
Presença / Ausência:

notas sobre um certo cinema contemporâneo pós-nacional

Presence/Absence:

notes on a certain post-national contemporary cinema

Luana Mendonça CABRAL¹

RESUMO

A partir do conceito de pós-nacionalidade desenvolvido por Arjun Appadurai, este trabalho lança um olhar sobre os filmes *A Quarta Dimensão* (2001), *Lá* (2006) e *Agrete* (2010), a fim de cartografar as relações entre espaço e subjetividade latentes nessas obras e intrínsecas ao fazer cinematográfico de suas respectivas realizadoras: Trinh T. Minh-ha, Chantal Akerman e Paula Gaitán.

PALAVRAS-CHAVE: Appadurai; Cinema Contemporâneo; Espaço; Subjetividade.

ABSTRACT

Based on the concept of post-nationality developed by Arjun Appadurai, this work focus on the films *The Fourth Dimension* (2001), *Lá* (2006) and *Agrete* (2010), in order to cartograph the relations between space and subjectivity latent in these films and intrinsic to the work and filmmaking process of their respective directors: Trinh T. Minh-ha, Chantal Akerman and Paula Gaitán.

KEYWORDS: Appadurai; Contemporary Cinema; Space; Subjectivity.

1. Introdução

Agrupamos aqui o trabalho de três cineastas contemporâneas e experimentais em constante movimento, deslocamento territorial, como um movimento inicial de mapeamento dessas realizadoras e levantamento de seus dados biográficos, por assim dizer, em busca de compreender, em termos contextuais, com quais aspectos da contemporaneidade dialogam esses gestos cinematográficos. Nesse sentido, o conceito de pós-nacionalidade, desenvolvido por Arjun Appadurai, nos interessa justamente por tratar da relação entre as formas de

¹ Mestranda do programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. luana_cabral@id.uff.br

circulação de pessoas no mundo contemporâneo e a ameaça ao Estado-nação (moderno), que pressupõe o isomorfismo entre povo, território e soberania legítima (APPADURAI, 1997, p. 35). Em suma, Appadurai defende que "a integridade territorial que justifica os Estados e a singularidade étnica que valida as nações são cada vez menos vistas como aspectos complementares" (idem, p. 45), o que implica no surgimento de novos mapas de fidelidade que atravessam fronteiras territoriais, originando não exclusivamente uma desterritorialização como fim de si própria, mas reterritorializações que passam, por exemplo, pela constituição de colugares e transnacionalidades. O que nos interessa, dessa argumentação, é compreender as reconfigurações territoriais e as novas afiliações (culturais, afetivas etc) que podem estar em jogo no cinema que aqui discutimos.

A escolha de determinado conjunto de filmes e realizadoras decorre não apenas de seu "cosmopolitismo" em comum, mas sobretudo de sua filiação a uma tradição experimental do cinema e das artes visuais. Buscamos, aqui, perceber e apontar algumas linhas de força presentes no tornar sensível das relações de representação dos espaços para os quais elas olham, ou com os quais elas estão lidando em seu cinema. Nos deparamos, em *Agreste* (homônimo, Paula Gaitán, 2013, Brasil), *Lá (Là-bas)*, Chantal Akerman, 2006, Bélgica/França) e *A Quarta Dimensão (The Fourth Dimension, 2001)*, EUA/Japão) com flagrante presença de uma subjetividade em constante interação com o território pelo qual o filme se desdobra, articulada seja pela inscrição de uma narradora presente ou de uma personagem central, protagonista, cuja trajetória e a própria construção estético-narrativa enquanto personagens estão intrinsecamente ligadas aos espaços nos quais habitam e pelos quais os filmes se desdobram.

A partir disso, mapearemos os gestos formais que deslocam essa subjetividade de um lugar seguro e pessoal e politizam-na, transmutando-se numa maneira de chegar ao outro, de ultrapassar a fronteira da pessoalidade e da experiência particular. Em suma, o desejo manifestado nesse trabalho é o de mapear os atravessamentos subjetivos dos locais e uma concomitante construção ou representação dos territórios, dentro das coordenadas de espaço-tempo tão caras ao cinema, com base na recorrência desse gesto na trajetória cinematográfica das realizadoras aqui agrupadas - e de qualquer coisa que isso possa significar.

2. Contemporâneo, pós-nacional, experimental

Trinh T. Minh-ha, Paula Gaitán e Chantal Akerman² são nomes do cinema contemporâneo ligados a uma vertente experimental e de vanguarda, que compartilham trajetórias pessoais de migrações e deslocamentos as quais atravessam suas práticas artísticas. A primeira, escritora, compositora e professora, além de cineasta, nasceu no Vietnã, onde acabaria por filmar um de seus mais discutidos longa-metragens, *Sobrenome Viet Nome Próprio Nam* (*Surname Viet Given Name Nam*, Vietnã, 1989), tendo viajado para diversas cidades para lecionar e realizar seus filmes - o etnográfico *Reassamblage* (*Reassamblage*, EUA/Senegal, 1982), por exemplo, primeiro longa-metragem dirigido pela cineasta, foi filmado no Senegal, onde Trinh T. Minh-ha lecionou durante três anos, de 1977 a 1980 (TRINH T. MINH-HA, 2012).

De maneira semelhante, Paula Gaitán, nascida na França, teve como estreia na direção de longas-metragens também um filme de caráter etnográfico, *Uaka* (*Uaka/Sky*, Brasil, 1998), sobre uma aldeia no Xingu. Gaitán, que além de cineasta e artista visual é também poeta e, assim como Trinh T. Minh-ha, professora, mudou-se para o Brasil em 1977 para lecionar na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, após graduar-se em Artes Visuais e Filosofia na Universidade de Los Andes de Bogotá. Sua trajetória artística é marcada por trabalhos em constante diálogo com a experimentalidade e práticas de vanguarda, no caso do cinema traduzidas em filmes, documentários e ficções, realizados em diferentes localidades ao redor do mundo: *Kogi* (homônimo, Colômbia, 2005) filmado em Santa Marta, Colômbia; *Diário de Sintra* (homônimo, Portugal, 2007), filmado na cidade portuguesa onde ela, o marido Glauber Rocha e os filhos do casal residiram e *Agreste* (homônimo, Brasil, 2010), filme que será discutido neste artigo, filmado no nordeste do Brasil, são alguns exemplos.

Chantal Akerman tem sua biografia marcada pelo exílio. Sua família, de origem judia, mudou-se da Polônia na tentativa de escapar da perseguição do regime nazista, baseando-se na Bélgica, na cidade de Bruxelas, onde Akerman viria a morar até os dezoito anos. Mais tarde, quando começa a realizar seus primeiros filmes, Akerman passa a se dividir entre Paris, Nova

² É importante ressaltar que a discussão levantada nesse trabalho se dá na esteira de esforços coletivos, realizados no Brasil nos últimos anos, em torno do trabalho de Chantal Akerman e Trinh T. Minh-ha, promovendo a difusão de seus filmes e, com igual vigor, o debate acerca dos mesmos e das questões que levantam. Destacaremos aqui, sobretudo, a Mostra *O Cinema de Trinh T. Minh-ha*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro (2015), e a Mostra *O Cinema de Chantal Akerman*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (2009), bem como a retrospectiva de seus filmes realizada durante a 18ª edição do FestCurtasBH, em Minas Gerais (2016). No caso de Akerman, enfatizamos também a edição em português do livro referencial de seu cinema, originalmente publicado por Ivone Margulies em 1996 e recentemente publicado no Brasil pela editora EDUSP, com tradução de Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves (2016). À Paula Gaitán, homenageada pela 16ª edição da Mostra do Filme Livre (2017), nossos sinceros agradecimentos pela colaboração e generosidade durante o processo de escrita deste artigo.

York e Bruxelas; sua trajetória de deslocamento entre essas cidades foi tematizada em filmes como *Os Encontros de Anna* (*Les Rendez-Vous D'Anna*, 1978, França/Bélgica/Alemanha) e *News From Home* (homônimo, 1997, França/Bélgica/Alemanha). Ainda, sua experiência enquanto judia na forma como filma as relações entre passado, tempo e memória, está presente em filmes como *Sul* (*Sud*, 1999, França/Bélgica), *Do Outro Lado* (*De l'autre côté*, 2002, França/Bélgica/Austrália/Finlândia) e *Lá* (*Là-bas*, 2006, Bélgica/França) que, ao percorrerem um território específico, seja ele o Leste europeu, a fronteira entre EUA e México, o sul dos EUA ou a cidade de Tel Aviv, se firmam na proposição de um não-esquecimento e na rememoração de algum passado; num movimento, como descreve a própria cineasta, de inscrição de imagens sob imagens já inscritas (AKERMAN, 1980, p. 11 apud MARGULIES, 2015, p. 76-77).

Esses movimentos se inserem num contexto contemporâneo no qual as migrações e deslocamentos tornam-se cada vez mais comuns e, por vezes, necessários à vida e ao trabalho dos indivíduos (APPADURAI, 1997, p. 35). Sabe-se que o processo ao qual nos referimos como “globalização”, característico da modernidade tardia, é marcado pelas constantes trocas culturais que atravessam as fronteiras nacionais e interconectam o mundo (HALL, 2006, p. 67). A globalização, sobretudo em seu último estágio, tem como uma de suas principais características a compressão do espaço-tempo, manifesta na forma como vivenciamos o mundo - um efeito de “encurtamento de distâncias” que faz o mundo parecer cada vez menor (idem, p. 69). Uma questão, conforme coloca Giddens (apud HALL, 2006, p. 72), que pode ser melhor compreendida se pensarmos em termos de separação do lugar e do espaço:

A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar cada vez mais relações entre outros que estão “ausentes”, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face [...]. Os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS, apud HALL, 2006, p. 72)

Essas disjunções entre lugar e espaço, argumenta Stuart Hall, são capazes de atuar diretamente na formação de identidades culturais, uma vez que impactam os sistemas de representação específicos de uma época (HALL, 2006, p. 70-71). Se chamamos aqui determinado cinema de “pós-nacional”, isso se dá pelo entusiasmo em relação ao rompimento das fronteiras geográficas, sobretudo as de um Estado-nação, que pode ser simbólico ou representativo, estético, ou até mesmo geográfico, considerando a feitura do filme como algo

que demanda o deslocamento entre um lugar e outro em busca do “objeto” desejado. Ainda, ao nos referirmos ao trabalho de cada uma das diretoras como um universo em particular, uma *obra* (*œuvre*), necessariamente invocamos o conceito de *autor(a)*³, uma vez que ambas as definições estão intimamente ligadas (NETO, 2014, p. 157). Apostamos aqui numa concepção de autoria trazida por Michel Foucault, que busca estabelecer o autor como um instaurador de discursividades, distanciando-se do “gênio”, sendo ele também um produto dos discursos que o cercam (NETO, 2014, p. 159), reflexão à luz da qual Agamben (2015, n.p.) estabelece uma relação entre o(a) autor(a) e o conceito de gesto, que entenderemos como algo “indeterminado e inesgotável, a soma das ações, pulsões e indolências que envolvem a atmosfera da ação” (SCHOLLHAMMER apud NETO, 2014, p. 161). Agamben defende que “o autor deve ser usado para a compreensão dos gestos pelos quais os indivíduos se valem da linguagem, enquanto dispositivo, para burlar a própria lógica dessa linguagem”, de forma que sua subjetividade não seja aprisionada pelo dispositivo que ele almejou transgredir (NETO, 2014, p. 163).

O sujeito - assim como o autor, como a vida dos homens infames - não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto - se pôs - em jogo. [...] Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. (AGAMBEN, 2015, n. p.)

É justamente essa impossibilidade de se chegar ao sujeito por meio de seu trabalho que invocaremos aqui, comentando o investimento, em maior ou menor grau, em estratégias de subjetivação do dispositivo, alcançadas por meio da inscrição corporal no filme, seja através da voz, do olhar ou do corpo propriamente filmado. A seguir, discutiremos como as relações estabelecidas entre essa “primeira pessoa”, ou essa noção de uma subjetividade corporificada e os espaços pelos quais esses corpos deslizam, são pontualidades interessantes para adentrarmos as relações espaço-temporais ali formalmente inscritas.

3. Presença / Ausência⁴

³ Ainda que os tradutores de Michel Foucault e Giorgio Agamben utilizem a forma neutra do gênero ao empregarem o termo “autor”, farei aqui o esforço de flexionar o gênero sempre que for possível, por acreditar ser mais condizente com a natureza do trabalho e, sobretudo, por estarmos nos referindo diretamente à obra de três diretoras, mulheres.

⁴ Subtítulo inspirado no filme *Presença / Ausência*, realizado por Paula Gaitán (1996, Brasil).

Em *A Quarta Dimensão*, Trinh T. Minh-ha filma sua jornada em território japonês atendo-se propriamente à relação entre a produção de imagens digitais (lembramos que o filme foi lançado em 2001, num contexto de pura efervescência das novas tecnologias de produção digital de imagens, sobretudo em suas versões mais portáteis) e o próprio ato de viajar, de percorrer um espaço. As imagens de um Japão que articula contemporâneo e tradicional, humano e máquina, são recortadas pelo texto da cineasta narrado em *off*. De seu corpo, temos acesso apenas à voz, uma vez que as imagens, apesar de buscarem os objetos e as paisagens com empenho, sempre mantém uma distância segura dos mesmos. A fricção homem-máquina, aqui, se materializa no corpo-a-corpo da cineasta com as imagens: na voz em *off*, que toca o que a câmera filma, e no “arranhar” das imagens digitais que se dá através de sua manipulação, transformando as virtualidades em superfícies. O Japão de *A Quarta Dimensão* só existe porquanto o filme existe, visto que o próprio ato de filmá-lo constitui a viagem - “uma imagem que se torna real no tempo ao mesmo tempo que o enquadra” (TRINH T. MINH-HA, 2012). Um movimento que filia-se àquilo que a própria realizadora defende como *transculturalidade*:

Aqui, *trans* não é meramente um movimento entre entidades separadas e fronteiras rígidas, mas um movimento no qual o viajar é o próprio lugar de residência (e vice-versa), e partir é uma forma de voltar para casa – para o eu mais íntimo de alguém. A diferença cultural não é uma questão de acumular ou justapor diversas culturas cujas fronteiras permanecem intactas. A travessia demandada pelo transcultural mina as noções fixas de identidade e divisa, e questiona a “cultura” em sua especificidade e em sua própria formação. (MINH-HA, 2015, p. 26)

Temos que essa materialização do virtual só se torna possível porque passa por Trinh T., porque filmar o Japão é inventá-lo - inventá-lo à sua maneira. Mais do que autorreflexivo, o filme é o próprio caderno de anotações (SORANZ, 2015, p. 96) que poderia lhe dar origem. De certa maneira, *Lá* também é um “filme-caderno”. Antecedido pela encomenda de fazer um filme sobre TelAviv e pela conseguinte impossibilidade identificada por Chantal Akerman, judia, descendente de sobreviventes do Holocausto, de filmar a cidade que poderia ter sido sua, mas para a qual sua família desistiu de ir ao se exilar da Polônia. Agora, vivendo-a através das paredes e do véu das janelas de um apartamento alugado, Akerman encontra sua Tel Aviv possível. “Eu escuto os sons da cidade, estou em Tel Aviv”⁵ é a última frase que escutamos ser dita por sua voz, que recorta toda a tessitura fílmica, antes que subam os créditos finais. Também compõem a paisagem sonora os sons da cidade que adentram o apartamento, o telefone

⁵ No original: “*I hear the sounds of the City, I’m in Tel Aviv.*” Tradução nossa.

que toca na sala de estar. A ausência de imagens de um local o qual possamos identificar como uma cidade é a grande potência do filme, que se divide entre o rigor dos enquadramentos rígidos, dos não-movimentos da câmera, essa localizada na maior parte do filme dentro do apartamento, mirando alguma janela:

Ela organiza o filme preservando a heterogeneidade entre os dois tipos de real que nele se vêem atualizados - o real das imagens, visuais e sonoras, captadas em estado bruto pela câmera, e o real da memória, reservado aos comentários lidos em *off*, que são sobrepostos à imagem.[...] Quando cala a voz-*off*, os únicos traços que restam da presença da diretora são os sons que ela realiza no apartamento, sons que sugerem que a diretora não se encontra sempre atrás da câmera, mas ao lado dela, realizando outras tarefas [...] Tudo se passa como se a câmera registrasse, sem intervenções, os fragmentos de mundo que as janelas do apartamento permitem entrever. (MAIA, 2008, p. 103)

Lá traz à tona um tipo de mediação entre o sujeito e o espaço que transcende a visualidade e a própria ideia de local, não apenas pela recusa em produzir uma imagem “objetiva” de Israel, mas também pelo tensionamento da relação identitária estabelecida entre Akerman e uma cidade na qual ela jamais viveu, e que não figura num passado acessível e pessoal, mas dentro de uma história político-religiosa maior, na qual a realizadora se insere. O que Ilana Feldman (2009, n.p.) se refere como “a ordem à qual ela não se desfaz jamais”, sua ordem identitária, ou sua “prisão”, pensamos aqui como uma estratégia de subjetivação que transforma algo a partir do qual a cineasta disse acreditar ser impossível de produzir-se uma imagem numa superfície possível de ser habitada, numa forma de expressão e comunicação. Onde, pois, há a ausência de Israel, há a presença indefectível de Akerman, materializada por sua própria voz - os sons que Akerman produz dentro de seu apartamento denunciam a presença de seu corpo ao lado, atrás da câmera e do gravador, às vezes longe, às vezes mais perto - e pelo seu gesto de operação da câmera. Pelo seu corpo, em suma.

O que o gesto em *Agreste*, de forma semelhante, apresenta: a noção de um território, de um espaço, que passa por uma subjetividade corporificada em tela como forma de se materializar. Ou, como coloca Eduardo Valente (2010, n. p.), a existência de um *Agreste* “absolutamente interior” - como diz a própria sinopse do filme, ele “pode ser vários lugares” e Marília Catarxo, atriz que protagoniza o filme, também pode ser várias mulheres. Dessa maneira, ainda que o espaço se construa a partir de Marília, de sua presença física, de sua corporalidade absoluta e como fim em si próprio, algo nos leva a percebê-la como uma potência que explode muito além de seu corpo. São os sinos, a voz de Marília, seus sussurros e seus silêncios, assim como as vozes e os silêncios de outras mulheres, que materializam a construção

subjetiva da paisagem e inscrevem-na poeticamente no filme., tornando-se responsáveis pela construção de um Agreste tão específico quanto universal; tão visível, material e presente quanto irrepresentável em qualquer nível de objetividade, inseparável da subjetividade que o constrói; um Agreste que passa pelas estruturas do corpo de Marília para ir de encontro ao corpo do espectador.

4. Conclusões

Entender o cinema realizado por Paula Gaitán, Trinh T. Minh-ha e Chantal Akerman como pós-nacional implica uma crença ou, no mínimo, uma aposta em seus gestos de deslocamento como maneiras de se fazer cinema que antecedem a própria realização do filme. Mais do que em filmes políticos, pensamos aqui em um tipo de realização que seja política por si só, por acrescentar material às disputas no campo das representações e ultrapassar fronteiras ao fazê-lo. Essas fronteiras, em *A Quarta Dimensão*, *Là-bas* e *Agreste*, podem ser virtuais, como as existentes entre a subjetividade de um interlocutor e um espaço ou contexto político-histórico, como estes dois últimos nos mostram, ou podem ser territoriais e de fato se referirem à viagem por um território desconhecido, salvo o paradoxo de que, a partir do momento em que se dá este corpo-a-corpo, o estrangeiro já não o é e passa a guardar certa familiaridade em relação ao local em questão.

A aposta estética observada no conjunto de filmes aqui estudado consiste na inscrição corporal de subjetividades mediadoras das experiências espaço-temporais construídas ou, em outras palavras, de um investimento afetivo para com lugares geográficos, transformando-os em espaços de pertencimento e atribuindo-lhes um discurso. Tão presente quanto o corpo de Marília em meio à paisagem do agreste são as inscrições e ranhuras na imagem do Japão, manipuladas por uma autora que toma também as vezes de *performer*, sobretudo a partir do uso narrativo e inventivo de sua voz, que contribui para uma reconfiguração daquele espaço ao interpretar um texto não menos poético do que precisamente descritivo. Em última instância, experimentamos em *Lá* o corpo, ao lado e atrás da câmera, como uma potência tão presente quanto o que performa diante de suas lentes, bem como a possibilidade de um olhar para fora que seja sobretudo um tomar de consciência para o fato de que há alguém que olha de algum lugar; outrossim, se há um lugar, há alguém.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Autor como gesto**. In: Profanações (Ebook). São Paulo: Boitempo, 2015.

AKERMAN, Chantal. Entretien avec Jean-Luc Godard. In: **Ça Cinema**, no 19, p. 5-16, 1980. APUD MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2015.

APPADURAI, Arjun. **Soberania sem territorialidade**: Notas para uma geografia pós-nacional. In: *Novos Estudos* no. 49, p. 33-46. São Paulo, 1997. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

FELDMAN, Ilana. Lá: do lugar que não existe à entrevista que deixou de existir. In: **Revista Cinética**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/chantalilana.htm>. Maio de 2009. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

GIDDENS, Anthony. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990 apud HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro - 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro - 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

MAIA, Carla. **Lá, do outro lado**: Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman. 2008. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp079105.pdf>. Acesso em 29 de Janeiro de 2018.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2015.

NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: **Floema** - Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321>. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007 apud NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: *Floema* - Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

SORANZ, Gustavo. *A arte de enquadrar o tempo*. In: O cinema de Trinh T. Minh-ha (catálogo) - p. 93-97: Rio de Janeiro, 2015.

VALENTE, Eduardo. Agreste, de Paula Gaitán (Brasil, 2010); Nostalgia da Luz (Nostalgia de la Luz), de Patricio Guzmán (França/Alemanha/Chile, 2010. In: **Revista Cinética**. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/agrestenostalgia.htm>. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

TRINH T. MINH-HA. **Biography**. Disponível em: <http://trinhminh-ha.com/biography/>. Acesso em 22/06/2018.