

Reassemblage – Um Filme Sobre o Senegal?¹

Gustavo Soranz²

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo
Centro Universitário do Norte, Manaus, Amazonas

Resumo

Em 1982 a cineasta vietnamita, radicada nos Estados Unidos, Trinh T. Minh-ha, lançou seu filme *Reassemblage – from the firelight to the screen*, onde refletiu sobre a dificuldade em se construir discursos objetivos sobre manifestações culturais. Buscamos realizar aqui uma análise do filme em questão, apresentando considerações sobre sua construção fílmica, relacionando-a às críticas direcionadas à etnologia e ao cinema documentário.

Palavras-chave

Reassemblage; Trinh T. Minh-ha; cinema documentário; filme etnográfico; Senegal

Em 1982 a cineasta Trinh T Minh-ha lançou seu primeiro filme, intitulado *Reassemblage – from the firelight to the screen*, em parte resultado de trabalho de campo desenvolvido em áreas rurais do Senegal entre os anos de 1977 e 1981 (período que também incluiu trabalho de campo no Mali e em Burkina Faso, regiões que foram objeto de filmagens incluídas em seu filme seguinte, *Naked Spaces – living is round*, lançado em 1985)³. No país ela também atuou como professora de língua inglesa no *American Cultural Center* e no *Centre de Perfectionnement de Langue Anglaise*, de 1979 a 1980, e de música no *National Conservatory of Music and Drama*, de 1977 a 1980.

O filme tem caráter auto-reflexivo, onde, segundo Nichols (2005,163), “consideramos *como* representamos o mundo histórico e também *o que* está sendo representado. Em lugar de ver o mundo por *intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o *documentário* pelo que ele é: um construto ou representação.”⁴ *Reassemblage* apresenta críticas severas acerca das estratégias fílmicas típicas dos cânones da tradição do cinema documentário clássico, em especial do cinema de cunho etnográfico, consideradas pela diretora como herdeiras de uma postura colonialista,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídias, do Instituto de Artes da Unicamp. Bolsista da Fapeam, e-mail: soranz@yahoo.com

³ Informações presentes no curriculum vitae de Trinh T.Minh-ha

⁴ Grifos do autor

machista, enviesada, etnocêntrica. No campo dos estudos de cinema, ainda hoje, o filme segue sendo um exemplo destacado de trabalhos que apostam na reflexão crítica sobre a representação cultural no audiovisual, ou mesmo na dificuldade desta representação se dar de modo objetivo ou valisado por critérios de cientificidade, como os desejados por certas vertentes do campo do cinema etnográfico, desejosas de que as práticas fílmicas de representação cultural respondam a critérios próprios ao campo da antropologia escrita mais tradicional.

Foi justamente no campo da antropologia que *Reassemblage* parece ter recebido maior atenção e crítica, uma espécie de reação aos ataques proferidos no filme à disciplina, considerada pela diretora como ciência de caráter masculino, que promove uma busca de sentido totalizante em seu afã descritivo, que possui pretensão de objetividade em detrimento do reconhecimento do aspecto subjetivo de seus relatos etnográficos. Cabe aqui dizer que a obra da diretora, composta de cinco documentários e mais dois filmes de ficção experimentais, se estende para além do campo fílmico, sendo ela também uma destacada teórica feminista e pós-colonial, e que essa sua postura crítica em relação aos discursos de representação cultural está presente também em seus livros, textos e entrevistas publicadas.

Dirigido, fotografado, escrito e editado por Trinh T. Minh-ha

Os créditos de *Reassemblage* são sumários, tanto na apresentação inicial, onde lemos somente a menção “um filme de Trinh T. Minh-ha”⁵, como nos créditos finais, onde constam apenas os agradecimentos a Debbie Meehan, Bill Snock, Ned Hockman e Jean-Paul Bourdier. Não há qualquer referência aos trabalhos técnicos desenvolvidos. Pelos créditos não sabemos quem foi o responsável pela cinematografia ou pela montagem do filme, por exemplo.

Trechos do roteiro do filme foram publicados no livro *Framer Framed*, que reúne também roteiros de outros filmes da cineasta, além de fotogramas, *sketches*, *storyboards* e algumas entrevistas, publicadas anteriormente em revistas acadêmicas ou realizadas por ocasião de exposições de seus filmes em festivais e universidades. Na ficha técnica de *Reassemblage* disponível no livro temos a informação de que a produção é co-assinada por Jean-Paul Bordieur e pela diretora, que, por sua vez, assina sozinha a direção, a fotografia,

⁵ No original: a film by Trinh T. minh-ha

o roteiro e a montagem. O co-produtor, Jean-Paul Bordieur, é um parceiro frequente em outras obras da cineasta. Ele assina a produção de todos os seus filmes, sendo que em *Surname Viet given name Nam* (1989), *Shoot for the contents* (1991) e *A tale of love* (1995) assina também o desenho de luz. A parceria ainda acontece em livros, fotografias e instalações.

Este foi o primeiro filme em 16 mm realizado por Trinh T. Minh-ha, que havia produzido alguns curtas-metragens em 8 mm anteriormente. De certo modo, o filme inaugura uma obra que vai se pautar em discutir e problematizar o lugar de discursos de autoridade e de poder, com críticas a diferentes disciplinas e formas de representação cultural. Partindo da realização cinematográfica, com filmes que desafiam as convenções narrativas hegemônicas das tradições com as quais dialoga (documentário, filme etnográfico, experimental), em direção aos textos teóricos, sua obra vai manter um diálogo permanente entre essas manifestações, entre seus filmes e textos, entre a *práxis* e a teoria. Seu trabalho vai consolidar uma perspectiva alinhada ao feminismo e ao pós-colonialismo, campos em que vai se destacar como teórica politicamente engajada com seus temas e áreas de interesse.

Reassemblage é um filme que provoca o espectador a sair de sua condição de passividade. Utiliza de maneira não-convencional todos os recursos da linguagem audiovisual. Inova na utilização da imagem, na composição dos planos, na montagem, nos movimentos de câmera, evocando experiências geralmente associadas ao campo do cinema experimental. Inova no uso do som, explorando as dimensões rítmicas das manifestações musicais e dos cantos e falas, elaborando *leit motivs* sonoros que pontuam o filme em uma estrutura construída por repetições, evitando a sincronicidade entre imagens e sons e negando a ilustração da locução por imagens.

O filme é construído com o uso extensivo de locução em voz *over*, cujo texto foi escrito e lido pela própria cineasta. Não há na locução uma única descrição das imagens que acompanhamos em tela. A locução é construída com diferentes estratégias, por vezes assertiva, por vezes evasiva, questionadora ou hesitante. A locução tem uma inflexão bastante introspectiva e como resultado final temos uma narração que convoca o espectador à reflexão e evoca certa poesia em sua construção final.

Com uma formação acadêmica multidisciplinar e multicultural, vinda da teoria literária, com estudos em literatura comparada e literatura francesa, passando pela música, com estudos de composição, piano e etnomusicologia, tendo estudado em diferentes

localidades do mundo, Trinh T. Minh-ha chega ao cinema aberta à descoberta de um novo meio de expressão, onde a experiência está colocada como condição do processo de realização. Neste processo, sujeito e objeto estão sob o escrutínio da cineasta. Ou seja, realizar o filme serve a um só tempo a um processo de reflexão sobre a representação de uma cultura, de uma alteridade, assim como a um processo de reflexão sobre o sujeito deste discurso e sua materialidade, sobre a própria cineasta e seu filme. Dito de outro modo, a cineasta lança sua reflexão sobre as disciplinas que conformam tais práticas e discursos, quais sejam, a antropologia e o cinema, ao passo em que problematiza o lugar de onde emanam os discursos, sem deixar de considerar que ela está implicada neste lugar.

Um filme sobre o Senegal. Mas o quê no Senegal?

Após as telas iniciais com o título do filme e o nome da diretora, surgem os créditos “Senegal 1981”, momento em que passamos a ouvir um misto de sons de tambores, outros instrumentos e falas ou cantos, que vão alternando o ritmo, saindo de uma batida intensa de tambores para uma cadência mais calma, voltando a aumentar a intensidade para novamente diminuí-la, com a marcação de outros instrumentos e de conversações. Este trecho dura 43 segundos de tela preta. Corte no som e na imagem. Com a banda sonora silenciosa, passamos a ver um homem sentado afiando uma navalha na pedra. A câmera está posicionada ao seu lado e o enquadramento corta partes do seu corpo. Não conseguimos ver com clareza o seu rosto ou outro aspecto que nos permita identificá-lo em sua particularidade. Cortes secos para uma série de detalhes de seu corpo e do ato de afiar a navalha. Em uma sequência de *jump cuts*, passamos a ver algumas crianças, o mesmo homem, que agora afia um grande facão e um velho homem que fuma um cachimbo. Não há *raccord* entre as imagens. As expectativas realistas são frustradas, traídas. Toda esta sequência inicial de imagens é silenciosa, até que ouvimos a voz da diretora, sem nenhum som em B.G., que diz: (TRINH, 1992, 96) “Menos de vinte anos foram suficientes para fazer com que vinte bilhões de pessoas se definam como subdesenvolvidas. Eu não pretendo falar sobre, apenas falar ao lado.”⁶ Durante esta fala vemos a primeira imagem de fogo na mata (imagens semelhantes de fogo aparecerão diversas vezes ao longo do filme).

⁶ No original: *Scarcely twenty years were enough to make two billion people define themselves as underdeveloped. I do not intend to speak about. Just speak near by.* Tradução nossa.

Ao fim da fala voltam os mesmos sons de tambor e falas da tela preta inicial, que seguem com a mesma variação de cadência de antes, do mais intenso para o mais calmo e de volta ao mais intenso, porém, agora, com imagens da vila rural. Cortes secos nos conduzem por detalhes das moradias. Temos uma reunião de pessoas, uma mulher caminha com um jarro sobre a cabeça, um homem, que olha diretamente para a câmera, corta um tronco de árvore. As imagens são muito curtas, fragmentadas. Os *jump cuts* causam saltos nas imagens. Os movimentos de câmera são oscilantes e interrompidos. A banda sonora continua com a variação dos tambores. Vemos um homem que entalha um pedaço de madeira com uma machadinha. A câmera registra esta ação com diferentes recortes, mais próximos ou mais afastados, sempre variando os planos. Saímos de um detalhe da ação sobre a madeira para um close do homem e então para um plano de conjunto, depois para um plano geral e voltamos para um plano mais próximo, para outro detalhe e de volta ao plano geral. Não há a continuidade visual na ação, nem a descrição exata do tempo e do progresso dessa ação. Corte na banda sonora. Novamente ouvimos a diretora em voz *over*, sem B.G. ao fundo: “Um filme sobre o quê? Um filme sobre o Senegal. Mas o quê no Senegal?”⁷ Panorâmica horizontal mostra um caminho entre as árvores, sem ninguém à vista. Aqui chegamos aos dois minutos e trinta e cinco segundos de filme.

A poética da repetição

Nosso intuito aqui nesta análise do filme não será o de descrevê-lo à exaustão, porém, consideramos que o esforço em descrever este trecho inicial nos permite identificar e ilustrar, senão todas, as principais estratégias fílmicas utilizadas pela diretora para sua construção.

Em relação à banda sonora, vamos destacar três recursos centrais: a utilização dos sons de tambores, conversações, gritos e assobios, batidas no pilão e sons de cigarras, como elementos de paisagem sonora, que se repetem durante o filme, sendo responsáveis por conferir certa estrutura rítmica ao resultado final. A locução em voz *over*, realizada pela própria cineasta, que coloca indagações, faz assertivas, descreve situações por ela acompanhadas (mas não visualizadas no filme), especula e indaga. Em terceiro, o uso de

⁷ No original: *A film about what? A film on Senegal. But what in Senegal?* Tradução nossa.

silêncios, que marcam todo o trabalho, também contribuindo para o dispositivo rítmico da estrutura do filme.

O uso de sons captados no ambiente como recurso para a elaboração de uma paisagem sonora que dialoga com as imagens aparece em diversas situações no decorrer do filme. Contribuem para a estrutura narrativa rítmica que a diretora busca imprimir ao trabalho e marcam certas passagens entre as diferentes elaborações da locução, passagens que se dão do tom de reflexão para o tom de questionamento, assim como, de algum modo, marcam a passagem pelas diferentes regiões do Senegal que o filme registra, onde estão diferentes povos citados em certos momentos da locução. (Manding, Peul, Sereer, Bamun, Bassari, Bobo). Apesar de negarem a sincronicidade com as imagens, os sons acabam trazendo a sonoridade das línguas faladas em cada localidade, assim como os sons encontrados em cada região. (insetos, aves, sons dos trabalhos com o pilão).

Sobre o uso da repetição como estratégia narrativa e sobre o trabalho com a sonoridade do Senegal, a diretora relatou em entrevista a Scott Macdonald,

Eu ainda penso que a repetição em *Reassemblage* funciona de modo muito diferente do que em muitos dos filmes que eu tenho visto. Para mim, não é apenas uma técnica que alguém introduz para efeitos de fragmentação ou de ênfase. Muito frequentemente pessoas tendem a repetir mecanicamente três ou quatro vezes algo dito na banda sonora. Esta técnica de *looping* não tem nenhum interesse particular para mim. O que me interessa é o modo como certos ritmos voltavam a mim enquanto eu estava viajando e filmando pelo Senegal, e como a entonação e a inflexão de cada uma das diversas línguas locais me informavam de onde eu estava.⁸ (TRINH, 1992, p.114)

Além das repetições de estratégias sonoras que tem uma função rítmica estrutural no filme, algumas frases e proposições proclamadas pela diretora na locução *over* se repetem em diferentes trechos de *Reassemblage*, não de modo apenas reiterado ou cumulativo, mas de modo a provocar no espectador um novo nível de reflexão sobre a questão, uma espécie de releitura. Refletem a postura da diretora em evitar as descrições que definem significados únicos para os aspectos culturais e sociais. Na impossibilidade de um significado único, fechado, as repetições colocam e problematizam os temas de forma

⁸ No original: *I still think that repetition in Reassemblage functions very differently than in many of the films I have seen. For me, it's not just a technique that one introduces for fragmenting or emphasizing effects. Very often people tend to repeat mechanically three or four times something said on the soundtrack. This technique of looping is also very common in experimental music. But looping is not of any particular interest to me. What interests me is the way certain rhythms came back to me while I was traveling and filming across Senegal, and how the intonation and inflection of each of the diverse local languages inform me of where I was.* Tradução nossa.

complexa e diversificada. Por exemplo, próximo ao final do filme, temos o retorno de duas assertivas que estavam presentes na sequência inicial que descrevemos anteriormente neste artigo. A primeira delas é: “Menos de vinte anos foram suficientes para fazer com que vinte bilhões de pessoas se definam como subdesenvolvidas”, que retorna sobre imagens de um garoto negro, que está nu, vestindo apenas dois colares de miçangas bastante grandes para o seu tamanho e está encostado nas pernas de uma mulher adulta, chorando e carregando uma boneca branca sem pernas e braços. Após a locução entram sons da ação dos pilões sendo batidos, momento em que o garoto é mostrado chorando. A sequência de imagens apresenta diferentes planos do garoto, que ora focam a boneca em suas mãos, ora focam o rosto de choro do garoto, são editadas em *jump cut*, enfatizando o distanciamento do espectador em relação à cena. Aqui essa locução não é mais recebida como foi no início do filme, quando naquele momento teve a função de introduzir genericamente o tema do filme como sendo o de crítica à objetivação dos discursos sobre a alteridade. Aqui a crítica se assevera e, na associação com a imagem do garoto, reflete não apenas sobre a dificuldade na representação cultural, mas faz uma crítica aos danos e resquícios do colonialismo. Imagem e som associados constróem uma crítica ao empreendimento colonial branco e ocidental do qual os países africanos foram vítimas.

A segunda assertiva a que nos referimos é: “Eu não pretendo falar sobre. Apenas falar ao lado”, praticamente uma afirmação de princípios da diretora no início do filme, que evita uma posição de poder típica de documentários clássicos, que se pretendem a falar *sobre* seu tema. Do mesmo modo, ela também não pretende assumir a possibilidade de falar *por* esse Outro, nem mesmo sugere que o filme possa “dar voz” a esse outro, postura considerada paternalista pela diretora (Trinh, 1994). Trinh T Minh-ha busca se colocar em posição similar à daqueles que são objeto de sua mirada, um lugar que, manifestamente não seria um lugar de poder ou de autoridade, que ela questiona severamente, mas um lugar de relação aproximada, de uma relação percebida, que afeta a percepção de quem relata e afeta a postura de quem é representado nos discursos. Essa assertiva retorna mais ao final do filme, após algumas sentenças nas quais a diretora questiona os anseios por objetividade, questiona os discursos que buscam copiar meticulosamente a realidade e ainda as polaridades construídas em torno do que seria essa dificuldade em conciliar criatividade e objetividade. Essa sequência desenvolve e amadurece uma das questões centrais para a diretora, que é problematizar as polarizações e os cânones típicos das representações culturais mais tradicionais, ao passo em que prepara o espectador para receber a assertiva

“Apenas fale ao lado”, que agora já é recebida com mais densidade pelo público, que, nesta altura, já recebeu uma série de imagens e reflexões sobre os efeitos danosos do colonialismo na África, sobre os problemas da categorização e dos preconceitos, além de críticas sobre a etnologia e o documentário como meios reconhecidos e autorizados a apresentar o Outro.

Em termos de imagem, o filme é todo marcado pela negação da continuidade, que ensinaria uma representação realista caso adotada. Ao contrário, bastante fragmentado, o filme investe na descontinuidade e na opacidade da montagem, com planos curtos, *jump cuts*, pontas pretas, enquadramentos parciais e oblíquos. Poderíamos dizer que há uma recusa deliberada em seguir os ditames e os cânones da produção de um documentário clássico, sendo o resultado final marcado pela explicitação da postura ética da diretora, que questiona os discursos elaborados para marcar e refenciar lugares de autoridade e poder. A opção por planos e recortes obtusos, movimentos de câmera interrompidos e trepidantes e pela fragmentação na montagem, contribuem para a ênfase de que o filme é uma construção, uma elaboração de discurso. Não há nada de natural no filme que assistimos, tudo aparece como resultado de uma opção, de um viés, de um ponto de vista, explicitado pela crítica às convenções, que se dá tanto na forma estética, quanto no conteúdo da locução.

Há imagens que são recorrentes em *Reassemblage*. Não são a repetição da mesma imagem, como em *looping*, mas são imagens semelhantes que vão aparecendo no decorrer do filme. As encontramos nas diferentes regiões do Senegal filmadas pela diretora. Em especial podemos destacar as imagens de animais mortos e as imagens de fogo. Em relação ao fogo, podemos destacar a menção a esse elemento na locução sempre o referenciando à mulher, como na passagem: “Em diversas histórias a mulher é descrita como aquela que possui o fogo. Apenas ela sabia como fazer fogo. Ela o guarda em diversos lugares. No final de uma vara que ela usa para cavar o chão, por exemplo. Nas suas unhas ou em seus dedos.⁹”

A imagem do fogo evoca diferentes significados. Podendo estar relacionado a aspectos negativos, como destruição, ou a aspectos positivos, como iluminação e transformação. Para Khadidiatou Guèye, que estudou o filme *Reassemblage* à partir da

⁹ No original: *In numerous tales woman is depicted as the one who possessed the fire. Only she knew how to make fire. She kept it in diverse places. At the end of the stick she used to dig the ground with, for example. In her nails or in her fingers.* Tradução nossa.

perspectiva de uma estética africana, a premissa positiva prevalece nas representações do fogo no filme.

O meu argumento é que o fogo é pré-condição para regeneração. Em “A psicanálise do fogo” (1964), Gaston Bachelard enuncia a função de purificação do fogo: “o fogo separa as substâncias e destrói as impurezas materiais” (103). Em *Reassemblage*, eu gostaria de sugerir que o fogo no qual a mulher rural coloca a panela para cozinhar, simbolicamente destrói os clichês de marginalidade que a audiência poderia ligar a ela. As mulheres de Trinh não podem ser entendidas através das interpretações fáceis e precipitadas do público. Tampouco a complexidade da mulher pode ser capturada pelo visual. Trinh especifica no filme que “a nudez não revela o escondido. Ela é sua ausência.” A nudez é encarnada pelo vazio dos significantes visuais. Trinh torna a mulher invisível e inapreensível elevando-a a um nível mais alto do que o dos seres humanos ordinários, daí a transcendência do significante do fogo. Então, a forma da estória que é pontuada por repetições não estáticas e o conteúdo que repudia interpretações monolíticas, enfatizam a criatividade de Trinh. Essa criatividade não é confinada ao uso de intrigantes repetições disjuntivas. No seu esforço incansável para evitar a fossilização e irrevocabilidade dos significados culturais, Trinh usa silêncios através de todo o filme.¹⁰ (GUÈYE, 2008, p.22)

Outro aspecto importante presente nesta citação de Khadidiatou Guèye, é a referência à mulher. Trinh T. Minh-ha inicia *Reassemblage* com a imagem de um homem adulto trabalhando, porém, ao avançar do filme, as mulheres e crianças tomam conta da tela. Há diversas passagens em que não vemos os homens, são as mulheres que estão trabalhando pilando o milho, cuidando das moradias e das crianças. Há uma evidente valorização da presença feminina no filme e também uma valorização dos espaços de vida ordinários nas vilas rurais do Senegal. Não temos imagens de espaços sagrados ou ações voltadas a rituais, por exemplo, tópicos típicos de filmes etnográficos tradicionais. Os espaços que demarcariam certo estranhamento, certo exotismo, não são o foco das lentes de Trinh T. Minh-ha. A valorização da mulher e dos espaços cotidianos ordinários contribui

¹⁰ No original: It is my contention that fire is the precondition for regeneration. In *The Psychoanalysis of Fire* (1964), Gaston Bachelard spells out the function of purification of fire: "fire separates substances and destroys material impurities" (103). In *Reassemblage*, I would suggest that the fire the rural woman standing by the pot and cooking possesses symbolically destroys the clichés of marginality that the viewers might attach to her. Trinh's woman cannot be understood via the hasty and facile interpretations of viewers. The complexity of the woman cannot be captured in the visual either. Trinh specifies in the film that "nudity does not reveal the hidden. It is its absence." Nudity is embodied by the emptiness of visual signifiers. Trinh makes the woman invisible and ungraspable by elevating her to a plane higher than that of ordinary human beings, hence the transcendence of the signifier of fire. So the form of the story which is punctuated by non static repetition and the content which repudiates monolithic interpretation emphasizes Trinh's creativity. This creativity is not confined to the use of disjointed yet intriguing repetitions. In her relentless endeavor to eschew the fossilization and irrevocability of cultural meanings, Trinh uses silences throughout the film.

para desbancar as expectativas tradicionais sobre a representação de uma cultura desconhecida, que seriam típicas das instâncias brancas, ocidentais e masculinas de poder.

Outra recorrência no filme são as imagens de seios femininos desnudos. Novamente jogando com as expectativas em relação ao que seria típico na seara dos filmes etnográficos tradicionais, *Reassemblage* insiste em um desmonte dos clichês, partindo de estratégias típicas dos discursos hegemônicos para destituí-los de sentido e significado, ou melhor, para denunciar que sempre foram imbuídos de significado, ainda que quisessem fazer parecer que seriam descrições objetivas, científicas. Como observado por Khadidiatou Guèye na citação incluída logo acima, a imagem da mulher com os seios desnudos, associada a passagens da locução como, por exemplo, “a realidade é delicada. Minha irrealidade e imaginação são de outra forma maçantes. O hábito de impor um significado para cada signo¹¹” acabam por destituir a imagem da mulher desse significado previamente imposto por olhares denunciados como masculinos pela diretora, para colocá-la em outro patamar de interpretação, que considere a complexidade da vida e das relações culturais onde a mulher exerce o protagonismo.

Em *Reassemblage* a relação do som com a imagem nunca é de descrição ou de ilustração. Sua construção fílmica é disjuntiva, que coloca em diálogo as imagens e os sons em uma estrutura rítmica que exalta a opacidade da linguagem cinematográfica, negando o ilusionismo, a linearidade, a continuidade visual, desse modo, favorece o distanciamento da audiência. As repetições permitem que o filme construa uma tecitura complexa e densa de significados, permitindo que cada espectador tire suas próprias conclusões e impressões, uma vez que não há um único significado fechado imposto.

O que podemos esperar da etnologia ?

Há uma passagem no filme em que temos closes de meninas que sorriem. Passamos para imagens de várias crianças reunidas posando para a câmera. Elas olham diretamente para a lente. A locução pergunta: “O que podemos esperar da etnologia?¹²” Passamos para a imagem de fogo. São coqueiros em chamas. Imagem silenciosa. Depois, temos imagens das moradias sob o ponto de vista de dentro de uma das casas olhando para fora. Corte seco e

¹¹ No original: *Reality is delicate. My irreality and imagination are otherwise dull. The habit of impose a meaning to every single sign.* Tradução nossa.

¹² No original: *What can we expect from ethnology?* Tradução nossa.

vamos para a tela preta. Ouvimos falas, provavelmente na língua falada naquela região. Ao que tudo indica é uma conversação. Não temos legendas em relação à conversa. Aqui Trinh T. Minh-ha constrói uma passagem que ilustra a ideia de que qualquer tentativa de tradução seria parcial, uma vez que não poderia dar conta da complexidade da vida. Enquanto olhamos para a tela preta e ouvimos a conversação em uma língua que não conhecemos, passamos a nos questionar sobre a dificuldade de toda e qualquer tradução, pois, não há tradução sem uma recontextualização, sobretudo se considerarmos a tradução de culturas fortemente centradas na oralidade, com nuances que vão da conversação para os cantos e assobios até chegar aos gritos. Aqui, as vozes dos senegaleses deixam de trazer um significado, deixam de relatar algo, que teria sido recortado e selecionado (por um antropólogo ou cineasta) e passam apenas a figurar como sonoridade, como ritmo e entonação. A possibilidade da interpretação está descartada em favor de uma possibilidade de experimentação da cultura do Outro. A experimentação de padrões rítmicos, de entonações, de cores, de movimentos.

Reassemblage é o primeiro filme da diretora a circular e ganhar notoriedade e seu primeiro trabalho que coloca as críticas em relação às formas de representação cultural, notadamente a antropologia e o cinema documentário. Em seus trabalhos subsequentes ela desenvolverá seus argumentos acerca das práticas hegemônicas da tradição do documentário e da descrição etnográfica, em um movimento interessante de passagens entre os filmes e os textos, que se reforçam e se complementam. Seu trabalho também vai se estender para o campo do feminismo e do pós-colonialismo, colocando questões intrigantes para se pensar de forma original e instigante os tópicos relacionados a essas áreas, à partir de uma perspectiva que considera a estética como dimensão importante para entender as relações de intersubjetividade, pautadas por uma ética comprometida com o desvelamento de discursos autoritários e impositivos.

Referências Bibliográficas

AUMONT, J & MARIE, M. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1990.

GUÈYE, K. **Ethnocultural Voices and African Aesthetics in Trinh Minh-ha's "Reassemblage: From the Firelight to the Screen"** In: *Research in African Literatures*, Vol. 39, No. 3, 2008. pp. 14-25

MOORE, A. **Performance battles: progress and mi-steps of a woman warrior.** In: *Society for Visual Anthropology Review*. Vol. 6, issue 2, 1990. Pp. 73-79.

MOORE, H.L. **Anthropology and others.** In: *Society for Visual Anthropology Review*. Vol. 6, issue 2, 1990. P 66-72.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papirus, 2005.

PINNEY, C. **Explanations of itself.** In: *Society for Visual Anthropology Review*. Vol. 6, issue 2, 1990. P 62-65.

TRINH, T. M. **Framer framed.** Nova York: Routledge, 1992.

_____. **The totalizing quest of meaning.** In: RENOV, M. *Theorizing documentary.* Nova York: Routledge, 1993.

_____. **Cinema interval.** Nova York: Routledge, 1999.

_____. **Curriculum Vitae.**

Fimografia citada

Trinh T. Minh-ha. *Reassemblage.* Estados Unidos, *Women Makes Movies*, 1982. 16 mm, 40 mins. Colorido. Sonoro.

Trinh T. Minh-ha. *Sur name Viet given name Nam.* Estados Unidos, *Women Makes Movies*, 1989. 16 mm, 108 mins. Colorido. Sonoro.

Trinh T. Minh-ha. *Shoot for the contents.* Estados Unidos, *Women Makes Movies*, 1991. 16 mm, 102 mins. Colorido. Sonoro.

Trinh T. Minh-ha. *A tale of love*. Estados Unidos, *Women Makes Movies*, 1995. 35 mm, 108 mins.
Colorido. Sonoro.