



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1097

Arthur Omar, Trinh T. Minh-ha e as respostas à colonização da representação cinematográfica do “real”

Arthur Omar, Trinh T. Minh-ha y las respuestas a la colonización de la representación cinematográfica de lo “real”

Arthur Omar, Trinh T. Minh-ha and the answers to the colonization of the cinematic representation of the “real”

Rafael de Campos

Doutorando e mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do GPESC - Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação. Porto Alegre (RS) Brasil.
E-mail: rafacampos223@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0943-8589>

Resumo: A partir de uma análise de textos, entrevistas e filmes dos cineastas Arthur Omar e Trinh T. Minh-ha, buscaremos compreender as convergências e divergências entre seus modos de pensar a representação fílmica do “real”, em especial em seus modos de questionamento da linguagem documental clássica hegemônica. Os trabalhos de Didi-Huberman (2014, 2015) e Shohat e Stam (2006) nos ajudarão a contextualizar as relações entre colonialismo, imperialismo e eurocentrismo no cinema, estabelecendo as problemáticas a respeito das quais Omar e Minh-ha irão se dedicar em seus trabalhos.

Palavras-chave: Arthur Omar; Documentário; Eurocentrismo; Trinh T. Minh-ha.

Resumen: A partir de un análisis de textos, entrevistas y películas de los cineastas Arthur Omar y Trinh T. Minh-ha, buscaremos comprender las convergencias y divergencias entre sus formas de pensar sobre la representación fílmica de lo “real”, especialmente en sus modos de cuestionar el lenguaje documental clásico hegemónico. Los trabajos de Didi-Huberman (2014, 2015) y Shohat y Stam (2006) nos ayudarán a contextualizar las relaciones entre colonialismo, imperialismo y eurocentrismo en el cine, estableciendo las cuestiones en las que Omar y Minh-ha se centrarán en sus obras.

Palabras clave: Arthur Omar; Documental; Eurocentrismo; Trinh T. Minh-ha.



Abstract: Based on an analysis of texts, interviews and films by filmmakers Arthur Omar and Trinh T. Minh-ha, we will seek to understand the convergences and divergences between their ways of thinking about the filmic representation of the “real”, especially in their ways of questioning the hegemonic classical documentary language. The works of Didi-Huberman (2014, 2015) and Shohat and Stam (2006) will help us contextualize the relationships between colonialism, imperialism and Eurocentrism in cinema, establishing the issues that Omar and Minh-ha will focus on in their works.

Keywords: Arthur Omar; Documentary; Eurocentrism; Trinh T. Minh-ha.

Introdução

Este estudo propõe uma análise do pensamento do cineasta brasileiro Arthur Omar e da cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha. Ambos produziram filmes e textos que problematizam a representação do real, em especial de culturas diferentes das suas, constituindo proposições alternativas a certa hegemonia estadunidense-eurocêntrica.

Percebe-se tanto em *O Antidocumentário Provisoriamente* (1997), de Omar, quanto em *Documentary Is/Not a Name* (1990), de Minh-ha, certo descontentamento com as práticas de abordagem do real nas vertentes mais hegemônicas do cinema de não-ficção, e, cada um à sua maneira, buscam conceitos e formas para desconstruir a hegemonia do documentário clássico, bem como para proporem novas alternativas de representação. Nesses trabalhos, ambos apresentam algumas noções que parecem indicar uma possibilidade de diálogo, que propomos investigar neste trabalho.

Inicialmente, os trabalhos de Didi-Huberman (2014, 2015) ajudarão a estabelecer a problemática. O francês aborda a questão de uma hegemonia representacional nas artes e o modo como isso tende a prejudicar, em especial, os povos e culturas historicamente marginalizados pelas potências imperialistas. Shohat e Stam (2006) concentrarão a discussão no cinema e nas principais reverberações do colonialismo neste campo, com a instituição de paradigmas representacionais. Shohat e Stam também apresentam o contexto no qual formam-se as primeiras vertentes alternativas aos modos de representação clássicos no cinema documental, que Omar e Minh-ha também criticarão em certos aspectos. Além disso, o pensamento de Fanon (1968), Quijano (2004) e Dussel (2004) também agregarão para o entendimento dos conceitos de colonialismo, imperialismo e eurocentrismo.

Em seguida, serão analisados os textos de Minh-ha e Omar, buscando compreender os pontos centrais de seus pensamentos a respeito da representação no cinema documental. Também serão estudadas as falas de Minh-ha e Omar em entrevistas, a fim de complementar o inventário de posicionamentos de ambos. Dessa forma, pretendemos expor seus principais pontos de convergência e divergência, para



que assim possamos melhor analisar a aplicação destes conceitos em suas realizações fílmicas e compreender suas relações com as noções de colonialismo, imperialismo e eurocentrismo no cinema documental.

Por fim, será lançado um olhar aos filmes *Congo* (1972), de Arthur Omar, e *Reassemblage* (1983), de Trinh T. Minh-ha. A intenção é identificar, em ambos os filmes, os modos pelos quais Omar e Minh-ha articulam suas reflexões teóricas na linguagem de seus filmes. Tais obras foram selecionadas por apresentarem-se como exemplos representativos das reflexões de Omar e Minh-ha acerca dos temas aqui abordados. De que forma estes filmes desconstruem as noções hegemônicas da forma do cinema documental? Como se diferenciam dos “filmes etnográficos” - e quais alternativas propõem? Quais suas contribuições para o pensamento decolonial no cinema? - são algumas perguntas que guiarão este trabalho.

Cinema, representação, colonialismo

Em *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes*, Didi-Huberman (2014) chama atenção para a proliferação, a partir da segunda metade do século XX, de representações artísticas de povos e culturas que, ao longo da história, foram marginalizados pelas potências e impérios hegemônicos. Muitas dessas representações, no entanto, são realizadas por pessoas provenientes das potências hegemônicas, levantando o debate acerca da “representação do outro”. Mas Didi-Huberman alerta para os perigos da banalização, observando que o fato de povos e culturas marginalizados passarem a ser representados com maior frequência não implica, necessariamente, em um avanço, pois muitas destas representações seriam rasas e fortaleceriam estereótipos, sendo atravessadas por vieses comerciais e cujo objetivo principal é a exploração de conteúdos caros à indústria do entretenimento - como o exotismo.

Para Didi-Huberman (2014), essas culturas marginalizadas correriam o risco de desaparecimento, pois suas representações estereotipadas estariam propensas a eclipsar seus modos de existência. É por isso que o autor fala que os povos estão “expostos ao desaparecimento porque estão subexpostos à sombra de suas representações censuradas ou, talvez, mas com um resultado equivalente, superexpostos à luz de suas representações espetacularizadas” (Didi-Huberman, 2014, p. 11-14, tradução minha). Assim como uma imagem superexposta perde detalhes, as imagens desses povos são eclipsadas por representações rasas e estereotipadas, tornando-se sua referência principal. Mas a subexposição também oculta suas vozes e



os povos enfrentam um duplo problema: o emudecimento e a imposição de estereótipos: “os povos expostos à reiteração estereotipada das imagens estão também expostos ao desaparecimento” (Didi-Huberman, 2014, p. 14, tradução minha).

É importante notar a importância que a palavra “estereótipo” adquire aqui. Bhabha (1998) observa que o problema do estereótipo não reside no fato de ele ser, necessariamente, uma mentira, mas em seu caráter simplificador:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (Bhabha, 1998, p. 117).

Este caráter simplificador é problemático por constituir uma fixação, produzindo noções fixas que não permitem variações e nuances, limitando a compreensão do “outro” e impedindo a diversificação representacional. Em outro livro, Didi-Huberman (2015) fala a respeito da predileção ocidental eurocêntrica por um modelo de construção de sentidos baseada em noções fixas, em especial na relação com as imagens. “O ocidente teria privilegiado as formas fixas, facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das formas comoventes, tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses” (Didi-Huberman, 2015, p. 16). Um desdobramento disso seria a limitação do diálogo e do saber, favorecendo interpretações estáticas e simplificadas, sem espaço para a transformação contínua dos objetos. Esse tipo de pensamento tende a impor interpretações fixas e pré-concebidas, tais como os estereótipos.

O cinema, sendo uma das principais formas de arte e comunicação do século passado, não apenas absorveu diversas destas noções de representação estereotipada, mas também auxiliou em sua consolidação, dada sua popularidade em nível mundial. O trabalho de Ella Shohat e Robert Stam (2006) parece revelador de como um modo de representação hegemônico, baseado em valores eurocêntricos, foi estabelecido como uma espécie de paradigma no cinema. Shohat e Stam argumentam que o cinema adotou uma forma de representação das culturas não-hegemônicas que reflete a perspectiva das sociedades economicamente dominantes: “o cinema, como nova técnica, disseminou uma construção da história e uma concepção dos ‘povos’ marcada pela



centralidade e superioridade da civilização europeia, herança que ele próprio, cinema, podia potencializar” (Shohat e Stam, 2006, p. 14).

Neste contexto, o problema reside em duas questões: primeiro, a naturalização desse modo de visão como um modelo predominante para representar o “outro”, como um paradigma representacional; segundo, a tendência desse modo de pensar e representar a refletir vieses eurocêntricos, aos quais os autores apontam uma “base ideológica comum” ao colonialismo, ao imperialismo e ao racismo (Shohat e Stam, 2006, p. 21). O eurocentrismo é entendido aqui como um vestígio do colonialismo, que, por sua vez, seria o modo como os poderes europeus estabeleceram hegemonia econômica, militar, política e cultural em vastas regiões da Ásia, África e Américas (Shohat e Stam, 2006). Essas hegemonias também se transferiram para países onde o processo colonial resultou na subjugação dos povos nativos, mas não da população branca colonial, como nos casos de EUA, Canadá e Austrália, que foram colônias de povoamento, nas quais as potências dominadoras buscavam desenvolvê-las e integrá-las política e economicamente. Em contraste, as colônias de exploração, como África, América do Sul e Ásia, foram dominadas e seus recursos explorados em benefício total das potências coloniais, sem preocupações de integração e desenvolvimento (Shohat e Stam, 2006).

Os países da primeira categoria, conseqüentemente, absorveram valores culturais dos colonos europeus e se integraram ao chamado “primeiro mundo”, de acordo com a proposição de Sauvy (Sauvy, *apud* Stam e Shohat, 2006, p. 55). Ainda que essa divisão contenha contradições, revela-se útil para entendermos as relações de poder globais.

Os EUA, apesar do passado como colônia de povoamento, exerceram influência imperialista após a Segunda Guerra Mundial, agindo de maneira semelhante aos impérios europeus por buscar subjugação do terceiro mundo em seu próprio benefício. O cinema e a publicidade ajudaram a consolidar esta política, promovendo uma ideologia própria, além de refletirem valores culturais eurocêntricos nas representações de povos e culturas marginalizadas. É por isso que os autores chegam a afirmar que “nos estudos cinematográficos, outro nome para eurocentrismo é *hollywoodianismo*” (Shohat e Stam, 2006, p. 65), destacando que o eurocentrismo não se limita a uma questão geográfica, mas representa um modelo de pensar que coloca as tradições europeias como referência central, naturalizando essa visão como a única correta.

No entanto, é crucial ressaltar que os autores não se colocam contra os europeus, americanos ou a tradição ocidental em geral, mas criticam o eurocentrismo como uma perspectiva única e paradigmática, como uma “realidade ontológica” (Shohat

e Stam, 2006, p. 20). Aquilo que Dussel (2004) fala a respeito das características do eurocentrismo ajuda a entender essa questão da instituição de um paradigma. Dussel (2004, p. 46) ressalta que todas as formas de cultura tendem a ser etnocêntricas, mas que o etnocentrismo europeu moderno seria o único que aspiraria a posição de uma centralidade universal-mundial, colocando-se como o centro absoluto do saber e da noção de progresso intelectual.

Já Quijano (2000) salienta que a dominação colonialista ao redor do mundo se deu não apenas nas questões materiais e econômicas, mas também com um rígido controle sobre as produções de subjetividade e das relações intersubjetivas no meio social. Aqui, o racismo, bem como as tentativas de homogeneização cultural e religiosa - os massacres dos povos indígenas, a escravidão e a manutenção do racismo mesmo nas sociedades de maioria não-branca - surgem como características representativas das bases dessas imposições de pensamento. Frente a todas essas noções, é difícil não lembrar daquilo que fala Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra* (1961). Para o pensador martinicano, uma das características mais perversas do colonialismo seria o seu poder de desfiguração e deformação das culturas a ele subordinadas. Fanon aponta que, para o colono, não basta o domínio territorial e o saque dos recursos humanos e materiais da nação colonizada: é preciso também a imposição de uma desfiguração que dilacere as particularidades culturais, instituindo contradições e distorções das mais perversas.

Porém, não queremos construir uma contrariedade absoluta a todo o cinema produzido em países imperialistas, nem uma defesa inocente de quaisquer obras de países subdesenvolvidos. O objetivo é chamar a atenção para a naturalização e a supremacia desse modo de representação e entender como isso impacta as relações culturais. O cinema dos EUA é mencionado por ter sido o dominante em nível global no século passado, e por ainda dominar as salas de exibição e serviços de *streaming*. Além dos méritos estéticos e técnicos, esse domínio foi construído por um sistema de controle da circulação das imagens que beneficiou também os cinemas europeus, apesar de os filmes dos EUA e Europa representarem apenas um terço da produção cinematográfica global.

O domínio dos mercados e a inserção do cinema no processo de produção simbólica industrializada alimentam o cultivo da autoestima e o poder efetivo de exportação de imagens, separando, num primeiro momento, os que produzem e os que, pelo consumo, eram mais ou menos assimilados a uma ordem social, sejam os imigrantes dentro dos próprios países



do hemisfério norte, sejam os povos distantes. Ao longo do século XX, foram criados outros centros igualmente fortes, notadamente na Ásia, mas nenhum com a mesma capacidade de disseminação e controle da circulação das imagens e representações em escala planetária, sendo clara a presença, mais do que residual, de uma polarização que muito deve a essa herança do século passado (Shohat e Stam, 2006, p. 15).

Este controle da circulação de imagens, bem como o eurocentrismo inerente às potências hegemônicas e das imagens e sons produzidas por elas, seriam dois dos principais fatores que ajudariam a explicar a naturalização do modelo de visão eurocêntrica no cinema, sua constituição como um paradigma representacional. Essas questões relativas ao eurocentrismo nas representações cinematográficas dizem respeito a todos os gêneros e suas variações, tanto ficcionais quanto documentais, e é em relação a estes últimos que Arthur Omar e Trinh T. Minh-ha se dedicaram.

Arthur Omar e Trinh T. Minh-ha em diálogo

Trinh T. Minh-ha e Arthur Omar apresentam uma série de semelhanças em suas obras. Ambos possuem atividades artísticas e intelectuais para além do cinema - com destaque para a obra de Omar, com fotografias e instalações, e para a de Minh-ha, como compositora e etnomusicóloga. Além disso, ambos já atuaram como professores, com destaque para a longa carreira acadêmica de Minh-ha nos EUA. Portanto, não é por acaso que produziram obras de caráter extremamente inovador em seus meios, mas também escreveram detalhadamente sobre essas atividades.

Em um texto originalmente publicado em 1972, intitulado *O Antidocumentário, provisoriamente*¹, Arthur Omar parte de uma preocupação central a respeito do cinema documental: a falta de uma linguagem autônoma, genuinamente criada para a abordagem e a representação do real. Para Omar, toda a tradição documentarista de até então era dependente do cinema de ficção - sobretudo o cinema *hollywoodiano* - e, portanto, a realidade representada no documentário não era muito distinta da realidade do cinema ficcional. Esse fato preocupa Omar principalmente por ele considerar que o

¹ Este importante texto da obra de Arthur Omar foi publicado pela primeira vez no Caderno Comunicação do *Jornal do Brasil* em 1972 – justamente o ano de lançamento de seu filme *Congo*. Nos anos seguintes, foram duas novas publicações: em 1978, na revista *Vozes*, e em 1997 na revista *Cinemas* – sendo esta a versão consultada para o presente trabalho.



cinema de ficção tem um compromisso primordial com o espetáculo e o capital, fazendo com que a realidade abordada nos documentários também seja permeada por essas mesmas obrigações:

Não queremos dizer que o documentário não exista. Mas o modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção, e, por conseguinte, não constitui uma opção real frente a ele. Resumindo: na medida em que o cinema narrativo de ficção determina o cinema documentário, poderíamos dizer que o que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário reapresenta como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção real) (Omar, 1997, p. 2).

Trinh Minh-ha, por sua vez, disserta sobre seu descontentamento com os rumos não apenas da prática cinematográfica, mas também com os rumos da teoria cinematográfica, que ela considera, até aquele momento, “reducionista” e incapaz de teorizar sobre o cinema sem valer-se de conceitos de outras áreas do conhecimento. A vietnamita inicia seu texto de um modo um pouco mais radical que o de Omar, mas ao final do parágrafo percebemos possíveis semelhanças com o modo de pensamento do brasileiro:

Não existe isso de documentário - quer o termo designe uma categoria de material, um gênero, uma abordagem ou um conjunto de técnicas. Essa afirmação - tão antiga e fundamental quanto o antagonismo entre nomes e realidade - precisa ser reiterada incessantemente, apesar da existência bem visível de uma tradição documental (Minh-ha, 1990, p.1, tradução minha).

Trinh Minh-ha vai além e, assim como Omar, também aborda a problemática de uma tradição documentarista hegemônica que se impõe como detentora da verdade e da produção do real. E isso é problemático pois, além de envelopar as possibilidades de realização documental dentro de um sistema preconcebido de regras que limitam as



inovações formais e temáticas, há a imposição de um conceito único de realidade. Assim, as representações fílmicas da realidade só são tomadas como tais a partir de um único ponto de vista, de uma única cosmologia: “Em um mundo completamente catalogado, o cinema é muitas vezes reificado em um corpus de tradições. Por um lado, a verdade é produzida, induzida e estendida de acordo com o regime no poder. Por outro lado, a verdade está entre todos os regimes de verdade.” (Minh-ha, 1990, p. 1, tradução minha).

Neste ponto, percebemos uma aproximação às questões levantadas na seção anterior por Shohat e Stam (2006). Essa “catalogação” apontada por Minh-ha, bem como a imposição de regimes de verdade, é algo que está fortemente relacionado às relações de poder imperialistas e eurocêtricas que persistem globalmente. São justamente as potências dominantes que ditam os rumos, valores e condições dessas catalogações e regimes de verdade, aos quais às culturas e formas de existência do “terceiro mundo” são forçadas a se submeter, ou, em caso de tentativa de reafirmação, são condenadas a catalogações pejorativas. O controle de circulação de imagens surge como um dos principais modos de manutenção desse estado de coisas no terreno do cinema. Portanto, é em um movimento de evidenciação, questionamento e combate a esta situação que os trabalhos de Minh-ha e Omar se articulam.

Mas, como bem observa Omar, essas problemáticas não dizem respeito apenas à questão de hegemonia do cinema comercial. Para o brasileiro, o cinema que se define como “de vanguarda” também estaria totalmente atrelado à linguagem do cinema comercial hegemônico, pois seu modo de transgressão não vai além de uma mera inversão dos procedimentos convencionais. Ainda que Omar reconheça que estas são transgressões válidas e importantes para o desenvolvimento do cinema em geral, ele enfatiza que não são suficientes para fazer frente ao cinema comercial, visto que essas transgressões seguiriam dando continuidade ao ciclo do cinema tradicional.

Onde o filme tradicional mostra, ela [a vanguarda] não mostra. Onde ele é claro, ela se faz de obscura. Onde ele é lento, ela corta velozmente. Onde ele passa por alta, ela acentua. Onde ele evita, ela prolonga. Onde ele se emociona, ela desdramatiza. Onde ele sincroniza, ela defasa. Onde ele separa, ela superpõe. Onde ele classifica, ela atravanca. Onde ele enfatiza, ela esvazia. Onde ele continua, ela rompe. Onde ele avisa, ela irrompe. Onde ele enraíza, ela arranca. Onde ele narra, ela musica (Omar, 1997, p. 4).

Como representantes de países fora do eixo estadunidense-europeu - aqueles que detêm a hegemonia sobre o conceito de real a ser documentado - Omar e Minh-ha defendem uma busca por novas maneiras não apenas de representar o real, mas também de abordar, com seus filmes, a própria questão da representação do real. Neste caso, o “real” a que Minh-ha se contrapõe é aquele definido por ela como uma “estética da objetividade”. A cineasta aponta para o modo pelo qual as tecnologias cinematográficas são cooptadas de maneira a servirem a um naturalismo que determina arbitrariamente a noção de verdade e, conseqüentemente, aquilo que é certo e errado, e o que pode ser considerado como honesto ou manipulativo no documentário.

Um exemplo relativo a essa estética da objetividade são as tecnologias sonoras desenvolvidas com o propósito de criar uma ambiência sonora mais próxima da experiência concreta, como o gravador *Nagra*, o microfone direcional e a sincronia labial. Cristalizadas na cultura cinematográfica, tanto comercial quanto de vanguarda, essas tecnologias são alguns dos elementos apontados por Minh-ha como representativos desta estética da objetividade. Minh-ha também aborda a questão temporal: segundo a autora, os planos de longa duração passam a ter maior credibilidade, pois passam uma noção de maior proximidade com o real. Além disso, planos gerais são prezados em detrimento dos *close-ups*, planos-detalhe e artifícios de montagem em geral, partindo do princípio de que seriam mais fiéis à realidade, sendo capazes de incluir maior quantidade material de real em si sem interrupções.

Arthur Omar também compreende um complexo tecnológico como responsável pela padronização da linguagem cinematográfica (ainda que não aborde especificamente as tecnologias, como o faz Minh-ha) e introduz outros dois pontos na discussão: a problemática da dinâmica na relação entre o espectador e a obra cinematográfica e o conceito de função-espetáculo:

O cinema de ficção aperfeiçoou, com grande esforço, uma série de dispositivos estéticos visando a tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção. O espectador sabe perfeitamente distinguir documentário de ficção, porém, a maneira dele se colocar frente ao conteúdo desses filmes é idêntica nos dois casos, ou seja, dele se exige um mesmo tipo de esforço e trabalho, se exige que seja o mesmo tipo de espectador, ou melhor, um mero espectador (Omar, 1997, p. 2).



Para Omar, o elemento responsável pela padronização da atitude do espectador perante o filme de ficção e o filme documentário é o que ele chama de função-espetáculo, que não é um atributo exclusivo do cinema, mas sim uma instituição, um modo de operação presente em todos os aspectos da cultura. É curioso notar que essa ideia parece estar em consonância com a definição de espectador dada por Jonathan Crary (2012) ao diferenciar os termos “observador” de “espectador”. Crary também aponta para a passividade diante do espetáculo como característica mais significativa do termo espectador: “Espectador também carrega conotações específicas, especialmente no contexto da cultura do século XIX, que prefiro evitar - concretamente, aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro” (Crary, 2012, p. 15).

Minh-ha chama atenção para o fato de que a noção de senso comum de que o cinema documental teria o poder de “capturar a realidade” acaba por impor passividade ao espectador. A suposta natureza puramente real do documentário permitiria ao espectador eximir-se da necessidade de questionamento dos fatos apresentados na recepção fílmica. “O que é apresentado como evidência permanece evidência, quer o olho observador se qualifique como sendo subjetivo ou objetivo. Mais uma vez, a ênfase é colocada no poder do filme de capturar a realidade ‘lá fora’ para nós ‘aqui’ (Minh-ha, 1990, p. 83, tradução minha).

Outro fator que aproxima Minh-ha e Omar é a representação do “outro”. Ambos criticam documentários que, além de representarem pessoas e culturas diferentes das suas, possuem a pretensão de se colocarem como porta-vozes das pessoas e culturas retratadas. Minh-ha destaca a posição de poder que o cineasta possui diante de si como o “poderoso doador de voz”, posição de autoridade que detém a produção de sentido e definição da verdade.

Filmes feitos sobre pessoas comuns são naturalmente promovidos como filmes feitos para as mesmas pessoas, e apenas para elas. No desejo de atender às necessidades dos não expressos, há, com bastante frequência, o desejo de defini-los e suas necessidades. (...) Quando os cineastas se encontram em debates em que um filme é criticado por seu tratamento simplista e redutor de um assunto, resultando na manutenção do próprio *status quo* que se propõem a desafiar, sua tendência é desconsiderar a crítica argumentando que o filme não é feito para ‘espectadores



sofisticados como nós, mas para um público em geral', situando-se assim acima e à parte do público real, aqueles 'lá fora', os simplórios que precisam de tudo o que veem explicado eles (Minh-ha, 1990, p. 84, tradução minha).

A questão da emissão do discurso ganha destaque nos textos do brasileiro e da vietnamita, e uma das formas que ambos encontram para combater uma possível imposição de um discurso sobre toda uma cultura é justamente na evidenciação da relação de hierarquia inerente a toda representação cinematográfica. Minh-ha afirma que todo empreendimento documental contém em si uma relação hierárquica, pois o cineasta será sempre o portador do discurso, quem decide o que e como será mostrado no filme, tendo o poder de decisão sobre a representação. Mas para Minh-ha, a simples existência desta relação de hierarquia não seria o problema, mas sim o modo como tanto a linguagem documental clássica quanto algumas vertentes alternativas tende a lidar com ela: na primeira, ocultando-a, dando a entender que o discurso fílmico seria, de fato, a realidade, que o cineasta seria apenas um agente de registro dos fatos, ao invés de um construtor de sentidos e noções de realidade. Segundo, entre as vertentes alternativas criticadas por Minh-ha, destaca-se aquela definida como "cinema antropológico", que, segundo a autora, aspiraria a uma posição superior à dos demais documentários por conter em si uma noção de cientificidade, utilizando-se de métodos supostamente acadêmicos.

Ela cita como exemplo o trabalho do cineasta francês Jean Rouch, reconhecido pela proposição de uma "antropologia compartilhada" (Rouch *apud* Takemoto e Otsuka, 2014, p. 51), método que consistia em, ao final dos trabalhos, revelar aos povos estudados e filmados por ele o resultado do trabalho, em uma exibição coletiva. A partir de então, seria feita uma reflexão em conjunto com esses povos, que poderiam opinar e "participar" desta antropologia. Não apenas para Minh-ha, como também para outros críticos de Rouch, o problema deste método seria parecido com aquele das representações documentais clássicas, ou seja, a ocultação da relação de hierarquia. Na antropologia compartilhada de Rouch, não há uma real inversão dos processos antropológicos, as relações de poder ainda estão presentes, mas tenta-se, em vão, superá-las: o "outro" continua sendo o outro, o estudado, e o antropólogo não perde seu *status*. Ou seja, é como se os povos estudados por Rouch tivessem a chance de participar de uma antropologia de si mesmos, mas sempre a partir da antropologia já concebida por Rouch, e em momento algum fizessem de fato algo próximo a uma antropologia do cineasta ou de seu método. A hierarquia, ao fim e ao cabo, segue



intocada, e, pior ainda, camuflada, ou tem-se até mesmo a sensação de uma utópica “superação” das relações de poder.

Dessa forma, Minh-ha critica tanto o modelo documental clássico, no qual a relação de hierarquia entre o cineasta e o “outro” é ocultada, quanto o modelo alternativo/antropológico, no qual busca-se superar tal hierarquia e estabelecer uma relação de igualdade entre o cineasta e o outro. A autora, então, propõe uma terceira via teórico-metodológica, na qual busca-se evitar tanto o caráter totalizante do modelo clássico quanto o idealismo utópico do modelo alternativo. Definido pela autora como *speaking nearby* (falar perto/junto) (Minh-ha, 1990), esta proposta contrapõe-se à ideia de “falar por”, um dos problemas, segundo Minh-ha, contidos no documentário convencional. A grande diferença dessa proposta seria a opção em explicitar a relação de hierarquia entre o cineasta e o outro, ao invés de ocultá-la ou tentar superá-la, além da recusa em buscar definições acerca dos povos e culturas documentados, movimento que a cineasta consideraria como demasiado “totalizante”. É curioso notar que, apesar de contrapor-se a certa vertente considerada antropológica/etnográfica no cinema, alguns autores (Soranz, 2014) já chamaram atenção para as contribuições do trabalho cinematográfico de Minh-ha à antropologia, justamente pelo seu modo cuidadoso de lidar com o outro, empreendendo uma espécie de método da alteridade.

Arthur Omar também aborda a questão da relação de hierarquia, principalmente no modo como trabalhou com o filme *Congo*. Além de evitar colocar-se como o “porta-voz” de todo um povo, seu posicionamento parece até complementar o de Minh-ha por abordar também a questão da própria natureza do discurso. Para o cineasta brasileiro, a prática de evitar falar pelo outro, de definir outra cultura, não deve ser entendida como uma discussão ontológica a respeito do fato de existir ou não uma realidade objetiva, mas sim como uma afirmação do fato de que os filmes, tanto documentais quanto ficcionais, não assumem o *status* daquilo que retratam. Ou seja, não há aqui uma defesa de que não existam fatos históricos ou que seja impossível acessá-los, ou então de que a realidade seria algo relativo. Na verdade, há uma reiteração do caráter de construção artística a que todo documentário está sujeito: um documentário sobre determinado fato histórico será sempre uma visão sobre aquele fato histórico, e não uma reencarnação dele.

Todo documentário é obra de antiquário. Por mais atual e atuante que seja seu tema, o documentário é um passe de mágica que coloca seu objeto numa perspectiva, muito clara e circunscrita, a mesma que um antiquário tem à mão para se exercer como tal sobre sua matéria. Um vaqueiro não é o



autor de um documentário, nenhum documentário é a fala de um vaqueiro, por mais que se focalize o vaqueiro e se o faça falar. O problema é de emissão (e, em última instância, de omissão). Quem emite? (Omar, 1997, p. 10).

Em seu texto, Arthur Omar não aborda diretamente a questão da relação de sua obra com a antropologia, mas já foi perguntado a respeito disso em outras ocasiões. Em entrevista à *TV UFBA* (Omar, 2011b) Omar reitera que não vê nenhuma relação entre seu trabalho e a antropologia; já em uma *live* realizada pelo portal da Escola de Comunicação da UFRJ (Omar, 2021), o cineasta dá uma declaração muito próxima à noção de “falar perto”, de Minh-ha. Omar fala que seus filmes constituem “projetos de não-saber”, ao contrário dos documentários convencionais, que quase sempre fazem parte de um projeto de saber. Isso se dá, segundo Omar, porque ele não articula seu filme para abordar determinado tema, mas sim para “andar ao lado dele”. Em outra entrevista, desta vez para o *Itaú Cultural* (Omar, 2011a), o cineasta fala no tema como um “veículo” para sua obra, algo exterior ao filme, mas que anda lado a lado. Aqui, a diferença principal em relação ao pensamento de Minh-ha é que Omar diz não se interessar fortemente pelo tema, enquanto este é primordial para a vietnamita. No entanto, não devemos concluir apressadamente que o tema é algo totalmente desprovido de importância pra Omar. A ideia de “andar lado a lado” suscita aqui uma noção de equivalência entre tema e forma, conteúdo e linguagem, em detrimento à ideia de que haveria uma superioridade entre esses elementos. Como aponta Guiomar Ramos (2004), a relação de Omar com seus temas é bastante complexa, composta de pelo menos dois momentos: primeiro, uma apropriação desconstrutiva, que descontextualiza signos de referência de dado tema, e segundo uma recontextualização que concretiza tais signos de outra forma.

Ao fim e ao cabo, no entanto, ambos recusam a noção de “falar por” determinado povo, a instituir veredictos totalizantes e buscam evidenciar seus papéis nas relações de hierarquia que se dão no contato com o “outro”. Sendo assim, isso nos leva, conseqüentemente, às propostas de abordagem documental que Omar e Minh-ha empreenderam em seus filmes. Omar propõe um modelo transitório de abordagem, uma alternativa ao documentário hegemônico, que ele define como antidocumentário:

Poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário



procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos (Omar, 1997, p. 5).

Esta ideia de “um filme que se deixa fecundar pelo tema” é muito semelhante à noção de um documentário autoconsciente de sua própria artificialidade, que Minh-ha tratará em seu texto. Para Minh-ha, é imprescindível desvencilhar-se do ideal de representação pura da realidade e incorporar os elementos artificiais contidos na realização fílmica:

Um documentário consciente de seu próprio artifício é aquele que permanece sensível ao fluxo entre fato e ficção. Não funciona para ocultar ou excluir o que é normalizado como “não factual”, pois entende a dependência mútua do realismo e da “artificialidade” no processo de filmagem. Reconhece a necessidade de compor (sobre) a vida vivendo-a ou fazendo-a (Minh-ha, 1990, p. 89, tradução minha).

Mas, afinal, que tipo de cinema documental ideal seria esse a que Arthur Omar e Trinh Minh-ha tanto almejam? Nestes textos, Omar e Minh-ha são discretos ao nomear diretamente os trabalhos de terceiros, independente do fato de considerarem-nos exemplares ou problemáticos. Além da já referida menção crítica a Jean Rouch, Minh-ha (1990), traz algumas citações de cineastas cujas opiniões parecem adequar-se às dela e às de Omar. É o caso, principalmente, das falas de Georges Franju (p. 85-89) e Alexander Kluge (p. 88). Tanto a fala do francês quanto a do alemão centram-se na questão das diferentes camadas de mediação presentes entre a realidade vivida e a realidade filmada, enfatizando a utopia presente em projetos que busquem traduzir verdades absolutas em filme.

Já Omar preza fortemente o trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, mais especificamente em seu filme *Os Inconfidentes* (1972). Além de inserir um frame deste filme na montagem de *Congo*, a pesquisa mais recente de Belasalma (2019, p. 13-14) revela que Omar era um grande admirador do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Ao longo de 1972, ano de lançamento tanto de *Os Inconfidentes* quanto de *Congo*, Omar escreveria ao menos duas críticas bastante elogiosas a respeito deste filme em sua coluna no jornal carioca *Correio da Manhã*. Para Omar, *Os Inconfidentes* seria um modo exemplar de abordagem cinematográfica da história que evita a tentativa de construir



um discurso fixo e dogmático – que para o autor seria representativo do que ele chama de “cinema tradicional”.

O fato de que tanto Omar quanto Minh-ha citam cineastas notáveis do cinema de ficção ressalta que suas críticas não são negações puras e simples das fabulações, nem negações absolutas da representação. Por meio de seus textos, eles buscam evidenciar certa colonização da linguagem cinematográfica, combatendo também a instituição de paradigmas representacionais eurocêntricos, mas também as alternativas que se mostrem demasiado inocentes e utópicas em suas proposições. A seguir, veremos como o brasileiro e a vietnamita operacionalizaram essas questões em dois de seus principais trabalhos fílmicos.

Congo e Reassemblage

Congo é um curta-metragem dirigido por Arthur Omar, lançado oficialmente em 1972 e que conta com pouco mais de 12 minutos de duração. O filme possui esse nome pois seu “tema” - se é que podemos continuar chamando-o assim - são as congadas, ou autos dos congos, evento do folclore afro-brasileiro que possui origem na região da África Central, principalmente na Angola e no Congo, e que, no Brasil, é praticado principalmente nos estados de Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Mato Grosso e São Paulo. De acordo com Arthur Ramos (2007, p. 31), trata-se de representações teatrais populares que surgiram com o intuito de retratar as disputas entre monarquias e reinos africanos, e que, mais tarde, também passaram a representar as lutas dos povos africanos contra os colonos europeus invasores. Mas, no filme de Omar, o elemento que mais chama atenção é a estrutura, que se diferencia em muito do que se poderia esperar de um documentário convencional a respeito das congadas: o filme de Omar não mostra nenhuma imagem nem som da festa em si, e o que mais vemos no filme são cartelas de letreiros. Como bem observa Jean-Claude Bernardet (2003, p. 109-110), o filme possui, no total, 148 planos; destes, 114 são letreiros, e os 34 que restam podem ser divididos em 2 tipos: aqueles filmados de fato em locação - 24 planos - e aqueles que se constituem de fotografias fixas e frames de outras obras.

Mas de que se trata, afinal, esta profusão de letreiros? Omar pode até não mostrar as congadas audiovisualmente, mas insere nas cartelas elementos representativos daquilo que se poderia entender como as origens desta manifestação, com informações e até mesmo dados retirados da literatura historiográfica. No entanto, a maior parte destas cartelas faz isso de modo fragmentado, afastando-se daquilo que se poderia esperar de um texto efetivamente informativo, gerando uma certa frustração



na expectativa de adquirir conhecimento acerca das congadas. As cartelas passam a revelar termos, frases, combinações e/ou oposições entre palavras que parecem formar uma espécie de quebra-cabeças.

Para Sobrinho (2016), a opção de Omar por essa “torrente de letreiros” possui um caráter de provocação e ironia, pois seria o modo pelo qual o autor encontrou para enfatizar a tensão entre seu “conhecimento livresco” -x a realidade vivida, entre as histórias e as raízes da congada e a mediação entre o filme e o real - ou então “mistério do mundo x 2 e 2 são 4”, um dos letreiros do filme. O autor também aponta que Omar, ao optar por essa mediação literária, empreende um gesto de negação à noção baziniana de “restituição do mundo pela câmera cinematográfica” (Sobrinho, 2016, p. 132). Assim, o filme e o tema andam lado a lado, mas sem nunca se fundirem, lembrando as próprias noções de Omar a respeito de “andar ao lado do tema” e dos “projetos de não saber”, discutidas na seção anterior.

Essas duas colocações do cineasta brasileiro também parecem remeter à ideia do “filme em branco”. Ou seja, ao invés de relacionar convencionalmente os termos expostos nas cartelas e partir para seus significados e correlações prováveis, o filme opta por um mergulho nas entrelinhas, que aqui podem ser entendidas com as entrelinhas da História. A noção de um conhecimento intelectual acadêmico sobre o evento popular parece ser colocada sob escrutínio da mesma forma que as representações populares são analisadas por este tipo de conhecimento, em uma espécie de meta-análise tanto da posição do cineasta e artista quanto da posição do pesquisador e formador de conhecimento.

Filmado no Senegal, em 1981, *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*, é um média-metragem de 40 minutos realizado por Trinh T. Minh-ha. Ao longo do filme, vemos diversas imagens de senegaleses em diferentes afazeres cotidianos, bem como de paisagens da região. O filme é composto por uma montagem bastante vasta, que incorpora diversos modos de enquadramento diferentes do que se costuma visualizar em documentários de caráter explicativo. Em relação ao som, momentos com o uso da música tribal senegalesa são alternados com momentos de silêncio absoluto e de narração da própria realizadora. Nestes textos, no entanto, em momento algum a cineasta se propõe a descrever as imagens e sons do filme, e seu texto possui um caráter muito mais reflexivo, discorrendo a respeito das dificuldades de se representar uma cultura diferente da sua sem impor as relações de colonizador x colonizado.

Em uma *masterclass* de 2016, a cineasta fala sobre seu processo de realização em *Reassemblage*, tendo filmado no país africano por conta do período em que viveu lá devido a seu trabalho como etnomusicóloga. Minh-ha discute o fato de partilhar com os senegaleses um passado colonial e por isso era muito importante para a cineasta evitar



o modo de realização fílmica que imprimisse uma relação de poder. Portanto, era importante para Minh-ha a ideia de “falar junto” com o povo senegalês por meio de seu filme. Soranz (2013, 2014) ressalta a capacidade do filme de desconstrução da linguagem convencional do cinema etnográfico e que, justamente por isso, contém grandes contribuições para o fazer antropológico. Soranz (2014) destaca como o filme de Minh-ha empreende uma espécie de meta-antropologia, mostrando como esta disciplina pode falar muito mais sobre as culturas que a exercem do que sobre as culturas que pretendem descrever.

Tanto o filme de Omar quanto o de Minh-ha operam com a noção de quebra de expectativa: diferente dos documentários convencionais, *Congo* e *Reassemblage* recusam-se a criar definições absolutas sobre seus temas. É a sua ideia dos “projetos de não-saber”: ao invés de criar um saber absoluto sobre seu tema, Omar busca desconstruir a noção de saber a respeito daquilo que ele retrata, e que o “produto final” nunca é o filme por si só. Por isso, como escrito em *O Antidocumentário*, Omar descreve Congo como “um filme em branco” (Omar, 1997, p. 6), um filme a continuar sendo construído mesmo depois da recepção fílmica. Minh-ha parece aproximar-se a esse modo de exploração fílmica, e, em outra entrevista (Minh-ha, 2022), define seu método como uma maneira política de abordar um tema, sem focar nos indivíduos, mas sim “nas forças e elementos que se apresentam ao filme”.

Essa opção de realizar um filme que se recusa a definir seu tema parece estar bastante ligada à noção de “atlas”, que Didi-Huberman (ano?) trabalha a partir do trabalho de Aby Warburg. O francês apresenta a metáfora dos atlas x dicionários a fim de prezar por um modo de conhecimento avesso a definições absolutas e fixas, como a dos dicionários. Por isso, o pensador francês fala sobre uma busca por um conhecimento lacunar e mais amplo, que, no caso das imagens, seria representado pela metáfora dos atlas, o que parece muito próximo daquilo que Omar e Minh-ha praticam em seus filmes e textos, ressaltando que o atlas não tem como objetivo

nem sintetizar (num conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (num arquivo integral) nem de classificar de A a Z (como num dicionário), mas de fazer surgir, através do encontro de imagens dessemelhantes, certas “relações íntimas e secretas”, certas “correspondências”, capazes de oferecer um conhecimento transversal dessa inesgotável complexidade histórica (a árvore genealógica), geográfica (o mapa) e imaginária (os animais do zodíaco). (Didi-Huberman, 2018b, p. 25-26).

Em *Remontagens do Tempo Sofrido* (2018a), Didi-Huberman aborda a montagem - ou melhor, a remontagem - sobre imagens como um método por excelência para a reflexão histórica. O autor destaca como a montagem é um método que aguça a imaginação histórica, algo que seria fundamental para a legibilidade histórica, tendo em vista que a História não é formada apenas pelos historiadores, mas por todos nós. Esta noção é fortemente ligada à concepção histórica de Walter Benjamin (1985), que define as imagens dialéticas como as únicas imagens dignas de serem chamadas “imagens históricas”. O nome escolhido por Minh-ha para seu filme (*Reassemblage* = remontagem) parece fazer ainda mais sentido após tomarmos conhecimento desses escritos de Didi-Huberman.

Apesar de ambos os filmes empreenderem representações que apostam na evidenciação da presença de um autor, de uma instância narradora que propõe o filme, o fazem de maneiras significativamente diferentes. Em *Congo*, a figura de Arthur Omar não surge na tela, nem mesmo a sensação de sua presença, que poderia ser reivindicada por meio do olhar de pessoas para a câmera - o que até ocorre, mas de maneira muito rápida e em pouquíssimos planos. Também não temos a voz de Omar narrando textos, e, portanto, a evidenciação da presença do autor se dá muito mais pela própria montagem disruptiva do filme e pela opção desconcertante de negar a audiovisualidade das congadas, substituindo-a pelas cartelas.

É como se essa quebra de expectativa funcionasse também como uma reiteração do papel da presença do diretor como construtor do discurso fílmico. Já em *Reassemblage*, também não vemos o corpo da diretora na tela, mas ouvimos sua voz em diversos momentos, nas narrações em *off* que a autora faz. Para além do fato de a própria autora ler textos de sua autoria, o conteúdo dessas narrações também diz respeito à evidenciação de sua presença e aos desafios da prática documental, em tom fortemente metalinguístico. As narrações em *off* de *Congo* e *Reassemblage* também são representativas de estratégias de desconstrução de um elemento bastante importante linguagem documental clássica: a chamada “voz de Deus”, isto é, uma voz geralmente masculina e adulta, que expressa em tom didático e confiante determinado conteúdo para representar uma espécie de “voz da razão”. Em *Congo*, nos poucos momentos em que temos *voice over*, quem narra o texto é uma menina, provavelmente com não mais do que 13 anos, dado o tom infantil de sua voz. Tal subversão é uma maneira do filme de Omar de ironizar a credibilidade geralmente atribuída às narrações em filmes documentais desconstruindo a expectativa acerca da enunciação. Já em *Reassemblage*, as narrações de Minh-ha desconstroem o tom geralmente informativo



das narrações documentais clássicas, não só por não explicar nenhum conteúdo, mas também porque não possuem relações diretas com as imagens.

É curioso notar também que, ao abdicarem de um modo de representação explicativo e construtor de classificações e catalogações, tanto o filme de Omar quanto o de Minh-ha destacam-se pelo ritmo de suas montagens. *Congo* e *Reassemblage* apresentam montagens bastante disruptivas, próximas à noção de montagem vertical, nas quais a sucessão de planos não segue uma linha de ligação óbvia entre as imagens, nem entre as imagens com relação aos sons. Em *Congo*, os textos das cartelas não necessariamente ligam-se uns aos outros, assim como as demais imagens da fazenda filmada. Em *Reassemblage*, a proliferação de *jump cuts* também colabora para a descontinuidade da montagem. Esses ritmos de montagem articulando sons e imagens de modo pouco convencional, é outro elemento que se destaca e chama atenção para o caráter de desconstrução da linguagem hegemônica que esses filmes pretendem exercer.

Além disso, é possível relacionar este modo de operação de montagem à poesia, ao menos de acordo com a noção trazida por Octavio Paz (1996). O mexicano diferencia prosa e poesia de uma maneira bastante direta: enquanto a primeira preocupa-se principalmente com a racionalização da linguagem, a segunda dedica-se, sobretudo, ao ritmo. Isso nos interessa não só pelo fato de os filmes de Omar e Minh-ha trabalharem fortemente com o ritmo, mas também por essa definição de poesia de Paz assemelha-se em muito ao pensamento de ambos: para Paz, a realização poética por meio do ritmo configura uma “mudança de atitude perante a realidade” (Paz, 1996, p.17) e, mais importante ainda, ritmo e poesia exercem um pensamento em liberdade - algo que nos remete às noções do projeto de não-saber, de Omar, e a recusa à classificação, de Minh-ha.

Ao falar sobre poemas que considera exemplares, a descrição de Paz também se assemelha às ideias de Omar e Minh-ha operacionalizadas em seus filmes: “Neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia.” (Paz, 1996, p. 15). Assim, parece frutífero considerar que os pensamentos de Didi-Huberman e Octávio Paz, acima citados, nos ajudam a refletir a respeito da obra cinematográfica de Arthur Omar e Trin T. Minh-ha. A ideia de que a realização fílmica de ambos configura a produção de um saber disruptivo e contestador, mas também poético, surge como uma possibilidade de compreensão, mas que não pretende excluir o caráter de rascunho, tentativa e “proposta em suspensão” a que tanto o brasileiro quanto a vietnamita buscam se dedicar.



Considerações finais

Após essa aproximação aos pensamentos de Arthur Omar e Trinh T. Minh-ha, é possível concluir que seus filmes e escritos têm muito a oferecer para os estudos da abordagem fílmica do real. Tanto o cineasta brasileiro quanto a vietnamita iniciaram debates muito importantes a respeito de representação, lugar de fala, relações de colonização e hegemonia no cinema documentário, temas tão importantes que, ainda atualmente, seguem mostrando-se extremamente pertinentes na reflexão sobre a arte - vide os trabalhos mais recentes de Didi-Huberman, que parecem dialogar em muito com as noções de Omar e Minh-ha.

A principal diferença entre as propostas de pensamento de Omar e Minh-ha provavelmente reside no modo como estabelecem a relação do autor com seu tema: enquanto o brasileiro chega a afirmar que o tema “não é importante”, Minh-ha parece extremamente preocupada com as culturas que aborda e lhe servem como tema, pois seus filmes ou retratam povos que partilham seu passado colonial, ou então abordam sua própria cultura. Porém, como foi apontado nas páginas anteriores e em diálogo com Ramos (2004), isso não significa que Omar expresse um desdém pelos temas e assuntos que aborda, mas sim que ele propõe, por meio das formas que constrói, maneiras diferentes de se relacionar com o conteúdo fílmico, estabelecendo uma relação de equivalência entre conteúdo e forma, que andariam “lado a lado”.

De toda forma, ambos os cineastas empreendem proposições fílmicas que combatem a catalogação estereotipada e superficial, e isso mostra-se como um sinal de grande respeito em relação a tais culturas, pois combate o eclipse destas culturas pelas representações usuais, de acordo com o pensamento de Didi-Huberman (2014). Além disso, por mais que Omar afirme não se importar, o modo de representação - ou “não-representação”, no caso de *Congo* - que o autor constrói parece fortemente preocupado com as possibilidades de sobreposição de seu discurso a toda uma cultura. Dessa forma, podemos entender *Congo* e *Reassemblage* também como filmes que colocam as relações imperialistas e coloniais em debate, não apenas pelos temas que tratam, mas também pelas formas fílmicas que constroem.

As noções de “falar junto” e “caminhar ao lado do tema” mostram-se impressionantemente parecidas, denotando a convergência de preocupações entre Omar e Minh-ha. A noção de “projeto de não-saber” de Omar também parece dialogar em muito com a recusa de Minh-ha em “falar sobre”, sistematizar e explicar determinada cultura, muito próximas da noção de conhecimento lacunar a que Didi-Huberman se refere. Mesmo criticando as metodologias da antropologia/etnografia, os trabalhos de Omar e Minh-ha apresentam também grandes contribuições para estes campos: ao

desconstruir seus métodos e chamar atenção para a própria natureza da disciplina em si, *Congo* e *Reassemblage* convidam a uma reflexão sobre a atividade não só do documentarista, mas também do antropólogo e do historiador. Além disso, seu modo de operacionalização poético também contribui para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, tendo em vista que suas experimentações testam e colocam em jogo as possibilidades das significações audiovisuais.

É possível perceber também que Omar e Minh-ha escrevem em tom de manifesto e as críticas que estabelecem aos modos de realização fílmica diferentes dos seus soam um tanto extremas. O modo como estabelecem a relação filme-espectador parece ir em uma direção que vê os espectadores de forma até passiva. Se por um lado clamam por complexidade e por filmes que não subestimem seus espectadores, por outro entendem o cinema clássico com um cinema que consegue manipular facilmente seus espectadores. Por isso, ressaltamos que não buscamos aqui negar por completo outras formas fílmicas hegemônicas. Mobilizamos os pensamentos destes autores pelo fato de que seus escritos contribuem para nossa discussão, além de serem dois exemplos de cineastas que também se dedicaram a escrever sobre suas práticas. Ademais, essas discussões que Omar e Minh-ha trazem sobre a relação de hierarquia e da natureza do discurso são importantes e oportunas para a discussão acerca das relações de poder e do eurocentrismo latente no terreno cinematográfico hegemônico.

Referências

BELASALMA, Natália. **O Brasil em Pedacos**: aspectos do cinema de Arthur Omar. 2019. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CONGO. Direção: Arthur Omar. Empresa produtora: Melopéia Cinematográfica, 1972. 12 min., son., color. e P&B, 16 mm.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**: Visão e Modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012



DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, Pueblos Figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto: o olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

DUSSEL, Henrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004. p. 39-51.

FANON, Fanon. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MINH-HA, Trinh T. **Documentary Is/Not a Name**. Cambridge: The MIT Press. October, Vol. 52, 1990, p. 76-98.

MINH-HA, Trinh T. Minh-ha (Just Speak Nearby, day 1 excerpt) at 356 Mission. YouTube, 25 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYpXm4E63S0>. Acesso em: 18 fev. 2024.

MINH-HA, Trinh T. Minh-ha: SFFILM Persistence of Vision Award + WHAT ABOUT CHINA?. YouTube, 18 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ6JYbwzay0>. Acesso em: 18 fev. 2024.

OMAR, Arthur. **Arthur Omar - Alquimia da Velocidade - Rumos Cinema e Vídeo**. YouTube, 20 de maio de 2011a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_GIV9rCaPKQ. Acesso em: 18 fev. 2024.

OMAR, Arthur. **TV UFBA - Cine Futuro: entrevista com Arthur Omar**. YouTube, 12 de agosto de 2011b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IGqb6g_Q4Vw. Acesso em: 18 fev. 2024.

OMAR, Arthur. O Antidocumentário, Provisoriamente. **Cinemais**, n. 8, Rio de Janeiro, novembro/dezembro de 1997, p. 179-203.

OMAR, Arthur. **Roda de Conversa com Arthur Omar**. YouTube, 03 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0NpwankQeY&t=7052s>. Acesso em: 18 fev. 2024.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004. p. 193-238.



RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Guiomar. O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar. *In: TEIXEIRA, Francisco E. (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 119-156.

REASSEMBLAGE. Direção: Trinh T. Minh-ha Empresa produtora: Women Makes Movies, 1982. 40 min., son., color., 16 mm.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SOBRINHO, Gilberto. Arthur Omar, Congo e o antidocumentário: mediações e crise na representação. **Revista Doc On-line**, n. 19, 2016. p. 124-135.

SORANZ, Gustavo. Reassemblage – Um Filme Sobre o Senegal? *In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2013, Manaus. São Paulo: Intercom, 2013.

SORANZ, Gustavo. Trinh T. Minh-ha: rumo a uma etnografia experimental no cinema. *In: Anais do XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual*, 2013, Palhoça/SC. São Paulo: Socine, 2014. p. 865-874.

TAKEMOTO, César; OTSUKA, Edu. Mato Eles?: uma antropologia às avessas. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 6(2), Jul-Dez, 2014. p. 45-54.

Recebido em: 15/03/2024 | Aprovado em: 08/06/2024

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial da dissertação de mestrado intitulada *Suspensões da representação: o ensaio, a alteridade e a questão do "outro" em Congo (1972), O Tigre e a Gazela (1976) e Mato Eles? (1982)*. Projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior – CAPES.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.