

O “Projektor de Terceiro Mundo” de Kidlat Tahimik: Revolução, subjetividade e voz em *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* (1994)

Bruno Camacho Leal

Universidade de Lisboa, Portugal
brunoleal@campus.ul.pt
<https://orcid.org/0000-0003-3693-510X>

RESUMO Neste artigo, discuto a importância de *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* (1994), do realizador filipino Kidlat Tahimik (n. 1942), no contexto da representação documental em filme de processos revolucionários e de resistência pós-colonial nas Filipinas. O trabalho centra-se nas duas linhas narrativas que percorrem a estrutura dramática do filme: uma que se reporta aos últimos anos da ditadura de Ferdinand Marcos (1971-1986) e à chamada Revolta do Poder Popular (1983-1986), e outra, referente a um retrato íntimo da família do realizador durante esse período, que enaltece a subjetividade de Tahimik e do seu filho. Baseando-me no conceito de “documentário performativo” de Bill Nichols (2001), analiso como a introdução de uma dimensão pessoal dentro da memória coletiva se presta a uma adesão emocional mais profunda ao universo fílmico por parte do espectador. Por fim, exploro a convergência – e eventual discórdia – do realizador em relação aos pressupostos do Terceiro Cinema de Fernando Solanas e Octavio Getino (1969), nomeadamente no que concerne à adoção de uma determinada ética de produção e de um determinado foco temático, corporizados neste filme por aquilo que o autor designa como “projektor de Terceiro Mundo”.

PALAVRAS-CHAVE Modo performativo; Terceiro Cinema; cinema de guerrilha; memória subjetiva; revolução.

Durante os anos finais da ditadura de Ferdinand Marcos (1971-1986), o realizador filipino Kidlat Tahimik (n. 1942) havia já consolidado uma carreira internacional, com destaque, entre outras honras, para a atribuição do prémio FIPRESCI pelo seu filme *Perfumed Nightmare* (1977). Na sua cidade natal, Baguio, vivia-se, então, um clima de violência e repressão policial, exacerbado pela marcha de 5 de março de 1983, onde jovens das cordilheiras marcharam em solidariedade com as

comunidades indígenas afetadas pelo regime. Seria neste clima de ebulção e expectativa, que Tahimik criaria a sua obra mais ambiciosa até à data – *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* (1994), um filme militante, cujos pressupostos próximos do Terceiro Cinema se prestavam ao enaltecimento da autonomia do povo filipino, por oposição à opressão do estado e à postura neocolonial e paternalista dos Estados Unidos. A conhecida expressão é dos realizadores argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, que no seu manifesto “Towards a Third Cinema” (1969), defenderam um cinema ético e esteticamente assente em meios de produção não hierarquizados, e profundamente comprometido com causas sociais e políticas (Solanas e Getino 1969).

De estrutura elíptica, *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* edifica-se a partir de duas linhas narrativas que se complementam: uma respeitante ao retrato social da época, com foco nos eventos que levariam à sublevação popular de 1986 e rescaldo da mesma, e uma outra focada na vivência familiar do realizador durante esses anos. Com um ciclo de produção de mais de uma década, o filme escapa a uma parametrização concreta, podendo, à vez, ser visto como:

- uma perspetiva pessoal e reflexiva sobre acontecimentos-chave da história recente das Filipinas, como o assassinato de Benigno Aquino, em Agosto de 1983, os protestos contra a ditadura de Ferdinand Marcos e a subsequente Revolução do Poder Popular, com base em arquivos audiovisuais capturados ao longo de vários anos;
- um retrato da família do realizador, e em particular do seu filho mais velho, Kidlat de Guia (1975-2022), durante os anos formativos deste último no resultante caldo político e social, porém providenciando uma janela aberta para uma intimidade, por vezes, retirada desse contexto;
- um filme-ensaio onde se estabelecem paralelos entre várias latitudes geográficas, sublinhando a transversalidade do pensamento descolonial de Tahimik numa reflexão sobre os conceitos de “Primeiro” e “Terceiro Mundo” através de uma formulação performativa de documentário;
- um filme-colagem, em que diferentes registos formais se conjugam para criar uma organização episódica, correspondendo cada segmento a um determinado período histórico e pessoal visto pelos olhos dos protagonistas.

Sobre este último ponto, convém acrescentar que, mais do que partir de um alinhamento pré-definido, Tahimik adota uma conceção de montagem devedora de realizadores como Frederick Wiseman,

privilegiando a construção de relações de sentido na mesa de edição. É nesta que o coletivo e o particular se conformam numa narrativa consolidada. Como explicou o realizador filipino:

Quando trabalhas com o cosmos, de repente tens ideias sobre como tratar alguns [elementos] visuais, como algumas imagens que não tencionavas que entrassem no filme. Esta é a liberdade do [cinema] independente. Normalmente, quando estás a fazer um filme, é quase pré-definido que elementos entrarão, para que tenha ‘uma estrutura unificada’. Mas, para mim, eu filmo tantas coisas impulsivamente, que quando começo a editar um filme, há, de repente, um imperativo para que aquele plano obscuro entre aqui... ou ali. (Cit. Nash 2013, 82, minha tradução)

Para além de todas estas caracterizações, *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* afigura-se com um interessante objeto documental, evidenciando não apenas as imagens de uma revolução – incluindo o contexto sociopolítico imediatamente anterior e seguinte à mesma – mas, igualmente, a dimensão íntima e subjetiva deste período, vistas pelos olhos do filho do autor.

Outro aspeto a considerar, é a aderência de Tahimik às premissas de um cinema revolucionário, comprometido com o retrato sociopolítico do então denominado “Terceiro Mundo”, onde “a câmara se torna numa arma e o cinema se converte num cinema de guerrilha” (Solanas e Getino 1969, 107, minha tradução). Vemos, em *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* um alinhamento aos princípios que moveram Solanas e Getino, nomeadamente no que concerne aos seguintes três aspetos:

- o tema (transversal ao *corpus* fílmico de Tahimik) do conflito entre a cultura tradicional filipina (com particular incidência na cultura dos povos indígenas das cordilheiras) e a influência crescente do antigo poder colonial (Estados Unidos) na sociedade e economia do país;¹
- a estrita conformidade a uma lógica de produção independente e de orçamento reduzido, na qual as restrições próprias deste modelo são encaradas, não como uma limitação, mas como resposta às produções milionárias do cinema de estúdio norte-americano;

¹ Embora o exónimo *Igorot* seja comumente utilizado em referência aos povos indígenas das cordilheiras filipinas (nos quais se incluem os povos *Ifugao*, *Ibaloi*, *Bontoc*, *Kalanguya*, *Kalinga*, *Kankanaey*, *Isneg* e *Itneg*), optamos por não o incluir no artigo, dado o caráter discriminatório que lhe está associado (Scott 1962).

– a criação de uma dimensão pessoal e comunitária numa obra em que as circunstâncias históricas do período retratado (1980-1984) se imiscuem no retrato que Tahimik oferece da sua vida familiar, reforçando o carácter coletivo da narrativa.

Este artigo desenvolve, assim, uma reflexão sobre o modo como as revoluções são filmadas, enaltecendo a importância, nesse processo, de uma qualidade autónoma e original da voz documental. Para tal, estabelecemos as seguintes perguntas de investigação: De que forma é que o filme de Tahimik se destaca de outras representações de revoluções realizadas ao longo da história do cinema? E que recursos formais e narrativos foram empregues para sublinhar essa diferenciação? Para responder a estas perguntas, começarei por examinar o estilo e o ponto de vista que encontramos no filme de Tahimik, com especial atenção para o destaque que é dado à subjetividade dos protagonistas. De seguida, contextualizarei esta obra em relação ao chamado Terceiro Cinema, explorando os modos como este se afigura como uma grelha ética e estética (expressa no conceito de “projektor do Terceiro Mundo”), sobre a qual o realizador filipino constrói a narrativa fílmica. Finalmente, através do conceito de “documentário performativo” (Nichols 2001), debruçar-me-ei sobre a relação entre a imagem filmada e a memória para examinar a pertinência que o discurso “subjetivo” assume num documentário que tem por objecto uma revolução e propor que esta alternância enriquece a estrutura dramática do filme.

“Relâmpago Silencioso”: Estilo e Tom da Voz Documental em *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?*

“Ah, Kidlat, you can never be a good Bavarian filmmaker.”

Werner Herzog (cit. Elkamel 2018)

Kidlat Tahimik é o pseudónimo que Eric Oteyza de Guia, um dos nomes maiores do cinema filipino, escolheu para se apresentar publicamente enquanto autor. Traduzido livremente como “Relâmpago Silencioso”, o nome remete para a abordagem que o realizador advoga no seu *corpus* artístico – o de uma força natural contida, capaz de criar obras de grande impacto social sem, no entanto, recorrer a uma postura impositiva da “voz documental”, característica do chamado “modo expositivo” do

documentário (Nichols 1991). Não obstante o enraizamento na sua herança cultural, Tahimik é um autor que transcende as barreiras do seu contexto geográfico, questionando de forma iconoclasta e satírica as relações de poder entre Ocidente e Oriente (Kennedy 2021), e o ímpeto “civilizador” do primeiro sobre o último. A sua cinematografia inclui temas recorrentes como a recriação da história e das tradições dos povos das cordilheiras filipinas e as aspirações dos seus conterrâneos, assentes na dicotomia entre a “modernização” levada a cabo pelos colonizadores norte-americanos e a redescoberta de uma identidade coletiva ancestral.

Ancorado na transversalidade entre uma postura reflexiva e performativa da diegese documental, Tahimik utiliza uma variedade de dispositivos formais para discorrer sobre acontecimentos que marcaram a sociedade filipina durante e após a ditadura de Ferdinand Marcos, ou em narrativas de pendor autobiográfico. É, pois, na fronteira entre o documental e a ficção, em obras permeadas pela sátira e o engajamento social, que o realizador constrói uma cosmologia fílmica do qual *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* é o exemplo mais paradigmático.

Para um entendimento mais profundo sobre o processo de aprimoramento estético que permitiu a Thaimik chegar a esta obra torna-se relevante realçar o seu primeiro filme, *Perfumed Nightmare* (1977). Foi aqui que os temas-chave constantes da filmografia do realizador filipino se começaram a delinear: a denúncia dos efeitos do neocolonialismo nas sociedades do hoje denominado Sul Global, a negação dos modelos de produção cinematográfica dos estúdios norte-americanos e, sobretudo, a observação atenta sobre a herança deixada na sociedade filipina pelos colonizadores espanhóis e norte-americanos. Neste filme, uma docuficção semiautobiográfica realizada sob a égide do regime de Marcos, o realizador interpreta uma versão ficcional de si próprio enquanto condutor de “Jeepney” (um transporte público comum nas Filipinas) que sonha em emigrar para os Estados Unidos e tornar-se um astronauta. Fascinado pelos avanços tecnológicos e a cultura de consumo norte-americana, o protagonista (Kidlat), devaneia com a possibilidade de encontrar nesse país uma vida excitante e preenchida que o liberte do tédio da aldeia natal e de um trabalho pouco edificante. É já aqui clara a desenvoltura narrativa que atravessará a obra de Tahimik, manifesta na capacidade (reminiscente de autores como Rouch) de representar o conflito entre globalização e identidade cultural, numa reflexão satírica que coloca em questão perspectivas

coloniais na representação de culturas não-ocidentais.² Por outro lado, *Perfumed Nightmare* denuncia uma temática que virá a ser burilada no filme de 1994: a denúncia de um neoimperialismo pós-colonial que seduz as mentes dos autóctones com promessas de conforto material e uma noção enviesada de “progresso” civilizacional. Esta premissa é expressa no próprio título do filme, onde eloquentemente se explora a influência cultural dos Estados Unidos sobre a sociedade filipina e a dependência da última desta relação assimétrica, ao ponto de olvidar aspetos da sua própria identidade. O percurso narrativo de Kidlat vai do deslumbramento inicial – dir-se-ia mesmo reverencial – por um falso paradigma de progresso e inclusão (mordazmente expresso pelo facto de presidir ao “clube de fans Wernher-Von-Braun”), até ao desmoronar da sua visão idealizada do Ocidente e eventual retorno às Filipinas.³

Perfumed Nightmare é, deste modo, eficaz na veiculação do ascendente dos Estados Unidos sobre as Filipinas, durante e após o jugo colonial do primeiro país sobre o último. Mas o que poderia ser desconsiderado como uma platidade ou um mero comentário social nas mãos de outro autor, com Tahimik adquire um rasgo de vitalidade estética que eleva esta obra a um dos títulos de referência do cinema filipino. *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* pode ser considerado como o “sucessor espiritual” de *Perfumed Nightmare*, quer pela sua idealização narrativa e formal quer por desenvolver uma trama que, num sentido lato, poderia começar após os eventos do primeiro. Esse argumento é sustentado por Christopher Pavsek, para quem o filme de 1994 é uma resposta amadurecida às promessas (pouco realistas) deixadas em filmes anteriores, sobretudo no filme de 1977. O autor canadiano chama a atenção para o que mudou nesses quase 20 anos:

² Argumento existirem pontos de encontro entre a obra de Tahimik e filmes de Rouch, tais como *Moi, un Noir* (1958), ou *Les Mâitres Fous* (1955). Estes evidenciam-se em escolhas estilísticas similares, como o recurso a estruturas narrativas não-lineares e uma conceção participativa de documentário, tendo os sujeitos representados agência no processo criativo do filme (como Kidlat de Guia em *Why is Yellow The Middle of The Raibow?* e os imigrantes nigerianos de *Moi, un Noir*). Por outro lado, o carácter “fantástico” que permeia a representação das tradições culturais na obra de ambos os cineastas – onde um olhar distanciado é preterido em prol de uma imersão profunda na vivência destas comunidades, encontra eco no conceito de “surrealismo etnográfico” de James Clifford, que permite explorar o contraste “gerado por um jogo contínuo do familiar e do estranho, do qual a etnografia e o surrealismo são dois elementos” (Clifford 1981, minha tradução).

³ Wernher von Braun (1912-1977) foi um engenheiro aeronáutico, membro do Partido Nazi e das SS que, na sequência do seu transporte clandestino para os E.U.A., ao abrigo da “Operação Paperclip”, viria a dirigir a equipa responsável pela criação do foguete espacial “Saturn V”, instrumental na primeira alunagem em 1969, durante a missão “Apollo 11.”

Em *I Am Furious Yellow* o amadurecimento do jovem Kidlat traz esse futuro para casa e Tahimik tem de confrontar os seus próprios sucessos ambíguos, se não mesmo fracassos absolutos, para estar à altura das promessas feitas nos seus filmes anteriores, promessas consubstanciadas nos gestos grandiosos de conclusão de (...) *Perfumed Nightmare*.⁴ (...) No final de *Perfumed Nightmare*, o seu *Doppelgänger* ficcional ‘Kidlat’ literalmente destrói os dignitários e Chefes de Estado europeus que se reuniram para oferecer uma despedida carinhosa ao seu chefe, o amigo americano e magnata das pastilhas elásticas [interpretado pelo vídeo-cineasta alemão Hartmut Lerch]. O gesto simbólico promete um ajuste de contas maior com o ‘progresso’, figurado principalmente na forma do neoimperialismo, da cultura mercantil americana e do sistema monetário em geral. Esse acerto de contas final, é claro, não aconteceu quando Tahimik começou *I Am Furious Yellow* na década de 1980, e os filhos de Tahimik têm agora que crescer sob a influência de uma cultura americana omnipresente, opressora e violenta e sofrer as degradações que o progresso inexoravelmente traz. (Pavsek 2013, 79-80, minha tradução)

Kidlat, o motorista de “Jeppneys”, é agora o próprio Kidlat Tahimik, e a voz documental, embora mantendo características performativas e reflexivas, perde a sua vertente mais “ficcionalizante.” A criança que nasce da “mulher bávara” no primeiro filme – Kidlat de Guia – é agora a personagem principal da história e seu co-narrador.⁵ Formalmente, encontramos neste filme o recurso a uma componente lúdica já testemunhada em *Perfumed Nightmare*, que aproxima Tahimik de realizadores como Jacques Tati ou Elia Suleiman. Esta componente lúdica manifesta-se através de efeitos sonoros extradiegéticos, ilustrações dos povos das cordilheiras, reencenações de eventos históricos das Filipinas vistos pelos olhos de Kidlat de Guia, ou o tom da narração, que contrasta com a seriedade dos eventos que atravessam a cronologia do filme. Sobre este ponto em particular, embora pai e filho se apresentem como narradores oniscientes e *Why Is Yellow the Middle of the Rainbow?* deixe transparecer um claro compromisso ideológico, a narração nunca adquire uma qualidade impositiva. Pelo contrário, ela denota uma ingenuidade desarmante, tanto em momentos que suscitam

⁴ *I Am Furious Yellow* é o título alternativo de *Why is Yellow The Middle of the Rainbow?*, que remete para o capítulo do filme referente à Revolução do Poder Popular, de 1986. Este título alude, ainda, ao díptico *I am Curious (Yellow)* (1967) e *I am Curious (Blue)* (1968), dois filmes realizados pelo autor sueco Vilgot Sjöman que, através do cruzamento de elementos ficcionais e não-ficcionais, aborda temáticas como a luta de classes ou a emancipação política e sexual, através da personagem “Lena” (interpretada por Lena Nyman). Ambos os filmes foram sujeitos a censura nos Estados Unidos.

⁵ Interpretada por Katrin Müller de Guia, a mulher de Kidlat Tahimik teve o primeiro filho de ambos durante a rodagem de *Perfumed Nightmare*.

maior solenidade por parte dos narradores, como em segmentos respeitantes à esfera íntima e familiar e ao seu tempo próprio, retirado da memória coletiva.

O “projektor do Terceiro Mundo”: em direção a uma ética e estética do Terceiro Cinema

“In the land of plenty, junk gathers dust, or simply rusts into dust. In the land of not-so-plenty, wipe off the dust, and what do you get? A rusty Third-World projector!”

– Kidlat de Guia, *Why Is Yellow the Middle of the Rainbow?*

A qualidade performativa da narração em *Why Is Yellow the Middle of the Rainbow?* é igualmente enunciada através de um artifício visual e narrativo que Tahimik encontra para intermediar a relação espectral com a diegese. No início do filme, enquanto viaja com o seu filho por Monument Valley, nos Estados Unidos – cenário de muitos dos *westerns* de John Ford e paisagem sedimentada no imaginário cinéfilo coletivo –, o realizador engendra um objeto a partir de sucata enferrujada que denomina de “projektor do Terceiro Mundo”. As implicações alegóricas do mesmo são imediatamente claras: trata-se de um dispositivo alinhavado a partir de materiais que o ‘Primeiro Mundo’ descartou, permitindo a construção de uma “janela” para uma experiência partilhada do Terceiro Mundo. A ideia foi desenvolvida por Christopher Pavsek:

Esta tensão entre um impulso enfaticamente alegórico e um impulso grosseiramente mimético também sustenta o pensamento político de Tahimik: o seu uso do termo ‘Terceiro Mundo’, pode-se dizer, é ao mesmo tempo realista e alegórico, designando simultaneamente a especificidade de experiências particulares nas várias regiões do Terceiro Mundo, bem como a semelhança entre elas. É somente através desta abstração do concretamente específico que Tahimik pode afirmar uma equivalência – e, em última análise, propor uma aliança – entre a situação dos Igorot na cordilheira filipina e a dos Navajos no deserto sudoeste dos Estados Unidos. (Pavsek 2013, 112, minha tradução)

O recurso a este dispositivo, transversal à estrutura episódica do filme, providencia ao autor e ao seu filho uma posição onisciente e, ao mesmo

tempo, distanciada dos acontecimentos que marcaram a sociedade filipina no período retratado, permitindo um discurso onde se adivinham ligações com outras lutas do que hoje chamamos Sul Global. Conoto essa qualidade da narração com uma conceção “expositiva” de documentário, que apresenta ao espectador “um argumento sobre o mundo histórico” (Nichols 1991, 34, minha tradução). Neste caso, a voz do narrador reveste-se, por vezes, de características específicas para veicular o engajamento político de Tahimik. Tal ocorre sem prejuízo da vertente “performativa” do documentário, quer pela construção formal da diegese fílmica, quer, como referido na secção anterior, pelo foco dos narradores na sua interioridade pessoal e familiar. Relativamente à militância da sua “voz documental”, *Why Is Yellow the Middle of the Rainbow?* recai dentro da categorização de Terceiro Cinema.⁶ Adquire, assim, um estatuto de “filme-arma” comprometido com o processo de revolução na sociedade filipina, em linha com os desígnios dos criadores deste conceito, referindo-se às questões com que se viram confrontados na sua prática cinematográfica:

Uma nova situação histórica e um novo homem nascido no processo da luta anti-imperialista exigiam uma nova atitude revolucionária dos cineastas do mundo. A questão de se um cinema militante era, ou não, possível antes da revolução começou a ser substituída, pelo menos em pequenos grupos, pela questão de saber se tal cinema era ou não necessário para contribuir para a possibilidade de uma revolução. (Solanas e Getino 1969, 109, minha tradução)

O projetor de cinema que o amigo Navajo de Tahimik constrói juntamente com Kidlat na lixeira a céu aberto de Monument Valley, corresponde, assim, a uma postura revolucionária que renega, não só a hegemonia da cultura norte-americana, como também a lógica de obsolescência material por esta apregoada. Um ato simbólico importante, pois a aculturação gerada pelo modelo norte-americano encontra-se, de igual forma, impregnada nos meios físicos e métodos de produção. Podemos relacionar este princípio ético com o pensamento de Solanas e Getino, em concreto com os avanços tecnológicos por estes elencados, que “ajudaram a desmistificar o cinema e a despojá-lo daquela

⁶ Utilizo aqui “voz documental” como termo análogo aos modos de representação documental de Nichols, que o autor descreve como “formas de organização de textos em relação a certas características ou convenções recorrentes” (Nichols 1991, p. 32 – minha tradução).

aura quase mágica que fazia parecer que os filmes só estavam ao alcance dos “artistas”, dos “gênios” e dos “privilegiados”. (Solanas e Getino 1969, 122, minha tradução). Tahimik expressa muito cedo no filme a sua aderência a este princípio, nomeadamente perante uma questão levantada por Kidlat, que lhe pergunta qual o significado de *Terceiro Mundo*. A resposta do realizador subentende uma ética que coloca os modos de produção no mesmo patamar da militância da narrativa: “Na América, no Japão, na Alemanha, são principalmente máquinas que trabalham, como bulldozers, escavadoras... Aqui é o ‘poder das pessoas’ que move as coisas.” E conclui: “o ‘Terceiro Mundo’ é uma forma de vida – uma estrada, um caminho para uma sobrevivência sem desperdício” (*Why Is Yellow the Middle of the Rainbow?*, minha tradução). A necessária adoção de um “cinema de guerrilha”, torna-se, portanto, um imperativo que visa quebrar com a uniformização pré-estabelecida pela potência colonial. De novo, cito Solanas e Getino, para quem:

[a] cultura, incluindo o cinema, de um país neocolonizado, é apenas a expressão de uma dependência geral que gera modelos e valores que nascem da ênfase original nas necessidades da expansão imperialista. Para se impor, o neocolonialismo precisa de convencer o povo de um país dependente da sua própria inferioridade. Mais cedo ou mais tarde, o homem inferior reconhece o Homem com H maiúsculo; este reconhecimento significa a destruição das suas defesas. (Solanas e Getino 1969, 116, minha tradução)

Para se referir a formulações tão antagónicas de produção cinematográfica, Tahimik propõe uma analogia com uma viagem de carro, onde à necessidade de se chegar o mais depressa possível ao destino, se contrapõe um tempo indefinido para a sua conclusão. Sob esta premissa, Tahimik (1989) batiza o modelo norte-americano de fazer cinema como “Full Tank-cum-Credit Card Filmmaking”, remetendo para uma noção de eficiência e disciplina não divergentes das encontradas numa qualquer linha de montagem, cujo fim último será a criação de um produto de consumo destinado a gerar lucros aos seus investidores. A este modelo, contrapõe uma abordagem que designa de “Cups-of-Gas Filmmaking”, assente numa janela temporal mais dilatada, onde a obra se edifica, não só de acordo com as possibilidades materiais e humanas que se apresentam a um dado momento, mas em conformidade com a necessária maturação do processo conceptual. De acordo com o autor:

Assumindo que o cineasta possui a combinação ideal de ingredientes para completar uma obra de arte fílmica, ele ainda pode escolher o quadro temporal: ou segue o ditado ‘tempo é dinheiro’ e luta contra o relógio para terminar a sua obra de arte o mais rápido possível, ou permite que o tempo seja seu aliado e abre-se para inspirações cósmicas (...). O caminho eficiente (isto é, o poupar tempo) é o modo habitual das produções comerciais, (...) ditado pelas leis do mundo dos investimentos, onde os filmes são principalmente um produto de consumo (...). O caminho ineficiente (isto é, o entregar-se ao tempo), cheia de desvios e recantos exploráveis, é uma escolha que pode ser um luxo para os cineastas artísticos dos países mais ricos (ou seja, do Primeiro Mundo) e pode ser uma questão de necessidade no caso dos cineastas do Terceiro Mundo. (Tahimik 1989, 81-82, minha tradução)

Argumento ainda que Tahimik reage àquilo a que os autores do Terceiro Cinema designam como uma “balcanização do cinema, nos planos internacional, continental e nacional, que o imperialismo se esforça por manter” (Solanas e Getino, 1969, 124, minha tradução). Procedendo a um exercício autorreflexivo (quer a nível pessoal e familiar quer enquanto membro de uma determinada comunidade nacional e regional), o autor extrapola a especificidade da sua experiência para o contexto de outras lutas contra o imperialismo norte-americano. Na verdade – e de forma semelhante a *Perfumed Nightmare* –, *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* não é tanto uma denúncia do regime de Marcos, como uma reação à crescente influência económica e aculturação provocada pela antiga potência colonial, que encontra eco noutras latitudes do chamado Sul Global. De acordo com o crítico literário americano Frederic Jameson,

permanece neste filme um substituto fundamental e *um tenant-lieu* para o ditador ausente e o seu regime; algo como a própria referência última, que, numa inversão alegórica peculiar, é agora chamada a substituir o significante e, tomando o seu lugar, de alguma forma a representar um fenómeno que era o seu próprio efeito e expressão secundária (...). No presente caso, o ‘substituto’ alegórico é, na verdade, o imperialismo americano (ele próprio a causa e origem do regime de Marcos). (Jameson 1992, 191, minha tradução)

Embora *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* tenha sido finalizado já em 1994, mais de trinta anos após o manifesto de Solanas e Getino, verificamos que a utilização do Terceiro Cinema enquanto grelha ideológica é um elemento crucial no pensamento de Tahimik, explícito no seu conceito de “projedor do Terceiro Mundo”. A aderência aos

princípios dos autores do Terceiro Cinema manifesta-se, não só na exploração das complexidades inerentes à construção de uma identidade filipina independente do jugo cultural e económico dos Estados Unidos (que denuncia a uniformização globalizante da ex-potência colonial), mas como resistência às normas de Hollywood. Empregando uma estética idiossincrática e fundada sob preceitos narrativos e estéticos das culturas indígenas das Filipinas, assim com uma lógica de autossuficiência em termos de produção, o cinema de Tahimik torna-se um verdadeiro cinema de resistência, habilitado a retratar condignamente a especificidade da realidade local e regional. Subsiste, portanto, a ideia de um cineasta comprometido com a sua comunidade, participando esta última na edificação do documentário e possuindo agência ativa na sua representação.

Entre o subjetivo e o factual: a importância da memória individual em *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?*

Tal como em outras obras da filmografia de Tahimik, a alternância entre memória coletiva e a subjetividade da experiência pessoal constitui-se como um elemento indestrinçável na formação de um ponto-de-vista sobre a sociedade filipina. Pretende-se, nesta secção, examinar, precisamente, a importância do “particular” em *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* e como é que este opera para conferir uma dimensão mais pessoal à representação cinematográfica da revolução.

Como anteriormente referido, a abordagem de Tahimik à edição encontra paralelos com o trabalho de Wiseman. Ambos partem de uma quantidade considerável de brutos captados durante um período extenso, a partir dos quais constroem relações de sentido na mesa de montagem. Em ambos os casos, embora não se excluindo a hipótese de um esboço prévio de alinhamento narrativo, é na pós-produção que a estrutura dramática do filme ganha forma. Porém, ao passo que para Wiseman é o ponto-de-vista da câmara que conta, correspondendo os movimentos desta a inflexões de um narrador silencioso sobre o universo pró-fílmico (Lewis 1982, 69), proponho que o que move Tahimik é uma ideologia de base, cuja pulsão aglutinadora de materiais se presta à sua veiculação. Tal parece cumprir os pressupostos do que o autor designou por “Cups-of-Gas Filmmaking” (Tahimik 1989), segundo o qual o realizador-ator-narrador se torna num recolector de *objets*

trouvés ao longo de um percurso sem termo definido – objetos esses que serão, posteriormente, ressignificados no processo de montagem.

Ao documentário, subjaz um ímpeto exploratório assente no impacto dos eventos sociais e políticos que marcaram as Filipinas na década de 1980 e na dialética entre dois pontos de vista complementares: por um lado, temos um ponto de vista que reconstitui a cronologia dos acontecimentos públicos, através do modo expositivo e em torno do pensamento político de Tahimik, o que faz com que a narração denote um claro engajamento político; por outro lado, temos um ponto de vista porventura mais interessante, a partir do qual se retrata a vivência familiar do realizador nesse período temporal, vista através do seu olhar e do olhar do seu filho mais velho. É na intersecção de ambos os pontos de vista que o significado do filme se constrói, combinando dimensões individuais e coletivas da memória numa perspetiva unívoca. Para este fim, argumento, Tahimik serve-se do modo performativo para construir a estrutura fílmica, urdindo uma trama rica em registos visuais distintos e de temporalidade fluida e descontínua, de modo a sublinhar uma reação emocional a estes acontecimentos. São as memórias de pai e filho que nos chegam, enfatizando a importância da interioridade pessoal no domínio da memória coletiva. Este paradigma encontra eco no pensamento de Nichols, segundo o qual,

[c]ontinuamos a reconhecer o mundo histórico através de pessoas e lugares familiares (...), do testemunho dos outros (...), e de cenas construídas em torno de modos participativos ou observacionais de representação (...). O mundo representado pelos documentários performativos torna-se, no entanto, impregnado de tons evocativos e sombreamentos expressivos que nos lembram constantemente que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que dele derivamos. (Nichols 2001, 134, minha tradução)

Através de uma abordagem performativa, Tahimik e o filho ganham uma agência na narrativa ao tornar as suas reflexões pessoais numa componente intrínseca ao entendimento do período retratado, que se vê dessa forma ancorado na subjetividade e experiência pessoal dos dois personagens. Este paradigma é especialmente materializado pelo crescimento de Kidlat durante o período retratado no filme, acompanhando nos seus anos formativos a evolução sociopolítica das Filipinas, e relacionando-a com o passado colonial do país. Num determinado ponto, Kidlat questiona o pai sobre o porquê de este se encontrar a realizar um filme “sobre os escravos de Ferdinand Marcos”,

ao que Tahimik responde encontrar semelhanças entre o ditador e Fernão de Magalhães, ambos “mestres de um navio que comandavam com mão de ferro”. À narração de ambos, sucede-se uma colagem de referentes visuais díspares retirados da linearidade cronológica do filme: um livro ilustrado sobre a viagem de Magalhães; imagens de artesanato indígena; artigos de jornais alusivos à luta das tribos filipinas pela sua subsistência; e encenações em que Tahimik interage com nativos. Numa outra sequência, alusiva ao domínio norte-americano nas Filipinas, um dos amigos do pai refere a Kidlat a pretensão de William Howard Taft, presidente dos Estados Unidos entre 1909 e 1913, de “governar as Filipinas a partir de Baguio, a ‘capital de verão’ das ilhas”. Esta explicação espoleta em Kidlat – agora um pré-adolescente – uma visão onde o presidente, na sua indumentária de safári, se faz transportar num palanquim por indígenas das cordilheiras.

Estes interlúdios oníricos sublinham a propensão reflexiva da narração sem, no entanto, recorrerem ao pleonasma. Retratam, por um lado, o ponto de vista de um pai que tenta inculcar no filho valores ancorados nos costumes ancestrais do seu povo e o desejo da sua emancipação, e, por outro, o ponto de vista deste último, cuja inocência reveste a diegese de um carácter lúdico e inquisitivo, numa permuta constante entre a ‘objetividade’ do mundo exterior e a ‘subjetividade’ de um mundo interior que transborda para o contexto pró-fílmico. É nesta transposição entre memória coletiva e individual, com os seus espaços e temporalidades distintas, que *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* se constitui, levando a um entendimento mais aprofundado das razões que levariam à revolução e às consequências desta. Mas esta alternância de pontos de vista também sublinha uma ligação oblíqua entre memória e facticidade. Se a memória individual possui um cunho de intransmissibilidade, ela não deixa de se apoiar, em determinadas circunstâncias, na memória coletiva. De igual modo, a memória coletiva possui a capacidade de ressignificar as memórias individuais, particularmente no que diz respeito a narrativas fílmicas e literárias em que ambas operem. De acordo com o filósofo francês Maurice Halbwachs,

[se] essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas das suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas das suas lacunas, apoiar-se na memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é

assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nelas, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (Halbwachs 1990, 53-54)

Argumento, portanto, que a incorporação da memória individual em *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?*, cumpre um desígnio duplo: por um lado, fugir a uma representação rígida do processo de revolução, ao introduzir no filme uma dimensão subjetiva que o problematiza; por outro, recontextualizar essa mesma dimensão pessoal num coletivo que, sem prejuízo para o seu caráter autônomo, lhe atribui uma camada de sentido mais abrangente.

Conclusão

Com *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?*, Kidlat Tahimik atingiu o ponto mais alto da sua cinematografia, retratando um período importante na história das Filipinas através de dispositivos formais e narrativos que afastam esta obra de uma concepção monolítica de documentário. Pretendi demonstrar, neste artigo, como o realizador posicionou a voz documental dentro do que Nichols posteriormente designaria como “modo performativo”, matizando com as suas próprias memórias e as do seu filho, um discurso sobre o processo revolucionário. A subjetividade de ambos assume-se, assim, como a grelha para a leitura de acontecimentos como o assassinato de Benigno Aquino, os protestos contra a ditadura de Marcos que culminariam na deposição deste, ou a hegemonia cultural dos Estados Unidos sobre as Filipinas.

Do mesmo modo, reforço os pontos de encontro entre *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* e os princípios do Terceiro Cinema, personificados pelo pensamento profundamente anticolonial do realizador, que pretende galvanizar as tradições culturais dos povos das cordilheiras enquanto elemento fulcral para a emancipação da sociedade filipina. Sublimado pela alegoria do “projektor do Terceiro Mundo”, este paradigma remete, não apenas para a subversão dos meios de produção cinematográfica norte-americana, mas para um processo de descolonização do próprio pensamento. Como refere o realizador-ator num determinado ponto, “fighting the dictator in us is tougher than fighting the dictator in the U.S.” As qualidades revolucionárias deste

filme, alinhadas com o tema, encontram paralelos com diferentes quadrantes geográficos, conferindo-lhe uma transversalidade com outras cinematografias do chamado Sul Global. Tais características apontam para o poder transformador do cinema documental enquanto fomentador de um discurso crítico, comprometido com as lutas e revoluções ao longo da história do cinema.

Referências

- Clifford, James. 1981. “On ethnographic surrealism”. *Comparative Studies in Society and History* 23(4): 539–64.
- Elkamel, Sara. 2018. “Wonder, wander – No. 2: Meandering, uncertain, predestined – Conversations from this year’s Spring Sessions”. *Mada*, 7 de julho. <https://www.madamasr.com/en/2018/07/07/feature/culture/wonder-wander-no-2-meandering-uncertain-predestined/>.
- Gray, Rosalind Laura. 2006. *Ambitions of Cinema: Revolution, event, screen*. Unpublished PhD dissertation. London: Goldsmiths College, University of London. https://research.gold.ac.uk/id/eprint/28936/1/thesis_GrayR_2007.pdf.
- Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. Traduzido por Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice.
- Jameson, Frederic. 1992. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kennedy, Chris. 2017. “‘Quiet Lightning: The films of Kidlat Tahimik’: November 16-21, 2017”. *The World Viewed*, <https://theworldviewed.com/2015/quiet-lightning-the-films-of-kidlat-tahimik-november-16-21-2017/>.
- Lewis, Jon. 1982. “The shifting camera point of view and ‘model of language’ in Wiseman’s high school”. *Quarterly Review of Film Studies* 7(1): 69–78. <https://doi.org/10.1080/10509208209361109>.
- Nash, Aily. 2013. “Kidlat Tahimik by Aily Nash.” Em *Speaking Directly: Oral histories of the moving image*, editado por Federico Windhausen, 74–88. San Francisco: San Francisco Cinematheque Books.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Pavsek, Christopher. 2013. *The Utopia of Film: Cinema and its futures in Godard, Kluge, and Tahimik*. New York: Columbia University Press.

Scott, William Henry. 1962. "The word Igorot." *Philippine Studies* 10(2): 234–48.

Solanas, Fernando, e Getino, Octavio. 1969. "Toward a Third Cinema". *Tricontinental* 14: 107-132.

Tahimik, Kidlat. 1989. "Cups-of-Gas filmmaking vs. Full tank-cum-credit card filmmaking". *Discourse* 11(2): 80–86.

Filmografia

I am Curious (Blue) [longa-metragem, película] Dir. Vilgot Sjöman, 1968. 107min.

I am Curious (Yellow) [longa-metragem, película] Dir. Vilgot Sjöman, 1967. 122min.

Les maîtres fous [curta-metragem, película] Dir. Jean Rouch. França, 1955. 36min.

Moi, un noir [longa-metragem, película] Dir. Jean Rouch. França, 1959. 73min.

Perfumed Nightmare [longa-metragem, película] Dir. Kidlat Tahimik. Filipinas, 1977. 94min.

Why is Yellow the Middle of the Rainbow? [longa-metragem, película] Dir. Kidlat Tahimik. Filipinas, 1994. 175min.

Kidlat Tahimik’s “Third World Projector”: Revolution, subjectivity and voice in *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* (1994)

ABSTRACT In this article, I discuss the importance of *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* (1994), made by Philippine director Kidlat Tahimik (n. 1942), in the context of documentary representations on film of revolutionary processes and post-colonial resistance in the Philippines. My work focuses on the two narrative lines that run through the dramatic structure of the film: one reporting to the last years of Ferdinand Marcos’s dictatorship (1980-1986) and the so-called People Power Revolution (1983-1986), and another referring to an intimate portrayal of the director’s family during this period, which emphasizes Tahimik’s and his son’s subjectivity. Drawing on Bill Nichols’s concept of “performative documentary” (2001), I analyze how the introduction of a personal dimension into the collective memory lends itself to a deeper emotional connection to the filmic universe on the part of the viewer. Finally, I explore the convergence – and eventual discord – of Tahimik with the assumptions of Fernando Solanas and Octavio Getino’s Third Cinema (1969), namely regarding the adoption of a certain ethics of production and a certain thematic approach, embodied in this film by what the author designates a “Third World projector”.

KEYWORDS Performative mode; Third Cinema; guerrilla filmmaking; subjective memory; revolution.

Recebido a 9-07-2023. Aceite para publicação a 2-12-2023.