**LUIZ ALEXANDRE PINHEIRO KOSTECZKA**

# CINEMA DOCUMENTÁRIO E ESCRITA DA HISTÓRIA:
## os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin

**ASSIS**

**2014**

**LUIZ ALEXANDRE PINHEIRO KOSTECZKA**

# CINEMA DOCUMENTÁRIO E ESCRITA DA HISTÓRIA:
## os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientadora: Karina Anhezini de Araujo

**ASSIS**

**2014**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

Kosteczka, Luiz Alexandre Pinheiro
K86c Cinema documentário e escrita da história: os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin / Luiz Alexandre Pinheiro Kosteczka.– Assis: Unesp, 2014.
vi, 128 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Área de Conhecimento: História e Sociedade.
Orientadora: Profa. Dra. Karina Anhezini de Araujo
Banca examinadora: Profa. Dra. Anelise Reich Corseuil, Prof. Dr. Hélio Rebello Cardoso Júnior.

Bibliografia

1. História. 2. Cinema Documentário. 3. Teoria da História. 4. Análise Fílmica. 5. Obomsawin, Alanis. 6. Canadá. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em História.

CDD 20. ed. 971

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço àqueles que presenciaram com mais intensidade os humores, as exasperações e as inconstâncias do processo de escrita desta dissertação. Minha mãe, Neide Garcia Pinheiro que possibilitou de todas as formas a existência desse texto. Seu apoio irrestrito, de uma ordem que só o pacto entre mãe e filho compreende, foi o sustentáculo vital de todo esse processo de pesquisa. Meus irmãos, Eduardo e Leonardo, pela convivência em um mesmo lar. Meus irmãos, Serginho e Luziane, e meu pai, Luiz Sergio, por serem compreensivos para com a distância desse momento. Dayane, pessoa que está ao meu lado e divide muitas das emoções e tensões desse estágio de minha vida profissional. Irene, pelos incentivos, pelas brincadeiras e pelo auxílio no dia-a-dia.

Agradeço à minha orientadora, professora Karina Anhezini de Araujo, sem ela, essa pesquisa não seria possível. Além de suas constantes e frutíferas contribuições no decorrer desse trabalho, a sua tarefa de orientar esse trabalho se estendeu em gestos de compreensão e incentivo. Ademais, agradeço aos meus colegas de orientação e à minha revisora, Anita Hoffmann, pelas contribuições no decorrer da escrita.

Devo mencionar os esforços do admirável professor Jean-Paul Restoule e a generosidade em me orientar em um estágio de pesquisas na OISE da *University of Toronto*. Ele e seu grupo de pesquisa propiciaram-me uma oportunidade única de partilha de conhecimento. Depositaram confiança irrestrita à minha pessoa, foram pacientes em ouvir minhas falas e extremamente generosos com sugestões importantes para a feitura desse trabalho.

Agradeço ao professor Hélio Rebello Cardoso Jr. e à professora Anelise Reich Corseuil por contribuírem substancialmente com a construção desse trabalho desde o exame de qualificação e por se disporem a participar de minha banca de defesa, colaborando ainda mais com o texto final.

Devo meus agradecimentos aos funcionários do Departamento de História e de Pós-Graduação da UNESP/ASSIS pelo constante apoio, pela presteza em atender pedidos apressados e eximir todas as dúvidas desse pós- graduando.

Com medo de ser injusto, não nomearei todos os personagens dessa trajetória acadêmica. Agradeço aos professores e colegas da graduação e trabalho na UNICENTRO, da pós-graduação e grupo de pesquisa da UNESP/ASSIS, amigos de repúblicas em Guarapuava,

Assis e Toronto. Saibam que muitas das linhas escritas nessa dissertação são debitarias de nossas discussões e argumentações cotidianas.

Para encerrar, gostaria de reconhecer a importância fundamental das agências de fomento que ampararam a realização deste trabalho. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no decorrer de dois anos, concedeu-me apoio financeiro essencial para o desenvolvimento da pesquisa; e o *Canadian Bureau for International Education* (CBIE) e o *Foreign Affairs and International Trade Canada* (DFAIT) que me ofertaram a bolsa do *Emerging Leaders In The Americas Program* (ELAP) e me propiciaram o estágio de pesquisas de seis meses na University of Toronto.

KOSTECZKA, Luiz Alexandre Pinheiro. **Cinema documentário e escrita da história: os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin**. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2014.


RESUMO

Esta dissertação pretende analisar quatro documentos audiovisuais de Alanis Obomsawin. **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, **My Name is Kahentiiosta**, **Spudwrench: Kahnawake Man** e **Rocks at Whiskey Trench**, são quatro documentários de uma realizadora radicada no Canadá desde sua infância. Produzidos durante a década de 1990, esses filmes procuraram narrar o evento conhecido como "O conflito de Oka", no qual, populações nativas de Kanehsatake e Kahnawake se embateram com o Estado canadense. A partir de questionamentos pertinentes à historiografia contemporânea, esse trabalho de pesquisa intende indicar as relações entre o discurso cinematográfico e o historiográfico. Dessa forma, três eixos constituem as reflexões desse texto: as questões temporais do discurso acerca de um evento; a problemática da memória e do testemunho; e o questionamento ao conceito de representação no filme documentário. Assim, essa dissertação procura arguir a respeito das dimensões discursivas desses quatro documentários, compreendendo as implicações desses exemplares audiovisuais para com a escrita da história.



Palavras-chaves: História; Cinema Documentário; Teoria da História; Análise Fílmica; Alanis Obomsawin; Canadá.

KOSTECZKA, Luiz Alexandre Pinheiro. **Documentary cinema and history writing: the Oka's conflict films of Alanis Obomsawin**. 2014. 128 p. Dissertation (Master's degree in History). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2014.


## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze four audiovisual documents of Alanis Obomsawin. **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, **My Name is Kahentiiosta**, **Spudwrench: Kahnawake Man** e **Rocks at Whiskey Trench**, are four documentaries from a director living in Canada since her childhood. Produced during the 90's, these films sought to narrate de event known as "Oka's conflict", in which the native population from Kanehsatake and Kahnawake clashed the Canadian State. From the contemporary historiography concerns this work seeks to indicate the relations between the cinematography and historiographical discourses. Thereby, three frameworks compose the reflections of this text: the temporal questions of the discourse about an event; the problematic of memory and testimony; and the questioning to the concept of representation in the documentary film. Thus, this dissertation quest for appraise the discursive dimensions of these four documentaries, comprehending the corollaries of these audiovisual exemplars to the writing of history.



Key-words: History; Documentary Cinema; Theory of History; Filmic Analysis; Alanis Obomsawin; Canada.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1..... 16
FIGURA 2..... 29
FIGURA 3..... 30
FIGURA 4..... 30
FIGURA 5..... 37
FIGURA 6..... 39
FIGURA 7..... 45
FIGURA 8..... 51
FIGURA 9..... 55
FIGURA 10..... 63
FIGURA 11..... 66
FIGURA 12..... 67
FIGURA 13..... 68
FIGURA 14..... 72
FIGURA 15..... 79
FIGURA 16..... 81
FIGURA 17..... 83
FIGURA 18..... 88
FIGURA 19..... 97
FIGURA 20.....99
FIGURA 21..... 106
FIGURA 22..... 109
FIGURA 23..... 110

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO** .....10

**1. A temporalidade do conflito em Oka: *Kanehsatake: 270 Years of Resistance*** ..... 25

1.1 Introdução ..... 25

1.2 Futuro, presente e passado em *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* ..... 28

1.3 Alanis Obomsawin e a tradição do cinema documental: um cinema *griersoniano*? ..... 41

1.4 Conclusões ..... 52

**2. O sentido da experiência dos sujeitos: os testemunhos de Kahentiiosta e Randy "Spudwrench" Horne** ..... 55

2.1 Introdução ..... 55

2.2 My Name is Kahentiiosta: o *dizível* e o *não-dizível* no relato em primeira-pessoa ..... 59

2.3 Spudwrench: o *trauma* e o *lugar da ruína* .....70

2.4 Conclusões ..... 84

**3. Representação: construindo as diferenças em *Rocks at Whiskey Trench*** ..... 86

3.1 Introdução ..... 86

3.2 O problema da representação em *Rocks at Whiskey Trench* ..... 88

3.2 A produção da diferença: o *selvagem* e o *civilizado* ..... 96

3.2 Conclusões .....107

**CONCLUSÃO** ..... 111

**REFERÊNCIAS** ..... 116

**GLOSSÁRIO** ..... 127

# INTRODUÇÃO

O Canadá é um país que possui uma das indústrias cinematográficas mais ativas do mundo. É de conhecimento, pelo menos de um público minimamente atento à indústria fílmica contemporânea, que vários *blockbusters hollywoodianos* são produzidos em território canadense. Nesse processo, o papel do Estado é fundamental para a garantia da manutenção dos incentivos fiscais e das linhas de financiamento público nos diversos níveis que envolvem a produção de um material audiovisual. Fora do atuante circuito comercial dos estúdios californianos, as realizações independentes também encontram nos auxílios estatais o arrimo necessário para a produção cinematográfica. Por intermédio da *L'office National du Film/National Film Board* (ONF/NFB), agência estatal de fomento e produção fílmica mundialmente reconhecida, e com o auxílio da *TELEFILM*, o Canadá, considerado um Estado multicultural[1] em suas políticas de direitos humanos, produziu, desde a segunda metade do século XX, um relevante *corpus* cinematográfico. Entretanto, é possível afirmar que essa filmografia ainda tem limitado reconhecimento para os próprios canadenses e para a grande maioria da audiência mundial.

Atom Egoyan, Claude Jutra, Denys Arcand, David Cronemberg, Guy Maddin, Norman McLaren, Michel Brault, Neil Diamond, Pierre Perrault, Robert Lepage e Zacharias Kunuk são personagens referenciais da tradição fílmica canadense, no entanto, alguns estão distantes do reconhecimento amplo dos frequentadores de salas de cinema. A apreensão dos filmes desses diretores, geralmente, dá-se em círculos restritos de cinéfilos, porém, não se deve subestimar a presença canadense no panorama inventivo do cinema mundial, especialmente pelo proeminente e, por vezes, original desenvolvimento estético de várias formas audiovisuais, como a animação, o documentário e o cinema ficcional.

As realizações da documentarista Alanis Obomsawin também são consideradas importantes para a produção cinematográfica canadense. Nascida nos Estados Unidos, ela vive no Canadá desde a infância. Sua arte não se limita à produção de documentários, visto seu reconhecimento como atriz, *storyteller*, cantora e instrumentista. Com mais de 80 anos de idade, a lista de produções de Obomsawin continua a crescer, pois ela permanece ativa como documentarista na sede da ONF/NFB em Montreal.

---

[1] Os conceitos de *multicultural* e *multiculturalismo* serão tratados no capítulo III, intitulado "Representação: construindo as diferenças em *Rocks at Whiskey Trench*".

É importante considerar o grau de representatividade de Obomsawin para os povos autóctones do Canadá. Antes mesmo de **Atanarjuat: the fast runner**[2] (2000), laureado filme de Zacharias Kunuk, produzido pela Igloolik Isuma Film Corporation, Obomsawin apresentou ao público outra proeminente e marcante produção: **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**[3] (1993), filme que se originou da ebulição de um conflito entre indígenas e o Estado canadense ocorrido no verão de 1990, no qual as populações dos territórios de Kanehsatake e Kahnawake enfrentaram as autoridades estatais para barrar um projeto de construção civil que adentraria às reservas das primeiras-nações. O primeiro embate iniciou-se quando os indígenas fecharam o acesso ao local designado para o empreendimento imobiliário e turístico. A situação recrudesceu e tornou-se violenta: um tiroteio entre a *Sûreté du Québec* (Polícia Provincial) e os habitantes de Kanehsatake vitimou fatalmente o agente Marcel Lemay. Em seguida, membros do território vizinho de Kahnawake fecharam a *Mercier Bridge*. Foi nesse momento que os confrontos ganharam projeção nacional, principalmente pela intervenção militar do exército canadense e pelo início da cobertura jornalística. Nesses desdobramentos, Obomsawin ultrapassou o cerco militar e começou a documentar do lado indígena do conflito, lá permanecendo durante os 78 dias de duração do impasse.

Após um longo embate com os administradores da *Canadian Broadcast Company*, **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** foi transmitido em sua versão integral nesse canal de televisão, o principal do Canadá em 1994. Tratou-se do momento de amplo reconhecimento de uma realizadora que iniciou suas atividades no meio audiovisual em 1972, com **Christmas at Moose Factory**[4]. A projeção internacional de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** pode ser exemplificada com o alcance de audiência que o filme teve no Japão, atingindo cerca de 18 milhões de espectadores.

Até o ano 2000, mais três filmes de Obomsawin dedicaram-se a documentar o transcorrer desse conflito canadense. Essa coleção de quatro filmes é conhecida como "Oka series", ou seja, a série de Oka. Os testemunhos das experiências de diversos sujeitos são expostos com grande ênfase, mas de maneiras distintas, nos documentários **My Name is Kahentiiosta**[5] (1995) e **Spudwrench: Kahnawake Man**[6] (1997). Em **My**

[2] ATANARJUAT: the Fast Runner. Direção: Zacharias Kunuk. Canadá: Igloolik Isuma Film Corporation. 2000. 1 DVD.
[3] KANEHSATAKE: 270 Years of Resistance. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1993. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/kanehsatake_270_years_of_resistance>. Acesso em: 9 Jan. 2013.
[4] CHRISTMAS at Moose Factory. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1972. 1 DVD.
[5] MY Name Is Kahentiiosta. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1995. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/my_name_is_kahentiiosta>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

**Name is Kahentiiosta**, a voz feminina de Kahentiiosta narra a trajetória de uma mulher detida no conflito de Oka por se recusar a utilizar o seu nome euro-americano e insistir em se apresentar no interrogatório com o seu nome aborígine. Nessa realização de cerca de 30 minutos, não percebemos a presença de Obomsawin no espaço diegético, qualidade que destaca o documentário dentro do corpus fílmico em análise nesta pesquisa. O segundo documentário tematiza o labor dos nativos na indústria de construção civil da América do Norte por via de "Spudwrench", um dos personagens-chave da narrativa de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**. Nele, vários metalúrgicos são entrevistados e dialogam com a realizadora, desta vez, muito presente na dimensão interativa do documentário.

**Rocks at Whiskey Trench**[7] (2000), o último filme da série, documentou o evento em que a população urbana da municipalidade de Châteauguay, vizinha a Oka, apedrejou um comboio de mulheres, crianças e idosos nativos de Kanehsatake e Kahnawake que buscavam fugir da zona de conflito. Nesse documentário, a diretora utilizou constantemente o artifício de contrapor o depoimento dos nativos às falas dos citadinos que, possivelmente, compunham a massa enfurecida que atacou a coluna de carros.

Atualmente, as produções de Obomsawin superam o número de trinta documentos audiovisuais. A *première* de seu penúltimo filme, **The People of the Kattawapiskak River**[8] (2012), ocorreu na noite de abertura do ImagineNative Festival de 2012, um dos principais festivais mundiais de cinema e artes nativas. Essa realização tematizou os problemas de habitação e alimentação da primeira-nação Attiwapiskat e narrou a insuficiente política estatal em relação ao atendimento dos povos nativos canadenses. Os acontecimentos em Kattawapiskak ilustram uma das origens do movimento, que se iniciou aos finais de 2012, denominado como "*Idle No More*"[9]. Essa manifestação coletiva busca reverter as últimas medidas legais do Estado, as quais, de acordo com o movimento, minam a soberania das primeiras-nações canadenses. **Hi-Ho Mistahey!**[10], seu último documentário, foi lançado durante o Toronto International Film Festival, em setembro de 2013. Esse filme tornou-se uma continuidade de **The People**

---

[6] SPUDWRENCH – Kahnawake Man. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1997. Disponível em: < http://www.nfb.ca/film/spudwrench_kahnawake_man>. Acesso em: 9 Jan. 2013.
[7] ROCKS at Whiskey Trench. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 2000. 1 DVD.
[8] THE People of the Kattawapiskak River. Direção: Alanis Obomsawin**.** Canadá: ONF/NFB, 2012.
[9] Mais informações a respeito do "Idle No More" encontram-se na página oficial do movimento, disponível em: <http://idlenomore.ca/>. Acesso em: 8 jan. 2013.
[10] HI-HO Mistahey! Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 2013. Disponível em: <https://www.nfb.ca/film/hiho_mistahey_en?utm_campaign=programming&utm_source=facebook&utm_medium=social-media&utm_content=film>. Acesso em: 14 Fev. 2014.

**of the Kattawapiskak River**, pois tematizou a luta dos jovens Cree de Kattawapiskak para ter acesso à educação regular.

Ainda que uma de suas últimas produções, **Professor Norman Cornett**[11] (2009), tenha tratado das mazelas do sistema educacional anglo-saxão, narrando acerca dos percalços profissionais de um professor quebequense com nenhuma ligação ancestral com as primeiras-nações, as realizações analisadas nesta dissertação são explicitamente conectadas aos problemas enfrentados pelos aborígines do Canadá.

Dessa forma, esta dissertação de mestrado tem por objetivo identificar os elementos formais de quatro filmes da "Oka series", dirigidos por Alanis Obomsawin. Em termos gerais, esta pesquisa busca criar um diálogo entre a produção fílmica e as preocupações contemporâneas da disciplina histórica, tais como a relação com o tempo, as delimitações do sujeito histórico e sua experiência e a preocupação com a noção de representação no interior do documentário, de forma a historicizar as correlações entre a escrita da história e o fazer cinematográfico. Por meio da análise da construção audiovisual, da produção da imagem e do som, busca-se estabelecer um diálogo do cinema documentário com as preocupações da escrita contemporânea da história.

A elaboração desse problema de pesquisa inspirou-se nos estudos desenvolvidos pelo historiador Robert A. Rosenstone, muitos deles expressos em sua obra publicada no Brasil, **A história nos filmes, os filmes na história**[12]. O argumento central de Rosenstone consiste em identificar as proximidades do discurso produzido pelos historiadores e a produção audiovisual. Essa perspectiva é, sem sombra de dúvidas, fruto de um diálogo de Rosenstone com Hayden White, principalmente a partir do desenvolvimento da conceituação de *historiophoty*, forjada por White[13]:

> […] a relativa adequação para o que nós podemos denominar como 'historio*fotia*' (a representação da história e nosso pensamento acerca dela em imagens visuais e discurso fílmico) para o critério de verdade e precisão

[11] PROFESSOR Norman Cornett – "since when do we divorce the right answer from an honest answer?" Direção: Alanis Obomsawin**.** Canadá: ONF/NFB, 2009. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/professor_norman_cornett>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

[12] ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução Marcello Lino, São Paulo: Paz e Terra, 2010.

[13] Hayden White julga-se devedor de Rosenstone para forjar esse elemento da contemporaneidade. Logo no início de seu texto "Historiography and Historiophoty", ele pontua o texto de Rosenstone (presente no mesmo volume da **The American Historical Review)** "History in Images/History in Words..." como lugar de partida para sua reflexão. Cf. WHITE, Hayden. "Historiography and Historiophoty". In: **The American Historical Review**. Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), p. 1193-1199. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1873532>. Acesso em: 11 Fev. 2014; ROSENSTONE, Robert A History. "Images/History in Words...". In: **The American Historical Review**. Vol.93, No. 5 (Dec., 1988), p.1173-1185. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1873534>. Acesso em: 11 Fev. 2014

> que presumidamente governa a prática profissional da historiog*rafia* (a representação da história em imagens verbais e discurso escrito).[14]

Ao trabalhar com o documentário, Rosenstone utilizou a divisão dos seis subgêneros[15] do documentário proposta por Bill Nichols e, a partir de filmes acerca da revolução espanhola do final dos anos de 1930, indicou as possíveis aproximações entre a ficção e o documentário. Rosenstone afirma "[...] que a história pode incluir formas que vão além do discurso que tenta entender o passado […] algo que pode ser vivenciado em flashes, mas nunca explicado".[16]Assim, o documentário compartilha de questões formais e narrativas com a ficção e enfrenta os mesmos problemas conceituais de verdade que o cinema dramático. É importante ressaltar que seus estudos também consideram a forma do enunciado e o conteúdo expresso como componentes indissociáveis do discurso.

Partindo dessa inspiração, mobilizei outros referenciais teóricos e metodológicos para produzir esta dissertação de mestrado. Reinhart Koselleck, Giorgio Agamben e Stuart Hall, intelectuais que alicerçam minha reflexão, são preocupados com a dimensão discursiva, com as noções de representação e com a constituição social da emergência conceitual. São singulares e distintos em suas abordagens e reflexões, mas também conectam-se por desnaturalizarem a apreensão dos fenômenos e acontecimentos, tratando da dimensão discursiva como objeto de análise, seja ela de ordem imagética, oral ou escrita. Em seus escritos, esses estudiosos não dissociam as grandezas políticas e culturais dos processos de significação e recepção do universo da linguagem.

É imprescindível reconhecer de antemão que os filmes da "Oka series" são representações e construções discursivas que procuram interpretar um evento. Esta dissertação procura analisar esses documentários por meio da análise fílmica associada às preocupações da escrita da história. Assim, o centro da reflexão não está em compreender o evento em si, mas a atividade interpretativa e representacional construída por Alanis Obomsawin. É necessário compreender a "Oka series" como um grupo de filmes dedicados a expor as longas e duráveis contradições da sociabilidade contemporânea do Canadá; no entanto, esses filmes também defrontam a construção imaginária acerca dos povos autóctones, exposta em uma longa tradição de

---

[14] "[…] the relative adequacy of what we might call 'historiophoty' (the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse) to the criteria of truth and accuracy presumed to govern the professional practice of historiography (the representation of history in verbal images and written discourse)". WHITE, 1988, op. cit., p. 1193, tradução do autor.

[15] Poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Cf. NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

[16] Ibid., p.131.

representação imagética das primeiras-nações. Para Jean-Paul Restoule[17], esse problema acentua-se no âmbito das produções audiovisuais:

> […] muitos filmes a respeito dos povos das primeiras-nações não envolve nenhum nativo nos estágios mais cruciais dos processos decisivos de produção. As estórias, os sets de filmagem e personagens são escolhidos antes que haja alguma consulta em relação à precisão cultural. Sendo assim, os recursos disponíveis para os povos nativos são limitados, os agentes da mídia central têm controle do tipo, da frequência e da disponibilidade das mensagens.[18]

A reflexão acerca da cobertura da imprensa, seja ela associada a grandes conglomerados comunicacionais (como a *Canadian Broadcast Company*) ou formada por profissionais independentes, também é um substrato importante da narrativa dos filmes dedicados ao conflito em Oka. Em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, um quadro simbólico (1 hora 29 minutos e 52 segundos do filme) focaliza Obomsawin ao lado de vários jornalistas atrás de uma barricada de arames farpados (Fig. 1). A presença da diretora indica a sua proximidade a determinado grupo de repórteres. No entanto, são visíveis também os momentos de clara oposição à imprensa, exemplificados em uma série de sequências deflagradas aos 48 minutos e 36 segundos do documentário. Muitas cenas demonstram os Mohwaks assistindo a declarações de líderes políticos canadenses – entre eles o primeiro-ministro do Québec e do Canadá na época do conflito, respectivamente, Robert Bourassa e Brian Mulroney – dadas a canais de televisão que propunham uma representação dos sitiados diametralmente oposta às evidências audiovisuais indicadas pelo filme.

---

[17] O professor Jean-Paul Restoule (PhD) orientou meu período de estágio de pesquisas no Ontario Institute for Studies in Education (OISE) na University of Toronto. Essa dissertação deve muito a seus esforços para a obtenção da bolsa "Emerging Leaders In The Americas Program", financiada pelos órgãos canadenses "Canadian Bureau for International Education" e "Foreign Affairs and International Trade Canada", a qual, proporcionou essa temporada de estudos no Canadá.

[18] "[...] many films about First Nations people do not involve any Native at the most crucial stages of the decision-making process. The stories, settings, and characters are chosen before there are consultations concerning cultural accuracy. Given that there are limited resources available for the Native People, the major media players gain control in the type and frequency and availability of the messages". RESTOULE, Jean-Paul. **How 'Indians' are read: The representation of aboriginality in films by Native and non-Native directors**. University of Windsor (Canada), Canada, 1997, p.3, tradução do autor. Disponível em: <http://search.proquest.com.myaccess.library.utoronto.ca/docview/304353745/abstract>. Acesso em 22 Nov. 2012.

**Figura 1**

Um estudo proveniente da sociologia mapeou a cobertura da mídia em relação às mobilizações indígenas. Rima Wilkes e Catherine Corrigall-Brown examinaram a produção da mídia impressa, considerando fatores como números de artigos, posicionamento na página e inserção de imagens, e procuraram compreender a maneira que a notícia foi construída nos vários momentos em que os aborígines apresentaram contestações e reinvindicações. O período de tempo entre 1985 e 1995 limitou o recorte temporal da pesquisa, pois as sociólogas consideraram que nesse momento houve uma maior mobilização dos vários grupos nativos que compõem o Canadá contemporâneo[19].

Wilkes e Corrigall-Brown reconhecem, logo no momento inicial do artigo, que o jornalismo proveniente dessa mídia procura entender os grupos mobilizados por meio de um número limitado e pouco representativo de eventos[20]. Grande parte dessa cobertura privilegia a ebulição de eventos dramáticos, sensacionalistas e de valor de notícia (*news values*), qualidades que elas consideram problemáticas: "Focando somente nos eventos mais dramáticos, nesse caso, nos levantes, a variação potencial no decorrer do evento é ignorada".[21] A cobertura do conflito em Oka, por sua dramaticidade e

[19] WILKES, Rima; CORRIGALL-BROWN, Catherine. "Packaging Protest: Media Coverage of Indigenous People's Collective Action". In: **Canadian Review of Sociology/ Revue canadienne de sociologie**. Canadian Sociological Association, 2010, p. 336. Disponível em: < >. Acesso em: 10 Fev. 2014.

[20] Ibid., p. 329.

[21] "By focusing solely on the most dramatic events (in this case standoffs), potential variation across events is ignored". Ibid., p. 333, tradução do autor.

também pela longa duração (característica privilegiada pelo jornalismo impresso[22]), contou com 438 artigos em 4 periódicos canadenses[23]. Com grande margem, aproximadamente ¼ de todo o montante de artigos, esse conflito foi um dos eventos envolvendo populações aborígines que mais recebeu atenção da mídia do Canadá. Esta dissertação não procura tratar a imprensa como objeto de análise, mas a considera importante no interior dos documentários do conflito em Oka, de Alanis Obomsawin. Apesar de contrapor-se à grande mídia, a relação de Obomsawin com os jornalistas é extremamente complexa: ora a realizadora alinha-se com determinado grupo de jornalistas, ora ela constrói os argumentos do documentário distanciando-se profundamente da cobertura jornalística.

Ademais, deve-se considerar também a dimensão dos meios de comunicação na atividade de recepção do cinema em sua mais ampla definição. A crítica dos *media* e os trabalhos acadêmicos (teses e dissertações) são, além de um olhar, um ambiente de diálogo com a produção fílmica. A revista francesa **Cahiers du Cinéma**, responsável pelas discussões em torno do cinema e seus artífices, é um dos exemplos mais célebres. Criada na década de 1950 por André Bazin, inúmeros de seus artigos têm a autoria dos mais reconhecidos representantes da produção cinematográfica francesa como Jean-Luc Godard e François Truffaut. Em relação ao Brasil, destacam-se os manifestos[24] do cinema novo brasileiro "A Estetyka da Fome" e "A Eztetyka dos Sonhos", escritos por Glauber Rocha.

Considerar o exercício de interpretação das imagens provenientes dos mais variados suportes (TV, mídia impressa, suportes on-line, periódicos acadêmicos) é uma atividade essencial para conhecer a apreensão dos filmes diante de um público e também é uma forma de atingir o contexto de produção, prospectando a maneira que o produto audiovisual fora recebido.

Os movimentos iniciais desta pesquisa contemplaram o mapeamento da escrita acadêmica e a formação de uma historiografia concernente ao cinema canadense. Para considerar o conceito de cinema nacional, necessita-se de parâmetros analíticos que

---

[22] Ibid., p. 338;351.
[23] Ibid., p. 346.
[24] Em uma realização da *nouvelle vague francesa*, **Le Vent d'Est** de Jean Luc Godard, Glauber Rocha declamou o seu manifesto a favor de um cinema perigoso e aventureiro e a *mise-en-scène* da encruzilhada dos dois caminhos possíveis para a o fazer fílmico pode ser considerado uma possível metáfora dos conflitos experimentados por um dos mais reconhecidos realizadores brasileiros. Essa cena foi reapropriada e reencenada pelos "Os Irmãos Pretti & Primos Parente" em um dos momentos mais marcantes da recente realização brasileira **Estrada para Ythaca**. Cf. LE VENT d'Est**.** Direção: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. França; Itália; Alemanha: Polifilm; Anouchka Films; Film-Kunst, 1970. 1 DVD; ESTRADA para Ythaca. Direção: Guto Parente; Luiz Pretti; Pedro Diógenes; Ricardo Pretti. Brasil: Alumbramento, 2010. 1 DVD.

ponderem a atividade fílmica em um país marcado por tensões identitárias no cerne de sua formação social. Nesse caso, o Canadá é um célebre exemplo das imbricações do binômio multicultural/multiculturalismo[25].

Nos estudos mais recentes acerca do cinema canadense, pondera-se a preocupação dos analistas em relação ao tema da *nação* e *identidade*. Posteriores à década de 1990, obras que tratam desse assunto também aproximam-se de um período de reavaliação da maneira como se trata uma extensa cinematografia[26]. No final dessa década, a retomada das publicações originou propostas de análise que se concentraram em discutir as características singulares do cinema nesse país.

George Melnyk olhou para o cinema como uma forma de acesso às questões que repensam a identidade canadense. Em **One Hundred Years of Canadian Cinema**[27], ele apresentou as interseções entre a sociedade e a produção fílmica, garantindo sua postura de um *film historian*[28], estratégia metodológica para responder ao panorama geral dos cem anos do cinema no Canadá, e respondendo a uma sintomática percepção de "[...] o que constitui ser canadense é agora intensamente debatido".[29]

Essa problematização do conceito de nacional motivou a justificativa de Christopher E. Gittings em promover a versão canadense em uma série de livros[30] que, à primeira vista, buscaria a existência de uma cinematografia nacional e homogênea. Para ele, almejar uma possível unidade nacional para o fazer fílmico é impraticável em qualquer lugar, vistas as contradições e as inflexões desse tipo de produção. Gittings analisou um cinema que desejava se tornar nacional desde os seus primórdios racistas e sexistas, passando pelo experimentalismo, até chegar aos filmes de contestação – ou *anti-nation*, categoria que sugere um tratamento possível para a filmografia de Obomsawin. Para isso, o autor mobilizou Homi Bhabha para afirmar *a impossível união*

---

[25] No terceiro capítulo desta dissertação buscarei contabilizar as reflexões de Stuart Hall para o entendimento das diferenças entre o multicultural e o multiculturalismo.

[26] Sintomática desse momento é mesa redonda realizada em meados de 2010 na Concordia University. Nela, alguns dos mais reconhecidos pesquisadores do cinema no Canadá como Kay Armatage, André Gaudreault, John Locke, Peter Morris, Haidee Wasson, Maurice Yacowar e Michael Zryd reuniram-se a fim de discutir a história dos estudos fílmicos no seu país e partilhar experiências como estudiosos da produção audiovisual. Cf. WASSON, Haidee; ZRYD, Michael. "Roundtable: history of Canadian film studies". In: **Canadian Journal of Film Studies**. Spring 2011, p. 117-137.

[27] MELNYK, George. **One Hundred Years of Canadian Cinema**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2004.

[28] "O historiador é dependente de aportes teóricos daqueles para que estudar o cinema é uma paixão […] porém, ele escreve a partir do imperativo convencional histórico, provendo informação sobre quem, quando, porque, e como, fornecido por outros historiadores". ["The historian is dependent on the theoretical insights of those for whom the study of film is a passion […] but he paints primarily from the conventional historical imperative of providing information about who, when, why, and how, as provided by previous historians"]. MELNYK, op. cit., p. 13, tradução do autor.

[29] "[…] what constitutes being Canadian is now hotly debated". Ibid., p.4, tradução do autor.

[30] A **Nationals Cinemas Series,** editada por Susan Hayward, dedicou-se aos seguintes países: Austrália, Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Países Nórdicos, China, África do Sul e Espanha.

*da nação*[31]. Por meio de uma ampla seleção de filmes, sustentou a hipótese de que a vasta cinematografia canadense é íntima aos dilemas de uma sociedade pautada pela diferença.

As interpretações, análises e sínteses acerca da produção fílmica canadense compõem um significativo *corpus* bibliográfico, ainda que estejam em constante flutuação no mercado editorial, alternando momentos de ascensão e decréscimo de publicações dedicadas ao tema. Mesmo que essas propostas analíticas não recebam projeção semelhante aos estudos de caso de outros lugares de produção, tais como a França, Alemanha, Itália e Estados Unidos, elas devem ser consideradas para a compreender o cinema canadense.

Em contraste com as publicações mais recentes, é prudente reconhecer que as estratégias investigativas dos primeiros textos acadêmicos que analisam o cinema produzido no Canadá são agenciamentos políticos com o evidente objetivo de reconhecer uma produção artística sublimada por Hollywood. O **Canadian Film Reader**[32], editado por Seth Feldman e Joyce Nelson, reuniu vários escritos e entrevistas produzidas por estudiosos, os quais, até os dias atuais, são nomes referenciais na crítica do cinema canadense. A organização dos textos presentes na edição de 1977 respeitou a divisão entre documentário, ficção e cinema experimental. Peter Harcourt, Bruce Elder, Peter Morris, Seth Feldman dividiram com outros pesquisadores e críticos a apresentação e análise dos principais filmes produzidos, até então, no Canadá. Em meio às reflexões da obra de Pierre Perrault ou a respeito do *Candid-Eye Movement*, destacam-se os capítulos de introdução e encerramento, por denunciarem as aspirações dessa obra coletiva e serem um compêndio que intentou renovar a consciência e o reconhecimento de uma cinematografia genuinamente canadense, possivelmente porque muitos desses pesquisadores têm uma longa trajetória dentro da produção cinética e televisiva canadense, tais como Bruce Elder e Peter Harcourt. O influxo em direção ao debate da academia acentuou-se com a expansão dos cursos universitários dedicados ao cinema. Esse momento trata-se de um fenômeno global, mas que também aproxima a realidade da crítica canadense e brasileira.

[31] "[…] impossible unity' of nation". GITTINGS, Cristopher E. **Canadian National Cinema. Ideology, difference and representation.** New York: Routledge, 2002, p. 5, tradução do autor.
[32] FELDMAN, Seth; NELSON, Joyce. **Canadian Film Reader**. Toronto: Peter Martin, 1977.

Coletâneas relativamente recentes, tais como **Gendering the nation: Canadian women's cinema**[33], **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**[34] e **The gendered screen: Canadian women filmmakers**[35] refletem uma postura que visualiza a produção cinematográfica canadense como problematizadora – por intermédio da discussão acerca das identidades sexuais, étnica, racial – da nação. O lugar de emergência dessas pesquisas não determina as conjecturas providas por esses pesquisadores, no entanto, é indicativo do seu distanciamento com as primeiras intervenções que discutiam o cinema produzido no Canadá.

A tendência em considerar as dissenções culturais e sociais acentua-se em reflexões que colocam em perspectiva ao menos dois cinemas nacionais no interior da produção fílmica canadense. Três publicações sintetizam a visão que diferencia o cinema quebequense do anglo-canadense. **Quebec national cinema**[36], de Bill Marshall, **Screening Québec**[37], escrito por Scott Mackenzie, é resultante do trabalho de pesquisadores estabelecidos na Escócia, país que detém um programa de graduação e pós-graduação em estudos canadenses na Universidade de Edimburgo. Marshall é consciente da dificuldade em definir o Québec como uma nação. Além de projetar um panorama abrangente, por meio da divisão do corpus fílmico em temas que conferiram particularidade à sua forma de analisar as elaborações audiovisuais, ele também fez cortes transversais temáticos que, em geral, não buscavam uma cronologia contemplativa dessa extensa e complexa filmografia. O percurso do livro estruturou-se de forma a demonstrar as dinâmicas de recusa ou afirmação das diferentes concepções de nacionalismo e identificação na província do Québec. A estratégia de Bill Marshall elegeu o desenvolvimento conceitual de Deleuze e Guattari, os binômios territorialização/desterritorialização e maioria/minoria[38], respectivamente, para analisar as questões de tempo e espaço presentes no aparato fílmico, a fim de (des)construir uma ontologia da identidade nessa província.

Scott Mackenzie, de forma similar a Bill Marshall, operacionalizou uma teoria para assimilar o problema da formação de uma tradição fílmica no Québec. A proposta

---

[33] ARMATAGE, Kay; BANNING, Kass; LONGFELLOW, Brenda; MARCHESSAULT, Janine. **Gendering the nation: Canadian women's cinema.** Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999.
[34] LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Orgs.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
[35] AUSTIN-SMITH, Brenda; MELNYK, George (Ed.) **The gendered screen: Canadian women filmmakers.** Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2010.
[36] MARSHALL, Bill. **Quebec national cinema**. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2001.
[37] MACKENZIE, Scott. **Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity and the Public Sphere**. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.
[38] Ibid. p.11.

de Mackenzie, alicerçada no conceito de *esfera pública* do frankfurtiano Jürgen Habermas, tentou desconstruir as ideias, as ideologias e as práticas discursivas que circundam e se apresentam internamente no documento audiovisual. Para Mackenzie, o cinema produzido e reproduzido desde os fins do século XIX em Montreal reconfigurou a esfera pública quebequense e as percepções da identidade nacional dessa província. Sua primeira preocupação foi justificar a utilização de um conceito aparentemente estranho, visto que Habermas analisou o século XVIII e afirmou a emergência da mídia de massa como a erosão da esfera pública da sociedade naquele momento[39]. A proposta de Mackenzie debruçou-se exclusivamente no caso do Québec, no entanto, ele ignorou as produções de Alanis Obomsawin em sua tentativa de historiar o cinema dessa região desde seus primórdios.

Os filmes da diretora foram objetos de um artigo presente em uma coletânea de textos que, em síntese, almejava tão somente a produção anglo-canadense. **North of everything: English-Canadian cinema since 1980**[40], editado por William Beard e Jerry White, é uma dessas três publicações que consideram a cisão entre o cinema quebequense e o restante do país. Essa obra propõe um recorte temático conciso a fim de eleger os artigos que comporiam o *corpus* textual desse compêndio. Optar pelo cinema de língua inglesa, segundo os editores, justificou-se pela existência de livros como de Bill Marshall e pela razão de um dos poucos estudos com seleção similar ter sido publicado em língua francesa[41]. Outra predileção foi enfatizar o papel das ficções nesse recorte espaço-temporal priorizado a partir de 1980.

É a assertiva conexa às perspectivas defendidas por Melnyk, Gittings e Mackenzie que aloca esse apanhado de textos na envergadura da discussão da identidade do Canadá: "a ideia de que existe uma nação canadense natural e coerente, composta de elementos ingleses e franceses, é, em alguma forma, inocente".[42] Cinco anos após o lançamento dessa coletânea, Jerry White organizou 24 textos a respeito de 24 filmes franco-canadenses, de língua inglesa e de matiz aborígine. Prefaciado pelo diretor Atom Egoyan, o livro tentou responder coletivamente aos intermitentes problemas da cinematografia canadense[43].

---

[39] MACKENZIE, op. cit., p.35.
[40] BEARD, William; WHITE, Jerry (Ed.). **North of everything: English-Canadian cinema since 1980**. Edmonton, Alta: University of Alberta Press, 2002.
[41] Os editores se referiram a essa obra: VÉRONNEAU, Pierre **A la recherche d'une identité: renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais/sous la direction de Pierre Véronneau**. Montréal: Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991.
[42] "The idea that there is a coherent Canadian national self, composed of both English and French elements, seems somewhat naïve". BEARD; WHITE, 2002, op. cit., p. XVIII, tradução do autor.
[43]WHITE, Jerry (ed.). **The cinema of Canada**. London: Wallflower, 2006.

Os estudos inaugurais, a meu ver, avalizavam a formação da tradição fílmica nesse país e projetavam politicamente soluções para a sedimentação de um cinema nacional. Os livros de Gittings, Melnyk e Scott Mackenzie conduzem o leitor ao argumento da impossibilidade de existência de um cinema nacional no Canadá. Esses pesquisadores situam-se nas contingências do universo acadêmico da década de 2000, respondendo aos anseios dos estudos culturais, pós-estruturalistas e pós-coloniais, amplamente referenciados nos autores mobilizados para as construções de hipóteses e considerações a respeito da produção fílmica canadense.

O objetivo da reflexão inicial da minha pesquisa buscou responder à possibilidade ou impraticabilidade do conceito de cinema nacional na situação canadense. É prudente reconhecer que a assertiva "cinema nacional*"* é uma unidade coerente, apesar das contradições e multiplicidades para os preocupados em divulgar e propalar cinematografias de seus países. Como Liz Czach demonstrou, os festivais de cinema são veículos que produzem um capital simbólico, nos termos de Pierre Bourdieu, dos filmes reconhecidos como nacionais[44]. Não conseguirei quantificar, mas o Canadá, especialmente Toronto, sedia inúmeros eventos de exibição, com uma ampla pluralidade de estilos fílmicos.

No entanto, *nação* pode se configurar em um contrassenso desafiado pelo exame das formações identitárias num amplo espectro acadêmico. Os denominados críticos pós-colonialistas, correntemente identificados em Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall e Gayatri Spivak são as referências costumeiras desse debate, pois influenciaram a emergência de várias obras que contestaram a existência do cinema nacional canadense. Continuarei a indagar se esses estudos concretizam uma historiografia do cinema do Canadá, dúvida que permanecerá em aberto nesta dissertação.

A assertiva "cinema nacional canadense" pode ser vista como uma ingenuidade necessária para a afirmação de uma indústria fílmica ou para um balizamento espacial e temporal para aqueles que se ocupam em analisar e criticar essa produção. A utilização desse conceito não necessariamente conduz a um pacto e a um silêncio a respeito dos problemas que toda operação conceitual carrega consigo. Isso vale para o caso de tantos outros lugares distantes da situação *sui generis* do Canadá, que define o nacional a fim de se contrapor à hegemonia do cinema ficcional dos estúdios de Hollywood, sem diminuir a iniciativa do debate acerca da formação de suas próprias identidades.

---

[44] CZACH, Liz. "Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema". In: **The Moving Image**. Vol. 4, n. 1, University of Minnesota Press, Spring, 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu.myaccess.library.utoronto.ca/journals/the_moving_image/v004/4.1czach.html>. Acesso em: 8 nov. 2012.

De uma forma ou de outra, este trabalho de pesquisa tangencia esses problemas intrínsecos da sociabilidade canadense, visto que, em um primeiro nível, os filmes de Obomsawin chocam-se contra as políticas de Estado que, por meio do multiculturalismo, destitui as primeiras-nações de muitos direitos primordiais. É pontual compreender que a contraposição à noção de uma identidade estática, destituída de historicidade, é uma das qualidades do cinema produzido no Canadá, característica identificada em uma recente e extensa produção crítica a respeito do cinema do país. A identidade é vista, aqui, como um problema inerente a essa pesquisa e torna-se elemento de um conjectura analítica, pois compreendo o filme na sua qualidade mediadora e não como uma janela transparente que revela o real.

Três eixos constituem a minha tentativa de análise dos quatro documentos audiovisuais selecionados. No primeiro capítulo, procuro compreender como a diretora efetua em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** uma complexa construção temporal, a fim de relatar o evento. Por meio do exame interno da expressão fílmica – os tempos verbais empregados, as várias articulações de captações audiovisuais do momento do conflito, as encenações em períodos posteriores e as construções de narrativa audiovisual que procuram reconstituir os momentos antecedentes ao acontecimento – insurgem múltiplas temporalidades que se relacionam com as dimensões do passado, do presente e do futuro. Em meio à tarefa sincrônica de narrativizar um episódio, surgem diacronias que desnaturalizam o diálogo do documentário com o tempo. A partir dessa hipótese, elegi as considerações de Reinhart Koselleck[45] acerca da "semântica dos tempos históricos" para alicerçar a análise fílmica desse objeto audiovisual.

Por conseguinte, no segundo capítulo, aproximar-me-ei das noções de Giorgio Agamben para tratar das questões que envolvem o fenômeno do testemunho e da construção da memória. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**[46] permite cotejar o significado desses dois *topos* caros à intelectualidade ocidental e extremamente importantes para o argumento de dois filmes da "Oka series": **My Name is Kahentiiosta** (1995) e **Spudwrench: Kahnawake Man** (1997). Os filmes são construídos a partir da recolha de depoimentos de quem vivenciou os conflitos; são testemunhos que necessitam lidar com a experiência do trauma e dialogar com a memória acerca dos objetos.

---

[45] KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006; KOSELLECK, Reinhart. "Linguistic Change and the History of Events". In: **The Journal of Modern History.** Vol. 61, No. 4, Dec., 1989, p. 649-666. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1881462>. Acesso em: 15 Jan. 2014.

[46] AGAMBEM, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III).** Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

A presença de entrevistas é constante no decorrer de todos os filmes da "Oka series". Elas provêm de uma interação entre todas as instâncias que constituem o fazer fílmico, nesse caso, sob o controle da direção de Alanis Obomsawin. Em **Rocks at Whiskey Trench**, derradeiro documentário da série, mesmo que o tema central não seja a narração da experiência individual diante da memória do conflito, a interação entre a realizadora e os participantes do filme é acentuada. Assim, surge um questionamento quanto à ação da diretora para efetivar a representação do acontecimento e criar uma discursividade na interpretação do evento. No terceiro capítulo, as reflexões de Stuart Hall[47], intelectual comprometido em entender o fenômeno da cultura e suas imbricações por meio do entendimento da produção de discurso, são mobilizadas para discutir o lugar dos documentários de Obomsawin diante do problema da representação.

Não se deve esquecer que a reflexão teórica de Hall é relacionada aos problemas do conceito de identidade e sua preocupação com a dimensão da representação no interior do discurso permite inferir, para além do filme que encerra a "Oka series", a respeito do lugar de enunciação dos filmes de Obomsawin, considerados problemáticos pelas especificidades nacionais que, indubitavelmente, pressionam a formação e a tradição estética de toda uma atividade fílmica[48].

[47] HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; tradução de Adelaine La Guardia Resend (et alii). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 5. Ed. Rio de janeiro. DP&A, 2001; HALL, Stuart (Ed.). **Representation: cultural representations e signifying practices.** London: Sage Publications, 2003.

[48] No final dessa dissertação, inseri um "Glossário" com os termos técnicos utilizados para a confecção desse texto. Utilizei as seguintes obras como referências: ABRAMS, Nathan; BELL, Ian; UDRIS, Jan. **Studying Film**. New York: Oxford University Press, 2001; AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campina: Papirus, 2006; GIANNETTI, Louis D. **Understanding Movies**. 5. ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1990.

# 1. A temporalidade do conflito em Oka: *Kanehsatake: 270 Years of Resistance*

## 1.1 Introdução

Laureado em inúmeros festivais, considerado impactante pela crítica especializada e reconhecido pelo público devido à sua exibição em cadeia nacional de televisão, **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** (1993) pode ser considerado o grande documentário de Alanis Obomsawin. Parte significativa de sua montagem foi construída com imagens captadas do lado indígena do conflito, onde os habitantes de Kanehsatake e Kanahwake, em sua maioria de origem nativa, foram sitiados pelas forças armadas e por policiais canadenses por um período, de acordo com o documentário, de 78 dias.

Em um primeiro nível de análise, esse documentário perscruta narrar os vários fatos que compuseram o conflito. A primeira sequência do filme estabelece a localização dos acontecimentos, apostando no uso de um elemento cartográfico acompanhado pela narrativa em *off*[49] da própria Alanis Obomsawin. Em seguida, estabelece-se o problema originário de toda a crise iniciada em 10 de março de 1990: a tentativa de um empreendimento por parte da municipalidade de Oka, que pretendia expandir um campo de golfe e iniciar uma expansão imobiliária sobre as terras ancestrais.

Letreiros no filme indicam as datas dos episódios do conflito, como o momento da chegada das forças policiais da *Sûrete du Québec* (SQ), em 11 de julho, para retomar a estrada bloqueada pelos indígenas. O resultado, conforme afirma o documentário, foi o bloqueio das rodovias em Kahnawake e um intenso tiroteio entre a polícia e os Mohawks, o qual vitimou fatalmente um oficial. A partir desse momento, desenrola-se a narrativa, que, além de estar imersa nos vários fatos ocorridos durante o cerco, também tenta superar a temporalidade do acontecimento.

A própria significação do evento e as qualidades representacionais em torno dos acontecimentos tornaram-se objetos de discussão acadêmica. Em 2009, Alexa Conradi

[49] "Preposição inglesa tomada por abreviação de *off screen* (literalmente, "fora da tela" ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som em *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo". AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p.211. Alguns dos estudiosos de Obomsawin, como seu biógrafo Randolph Lewis, indicam o termo técnico *voice-over* para esse aspecto estético das realizações da diretora. Para Giannetti, "um comentário falado não-sincrônico no filme, geralmente para convencionar a um personagem pensamentos e memórias" ["A *nonsynchronus* spoken comentary in a movie, often used to convey a character's thoughts or memories"]. GIANNETTI, 1990, op. cit., p.449, tradução do autor.

escreveu "Uprising at Oka: A Place of Non-identification"[50] em resposta ao artigo de P. Whitney Lackenbauer, publicado na **Journal of Military and Strategic Studies**[51], que reivindicava para as forças armadas canadenses o desfecho bem sucedido do conflito em Oka. Conradi não objetivou descontruir o óbvio aparato ideológico da publicação de Lackenbauer; buscou, no entanto, reinserir esse episódio do passado canadense no âmbito da discussão acadêmica com o intuito de problematizar as implicações das políticas multiculturalistas no Canadá atual. Sem sombra de dúvidas, o retorno ao início da década de 1990 deu-se pelo reconhecimento desse acontecimento na província do Québec como um dos marcos para a questão aborígine em um país integrante da *Commonwealth*. O esforço de reflexão proposto por Conradi alicerçou-se na compreensão do evento como um *rethorical listening*[52], pois, para ela, o acontecimento projetou um espaço (*gap*) discursivo, no qual as normas vigentes do Québec foram desafiadas.

A crítica à insuficiência das políticas multiculturalistas do Canadá permeia o texto de Alexa Conradi e demonstra a persistência dos problemas com as políticas identitárias no Canadá. Utilizando as palavras de Lyotard, a autora define Oka como o *pagus*, ou seja, como um espaço vazio, sem identificação. No momento do conflito, as negociações reafirmaram o estranhamento dos representantes do Estado em relação às práticas e contigências dos Mohawks. Conradi percebe a continuidade desse estranhamento no seu presente ao destacar que, no texto de Lackenbauer, os acontecimentos em Oka são interpretados como uma crise vencida pelas habilidades dos negociadores do exército canadense e não como um conflito ou um levante (*uprising*) que ressignificou o papel das primeiras-nações na política e na sociedade canadense.

É necessário compreender essas publicações como propostas para lançar novas luzes ao acontecimento ou como um espaço de diálogo com o passado. Em termos gerais, o passado também é o fundamento dos argumentos da extensa filmografia de Alanis Obomsawin e retém enorme projeção na "Oka series". No primeiro filme da série, Obomsawin dedica-se a construir cuidadosamente os possíveis antecedentes históricos dos acontecimentos em Oka. Assim, o tempo do evento não aparece

[50] CONRADI, Alexa. "Uprising at Oka: A Place of Non-identification". **Canadian Journal of Communication**, Toronto, Canada, Toronto, v. 34, n. 4, p. 547-566, 2009. Disponível em: <http://search.proquest.com.myaccess.library.utoronto.ca/docview/845589889>. Acesso em: 19 Nov. 2012.

[51] LACKENBAUER, P.Whitney. "Carrying the Burden of Peace: The Mohawks, the Canadian Forces, and the Oka Crisis". In: **Journal of Military and Strategic Studies**. Canada, v. 10, n. 2, 2008. Disponível em:<http://search.proquest.com.myaccess.library.utoronto.ca/docview/59861903/139BC1BEE1B148D2338/42?accountid=14771>. Acesso em: 19 Nov. 2012.

[52] CONRADI, 2009, op.cit., p. 552.

desconectado de uma longa trajetória que procura situar o espectador do documentário em um contexto de enunciação.

A tomada inicial utiliza como recurso a ilustração de mapas que posicionam Kanehsatake e Kanahwake em um contexto espaço-temporal e conta uma história pré-evento, situando a sua audiência em um contexto necessário para a compreensão dos argumentos do filme. O recurso visual, aliado a uma voz expositiva, indica a persistência de um longo problema para as populações autóctones do Canadá. Como sustentarei no decorrer deste capítulo, nos documentários de Obomsawin, é corrente o uso da estética da animação quando a documentarista não pode captar imagens do universo "*dado* como *real*".

Essa forma inicial escolhida por Obomsawin para compor o documentário é uma característica avalizada, de maneira distinta, por dois pesquisadores de seus filmes.

Jean-Paul Restoule, na sua tese intitulada **How 'Indians' are read: The representation of aboriginality in films by Native and non-Native directors**, afirma que o audiovisual produzido por realizadores oriundos das primeiras-nações difere das elaborações de *não-nativos* por meio do uso do passado no interior da produção fílmica[53].

Conforme Zuzana Pick[54], logo nas primeiras cenas de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, quando Alanis Obomsawin assumiu a posição de narradora com seu *voice-over*, contextualizando espacialmente o evento que seria o tema desse documentário e aliando tomadas de mapas que buscam a inserção do espectador nas origens temporais do conflito, "[...] ela situa a si mesma e o filme dentro da tradição de contar histórias que é a pedra fundamental do conhecimento, cultura e história das primeiras-nações".[55]

É possível inferir, além disso, que existem muitas camadas narrativas que superam o tempo linear da descrição do evento. Entremeados à sincronia temporal, persistem vários importantes elementos diacrônicos. A escrita desse capítulo buscará avaliar os vários tempos que compõem a narrativa fílmica de **Kanehsatake: 270 Years**

---

[53] Restoule objetivou comparar **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** e **Sentencing Circles: Traditional Justice Reborn** (1995) realização de Doug Cuthand e Vick Hunter Covington, também originários das primeiras nações, com as ficções empreendidas por não-nativos, **Dances With Wolves** (1990) de Kevin Costner e **Dance Me Outside** (1994), dirigido por Bruce McDonald.

[54] PICK, Zuzana M. "This Land Is Ours' – Storytelling and History in *Kanehsatake: 270 Years of Resistance*". In: LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Orgs.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

[55] "[...] she locates herself and the film within the storytelling tradition that is the cornerstone of First Nations' knowledge, culture, and history." Ibid., p. 181.

**of Resistance**, especialmente a estratégia de iluminar as conexões e dissensões entre passado, presente e futuro.

O aporte teórico deste momento inicial do meu trabalho é a reflexão proposta por Reinhart Koselleck para a *semântica dos tempos históricos*, perspectiva que desnaturaliza a relação do homem com a experiência de passado e suas perspectivas de futuro. Revisto na sua dimensão conceitual, o tempo está sujeito à mudança e à descontinuidade, rompendo os limites de um dado natural e restaurado quanto à sua historicidade.

Obomsawin, indubitavelmente, propõe-se a construir uma história do evento e, para tanto, utiliza a pesquisa histórica para a recolha de fontes que corroborem seu argumento. A despeito da qualidade e das características de suas fontes, é importante considerar a sua vontade de fixar a gênese e o andamento histórico do conflito e sua repercussão posterior transformados em documentos audiovisuais. Assim, coloca-se em perspectiva o cruzamento da estética da produção fílmica com as dimensões da escrita da história. Cabe lembrar que tal exercício é muito próximo da postura original de Robert Rosenstone. Para ele, "[...] os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas por necessidade, as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser diferentes das regras que governam a história escrita".[56] Não se nega, nessa afirmação, as regras e preocupações da mídia fílmica, mas afirma-se a possibilidade do cineasta compartilhar e dialogar com a história escrita pelos historiadores de profissão.

As indicações desse tempo histórico do conflito, marcadas pelas referências ao passado e por prospecções de futuro, estão imersas na constituição formal do filme. Essa estética elaborada pela realizadora, extremamente densa e diversa, só é compreendida em sua plenitude por meio da análise das escolhas formais de seus filmes. Essas características comprovam-se por meio da análise fílmica proposta pelos estudos de Louis Giannetti acerca da expressão cinematográfica. Espera-se, a partir de uma apreciação que considera a forma e o conteúdo do documentário, aclarar as relações de Alanis Obomsawin com alguns de seus congêneres da produção documentária. Pretende-se também, por meio da identificação desses diálogos, problematizar a questão temporal no cinema documentário de Alanis Obomsawin.

## 1.2 Futuro, presente e passado em *Kanehsatake: 270 Years of Resistance*

[56] ROSENSTONE, 2010, op. cit. p.22.

Os 5 segundos de duração do som de um tambor, enquanto a animação gráfica do logotipo da ONF/NFB é mostrada na tela, prenunciam a imagem de um mapa que logo surgirá diante dos olhos do espectador. Em conjunto com o aparecimento desse elemento cartográfico (Fig. 2), visível por uma câmera que aproxima a sua objetiva do lado esquerdo da imagem, ouve-se o anúncio da voz da própria diretora: "A estória que vocês assistirão acontece próxima a Montreal".[57]

**Figura 2**

Nessa primeira cena do filme, a narração procura especificar os locais em que a *estória* ocorrerá: a vila Mohawk de Kanehsatake, próxima à cidade de Oka, e Kahnawake, localidade ao sul de Montreal, na Mercier Bridge. Essa imagem do mapa dura 12 segundos e, em seguida, avista-se a tomada de um campo de golfe ocupado por alguns jogadores. Esse segundo plano do filme tem uma interessante profundidade de campo. O campo de golfe – objeto central da fala sobre essa cena, versando a respeito da tentativa da municipalidade de Oka em ocupar terras ancestrais das primeiras-nações – é filmado a grande distância. No primeiro plano da imagem, é possível observar árvores que cortam o campo visual, assim como carros que estão em um estacionamento atrás da vegetação. Um *zoom-out* cria a sensação de que a distância desse plano aumentou substancialmente. Com essa operação mecânica da objetiva, figura-se o local

[57] "The story you will see takes place near Montreal". Obomsawin, em sua narrativa em *off*, opta por usar o substantivo *story* (estória) ao invés de *history* (história).

que o cinematografo está posicionado. Ao lado esquerdo da imagem, edifica-se, em primeiro-plano, a imagem de lápides de um cemitério (Fig. 3).

**Figura 3**

A voz da diretora fornece uma explicação inicial da *estória* que se descortinará no decorrer do filme. Imagem e som amparam-se mutuamente para fixar a trama inicial do documentário. Além disso, esses dois planos de imagem tornam possível, mesmo que prematuramente, alçar duas questões importantes para o filme. Primeiramente, é a questão territorial, muito visível por meio da utilização de um mapa, que se torna mais clara na insurgência do terceiro plano do filme com uma faixa onde se lê "Território Mohawk – Não ultrapasse!"[58] (Fig.4). Desde os primeiros momentos da narrativa fílmica, a diretora, usando sua câmera para registrar as imagens, postula o seu lugar no decorrer dos acontecimentos, distanciando-se dos citadinos idealizadores de um empreendimento comercial e esportivo e aproximando-se da ancestralidade Mohawk, por meio da captação da primeira sequência de dentro de um cemitério das primeiras-nações.

**Figura 4**

[58] "Mohawk territorry – No trespassing!"

Dois tempos verbais ensejam essas duas sequências: o tempo do futuro, indicando a narrativa que se desvelará na tela, e o presente perfeito, que pronuncia as primeiras indicações do problema que originou o conflito. A sequência que se segue é composta por três planos – o primeiro, visualizando a faixa; o segundo, um grupo de Mohawks; e o terceiro, retornando com uma breve panorâmica dos pinheirais – e instaura o verbo no passado como um terceiro indicativo temporal. A voz lembra a data de 10 de março de 1990 como o momento em que o povo de Kanehsatake começou um protesto e bloqueou o acesso ao campo de golfe. O passado, na sua forma simples e contínua, contribui para demonstrar a reação dos indígenas em relação à ação do Estado.

Ao todo, esse grupo de três sequências, considerado o prólogo do documentário, somado à breve visualização do logotipo da NFB, dura aproximadamente 48 segundos e apresenta os momentos iniciais de um filme que busca reconstituir um evento crucial no imaginário político e social do Canadá contemporâneo. Essas cenas, em que o espectador visualiza o lugar onde a narrativa se passa, postulam também a fundação de uma crise e a primeira ação de enfretamento do problema. Nesse jogo de três temporalidades, a narradora/diretora desloca-se do presente do acontecimento ao narrar algo já acontecido. A dissensão entre o tempo do evento e o tempo da narrativa emerge como uma questão básica para o entendimento dessa expressão fílmica.

De maneira correlata, trata-se de um impasse inerente à atividade do historiador, uma inevitável distância persistente entre o momento de ebulição do evento e a tentativa de explicação do acontecimento. Reinhart Koselleck prioriza essa antítese e distinção entre a história *in actu* e a tarefa de descrevê-la. Considerando o estudo da linguagem, postula as marcas de diferença entre o ato e sua descrição e encara o tempo como um denominador da experiência que tenciona a formação conceitual. De forma geral, Koselleck preocupa-se com a historicidade dos conceitos imersos em inúmeras temporalidades. Sua operação metodológica desnaturaliza os significados lexicais e revitaliza a diacronia das palavras. A história, como objeto de estudo, não tem um sentido unívoco desde seu aparecimento linguístico, com Heródoto; seu caráter é modificado por condicionantes sociais e políticas variáveis na duração temporal:

> A história dos conceitos [*Begrijfsgeschichte*], da maneira como vem sendo praticada aqui, serve como porta de acesso para capturar esses processos. Ao fazê-lo, evidencia-se a maneira como, apesar das continuidades, nosso *topos* se desfaz em meio a diferentes sentidos que se deslocam uns aos outros.

> Sobretudo a partir de então, o *topos* adquire sua própria história, uma história que subtrai a verdade.[59]

Esse pressuposto teórico de Koselleck, transformado em uma perspectiva metodológica, resulta em um constructo da escrita da história. O capítulo intitulado "Historia Magistra Vitae - Sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento" narra a ruptura e a transformação da experiência do tempo a partir do século XVIII. A passagem do uso, na língua germânica, de *Historie* para *Geschichte* é sintoma de um passado que ascendeu a uma nova função para o presente. O declínio da função exemplar do passado se deu por uma nova relação com o tempo. Durante dois mil anos, toda estrutura temporal delimitava um espaço de continuidade, no qual o passado, pautado na crença de uma natureza humana constante, tinha a função de ensinamento para a contingência contemporânea[60]. Assim, "[...] o papel magistral da história era, ao mesmo tempo, garantia e sintoma da continuidade que encerrava em si, ao mesmo tempo, passado e futuro".[61] O repensar da função do futuro no horizonte do tempo contribuiu para a derrocada desse modelo (*historie*) calcado na coleção de exemplos e ensinamentos para a posteridade. Lentamente, o passado começou a ser visto como uma temporalidade a ser superada e o progresso substituiu a ordem natural e astronômica do tempo. Koselleck menciona a recusa de Kant à cronologia tradicional anterior: "O substrato natural desapareceu, e o progresso foi a primeira categoria na qual se deixa manifestar uma certa determinação do tempo, transcendente à natureza e imanente à história".[62] Assim, a contribuição das filosofias da história foi crucial para a identificação de um tempo especificamente histórico.

O evento da Revolução Francesa também é, para Koselleck, um dos *locus* de experiência que possibilitou a ascensão de *Geschichte*, conceito que congrega a dimensão coletiva e singular para descrever o trato com o passado. O coletivo singular é um das características eloquentes do acréscimo do conceito de *Geschichte* como processo de explicação histórica. A Revolução Francesa também é o sintoma da aceleração e retardamento temporal, fornecendo subsídios à percepção do tempo construído a partir da ruptura com o passado e, primordialmente, alinhado por um fio condutor direcionado ao futuro.

---

[59] KOSELLECK, 2006, op. cit., p. 48. Cf. do mesmo autor: **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
[60] Ibid., p. 43.
[61] Ibid., p. 46.
[62] Ibid., p. 55.

> A aceleração, primeiramente compreendida como uma previsão apocalíptica do encurtamento da distância temporal que antecede a chegada do Juízo Final, transformou-se, a partir da segunda metade do século XVIII, em um conceito histórico relacionado à esperança.[63]

Subentende-se que Koselleck considera que o fenômeno linguístico de transposição do uso de *Historie* para *Geschichte* não é somente determinado pela estrutura da linguagem; ele coincide com o surgimento do conceito de filosofia da história no século XVIII e está intimamente ligado aos processos da Revolução Francesa. Ao se dedicar a entender o significado desse novo substantivo, o autor postula que a linguagem não é essencial e autônoma, ou seja, ela não é um elemento condicionante de todo e qualquer significado e depende de condições sócio-históricas de emergência. Para o pesquisador alemão, a linguagem não é um imperativo da experiência humana:

> Entre a linguagem e a ação – e, pode ser dito, entre a linguagem e a paixão – continua a existir uma diferença, até mesmo se a linguagem é um ato de fala e mesmo se ação e paixão são mediadas pela linguagem.[64]

A emergência da obra de Koselleck acontece em um momento de crise e questionamento do labor histórico. O estatuto científico dessa tarefa de produção de conhecimento foi posto à prova por meio das intervenções de novas paisagens acadêmicas, tais como a ascensão do pós-estruturalismo. Construiu-se um longo e substancial embate entre os defensores da escrita da história como uma operação científica e aqueles que demonstram as fragilidades dos códigos que pretensamente garantiriam a objetividade do conhecimento em relação ao passado.

Após a afirmação da história como disciplina no século XIX e diante das provocações proferidas por Nietzsche nos finais dos oitocentos, indagando sobre os convenientes e inconvenientes do conhecimento histórico[65], o historiador foi compelido a dar conta da utilidade do seu conhecimento. A defesa da função prática do ofício realizou-se por diversos historiadores. Por exemplo, a perspectiva de Fernand Braudel, amparada nas estruturas de longa duração, defende que tal duração daria conta da totalidade do tempo e se lança na defesa do ofício: "[...] mais uma razão para sublinhar fortemente, no debate que se inicia entre todas as ciências do homem, a importância e a

---

[63] Ibid., p. 58.

[64] "Between language and action-and, one might also say, between language and passion-there remains a difference, even if language is an act of speech, and even if action and passion are mediated by language". KOSELLECK, Reinhart. "Linguistic Change and the History of Events". In: **The Journal of Modern History.** Vol. 61, No. 4, Dec., 1989, p. 649-666. (650) Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1881462>. Acesso em: 15 Jan. 2014.

[65] NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

utilidade da história, ou melhor, a dialética da duração [...]".[66] O projeto de Braudel, em resposta aos ataques provenientes da antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss, consegue afirmar institucionalmente, na França, a história como uma disciplina central nas humanidades. As grandes permanências temporais, por via de inúmeras abordagens, tais como a economia, a demografia histórica e a geo-história, são, nesse momento, o objeto do fazer historiográfico e suscitam a imobilidade do homem diante das limitações do meio, das oscilações conjunturais e dos aparatos mentais. Os *Annales* "[...] inclinaram-se bem mais a preferir a longa duração da história antiga à curta duração da história de seu tempo".[67]

Um dos maiores ataques a esse estatuto de certeza proveio da publicação de Hayden White intitulada **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**[68]. Esse livro objeta a produção historiográfica do século XIX, entendida como uma estrutura de produção de sentido. Metáfora, metonímia, sinédoque e ironia são *trópicos discursivos*[69] conexos a gêneros narrativos como o romance, a tragédia, a comédia e a sátira, respectivamente. Dessa forma, a história não é apartada de uma dimensão retórica e poética. Para corroborar essa tese, White inseriu a obra de quatro historiadores nessa estrutura de apreensão do discurso. Os escritos de Michelet, Tocqueville, Ranke, Burkhardt, além de estarem imersos em formalidades próximas às da literatura, estão intimamente conectados à especulação filosófica. Assim, a obra associa essas quatro produções historiográficas a quatro distintos filósofos: Nietzsche, Marx, Hegel e Croce.

Em suma, para White, a história é essencialmente uma linguagem muito próxima do texto literário, pois conserva os aspectos formais da constituição escrita e está imersa na explicação filosófica. Porém, vale ressaltar que ele não nega a materialidade da escrita e a prática social associada a essa tarefa, eixo de ataque de Koselleck ao *linguistic turn*, e também não destitui a história de seu domínio. É importante reconhecer que sua preocupação não está na *operação historiográfica*,

---

[66] BRAUDEL, Fernand. "A longa Duração". In: **História e Ciência Sociais.** Lisboa, Editorial Presença, 6a edição, 1990, p. 9.

[67] LAGROU, Pieter. "A História do Tempo Presente na Europa depois de 1945 - Como se constituiu e se desenvolveu um novo campo disciplinar". In: **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Ano 4, Nº15, Rio, 2009. Disponível em: <http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4882:a-historia-do-tempo-presente-na-europa-depois-de-1945&catid=36:historia-do-tempo-presente&Itemid=127>. Acesso em: 26 Jan. 2014.

[68] WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

[69] A teoria tropológica do discurso é debatida com profundidade na obra de Hayden White intitulada **Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura.** Cf. WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura.** 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

dimensão de análise de Michel de Certeau[70], mas sim na forma e no conteúdo do produto discursivo da narrativa histórica:

> [...] é preciso sublinhar que estamos aqui considerando a questão, não dos métodos de pesquisa que deveriam ser usados para investigar o passado, e sim da escrita da história, do tipo de discursos realmente produzidos pelos historiadores no curso da longa carreira da história como disciplina.[71]

Koselleck não se alinha aos postulados do que se definiu como *linguistic turn*, fenômeno por ele chamado de *linguistic change*. O artigo "Linguistic Change and the History of Events" é indicativo da sua discordância em relação às teses que alvitram o predomínio da linguagem sobre o social. Ele sustenta que as condições extralinguísticas antecedem à formação da linguagem, que dados naturais aproximam a humanidade de outros animais, que o vácuo entre o nascimento e a morte é imperativo tanto ao homem como a qualquer outro ser vivo e que há bipolaridade e generatividade entre sexos. Koselleck afirma, ainda, que essa condição de finitude, um elemento natural, permite a existência da história.[72] Outras duas questões conectam homens e animais: a percepção de interior e exterior (*inner e outer*)[73] e a hierarquia entre acima e abaixo (*above e below*), que se traduz em uma relação de mestre e escravo[74]:

> Para sumarizar: 'antes/depois,' 'interno/externo,' e 'acima/embaixo' são três disposições de contrários sem os quais nenhuma história pode vir a existir, a despeito das formas que eles adquirem em casos particulares – econômico, religioso, político ou social, ou algo envolvendo todos esses fatores empíricos. Com certeza, esse esboço é simplista, mas ele serve para confirmar meu primeiro argumento, precisamente que a linguagem e a história não podem ser relacionadas uma a outra em toda completude.[75]

Não quero prolongar a discussão em torno do debate de Koselleck a respeito do problema da linguagem e da história e nem sobre seus possíveis desvios nas leituras do *linguistic turn*. O que interessa para essa dissertação é destacar o esforço de Koselleck em historiar os processos de distinção entre passado e futuro e a instigante possibilidade de alinhar sua perspectiva à análise fílmica do documentário de Alanis Obomsawin,

---

[70] Cf. CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
[71] WHITE, Hayden. "Teoria literária e escrita da história". In: **Estudos Históricos**. Rio de janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48. P.22.
[72] KOSELLECK, 1989, op. cit., p. 50.
[73] Ibid., p. 651.
[74] Ibid., p. 651.
[75] "To sum up: 'earlier/later,' 'inner/outer,' and 'above/below' are three sets of contraries without which no history can come to be, regardless of the forms they take on in particular cases – economic or religious, political or social, or something involving all these empirical factors. This sketch is simplistic, of course, but it should serve to confirm my first argument, namely, that language and history cannot be related to each other in their entirety. Ibid., p. 651-652, tradução do autor.

identificando o modo como a diretora opera no filme a relação entre o "horizonte de expectativa" e o "espaço experiência".

O próprio filme torna-se um porvir. A narrativa fílmica que os espectadores presenciaram é lançada a um futuro de superação do evento e, assim, se estabelece um distanciamento entre a experiência do fato e sua enunciação. É importante notar o uso da geografia como denominador desse lugar de experiência, exemplificando-se não somente na visualização do mapa, mas na tomada do campo de golfe e do cemitério e na captação da faixa que conclama aquele espaço como um território Mohawk. É essencial entender que, além de ser uma prática formal no interior do documentário, o ato de estabelecer uma relação com o lugar é uma distinção própria dos filmes aborígenes. Janice Hladki sustenta que essa profunda conexão com a terra dos filmes e os vídeos realizados por aborígines possibilita diferi-los da indústria cultural:

> Enquanto produções moldadas por interesses transnacionais tendem à mitologização a-histórica, praticantes do vídeo e filme aborígine, tais como, Obomsawin, Niro e Claxton 'assentam sua visão em concepções de autonomia que presumem profunda conexão ao lugar e a terra'.[76]

As imagens do espaço geográfico são acompanhadas de uma circunspeção temporal. A voz que segue essas sequências é indicativa das distâncias entre o passado e o futuro e o uso dos três diferentes tempos verbais utilizados pela realizadora constrói esse sentido. Para Koselleck, a "[…] história no atual curso de seu acontecimento tem um diferente modo de existência da linguagem falada a seu respeito (seja antes, depois ou concomitante aos eventos)".[77] **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** pontua, desde o início, essa separação entre o espaço de criação documental e o lugar de desdobramento do acontecimento.

A voz da narração coloca-se em um lugar diverso das experiências do sítio, nas quais a própria realizadora se inseriu para construir o documentário. Alanis Obomsawin apresenta-se no plano visual desde os 5 minutos e 35 segundos do filme, porém, a voz sua narração aparece desde o início. Nessa sequência, ela entrevista Robert "Mad Jap" Skidders, um dos líderes dos Warriors. O tiroteio que vitimou o oficial da *Sûreté du Québec* Marcel Lemay é o tópico dessa conversa. O documentário busca pontuar que a

---

[76] "While cultural production shaped by transnational interests tends to ahistorical mythologization, Aboriginal film and video practitioners such as Obomsawin, Niro, and Claxton 'ground their vision in conceptions of sovereignty that presume a profound connection to the place and land". HLADKI, Janice. "Decolonizing Colonial Violence: The Subversive Practices of Aboriginal Film and Video". **Canadian Woman Studies**. Winter, 2006, p. 83, tradução do autor.

[77] "[…] history in the actual course of its occurrence has a different mode of being from that of the language spoken about it (whether before, after, or concomitant with the events)". KOSELLECK, 1989, op. cit., p. 649, tradução do autor.

entrevista se deu em um momento distante do acontecimento por meio de uma edição que intercala as tomadas tensas do tiroteio e o controle da captação de imagens durante a realização das tomadas.

Essa entrevista dura aproximadamente 29 segundos e é composta por 8 planos; em dois deles observa-se claramente a participação da realizadora no interior da cena e outros dois são compostos de imagens da ação policial no momento do conflito. Uma dessas tomadas aparenta ser o registro da ebulição da contenda inicial e também sugere que entrevistadora e o entrevistado estão presentes no mesmo espaço onde antes houvera um tiroteio. Porém, existe o contraste entre a atual situação daquele local e o passado. Tiros, gritos e sons de distúrbio poderiam compor a trilha sonora da entrevista e enfatizar a continuidade entre esses dois tempos, mas não são ouvidos. Opera-se a criação de uma temporalidade que clarifica a distinção entre o tempo presente da execução do documentário e o momento dos eventos iniciais do conflito (Fig. 5).

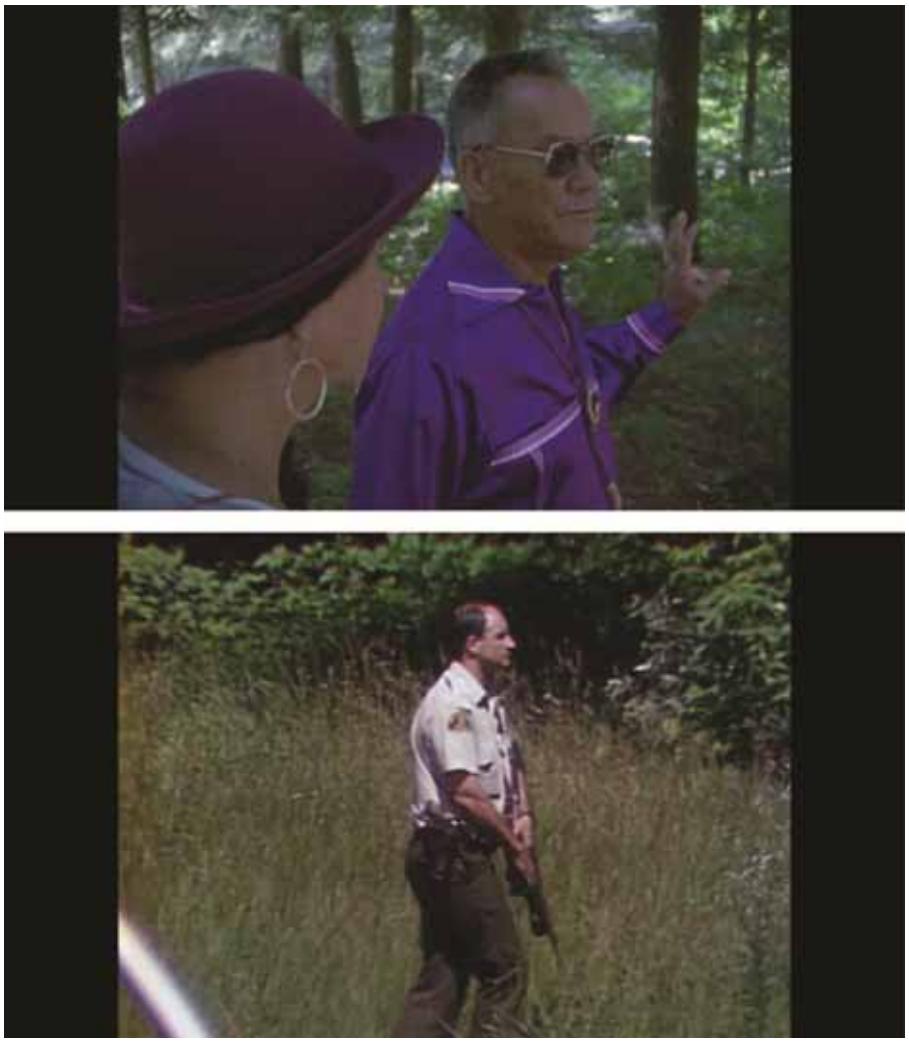

**Figura 5**

O tempo é um dos constituintes primordiais do enredo do documentário. Dividir a narrativa em inúmeras camadas temporais serve para contabilizar a complexidade dos eventos. Demanda-se o presente, o passado e o futuro, em suas distinções, para compor uma narrativa entremeada por um horizonte político. No interior dessa diacronia, emerge um tempo iminentemente histórico. Segundo Koselleck:

> o [...] processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como um 'tempo histórico.[78]

O filme, em si, é a tentativa de relato da experiência do conflito e cerco das reservas em Oka. Para Koselleck, o *espaço de experiência* é uma categoria histórica, assim como o *horizonte de expectativa*[79]. Figuram como conjuntos formais que, dados seus aspectos, somente fornecem subsídios para reconhecer as condições e possibilidades da história, e não a história concreta. São, portanto, conceituações *a priori*, pois a história constitui-se da vivência e das perspectivas das pessoas. Mesmo não contemplando toda a concretude das práticas sociais, são elementos constituintes do passado, conceitos que se autocomplementam e que dependem um da existência do outro:

> Manifestamente, as categorias 'experiência' e 'expectativa' pretendem um grau de generalidade mais elevado, dificilmente superável, mas seu uso é absolutamente necessário. Como categorias históricas, elas equivalem às de espaço e tempo.[80]

Aos 26 minutos e 3 segundos do documentário, inicia-se umas das sequências mais emblemáticas das relações com o passado pretendidas pelo filme. Ela é precedida pela narração da chegada do exército à Kanehsatake e pela primeira tentativa de negociação entre as forças armadas e os Mohawks. Essa sequência é iniciada pela visualização do voo de um helicóptero que conduz alguns dos *Warriors* à Igreja do Suplício, em Kanahwake. A voz de Obomsawin anuncia a ironia desse acontecimento, pois, de acordo com o argumento, foi nesse local que todo o problema do conflito começou. A narração em *off* conta a origem do celeuma entre os indígenas e os colonizadores. As ilustrações remetem a um tempo anterior à chegada dos europeus no continente americano, momento em que os ascendentes da população de Kanehsatake e

[78] KOSELLECK, 2006, op. cit., p. 16.
[79] Ibid., p. 306.
[80] Ibid., p. 307.

Kanahwake ainda ocupavam o grande território onde hoje se localiza a cidade de Montreal.

Por aproximadamente 8 minutos e 20 segundos, o documentário busca reconstituir a ancestralidade das primeiras-nações naquela porção territorial: 67 planos demonstram a histórica permanência dos aborígenes até o momento de deposição de seus territórios num longo processo colonial que não cessou. Evidentemente, esses embates em julho de 1990 são sintomas dessa sustentação argumentativa de continuidade temporal. Apenas três planos (os dois primeiros e o último) são de registros fílmicos do evento; os restantes são feitos a partir da captação de outra ordem de imagens, como ilustrações, quadros pictóricos, acervos de museus e fotografias. Predominam três movimentos de câmera e de objetiva nesse registro: o *zoom-in*, o *zoom-out* e o movimento panorâmico, da direita para esquerda e da esquerda para a direita (Fig. 6).

**Figura 6**

O *voice-over* de Obomsawin prevalece por quase toda essa longa sequência. No entanto, as vozes de dois homens, Jack Burning e Herbie Barnes, são mobilizadas para reconstituir as falas de dois chefes ancestrais, Chefe Joseph e Augnita, respectivamente. Além de evitar que uma narradora mulher interpretasse a voz de personagens históricos masculinos, esse artifício estético também promove o distanciamento da realizadora e do momento de produção do documentário em relação aos tempos memoriais descritos nessa sucessão de cenas.

Por mais que o filme opere, em vários momentos, objetivando uma sincronia do tempo, com inúmeras legendas indicando as datas dos acontecimentos, a questão é muito mais complexa. Várias camadas temporais compõem a diegese desse documentário. Portanto, faz-se necessário distinguir que o evento é, em certo sentido, o passado referencial da construção do filme e que essa sucessão de acontecimentos do verão canadense de 1990 também é o futuro de uma longa história de conturbadas relações entre os autóctones e a empresa colonizadora europeia. É importante, assim, compreender a proposta diacrônica dessa realização. Para Koselleck:

> É apenas por meio da perspectiva diacrônica que se pode avaliar a duração e o impacto de um conceito social ou político, assim como das suas respectivas estruturas. As palavras que permaneceram as mesmas não são, por si só, um indício suficiente da permanência do mesmo conteúdo ou significado por elas designado.[81]

A sequência procura claramente promover uma possível história dos conflitos entre aborígines e europeus e mobilizar fontes para a comprovação da narrativa que se desvela nesse momento do documentário. Relatos orais, algumas sentenças e promulgações das cortes inglesas e francesas e a iconografia ameríndia e europeia compõem essa disposição de elementos indicadores de uma dada realidade histórica.

Obomsawin demonstra-se ciente da necessidade de elementos materiais que comprovem o argumento de suas narrativas. Assim, é possível levantar a hipótese de que a tarefa da realizadora aproxima-se do ofício da escrita da história. Na longa tradição ocidental de trato com o passado, os dados materiais cercaram-se de inúmeras acepções e usos, alcançando a condição de documento com a afirmação da história como disciplina a partir do século XIX, momento que sagrou a primazia do registo escrito como elemento constitutivo da verdade dos fatos. É importante notar que a verificação histórica não está contida somente na palavra e no testemunho, mas demanda um jogo de provas que garantem a comprovação do fato. Foucault retira da tragédia grega **O Édipo Rei** essa lição fundamental para a compreensão do estatuto da verdade na sociedade ocidental:

> Eis uma maneira singular de produzir a verdade, de estabelecer verdade jurídica: não se passa pela testemunha, mas por uma espécie de jogo, de prova, de desafio lançado por um adversário ao outro. Um lança um desafio, o outro deve aceitar o risco ou a ele renunciar. Se por acaso tivesse aceito o

[81] Ibid., p. 105.

> risco, se tivesse realmente jurado, imediatamente a responsabilidade do que iria acontecer, a descoberta final da verdade seria transposta aos deuses.[82]

Em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, o relato da experiência persiste de diversas formas, como por meio de entrevistas, tomadas de ilustrações de mapas e outras imagens e captação do audiovisual *in loco* dos vários momentos dos eventos, elemento que integra grande parte do filme. Todas essas ações são componentes estéticos que visam instituir uma verdade histórica acerca da presença autóctone naquele território. É válido reconhecer que esse estabelecimento da verdade se assenta na própria voz da diretora, a qual, desde o início do filme, estabelece o passado, o presente e o futuro da narrativa. Essa estratégia é possível, em muito, por meio do uso estético do *voice over,* elemento relacionado aos princípios de John Grierson para o cinema documentário. Assim, faz-se importante compreender também os diálogos estéticos de Obomsawin com seus pares artífices do cinema documentário.

### 1.3 Alanis Obomsawin e a tradição do cinema documental: um cinema *griersoniano*?

John Grierson (1898-1972) é um personagem referencial dos primórdios do cinema documentário. Ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov, entre outros, respondeu pelas invenções iniciais dessa possibilidade estética para o fazer fílmico. **Drifters**[83] (1929), o único documentário totalmente dirigido por Grierson, documenta a pesca nos mares do norte inglês. Nesse documentário silencioso, com aproximadamente 48 minutos de duração, deve-se estar atento para perceber a montagem e a sobreposição de imagens. Esses artifícios estéticos acentuam suas conversações com o cinema da União Soviética e, em outro nível discursivo, germinam os seus desígnios sobre a novidade do cinema documentário: a transformação social.

Em "Princípios iniciais do documentário"[84], Grierson apresenta aos leitores definições preliminares do que viria a ser o documentário. Para ele, três princípios

---

[82] FOUCAULT, Michel. "Conferência II". In: **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora: 2002**,** p. 32-33.

[83] DRIFTERS. Direção: John Grierson. Reino Unido: New Era Films; Empire Marketing; Board Film Unit, 1929. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=V60pwHsTRF4>. Acesso em: 29 Jul. 2013.

[84] GRIERSON, John. "Princípios iniciais do documentário". In: PENAFRIA, Manuela. **Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário. Tradición y Reflexiones: Contribuciones a la teoria y la estética del documental.** Livros LabCom, 2011, p. 5-18. Originalmente publicado na Revista Cinema Quarterly (Winter 1932; Spring 1933 e Spring 1934).

diferenciavam a "arte mais completa do documentário"[85] da trivialidade dos acontecimentos mostrados nos *news reels* (atualidades), breves produções fílmicas que mediavam as exibições de filmes ficcionais. Essas três condições sintetizam-se na existência de uma relação particular com o material bruto produzido pela realidade, evitando a mediação representacional característica da ficção.

Grierson exerce um papel importante para a filmografia do Canadá. Em 1939, a convite do governo canadense, transferiu-se para o país a fim de fomentar a criação da *National Film Commission* que, posteriormente, foi rebatizada como *Office Nationale du Film/National Film Board* (ONF/NFB). Ele permaneceu no país no período que coincidiu com a Segunda Guerra Mundial, quando foi dispensado de seu serviço como comissário desse órgão estatal. **The colonized eye: rethinking the Grierson legend**[86], de Joyce Nelson, desloca o eixo de análise da figura de John Grierson para a paisagem política e econômica que o diretor/produtor/comissário vivenciou. Um capítulo desse livro esmiúça e enfatiza as conexões pessoais e institucionais do escocês com a indústria hollywoodiana, destacando as coproduções empreendidas entre a ONF/NFB e os estúdios de Hollywood. Nelson opta pela análise da inserção de Grierson nas esferas institucionais e governamentais no decorrer da criação da ONF/NFB, afastando-se de considerações acerca da estética griersoniana. Para ela, "[...] uma das chaves para entender Grierson é o petróleo, o ouro negro que abasteceu grande parte desse século politicamente, economicamente e socialmente".[87]

Os estudiosos de Alanis Obomsawin são unânimes em afirmar a aproximação dela às asserções griersonianas sobre o cinema documentário. Randolph Lewis, autor da única biografia da realizadora, considera a presença dos princípios do produtor britânico na formatividade dos filmes de Obomsawin.

> Para Obomsawin, em particular, a resposta para a questão, Por que documentário? Pode ser sumarizada em duas palavras: John Grierson. Sem dúvida alguma, o grande documentarista escocês iluminou um vasto caminho em direção a não-ficção, o qual, Obomsawin parecer ter seguido.[88]

---

[85] Ibid., p. 7.
[86] NELSON, Joyce. **The colonized eye: rethinking the Grierson legend**. Toronto: Between the Lines, 1988.
[87] "[…] one of the keys to understand Grierson is oil, that black gold which has fueled so much of this century politically, economically, and socially". Ibid., p.13, tradução do autor.
[88] "For Obomsawin in particular, the answer to the question, Why documentary? could be summed up in two words: John Grierson. Without doubt, the great Scottish documentarian illuminated a general path toward nonfiction that Obomsawin seemed to follow […]". LEWIS, Randolph. **Alanis Obomsawin: the vision of a native filmaker.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2006, p. 126, tradução do autor.

Lewis reconhece a necessidade de compreender as importantes relações de Obomsawin com suas *pater familias* e com as figuras-chave da história do cinema não-ficcional.[89] Para tal, ele coloca em perspectiva a proeminência de John Grierson na construção de um paradigma do cinema documentário. Alguns desenvolvimentos teóricos são elementares para o entendimento das asserções propostas pelo *Scotishman*. O compromisso com a realidade não se separa de um romantismo na construção da representação fílmica. A poética proposta para a concepção da não-ficção é imanente à responsabilidade social dessa modalidade cinematográfica[90]. Além de discorrer acerca desses elementos estéticos, Lewis também relata sucintamente a trajetória de Grierson na institucionalização de ONF/NFB e no processo de afirmação do documentário desde a década de 1920.

O biógrafo e estudioso da linguagem documental menciona o "encantamento" do produtor escocês com a jovem realizadora no fim da década de 1960 e início de 1970:

> 'Ouçam a essa mulher e prestem atenção,' ele instruiu seus jovens colegas, que se reuniram em reverência de seu pai criador. 'Vocês ouvirão sabedoria! Não será a sabedoria de Platão, Dante, Shakespeare, Tolstoy – mas a sabedoria de outra ordem. Mágica dos Sonhos!'.[91]

Além disso, também demonstra a admiração de Obomsawin por Grierson, recorrendo às palavras da própria diretora:

> Ela se lembrou com admiração em como Grierson 'sentiu que as pessoas pobres, as pessoas comuns, deveriam ser permitidas a ver si mesmas na tela,' o que deveria 'possibilitar uma vida melhor para eles, e para as pessoas em geral, em termos de se compreenderem e se sentirem verdadeiras a respeito de quem foram.'[92]

Por meio da observação da construção formal da filmografia de Obomsawin, alguns dos axiomas de John Grierson são claramente identificáveis. O *voice-over* que perpassa grande parte da narrativa fílmica trata-se de um deles. Não obstante, a formatividade poética é sempre presente. O trato criativo[93] dos registros da realidade é

---

[89] Ibid., p. 127.
[90] Ibid., p.127-128.
[91] "Listen to this woman and pay attention,' he lectured his younger colleagues, who gathered in awe of their founding father. 'You will hear wisdom! Not the wisdom of Plato, Dante, Shakespeare, Tolstoy – but wisdom from another realm. Dream-magic!". GRIERSON apud LEWIS, 2006, op. cit., p. 32, tradução do autor.
[92] "She recalled with admiration how Grierson 'felt that poor people, common people, should be able to see themselves on the screen,' which would 'make a better life for them and for people at large in terms of understanding and feeling right about who they were". OBOMSAWIN apud LEWIS, 2006, op. cit., p. 128, tradução do autor.
[93] Manuela Penafria redigiu um texto para o desenvolvimento do conceito de "tratamento criativo da realidade" nas lições de Grierson. Cf. PENAFRIA, Manuela. "O filme documentário em debate: John

uma das características marcantes dos filmes de Alanis Obomsawin. **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** apresenta, em vários momentos, as pretensões poéticas e, em certo sentido, românticas, dos eventos que documenta. A documentarista não oblitera a montagem e a necessidade de encenação e a trilha sonora que emprega, em certos momentos, é um componente essencial da significação das imagens.

Um desses eventos pode ser descrito em uma cena, com cerca de 20 planos, iniciada em 1 hora 3 minutos e 40 segundos do documentário. Registrada em uma noite do conflito, ao que parece, a edição favorece a percepção dos contrastes entre o claro e o escuro. O visível é iluminado e o invisível é sublimado pela ausência natural de luz do momento da tomada:

> Luz e sombras tiveram conotações simbólicas desde o nascimento da humanidade [...] em geral, artistas tem usado escuridão para sugerir medo, maldade, o desconhecido. Luz, geralmente, sugere segurança, virtude, verdade, satisfação. Por causa dessas associações simbólicas convencionais, alguns filmmakers deliberadamente desafiaram o potencial da luz e sombra. Os filmes de Hitchcock buscaram surpreender os espectadores, revelando os seus superficiais sensos de segurança. Ele encena muitas de suas mais violentas cenas ao brilho da luz.[94]

É importante notar que a iluminação que aparece nessa sequência de tomadas se dá primordialmente por duas distintas fontes de luz. A primeira é a fogueira feita pelos Mohawks, a meu ver, artifício indicativo de um traço da natureza no interior do espaço cênico, pois a existência do fogo está em pleno contraste com a luz artificial provida pelos helicópteros militares que sobrevoam os instantes dessas tomadas.

Nesses minutos de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, as interconexões e contrastes entre a luz e o som devem ser igualmente considerados. Eles alternam-se em instantes de autorreferência entre o campo sonoro e o imagético e por contrastes entre ambos. No início da sequência, existe o diálogo entre uma mãe e sua filha a respeito do que seria o objeto identificado pela criança como uma bomba. Mostrado em um plano muito próximo, o artefato, iluminado por flashes de lanternas, é facilmente identificado pelo espectador como um projétil, provavelmente lançado pelos militares. Próximas a esse momento do filme, outras sequências discutem a questão de essas bombas, produtoras de luzes e chamas, serem disparadas com constância pelo exército. Oito

---

Grierson e o movimento documentarista britânico". In: FIDALGO, António; SERRA, Paulo (orgs.). **Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico.** Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005, p. 185-195.

[94] "Lights and darks had symbolic connotations since the dawn humanity […] In general, artists have used darkness to suggest fear, evil, the unknown. Light usually suggest security, virtue, truth, joy. Because of these conventional symbolic associations some filmmakers deliberately reverse light-dark expectations. Hitchcock's movies attempt to jolt the viewers by exposing their shallow sense of security. He stages many of his most violent scenes in the glaring light". GIANNETTI, 1990, op. cit. p.14, tradução do autor.

planos ilustram essa conversa, onde o contraste entre o claro e o escuro é um componente narrativo. Nesses planos, ao fundo do som do diálogo, ouve-se a presença sonora do helicóptero das forças armadas. A partir do fim da conversa, a intensidade sonora começa a se alternar. O canto que a mãe recita contrasta com o som do veículo aéreo. Em alguns momentos, a voz da mulher está mais alta; em outros, apresenta-se com menor intensidade. Além do mais, outra voz insurge na sequência: cortante, ela afirma os perigos daquele artefato (Fig. 7).

**Figura 7**

As fontes de luz dos Mohawks clarificam os objetos e os sujeitos que estão no espaço cênico, já a forte luz do helicóptero, ao invés de iluminar e definir o espaço, ofusca e cria agitação diante da tenacidade da conversa entre a mãe e a filha. Por meio da edição de binômios, como o claro e o escuro, o som intenso e o tenaz, a tranquilidade do cântico à luz da fogueira e a violência do som e da luz provinda dos militares, é possível afirmar que há a recorrência de um tom poético. Essa poesia funde-se a um jogo retórico responsável por pontuar as diferenças no próprio interior do filme. Tal

elemento será constituinte primordial de **Rocks at Whiskey Trench**, filme que será analisado no terceiro capítulo desta dissertação.

Essa estratégia não oblitera os subsídios subjetivos do relato característico do cinema documentário. O cântico em língua nativa é um desses elementos conexos a uma fala poética que se contrapõe à rudeza da situação objetiva do cerco. Os objetos e corpos humanos, focalizados em planos aproximados, sujeitos à luminosidade e às sombras, são sugestivos nesse processo e a fala poética se transforma em uma retórica da resistência. Dessa forma, o contraste torna-se um elemento retórico desse momento e, não obstante, de todos os filmes da "Oka Series". Essa constante operação retórica também permite a ativação das nuances poéticas dos filmes. Maria Lúcia Milléo Martins, em uma das únicas publicações brasileiras a respeito de Alanis Obomsawin[95], defende a dimensão de *poéticas da resistência* no interior dos filmes da diretora: "[...] o ativismo é manifesto na poética da resistência em nome de seu povo".[96] Para formar essa concepção, Milléo Martins parte da observação dos filmes e infere que Obomsawin "[...] privilegia uma pluralidade de vozes, permitindo seus sujeitos falarem por si mesmo".[97]

O tratamento criativo da realidade, alicerce explicativo de Grierson ao tentar fixar o significado da arte do cinema documental, revela-se em muito nessa realização de Obomsawin, a qual não omite o trabalho de criação e seleção como critérios da reconstrução de realidade necessária para a existência de um documentário. Um dos limites fixados pelo diretor de um único filme, **Driffters**, e produtor e idealizador de uma incontável lista, seria o uso de pessoas originais (ou nativas)[98]. No entanto, essa contiguidade não sanciona a impossibilidade de artifícios estéticos conexos ao cinema de enredo. Edição/montagem, encenação, fotografia, sonoplastia, etc, não obliteram a realidade instituída pelo material bruto captado para a criação do documentário. Para Manuela Penafria, Grierson postulava que não se poderia criar um documentário dentro de um estúdio, mas que "[...] o documentarista tem a possibilidade – à semelhança dos

---

[95] Deve-se considerar a tese de Neide Garcia Pinheiro, intitulada **The Art of Being Aboriginal: Film and Aboriginal Cultures in Canada**, que dedicou um capítulo a refletir acerca do cinema de Alanis Obomsawin. Cf. PINHEIRO, Neide Garcia. **The Art of Being Aboriginal: Film and Aboriginal Cultures in Canada.** Doutorado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2011.

[96] "[...] activism is manifested in a *poetics of resistance* on behalf of her people". MARTINS, M. L. M. "Dionne Brand and Alanis Obomsawin: polyphony in the poetics of resistance". In: **Ilha do Desterro (UFSC)**, v. 56, p. 151-164, 2009, p. 158, grifos e tradução do autor. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2009n56p151/14969>. Acesso em: 24 Ago.

[97] "[...] privilege plurality of voices, allowing subjects to speak for themselves". Ibid., p. 152, tradução do autor.

[98] GRIERSON apud PENAFRIA, 2011, op. cit, p.7.

filmes de estúdio (de ficção) – de exercer um trabalho criativo, ainda que ligado a um tom didático".[99]

O *voice over*, as licenças criativas e principalmente o didatismo são componentes importantes de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** e remetem, em termos gerais, aos princípios de John Grierson. A longa sequência de oito minutos que procura contar a história das reservas de Kanehsatake e Kanahwake é exemplar dessa preocupação de Obomsawin em ser didática em alguns momentos de seus documentários. Alguns filmes do momento de Grierson na ONF/NFB são indicativos de seus parâmetros estéticos e podem, inclusive, ser percebidos no interior do cinema de Obomsawin. **Churchill's Island**[100] de 1941, premiado na cerimônia do Oscar de 1942, documenta os empenhos em defender a "ilha do primeiro ministro Winston Churchill" e é, formalmente, próximo à realização **Our Northern Neighbour**[101](1944), que tematiza à União Soviética como o estranho aliado do Norte. Os aspectos estéticos desses filmes, com a comum presença do *voice over* de Lorne Greene e a trilha sonora de Lucio Agostini, são referenciais das asserções do documentário clássico griersoniano na América. Essas realizações, exibidas antes das seções de cinema de enredo, representam as experiências de Grierson em solo canadense e marcam a primeira fase da ONF/NFB.

**Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture**[102] de Bruce Elder, além de procurar desmitificar a "lenda griersoniana" internalizada na história da produção fílmica canadense, também aponta para outro caminho elucidativo para o entendimento da cinematografia do Canadá. Ao apresentar os cruzamentos entre filme e cultura, com o objetivo de problematizar a identidade do Canadá a partir das artes visuais, reconstrói as matizes do pensamento filosófico daquele país, ratificando a presença e a predileção pelo idealismo hegeliano. O texto almejou apresentar essas paisagens intelectuais com a intenção de esclarecer os contextos que os produtores de artes visuais dialogam, pois, para o autor, seriam essas elucubrações e predileções filosóficas os sustentáculos vitais das práticas artísticas. Elder dividiu seu extenso panorama, que aspirou cobrir as mais proeminentes e significativas produções, em dois momentos: o primeiro, a fim de examinar a tradição realista; o segundo, avaliando a estética cinematográfica *avant-garde*, que ele considera o melhor e mais forte cinema de

---

[99] PENAFRIA, 2005, op. cit., p.187.

[100] CHURCHILL'S Island. Direção: Stuart Legg. Canadá: ONF/NFB, 1941. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/churchills_island>. Acesso em: 25 Jan. 2013.

[101] OUR Nothern Neighbour. Direção: Tom Daly. Canadá. ONF/NFB, 1944. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/our_northern_neighbour/>. Acesso em: 25 Jan. 2013.

[102] ELDER, Bruce. **Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture.** Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1989.

seu país[103]. Novamente, a permanência e importância do entendimento dos princípios *griersonianos* na constituição do cinema documental canadense são evidenciadas.

É importante contabilizar a principal tese de Elder. De acordo com o autor, Grierson estava inserido em uma tradição realista de aspirações hegelianas. Não é por acaso que Hegel é um dos filósofos da história responsáveis pela proposição de um princípio filosófico para o tempo. Koselleck reconhece a marca hegeliana nas novas apreensões do tempo, posteriores ao século XVIII. Nem o passado e nem o futuro são produtos do acaso, são encadeamentos racionalizados em, no caso de Hegel, uma dialética do tempo:

> A consideração filosófica não tem outro propósito que não seja o de eliminar tudo o que é casual. A casualidade é apenas a necessidade exterior, ou seja, a necessidade que remete às causas, que por sua vez nada mais são do que circunstâncias exteriores. Temos de buscar na história um objetivo universal, o objetivo final do mundo.[104]

Para Koselleck,

> Essa passagem de Hegel mostra o quanto ele já havia ultrapassado a racionalização do acaso, na forma em que ela se dera no século anterior, e o quanto a coesão e unidade teleológica da história universal excluiu o acaso de maneira muito mais consequente do que jamais fora possível o Iluminismo.[105]

Seria possível enquadrar os filmes em uma concepção de tempo próxima a John Grierson, a qual seria inevitavelmente hegeliana? Trata-se apenas de uma hipótese, pois, não se deve recorrer em demasia ao conceito de influência para a tentativa de explicação dos filmes de Obomsawin. No entanto, é necessário considerar suas aproximações aos axiomas de Grierson para que se possa compreender a inserção da realizadora nessa tradição realista do Canadá, principalmente após a década de 1950, momento de retomada de grandes projetos presididos pela ONF/NFB, que foram abandonados em momentos subsequentes à saída de Grierson do órgão.

É necessário refletir ainda mais sobre os possíveis contatos entre esses dois documentaristas. Randolph Lewis argumenta que a tarefa de análise, por meio da aproximação dos dois, acaba por revelar uma grande distância entre ambos. A preferência de Obomsawin pelo *actuality footage*, muito mais até que seus contemporâneos da ONF/NFB, em detrimento da encenação de entrevistas[106], é um dos primeiros apontamentos feitos por Lewis.

---

[103] ELDER, 1989, op. cit., p. 7.
[104] HEGEL apud KOSELLECK, 2006, p. 159.
[105] KOSELLECK, 2006, p. 159.
[106] LEWIS, p.128.

A presença de tomadas, na edição final, no momento dos acontecimentos, chamadas de *actuality footage*, é um componente inextricável da narrativa fílmica da "Oka Series", que está de acordo com Lewis quanto à crucial presença dos artifícios de captação e montagem. Alguns dos momentos mais importantes de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** são construídos a partir da estratégia de adicionar um "material bruto" a um produto fílmico final.

Os *actuality footage* são entremeados às encenações de entrevistas e a outras estratégias estéticas desde o início do filme. A entrevista de Jean Ouellette (prefeito de Oka no momento do conflito), mostrada logo após o "prólogo" do documentário, é um exemplo desse modo de captação audiovisual. Parte do filme é composta de material em 16mm e, geralmente, essas tomadas são captadas em vídeo[107]. Em três encenações de entrevistas – com Kahentiiosta, Ellen Gabriel e Robert "Mad Jap" Skidders – observa-se, logo de início, a adição dessas tomadas tensas em vídeo, mostrando o tiroteio inicial que motivou toda a existência do conflito, como visto pela equipe de montagem rápida, como naquela sequência que se inicia aos 5 minutos e 8 segundos do filme, feita ao som de tiros. A ebulição dos vários momentos de agitação no decorrer do documentário é, em sua maioria, captada e adicionada seguindo o mesmo estilo. A meu ver, essas tomadas edificam a dramaticidade como um componente importante desse primeiro filme da "Oka series".

A primordial presença dessas estratégias estéticas não oblitera a importância dos vários momentos de encenação no decorrer desse documentário. Pode-se, a partir da existência desses momentos construídos posteriormente ao conflito, sustentar a noção de que o "dito" cinema documental aproxima-se, por meio desse componente deliberadamente exposto, às possibilidades seletivas e organizacionais, ao cinema "dito" ficcional. Porém, Fernão Pessoa Ramos[108] é contrário a essa tese. Ele objetiva esclarecer as diversas formas de se construir uma encenação dentro de um filme documentário. Circunscrevendo três possibilidades divididas em: "a encenação-construída"; "a encenação-locação"; "a encenação-direta ou encena-ação".

Para as duas primeiras, Ramos elegeu Grierson e Flaherty como personagens centrais, porém seu artigo discute com mais ênfase a terceira possibilidade, pela forte

---

[107] Alanis Obomsawin, em uma conferência no Hot-Docs festival de 2009 esclareceu a tipologia das câmeras e as estratégias de filmagem durante a ocorrência do conflito. Cf. HOT Docs Q & A: Rocks at Whiskey Trench. Toronto: Hot Docs, 2009. Disponível em: <http://www.hotdocslibrary.ca/en/detail.cfm?filmId=25972>. Acesso em 18 Mar. 2014.

[108] RAMOS, Fernão Pessoa. "A encenação documentária". In: PENAFRIA, Manuela. **Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário. Tradición y Reflexiones: Contribuciones a la teoria y la estética del documental**. Livros LabCom, 2011, p. 168-176.

influência que a estética do *direct cinema* exerce no Brasil atual e também porque busca refletir acerca das possibilidades e impossibilidades das investidas desse estilo. Ramos é alinhado ao postulado teórico da asserção pressuposta defendida por Nöel Carroll em "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual"[109]. Para Carroll, existe uma relação entre o autor e o público, a "intenção ficcional" do autor e a "postura ficcional" do seu público[110]. Preexiste um paralelo com o documentário, ou, para ele, filmes de asserção pressuposta. Assim, é possível reconstruir as intenções do autor e a objetividade de sua produção. Tanto documentário como ficção compartilham de estruturas formais, porém, "[...] os espectadores cinematográficos geralmente, sabem se o filme a que irão assistir foi etiquetado de uma ou de outra maneira".[111] Dessa forma, a teoria de Ramos para a questão da encenação se assenta em identificá-la na especificidade da produção do cinema documentário, diversa ao filme ficcional.

A despeito da discussão acerca das delimitações ou inexistência de fronteiras substanciais entre o cinema documentário e o cinema de ficção, é importante considerar as definições de Ramos para identificar novamente as questões que envolvem as confluências de Alanis Obomsawin com os paradigmas estéticos do cinema documentário. Como exemplo, a cena que Obomsawin entrevista Robert "Mad Jap" Skidders poderia ser classificada como "a encenação-locação", pois, "[...] a tomada explora a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano"[112], estética de encenação que Ramos debita ao documentarista Robert Flaherty.

Algumas cenas de entrevistas são exemplares da definição de "a encenação-construída", associadas às estéticas defendidas por Grierson. Entre várias, uma delas exacerba a liberdade de criação e o esforço em organizar o espaço encenação, pois, entre a câmera e o sujeito participante do documentário existem elementos cênicos, tais como, arame farpado, possivelmente simbolizando o cerco a que o Warrior se sujeitou. Iniciada em 1 hora 2 minutos e 52 segundos do filme e com duração de aproximadamente 50 segundos, ela é composta de 10 planos. Apenas três destes são do narrador da sequência, sendo importante ressaltar a sua presença nesse espaço encenado e controlado, em momento posterior aos fatos narrados, os quais tomam os 7 planos

[109] CARROLL, Nöel. "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema, volume II.** São Paulo: Editora Senac, 2005.
[110] Ibid., p.83
[111] Ibid., p. 78.
[112] RAMOS, 2011, op. cit., p. 169.

restantes e foram filmados em vídeo, denunciando algumas das ações dos militares (Fig. 8).

**Figura 8**

Lewis observa uma substancial ocorrência de *actuality footage* no interior dos filmes de Obomsawin. É possível associá-las à "encenação-direta ou encena-ação", definidas por Ramos, como,

> [...] uma série de ações e expressões detonadas pela própria presença da câmera. Na encenação-direta, ou na encena-ação, os comportamentos cotidianos surgem modulados pela intrusão do sujeito que sustenta a câmera.[113]

Modos de encenar exemplares são os momentos em que a câmera confrontou os militares no decorrer do conflito. Um deles é cercado por ironia em cerca de 1 minuto e 26 segundos de duração. Em 1 hora 30 minutos e 28 segundos de duração do filme, o Major Jean Lavigne, separado da câmera pela barricada de arame farpado, argumenta que os Warrios haviam jogado ovos contra suas tropas. A figura irônica surge quando Obomsawin ri do militar que se propôs a pegar a câmera e filmar a supostas cascas dos ovos. Definitivamente, percebe-se que a edição quer pontuar o papel de intervenção da realizadora.

Assim é necessário computar o variado matiz constitutivo da estética proposta por Alanis Obomsawin. Essa pluralidade formal está intimamente conectada ao ideário

[113] Ibid., p. 171.

proposto pela realizadora e assinalado por Lewis e assentada em uma recusa da tradição vitimizadora griersoniana[114]. É necessário, no entanto, reconhecer que Obomsawin acaba, ao mesmo tempo, por se aproximar e se distanciar dos axiomas do diretor/produtor escocês e que seus filmes também dialogam com outras tradições de filmagem e montagem.

### 1.4 Conclusões

A persistência de utilização do recurso ao *voice over* é uma das características mais significativas do documentário, **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, analisado nesse capítulo. Tomado pela voz feminina, o *voice over* é uma questão fundamental que pode ser considerada, inclusive, como uma resistência à figura narrativa de autoridade masculina[115]. Como expus acima, esse artificio estético que Obomsawin não abandona pode também ser analisado como indicativo da temporalidade na narração. É com o enunciado da palavra na banda sonora que o espectador se situa diante do passado como experiência e do futuro como expectativa.

A função de narrar o evento no decorrer do filme, anunciada desde o início pelo emprego do *voice over*, alicerça-se no exame das profundas conexões com um passado infindável. No decorrer dessa longa trajetória sincrônica, emergem as continuidades dependentes de elementos diacrônicos constituintes do esforço da narração audiovisual. Não obstante, essa elucubração reflexiva diante de um longo passado é esclarecida quando o mundo do documentário esboça, desde o momento inicial, a contiguidade em evidenciar o afastamento temporal do evento. Para todo e qualquer documentário que pretenda narrar o passado, essa operação figura como complexa e, para Alanis Obomsawin, que estava lá e que testemunhou com suas câmeras e equipe o desenrolar dos fatos, certamente, significou uma atividade ainda mais complexa.

O filme anuncia, desde o início, que contará uma *estória*, ou seja, narrará uma experiência do passado. Na atividade de narrar o evento, aprofunda-se a conexão do acontecimento com o longo passado da ancestralidade aborígine canadense, suas turbulentas relações com os euro-americanos e a empreitada colonial. Emerge um

[114] Lewis se apropriou das reflexões de Brian Winston para refletir acerca do aspecto vitimizador das proposições de John Grierson. "The tradition of the Victim in Griersonian Documentary" tratou-se de uma reflexão ímpar a respeito das relações entre o sujeito que opera e dirige a câmera e o sujeito/objeto do aparato fílmico. Cf. WINSTON, Brian. "The tradition of the victim in griersonian documentary". In: ROSENTHAL, Alan (Ed.). **New Challenges for Documentary**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, p.269-287.
[115] GITTINGS, 2002, op. cit., p. 267.

passado profundo, estrutural, de longa duração e sua continuidade com os fatos da década de 1990. No entanto, à medida que o relato das experiências se intensifica, com o aprofundamento dos vários pequenos fatos que compuseram todos os dias do conflito em Oka, perspectivas de futuro entremeadas a avaliações do passado surgem para compor todo o horizonte temporal do filme.

A mesma estratégia do *voice over*, a partir de 1 hora 56 minutos e 34 segundos do filme, projeta o pós-acontecimento: a absolvição dos líderes; a morte do chefe espiritual dos Warriors e, principalmente, a persistência dos problemas ligados à terra. Nesses últimos momentos, também é visível uma marcha na reserva, lembrando o domínio, mesmo que incerto e momentâneo, daquele território.

A expectativa de futuro se concentra exatamente na sequência em que surgem os créditos finais do filme. Sobre um cântico nativo na banda sonora, além dos letreiros indicativos de todos os artífices do filme, estão as imagens dos detidos pelas autoridades canadenses. Tomados a distância, devido à barreira policial entre a câmera e os indígenas que são conduzidos aos camburões, aparecem 9 planos formando uma sequência de 1 minuto e 8 segundos de filme, que indicam, ao meu ver, a possível superação do conflito, afinal, nenhum dos detidos apresenta sentimento de culpa ou de vergonha. Todos erguem suas mãos algemadas e demonstram o conhecido gesto de vitória.

O passado do filme está intimamente conexo à presença de sequências que priorizam o apego à terra. Na sequência final, Kahentiiosta revigora a conexão dos aborígines ao território ancestral, simbolizada visualmente pelos pinheiros ao fundo do campo da imagem. A terra é lugar da experiência, *locus* conectivo dos indígenas ao passado. É o embate contra o Estado, a fim de garantir a soberania, no presente do evento que catalisa as experiências passadas à inevitável expectativa de um futuro anunciada nos finais do filme, pela própria Alanis Obomsawin. Por mais que a realização saiba o distanciamento temporal que tem do evento que procurou documentar, essas três dimensões do tempo, não necessariamente sincrônicas, são componentes indissociáveis da tentativa de narrar a experiência e propor prognósticos do porvir.

Nos dois filmes que sucederam **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** a questão da experiência se acentua. Em **My Name is Kahentiiosta** (1995) e **Spudwrench: Kahnawake Man** (1997) o passado é narrado por meio do testemunho de personagens emblemáticos do conflito em Oka. Esses documentários conduzem à problematização do *status* da memória e dos limites da reconstituição do passado por meio da

experiência dos sujeitos. Tema do próximo capítulo dessa dissertação, intitulado “O sentido da experiência dos sujeitos: os testemunhos de Kahentiiosta e Randy “Spudwrench” Horne”.

## 2. O sentido da experiência dos sujeitos: os testemunhos de Kahentiiosta e Randy “Spudwrench” Horne

### 2. 1 Introdução

**Kanehsatake: 270 Years of Resistance** (1993) apresentou aos espectadores da ação cinematográfica de Alanis Obomsawim duas pessoas que se destacaram nos desdobramentos do conflito de Oka. A evidência do olhar da produção do documentário representou Kahentiiosta e Spudwrench, uma mulher e um homem, como personagens centrais na construção da narrativa de Obomsawin a respeito do cerco. Kahentiiosta, ao lado de outra Mohawk, encerra a película com um depoimento busca justificar a conexão íntima dos aborígines com a terra e com o espaço pelo qual lutavam. Spudwrench (Randy Horne), após ter sido emboscado e espancado pelo exército durante uma vigília noturna, tornou-se um dos principais personagens em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**. A partir de 1 hora, 9 minutos e 37 segundos do filme, o agravamento de seu estado de saúde, sua face destruída e a preocupação dos poucos médicos e enfermeiros dentro do cerco compõem um dos momentos mais dramáticos da narrativa fílmica (Fig. 9).

**Figura 9**

Seguindo a série de quatro filmes a respeito de Oka, a diretora realizou dois documentários acerca das trajetórias desses participantes do conflito. **My Name is Kahentiiosta** (1995) sustenta-se no relato da protagonista em primeira pessoa e coloca à disposição do espectador a possibilidade de observar um discurso memorial dos eventos. Nessa realização, o período de encarceramento dos aborígines, após o término do conflito, é central na atividade de memória proposta pelo filme. Em uma intensa conexão com **My Name is Kahentiiosta**, **Spudwrench: Kahnawake Man** (1997) procura representar as experiências individuais de homens nativos empregados da construção civil de Nova Iorque e, por meio da recolha de depoimentos e imagens de arquivo, tenta restituir a gênese dos aborígines na lógica do trabalho essencial da América do Norte. Entretanto, em uma segunda tentativa de conexão com o passado, o documentário utiliza-se dos testemunhos de "Spudwrench" e de outros nativos para reconstruir novamente a memória dos conflitos.

A percepção de que esses documentários convencionam particularidades formais é decisiva para uma efetiva compreensão das duas realizações. Em **My Name is Kahentiiosta**, a narração em voz *off* pertence à personagem principal e relata um universo imagético, estabelecendo elos memoriais com o evento. Nos depoimentos em que Kahentiiosta é o objeto central da câmera, Obomsawin não intervém no campo da imagem e na dimensão do som[116]. Ela opta por não se expor e não participar do espaço diegético do filme. Já em **Spudwrench: Kahnawake Man**, são breves e raros os momentos de narração em *off* e os personagens são entrevistados pela realizadora, que participa ativamente de vários diálogos do filme.

O uso de entrevistas marca os quatro filmes analisados. É prudente destacar que a recolha de depoimentos é um componente essencial de uma extensa cinematografia documental e, talvez, trate-se de um dos artifícios mais correntes dentro desse gênero de cinema. Além disso, é imprescindível notar que a fala pode instituir uma autoridade sobre aquilo que é visto. No caso desses filmes, a dimensão sonora configura-se como um dos principais elementos de construção da narrativa audiovisual. Nesse capítulo, procuro avaliar as qualidades dessa estratégia argumentativa no interior dos filmes de Alanis Obomsawin.

Os quatro documentários que compõem a *Oka Series* tratam da sucessão dos eventos em Kanehsatake e Kahnawake em meados da década de 1990. **Spudwrench: Kahnawake Man** e **My Name is Kahentiiosta** reiteram e acentuam a importância do

[116] A percepção fílmica é, portanto, áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons em imagens[...]". AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p. 277.

testemunho para a construção do cinema documental, conduzindo tal esforço de reflexão a muitos questionamentos realizados pela historiografia contemporânea em torno da memória. Ao identificar essa dimensão dos filmes de Obomsawin, é inevitável considerar algumas das ponderações das humanidades a respeito do papel do testemunho no decorrer do século XX. Para a argentina Beatriz Sarlo:

> [...] as narrativas da memória, os testemunhos e os escritos de forte inflexão autobiográfica, atentam-nos ao perigo de uma imaginação que se estabeleça fortemente 'em casa', e a reivindique como uma conquista do esforço da memória: recuperar aquilo perdido pela violência do poder, desejo cuja inteira legitimidade moral e psicológica não é suficiente para fundar uma legitimidade intelectual igualmente indiscutível.[117]

A partir da observação de acontecimentos essenciais do século XX, Beatriz Sarlo problematiza o *status* da memória e da experiência na contemporaneidade. Sua interferência pontual avigora a necessidade de repensar as propriedades do objeto de análise dessa pesquisa e impulsiona a inserção de novas questões teóricas e metodológicas a esse momento da dissertação. Este capítulo, por meio de uma análise dos aspectos formais dos testemunhos presentes nos documentários – a ausência e presença do documentarista no espaço narrativo do audiovisual e a composição da cena e do quadro (*mise-en-scène*) –, tenta elucidar um dos elementos constituintes das narrativas fílmicas de Alanis Obomsawin.

É importante ressaltar que algumas objeções ao ato da entrevista e da produção da memória acontecem também no meio audiovisual. Em decorrência da contestação de alguns estratagemas de criação do cinema documentário, novos tratamentos formais e estéticos permitem diferentes estratégias para a encenação de entrevistas e para trabalhos com a memória. **Jogo de Cena**[118], de Eduardo Coutinho (1933-2014), é um arquétipo da consciência do inerente processo de subjetivação do ato da entrevista. Nele, mulheres comuns, respondendo a anúncios em jornais de grande circulação, narram momentos marcantes de suas vidas diante das câmeras e da presença evidente do realizador. Esse filme confunde a percepção da representação à medida em que os depoimentos das *não-atrizes* alternam-se às interpretações das histórias, feitas por atrizes famosas e de grande renome. Todas as tomadas são encenadas no sugestivo

[117] "[...] las narraciones de memoria, los testimonios y los escritos de fuerte inflexión autobiográfica los acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente 'en casa', y lo reivindique como una de las conquistas de la empresa de memoria: recuperar aquello perdido por la violencia del poder, deseo cuya entera legitimidad moral y psicológica no es suficiente para fundar una legitimidad intelectual igualmente indiscutible". SARLO, Beatriz. **Tiempo Passado: cultura de la memória y giro subjectivo**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 55, tradução do autor.

[118] JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Matizar; Video Filmes, 2007. 1 DVD.

espaço de um teatro e Coutinho "[...] opta então por esse pacto de cena milimétrico, que aqui, nesse filme lacrimoso, coração grande, reencontra de frente o melodrama".[119]

Outro exemplo contundente provém da cinematografia canadense. Em **Ryan**[120], Chris Landreth utilizou-se de computação gráfica para produzir um curta-metragem baseado nos áudios de uma entrevista realizada com Ryan Larkin, animador dos anos 1960. Nesse filme, o realizador desafiou as regras tradicionais das entrevistas, elevando ao máximo a subjetivação do corpo como objeto no cinema documentário.

O objetivo deste capítulo é cartografar o sentido de experiência dos sujeitos apresentados por Alanis Obomsawin em **My Name is Kahentiiosta** e **Spudwrench: Kahnawake Man**, a partir da construção de um diálogo entre o fazer cinematográfico e os questionamentos propostos pelas humanidades aos *topos* memória e testemunho. O panorama geral de análise se valerá do desenvolvimento teórico e conceitual de Giorgio Agamben no livro **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Deve-se levar em conta a amplitude do campo de reflexão que circunda a discursividade memorial e testemunhal. Da mesma forma que não conjeturo as interjeições de Agamben como definitivas, não almejo um texto que dê conta de todos os debates acerca desse tema. Procuro apresentar alguns pontos de inflexão diante da possibilidade e impossibilidade do relato de testemunhas que se prestam a contar e reconstituir acontecimentos, muitos deles cortados pela experiência traumática.

Dois claros momentos dividem esse capítulo. O primeiro dedica-se à apreciação de **My Name is Kahentiiosta**, trazendo à luz as nuances do relato em primeira-pessoa como componente constituinte da forma fílmica. Objetivando as implicações éticas dessa tentativa de comunicar a experiência por meio do audiovisual. O reconhecimento da inexorável delimitação entre o *dizível* e o *não-dizível* do ato de testemunhar, instaura o problemática desse subtítulo. As reflexões de Agamben sustentam os questionamentos dirigidos a esse documentário e amparam o trabalho de análise de **Spudwrench: Kahnawake Man**. Mas, procuro ampliar as perspectivas para o trabalho com esse filme, mensurando as aproximações entre o testemunho e o lugar traumático da ruína. Para tal, aproximar-me-ei de Dylan Trigg e seu artigo "The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins"[121].

---

[119] BRAGANÇA, Felipe. "(Re) viver a vida". In: **Cinética**, Outubro, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>. Acesso em: 30 Out. 2013.

[120] RYAN. Direção: Chris Landreth. NFB/ONF, 2004. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/ryan>. Acesso em: 30 Out. 2013.

[121] TRIGG, Dylan. "The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins" In: **Memory Studies.** Sage Publications: 2009, p. 87-101. Disponível em: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/1/87>. Acesso em: 03 Out. 2013.

## 2.2 My Name is Kahentiiosta: o *dizível* e o *não-dizível* no relato em primeira-pessoa

Na seara dos estudos acerca da memória e do testemunho, os escritos de Giorgio Agamben indicam alternativas possíveis para a compreensão do fenômeno e da dimensão do relato. **O que resta de Auschwitz** dimensiona os problemas dos testemunhos produzidos a partir de experiências vividas em campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Essa obra de pesquisa apresenta a intenção de Agamben em repensar o sentido e a possibilidade da palavra traumatizada. Mais que priorizar os procedimentos cruéis e nefastos das *SS*, ele busca restabelecer a atualidade do acontecimento e se propõe a repensar o significado ético e político do relato do extermínio de judeus durante Segunda Guerra Mundial[122].

Não é prudente estabelecer uma relação direta entre os acontecimentos em Oka e o extermínio sistemático de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, pois foram situações distintas que conservam particularidades quanto às suas interpretações. Apesar de sitiada por uma intervenção militar, Oka não se configura em um lugar análogo à Auschwitz. Não conjecturo, aqui, um estudo comparativo entre esses dois acontecimentos, embora ambos tenham permitido o nascimento de uma discursividade, a qual é, no caso dos campos de concentração, lugar de uma plural discussão nos círculos acadêmicos. Tentarei, reconhecendo os limites desse texto, inserir os filmes de Alanis Obomsawin nesse debate.

O lugar do enunciado de Auschwitz é, obviamente, diverso ao caso de Oka. O genocídio de judeus, para Agamben, problematicamente nominado como Holocausto[123], impulsiona, seguindo Paul Ricouer, em **A memória, a história, o esquecimento**[124], uma crise do testemunho. O recente escrito de Temístocles Cezar, "Tempo presente e usos do passado"[125], aproxima-se das considerações de Ricouer e explora a literatura de Perec (1936-1982) e o teatro de Ariel Dorfman para se posicionar diante desse celeuma persistente nos estudos das humanidades:

---

[122] AGAMBEN, 2008, op. cit. p.18.

[123] "O termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhes uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. Por isso, nunca faremos o uso deste termo. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo". Ibid., p.40.

[124] RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François (et al). Editora da Unicamp, Campinas: SP, 2007.

[125] CEZAR, Temistocles. "Tempo presente e usos do passado". In: VARELLA, Flavia; MOLLO, Helena Miranda; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. (Org.). **Tempo presente e usos do passado**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 31-49.

> Parece claro, pelo menos para mim, que as técnicas convencionais dos historiadores não são suficientes para a compreensão do Holocausto ou os chamados acontecimentos-limite em regimes policialescos como o de segregação racial na África do Sul ou do terrorismo de Estado das ditaduras latino-americanas do século XX. [126]

Agamben trata da análise da literatura escrita por sobreviventes dos campos de concentração. As narrativas de Primo Levi são um lugar fundamental na sua prática de enfrentamento ao *topos* testemunho. Nessa ordem de fontes empíricas, ele identifica duas questões fundamentais: primeiramente, o impasse do saber histórico diante da verdade, do fato, da constatação e da compreensão[127], por conseguinte, a natureza lacunar de seu objeto de reflexão, ou seja, a ideia de que o vazio é um componente constituinte do *relato testemunhal*[128]. Assim, a tarefa de escutar o *não-dito* orienta sua prática filosófica e histórica – conectada a Michel Foucault, Hanna Arendt e Walter Benjamin – de realocar o significado da ética nessa "[...] lição decisiva do século".[129]

O filósofo Agamben reconhece o trauma e a dificuldade de assimilação da fala diante de um evento que desmobiliza qualquer tentativa de explicação. Ele encontra na existência dos muçulmanos (*musselmann*) nos campos "[...] uma figura-limite de uma espécie particular, em que perdem sentido não só as categorias como dignidade e respeito, mas até a própria ideia de um limite ético".[130] Assim, o autor dedica um capítulo integralmente ao problema do *ser muçulmano*, considerando que foi silenciada sua existência durante quase 50 anos: "[...] era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos, por mais dolorosa que nos pareça a escolha, excluí-lo da nossa consideração"[131]. Acerca desses homens "submersos", ele encontra em Bettelheim e Levi, respectivamente, duas importantes definições:

> Os prisioneiros entravam na fase maometana quando já não se podia despertar neles nenhuma ação [...]"[132] e "[...] o muçulmano é, antes, o lugar de um experimento, em que a própria moral, a própria humanidade são postas em questão.[133]

---

[126] Ibid., p. 37.
[127] AGAMBEN, op. cit., p.20
[128] Ibid., p.21.
[129] Ibid., p. 21.
[130] Ibid., p.70.
[131] AMÉRY apud AGAMBEN, op.cit., p. 49.
[132] BETTELHEIM apud AGAMBEN, op.cit., p.64.
[133] AGAMBEN, op. cit., p.70.

A definição de Levi representaria o limiar entre o *homem* e o *não-homem*[134]. A existência dos *musselmann* esmaece os limites entre o *ser* e o *não-ser*, pois "[...] é a catástrofe do sujeito que daí resulta, sua anulação como lugar de contingência e sua manutenção como existência do impossível".[135]

Na conceituação de Levi, de que os *musselmann* são testemunhas integrais, Agamben encontra um paradoxo e dois postulados contraditórios. O *não-homem*, impossibilitado de testemunhar, configura-se na única testemunha verdadeira. O sujeito é trespassado pela possibilidade e pela impossibilidade:

> A sobrevivência da testemunha no confronto com o inumano é função da sobrevivência do muçulmano no confronto com o humano. O que pode ser infinitamente destruído é o que pode sobreviver infinitamente a si mesmo.[136]

**O que resta de Auschwitz** apresenta duas categorias de testemunho. Da etimologia latina, Agamben postula dois significados, *testis* e *superstes*. A primeira representa uma terceira pessoa que se aloca entre dois sujeitos em processo de litígio e a segunda "[...] indica aquele que viveu algo, atravessou até o final de um evento e pode, portanto, dar testemunho disso".[137] Primo Levi seria o tipo perfeito de testemunha[138], pois os seus escritos memoriais de processo de sobrevivência dos campos de concentração e a sua condição temporária de *musselmann* o tornam um sujeito que se define pelo ato de testemunhar muito mais do que pela categoria de sobrevivente[139].

É importante incorporar essa reflexão ao trabalho de análise da série de Oka. Spudwrench e Kahentiiosta são, assim como Primo Levi, *supérstites*, pois vivenciaram os acontecimentos que testemunharam. No entanto, deve-se reconhecer que os documentários não foram produzidos e realizados por seus principais protagonistas e sim por uma terceira pessoa. Alanis Obomsawin, que além de registrar o embate entre dois polos, vivenciou os acontecimentos.

Nesse sentido, é essencial reconhecer a intervenção do realizador ao produzir um documentário. O teórico Brian Winston se dedica à compreensão dessa característica intrínseca do cinema documental. A sua preocupação ao redigir **Lies, damn lies and documentaries**[140] é iluminar os problemas que envolveram a ascensão dos *reality shows* no decorrer da década de 1990. Refletir em relação às implicações desses gêneros

---

[134] Ibid., p.62.
[135] Ibid., p.149.
[136] Ibid., p.152.
[137] Ibid., p.27.
[138] Ibid., p.26.
[139] Ibid., p.27.
[140] WINSTON, Brian. **Lies, damn lies and documentaries**. London : BFI Publisher, 2000.

televisivos para o fazer documentário, a ampliação dos imbróglios éticos e jurídicos e o domínio da verdade e do real conduzem o autor a algumas conclusões circunstanciais. Para Wintson, os programas documentários se distinguem dos noticiários e, ao mesmo tempo, são arte e jornalismo, devendo ser discutidos à luz das questões éticas pelas quais os participantes são tratados. Nesse sentido, esse gênero fílmico necessita de uma visão sofisticada do "contar a verdade" ("*truth-telling*")[141]. As regulações da infraestrutura – o autor se refere às leis de transmissão e difusão – confundem-se com as de conteúdo e, supostamente, a fim de proteger os telespectadores, são ofensivas à liberdade de expressão, assim suas leis precisam se ajustar a esses princípios[142]. Winston reconhece o espaço da televisão como um lugar privilegiado para a incursão do cinema documentário. Nessa obra, ele prioriza o caso britânico para sustentar suas observações. Faz-se contingente notar que a televisão no Canadá é "[...] uma mídia que é ferramenta essencial na produção fílmica nesse país"[143] e o cinema, em suas várias e possíveis formas, necessita desse dispositivo de mídia para veiculação de realizações autorais, as quais encontram um limitado espaço de difusão na indústria da cultura fílmica convencional.

Ética é o ponto de partida da reflexão de Winston e um lugar fundamental para a filosofia de Agamben em **O que resta de Auschwitz**. Dessa forma, é possível articular uma profunda reflexão filosófica às lógicas contíguas do cinema documental e acerca do espaço de difusão dessa modalidade cinematográfica. Marcius Freire e Manuela Penafria, no editorial do número 7 da revista **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, indicam que o elemento ético é intrínseco ao documentário, modalidade de filmar reconhecida por abordar o outro[144]. Esse número da revista oferece algumas inserções importantes sobre o questionamento intermitente quanto a uma ética efetiva na produção documental. Entre elas, destaca-se a perspectiva de Carlos Melo Ferreira em "Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa"[145]. Esse artigo analisa as realizações do português Pedro Costa e se aproxima de referências como Jacques

---

[141] Ibid., p. 157.
[142] Ibid., p. 157.
[143] "[…] a medium that is an essential tool for filmmaking in this country". FELDMAN, Seth. "Canadian Movies, Eh?" In: **Fifteenth Annual Robarts Lecture, 5 April 2001**. Disponível em: <http://robarts.info.yorku.ca/files/lectures-pdf/rl_seth.pdf>. Acesso em: 22 Abr. 2013, p.3, tradução do autor.
[144] FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela. "Documentário e Ética". In: **Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário.** N.07, Dezembro 2009, p. 2. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/editorial.pdf>. Acesso em: 31 Out. 2013.
[145] FERREIRA, Carlos Melo. "Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa". In: **Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário.** N.07, Dezembro 2009, p. 52-63. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/editorial.pdf>. Acesso em: 31 Out. 2013.

Rancière e o próprio Agamben para afirmar a existência de uma ética do cinema para além do documentário[146]:

> [...] na actualidade, por muito variados que possam ser, e são, os motivos para fazer cinema, o melhor deles é fazer filmes por imperativo ético, que na sua forma mais clara é também um imperativo político e estético[147].

No início do documentário **My Name is Kahentiiosta,** a personagem afirma seu nome próprio, um dos motivos do imbróglio que levou à sua longa detenção, e se instaura como a condutora em primeira pessoa do enredo do filme. A tomada visual inicia-se pelo *zoom-out* de uma fotografia de Kahentiiosta e seu filho, que permanece no quadro enquanto ela se apresenta dizendo seu nome e sua origem (Fig. 10): "Meu nome é Kahentiiosta"[148]. Ao fundo do plano sonoro, é possível ouvir sons de helicópteros que remetem ao cerco presenciado pela personagem, que narra em primeira pessoa os quase 30 minutos do documentário.

**Figura 10**

[146] Ibid., p.60.
[147] Ibid., p.62.
[148] "My Name is Kahentiiosta...".

Esse artifício estético postula uma diametral diferença do precedente **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, narrado pelo *voice-over* de Obomsawin. Randolph Lewis também atenta para o distanciamento com a realização anterior, pois, para ele, "**My Name Is Kahentiiosta** (1995) é memória, muito mais que uma história do levante, com uma mulher Mohawk provendo um microcosmo do evento e sua consequência".[149]

Beatriz Sarlo é contundente ao tecer suas reservas às possíveis objetividades constitutivas da primeira pessoa do singular no relato. "[...] A experiência vivida, incrível para quem não a tenha vivido, é também o que o testemunho *não* é capaz de representar"[150]. Sarlo recorre às reflexões de Giorgio Agamben para reconhecer nos relatos de Primo Levi questões que orbitam ao redor do problema do testemunho. Apreciando a singularidade da emergência dos escritos memoriais dos sobreviventes dos campos, duas direções centram suas considerações. A razão da impossibilidade da fala é articulada à experiência do morticínio da qual os sobreviventes buscam arguir, ou seja, o testemunho é a tentativa de relatar o experimentado pelo outro[151]. Assim, ela contesta o postulado de verdade, supostamente implícito no relato:

> O testemunho, por sua auto-representação como a verdade de um sujeito que relata sua experiência, pede para não submeter-se às regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência, quando não a do sofrimento, a qual é a que precisamente necessita ser examinada. *Aqui existe um problema*.[152]

Sarlo revela seu criticismo às possibilidades de um saber proveniente da experiência autobiográfica e testemunhal a fim de tornar evidente uma longa crise quanto ao postulado da objetividade do relato. Ela dialoga com uma vasta intelectualidade sobre o uso do relato como um elemento comprobatório e empírico. Em alguns momentos, suas perspectivas confluem com as reflexões de Pierre Bourdieu, intelectual contumaz para o fato de que toda individualidade é socialmente constituída e a noção de personagem (*persona*) é fluida e mutável. Para ele, a produção de significado

---

[149] "**My Name Is Kahentiiosta** (1995) is a memoir rather than a history of the standoff, with one Mohawk woman providing a microcosm of the event and its aftermath". LEWIS, 2006, op. cit. p.111, tradução do autor.

[150] "[...] la experiencia vivida, increíble para quien no haya vivido esa experiencia, es também lo que el testimonio *no* es capaz de representar" SARLO, 2005, op. cit., p.45, tradução do autor.

[151] AGAMBEN, op. cit., p. 42-43.

[152] "El testimonio, por su autorrepresentación como verdade de um sujeto que relata su experiencia, pide no someterse a las reglas que se aplican a otros discursos de intención referencial, alegando la verdade de la experiencia, cuando no la del sufrimiento, que es la que precisamente necessita ser examinada. *Acá hay um problema*". SARLO, 2005, op. cit., p. 49, tradução e grifo do autor.

é parte de um esforço de organização do real e o biografado que se propôs a relatar suas memórias torna-se um ideólogo de sua própria vida[153].

No entanto, Temístocles Cezar contrapõe-se à intelectual argentina. Para ele, a alternativa de trabalho com o testemunho proposta por Sarlo não responde ao questionamento se o diálogo com transcrições de experiências diretas, ou reconstruções memoriais, não serviria mais como um veneno ao invés de um antídoto para as lacunas do testemunho[154]. As posições de Cezar se aproximam das defendidas por Ricouer para enfrentar os dilemas do relato sobre a escrita da história. Para ele, a dificuldade em transmitir e representar o passado não significa necessariamente uma impossibilidade de dizer alguma coisa sobre os acontecimentos.

Já, para Agamben, "Auschwitz é a refutação radical de todo princípio de comunicação obrigatória"[155]; nesse sentido, ele reafirma a importância da avaliação de um princípio ético para o relato, ao mesmo tempo em que refuta qualquer possibilidade negacionista: "O muçulmano é a refutação radical de qualquer possível refutação, a destruição desses últimos baluartes metafísicos que continuam de pé por não poderem ser provados diretamente, mas unicamente negando a sua negação".[156] Assim, é possível considerar os documentários de Obomsawin à luz de uma perspectiva crítica quanto às propriedades do relato e de seu tratamento para com o passado, sem destituir a dimensão política efetiva dessas produções audiovisuais.

> O homem está sempre, portanto, para aquém ou para além do humano; é o umbral central pelo qual transitam sem cessar as correntes do humano e do inumano, da subjetivação e da dessubjetivação, do tornar-se falante por parte do ser vivo, e do tornar-se vivo por parte do *logos*. Tais correntes coexistem, mas não são coincidentes, e a sua não-coincidência, a sutilíssima divisória que as separa, é o lugar do testemunho.[157]

**My name is Kahentiiosta** é um exemplar audiovisual apropriado à prospecção desses questionamentos caros à intelectualidade preocupada com as propriedades formativas do relato testemunhal. Na continuação da sequência de Kahentiiosta, apresentando-se em primeira-pessoa, um *zoom-in* fixa o plano-de-detalhe de sua filha ajoelhada diante de uma cerca de arame farpado (Fig. 11). A primeira frase segue-se imediatamente por "Eu nasci na casa de minha mãe"[158], remetendo abertamente ao lugar

[153] Cf. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. & FERREIRA, M. M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
[154] CEZAR, 2012, op. cit., p.40.
[155] AGAMBEN, 2008, op. cit., p.72.
[156] Ibid., p.72-73.
[157] Ibid., p. 137.
[158] "I was born in my mother's house"

de nascimento da narradora. A exibição de duas fotografias no campo visual é tensionada pelo som em *off* de um helicóptero aliado a vozes, possivelmente, de militares. Esses momentos iniciais do filme conduzem à rememoração imediata do conflito. As duas primeiras tomadas são cortadas pelo dedilhar do violão que enseja a cena cotidiana de um posto de fiscalização Mohawk; sobre elas estão inseridos os créditos do filme. Em uma nova sequência, Kahentiiosta retoma a narração e diretamente questiona a existência de fronteiras nos seus territórios. Sob sua voz estão as imagens de um rio e a navegação de um navio. Ela denota que essa embarcação corta as terras de seu povo, forçando muitas famílias a se relocarem em outros lugares da comunidade. Em seguida, muitas tomadas pontuam a proximidade dos navios de carga ao passarem pelas casas remanescentes da reserva.

**Figura 11**

Essas primeiras sequências exacerbam o sentimento de perda de território, invasão e limitação de acesso aos recursos hídricos, durando aproximadamente três minutos. A narrativa de Kahentiiosta persiste no espaço sonoro e conecta essa breve introdução do documentário ao tema da exploração da terra de seus ancestrais. Uma breve tomada em *zoom-out* antevê a primeira sequência de imagens que rememora diretamente as gêneses do conflito de Oka. Nesse conjunto de tomadas é possível observar a ênfase do personagem em se identificar com o seu lugar de nascimento e vivência. Espaço revisitado pela lembrança do conflito e ressignificado diante da constante possibilidade de perda.

A assimilação imediata ao espaço é um aspecto constante nos quatro filmes da *Oka Series*. Em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, espaço e tempo confluem logo em momentos introdutórios do filme. Já **Rocks at Whiskey Trench** opera por conceber uma cisão entre duas culturas que são forçadas a habitar o mesmo ambiente, principalmente por exasperar as contradições nas cosmogonias entre os euro-americanos e os nativos. No caso dos documentários **My name is Kahentiiosta** e **Spudwrench Kahnawake Man**, é possível afirmar que personagens singulares submergem no lugar memorial do conflito. Nesses filmes, Obomsawin constrói mais uma vez tomadas que revisitam o passado e o conectam ao presente vivido.

O processo de conexão entre passado e contemporaneidade existe na evidência de uma relação íntima entre tempo e espaço. Nesse procedimento de construção argumentativa, o relato em primeira pessoa, por meio da voz *off* ou pela encenação de entrevistas, tem um intenso efeito na narrativa. Logo aos 4 minutos 54 segundos de filme, um plano aproximado do rosto da mulher é seguido por imagens do início do conflito. Uma legenda com a frase "July 11 1990" revigora a presença do passado e o relato dramático feito pela voz chorosa de Kahentiiosta (Fig. 12). Essa é a primeira entrevista encenada do filme. Nela, o som da voz é tensionado pela existência, no plano sonoro, de sons de tiros e gritos.

**Figura 12**

Novamente, é importante notar que Alanis Obomsawin subsumiu sua participação do espaço diegético dessa realização. O relato de Kahentiiosta é o vértice do filme. Esse documentário busca construir a memória do evento por meio da representação individual dos acontecimentos. Nele, a realizadora optou por expor as suas pretensões de deixar que seu povo fale por si mesmo. Esse desígnio de Obomsawin é motivo de atenção de seu biógrafo:

> Eu senti que os documentários que venho trabalhando são muito valiosos para o povo, para nosso povo olhar para nós mesmos… e, a partir disso, possibilitá-los de produzirem mudanças que realmente contam para o futuro vindouro de nossas crianças.[159]

Da narrativa em primeira-pessoa de **My Name is Kahentiiosta** é possível salientar a procura intensa de comunicar a experiência da detenção posterior ao conflito. Iniciando-se aproximadamente aos 14 minutos e percorrendo integralmente a segunda metade do filme, esse é um tema que merece destaque. A edição favorece a visualização do espaço prisional improvisado para onde os Mohawks foram conduzidos após o término do sítio. No campo visual, grades e arame farpado mediam a interação entre a câmera e os participantes; esses signos afirmam a substancial presença dos aparatos de detenção. Obomsawin privilegia o registro dos procedimentos militares durante os processos de prisão e interrogatório e assegura ao espectador a constante alteridade entre os soldados e os indígenas (Fig. 13).

**Figura 13**

Obomsawin pontua o *visível* e o *não-visível* e busca artifícios estéticos para narrar essas duas dimensões que circundam os eventos. Muitos *close-ups* são dados no processo de prisão dos nativos após o cessar do cerco em Oka e planos-de-detalhe focalizam o momento em que os detidos são algemados pela polícia do exército. Nesse momento do filme, a realizadora ainda preserva a sua proposta de não surgir no espaço

[159] "I feel that the documentaries that I've been working on have been very valuable for the people, for our people to look at ourselves . . . and through that being able to make changes that really count for the future of our children to come." OBOMSAWIN apud LEWIS, 2006, op. cit. p. 122, tradução do autor.

diegético, porém, é possível reconhecer com mais clareza o seu envolvimento diante dos acontecimentos. A edição não subtrai os indícios de uma câmera empunhada em mãos e a dificuldade de enquadrar as várias e tensas situações simultâneas. Esses momentos do documento audiovisual tencionaram a dramaticidade do documentário e reafirmaram a inerente presença da diretora e seu aparato fílmico.

Essas tomadas anteriores, de evidente crise, a clara proximidade entre a objetiva e o objeto filmado e uma edição rápida e de vários cortes para os padrões da *Oka Series* alternam-se por cenas de ilustrações de acontecimentos que Obomsawin e sua equipe estavam incapazes de registrar. As sequências focalizam os detalhes dos desenhos, enquanto a voz da narradora procura explicar o significado dessas imagens. Imagem e som criam um processo de autorreferência com o objetivo de transpor a qualidade lacunar do testemunho.

Obomsawin propõe a restituição da fala daqueles que, sem sua atividade documental, estariam silenciados. Randolph Lewis, analisando **Is the Crown at War with Us?**[160] (2002), reitera essa característica da diretora:

> Seu desejo foi de apresentar as vozes silenciadas, as histórias negligenciadas e mostrar que a relação vital entre Mi'kmaq e o mar era muito mais que um estereótipo nostálgico, era um atributo legal e legítimo para a sobrevivência daquele povo[161].

Essas questões ficam explícitas nas diversas formas que Obomsawin elege para documentar o testemunho dos participantes de seus documentários. Novamente, é possível aproximar reflexões dos estudos fílmicos para alguns dos postulados de Agamben a respeito das qualidades do testemunho. Suas considerações também situam as qualidades comunicativas e objetivas da língua: o "testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar".[162] Assim, ele se apoia nos estudos arqueológicos de Michel Foucault para defini-lo como uma enunciação que se configura em um acontecimento de linguagem, no qual o *dizível* permanece *não-dito*[163].

---

[160] IS the Crown at War with Us?. Direção: Alanis Obomsawin. NFB/ONF, 2002. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/is_the_Crown_at_war_with_us/>. Acesso em: 19 Nov. 2013.

[161] "Her desire was to present the silenced voices, tell the neglected stories, and show that the vital relation between the Mi'kmaq and the sea was more than a nostalgic stereotype, that it was a legitimate and legally binding attribute of their sovereign nationhood". LEWIS, 2006, op. cit., p. 162-163, tradução do autor.

[162] AGAMBEN, 2008, op. cit., p. 48.

[163] Ibid., p. 141.

**My name is Kahentiiosta**, ao procurar ocupar o possível lugar do esquecimento, reafirma a ética documental de Alanis Obomsawin que, conforme a própria realizadora, opta por dar voz ao seu povo e se propõe a ser uma ação transformadora[164]. No caso particular desse documentário, ocorre a opção de se abster corporalmente do espaço diegético, que gera um grande contraste com **Incident at Restigouche**[165] (1984), quando ela entrevistou Lucien Lessard, Ministro de Pesca de Québec, transformando esse encontro em um embate argumentativo com o estadista do *Parti Québécois* e tornando-se porta-voz das primeiras-nações diante de uma figura estatal. No entanto, a presença do realizador é imperativa, independente da sua ausência ou evidência no espaço narrativo, de acordo com Winston, para quem,

> As reais dificuldades para uma produção ética do documentário voltam-se ao grau e natureza de intervenção, não sua absência ou presença; elas se assentam muito mais na relação entre o documentarista e participante do que entre o documentarista e a audiência.[166]

**My Name is Kahentiiosta** desloca a relação de Obomsawin com os participantes de seus documentários para a possibilidade do relato direto e em primeira pessoa. A realizadora se atém às qualidades objetivas dos depoimentos. Nesse sentido, as imagens procuram corroborar as palavras presentes na banda sonora. Alanis Obomsawin não formaliza uma dúvida quanto a essa objetividade mesmo que as vacilações de Kahentiiosta sejam relativamente visíveis por todo o decorrer do filme. A ética de Obomsawin em documentar flui entre a empreitada objetiva da afirmação política das comunidades aborígines e a tensão subjetiva de seus atores.

### 2.3 Spudwrench: o trauma e o lugar da ruína

A primeira sequência de **Spudwrench: Kahnawake Man** consiste no encadeamento de imagens de um navio cruzando a Honoré Mercier Bridge num momento que parece ser o entardecer. Em seguida, duas tomadas com grande profundidade de campo da localidade de Kahnawake são seguidas pela sobreposição

---

[164] OBOMSAWIN apud LEWIS, 2008, op.cit.
[165] INCIDENT at Restigouche. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1984. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/incident_at_restigouche>. Acesso em: 10 Jan. 2013.
[166] "The real difficulties of ethical documentary production turn on the degree and nature of intervention no its absence or presence; and they rest far more on the relationship between documentarist and participant than between documentarist and audience." WINSTON, 2000, op. cit, p.1, tradução do autor.

visual e sonora de um *drumming*[167], cujo som percussivo se prolonga na cena subsequente. Encenada na *Longhouse*[168], ela é composta por um diálogo entre "Babe Hemlock" – um homem de meia idade, participante de **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** com uma entrevista em momentos finais do filme – e Konwaiatisakhe, uma jovem garota aborígine.

Nesse estágio, o espectro sonoro se reafirma como um elemento de extrema importância na narrativa fílmica. O *drumming* surge antes mesmo do ensejo da imagem e se prolonga até a visualização do homem e da garota. Não existe uma tensão entre visualidade e sonoridade nesse conjunto de cenas de menos de dois minutos de duração. Tanto a música como os sons ambientes e as vozes do diálogo articulam-se harmoniosamente aos elementos visuais dos quadros que compõem essas sequências iniciais.

O trabalho de sonoplastia da equipe de Obomsawin é singular e delineia características diversas para cada um dos quatro documentários do Conflito em Oka. Essas qualidades distintas são perceptíveis logo nas cenas introdutórias desses filmes. Em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, o voz *off* da própria Obomsawin guia as sequências iniciais; em **Rocks at Whiskey Trench**, a encenação de uma entrevista, precedida por uma brusca ruptura com as cenas do apedrejamento do comboio, introduz o espectador ao tema da narrativa fílmica; em **My Name is Kahentiiosta,** a narrativa em primeira pessoa da protagonista, constante na duração de todo o filme, propõe um tratamento diverso em relação às outras três narrativas visuais objetos dessa dissertação.

Três planos compõem a primeira cena de **Spudwrench: Kahnawake Man** (Fig. 14). No primeiro, a câmera se movimenta sutilmente para enquadrar a navegação sobre o rio St. Lawrence; nesse quadro, a Honoré Mercier Bridge está no alto do campo da imagem. Em seguida, a edição abre um plano-geral em um leve *plongée* acima da localidade de Kahnawake. No segundo plano, percebe-se a categórica presença do sol se pondo abaixo da linha do horizonte e à esquerda da imagem. No último plano dessa sequência, a câmera enquadra o navio de uma posição diferente; o quadro é estático e levemente mais próximo da embarcação. O momento final dessa série de tomadas sugere a contínua movimentação desse meio de transporte fluvial.

---

[167] *Drumming* é uma complexa reunião de vários percussionistas, enseja ritos, manifestações e comemorações.

[168] Casa grande, elemento tradicional das primeiras-nações da América do norte.

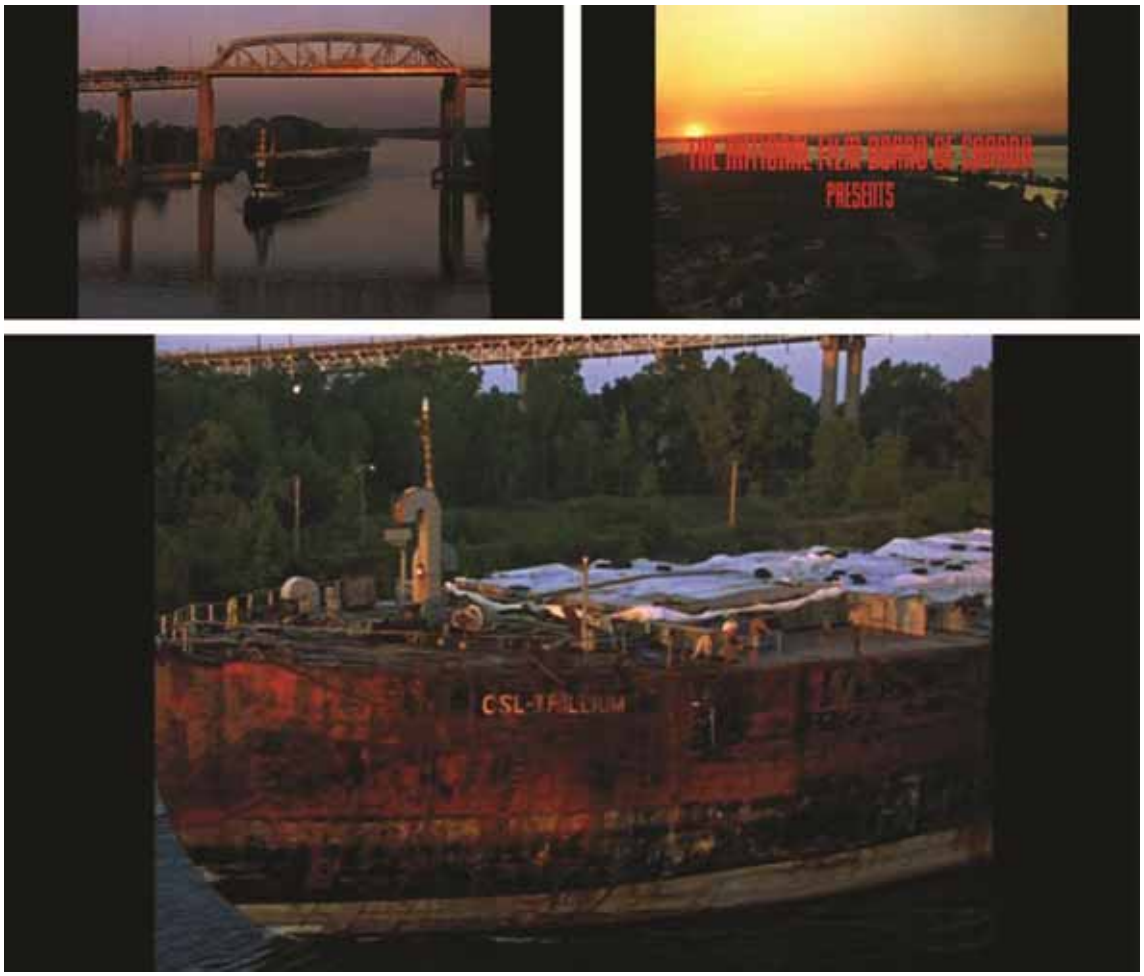


**Figura 14**

É muito importante ressaltar que a cena que encerra o filme se dá no mesmo espaço da tomada inicial. Na derradeira sequência, completa-se o ciclo do entardecer e anoitecer que as primeiras cenas anunciavam. Nela, a lua ilumina o céu ao alto do quadro. Essa cena se resume em apenas uma visão panorâmica que se movimenta da esquerda para a direita até congelar em um enquadramento muito semelhante à tomada inicial do filme. No quadro, também estático, os créditos finais surgem e são acompanhados da continuidade de uma música instrumental iniciada nas cenas anteriores. Nesse instante, a câmera procura registrar o deslocamento dos automóveis que percorrem a ponte e oferece uma nova aproximação à cena do início, pois, novamente, observam-se meios de transporte no campo visível.

A escolha da diretora e da editora Donna Read em iniciar e concluir o filme com duas sequências em um mesmo espaço entre o entardecer e o anoitecer sugere a prospecção cíclica desse filme. O uso do espaço de encenação como aporte de uma estratégia de balizamento temporal chama a atenção para o conceito de *lugar*, fundamental para essa realização. Os lugares se articulam à dimensão memorial do

tempo da narrativa traumática, a da mobilidade dos sujeitos pelo espaço e da eterna possibilidade de retorno às tradições ancestrais. Spudwrench, que fora brutalizado pelas forças militares, necessita se deslocar para exercer seu labor, porém, é conectado permanentemente ao espaço e tempo de seus antepassados. A mobilidade do navio, sua imagem e o som cortante de seu apito não se desconectam da tradição do *drumming* e do breve conto que Babe Hemlock conta à jovem garota.

O filme propõe ao menos duas claras conexões temporais no interior da narrativa. A primeira esboça uma genealogia da construção civil da América do Norte, na qual, os aborígines são elemento constituinte da formação da força de trabalho. A segunda trata do retorno ao lugar do conflito, empreendido pela retomada do audiovisual captado durante os eventos e pela gravação de várias cenas posteriores aos acontecimentos em Oka.

Dylan Trigg coloca em perspectiva a relação testemunhal do espaço com a história, procurando sustentar como as ruínas materiais são dinâmicas e contingentes para a atividade de contar o passado. Partindo de uma análise de **Shoah**[169], de Claude Lanzmann, o autor busca entender as possibilidades de o passado ser preservado, evitando a falsa unidade entre tempo e evento. "The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins" tenta compreender a convergência de lugar e trauma sob a ótica da fenomenologia, explorando os "[...] tributos testemunhais das ruínas [...]"[170] no interior de um já reconhecido documentário.

**Shoah** é um dos casos mais examinados entre os estudos do documentário e, no interior da tradição do cinema documental, é um dos exemplos acintosos das questões que envolvem o processo de narrativizar o passado via recolha de testemunhos. A escolha do realizador priorizou o relato de pessoas envolvidas com os acontecimentos. Diferenciando-se de realizações análogas, as imagens de época são subtraídas das 9 horas e 30 minutos de duração da película e instauram a dimensão testemunhal na tentativa de contabilizar um evento traumático e de profundos amálgamas na historiografia contemporânea.

Na cena inaugural de **Shoah**, Simon Srebnik retorna para o espaço do antigo campo de Chelmno e transforma-se em um narrador de sua categoria de sobrevivente do assassínio. Letreiros que precedem a sequência de tomadas nas ruínas do campo indicam a sua experiência de quase morte, quando a bala que o executaria desviou-se do

[169] SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: Historia; Les Films Aleph; Ministère de la Culture de la Republique Française, 1985.
[170] "[…] Testimonial attributes of ruins […]." TRIGG, 2009, op. cit., p. 87, tradução do autor.

ponto vital de sua cabeça. *Ruína* e *trauma* são conceitos elementares para a construção teórica de Trigg:

> Por um lado, somos confrontados por uma cena de reconhecimento, na qual, detalhes específicos são reunidos no passado e aplicados para a espacialidade do presente. Em outro lado, o mesmo lugar onde Srebnik está no presente é minado pela singularidade radical o passado traumático, tal como, o simples fato de estar lá, falha em contribuir para a realidade do tempo.[171]

**Shoah** e **Spudwrench: Kanahwake** são dois documentários distintos, mas a materialidade espacial enseja a dimensão do passado que é inaugurada em ambas as narrativas fílmicas. Os campos de concentração são efetivamente lugares simbólicos da solução final e a Honoré Mercier Bridge figura como um dos referenciais materiais do conflito em Oka, ambos, locais de memória de eventos que persistem no tempo presente. São espaços que Trigg define como *ruínas*, "[...] nos quais, o trauma teve lugar e continua a ser inextricavelmente sujeito por essa locação, tanto na maneira afetiva e de evidência".[172] Aproximar o filme de Obomsawin à realização de Lanzmann permite a profusão de inferências e, possivelmente, admite a formalização de algumas questões essenciais. Assim, a experiência analítica de Trigg possibilita a instrumentalização dos enfrentamentos da narrativa fílmica criada por Alanis Obomsawin.

Em **Spudwrench: Kanahwake man**, um breve prólogo chama atenção para o lugar no interior da narrativa fílmica e uma nova música introduz a primeira grande parte desse documento audiovisual. Durante aproximadamente 36 minutos, os trabalhadores residentes de Nova Iorque e os pioneiros *ironworkers*, já aposentados, expõem as suas memórias do cotidiano de trabalho no norte dos Estados Unidos e no Canadá. A diretora optou por recolher depoimentos desses trabalhadores e, primordialmente nas entrevistas com os mais jovens, mostra-se participativa no interior do filme com sua voz intercedendo no campo sonoro.

É importante levar em conta a fluidez de Obomsawin entre o *cinema vérité*, o *direct cinema* e uma possível montagem clássica para o cinema documental. Brian Winston argumenta que a o primeiro traz para a tela o processo de produção, enquanto que a matriz estadunidense tenta obliterar o processo fílmico[173]. Também é possível

---

[171] "On the one hand, we are faced with a scene of recognition, in which specific details are recollected from the past and applied to the spatiality of the present. On the other hand, the same place where Srebnik stands in the present is undercut by the radical singularity of the traumatic past, such that the simple fact of being there fails to contribute to the reality of time". Ibid., p. 88, tradução do autor.

[172] "[…] in which trauma took place and continues to be inextricably bound with that location in both an affective and evidential manner". Ibid., p. 88, tradução do autor.

[173] WINSTON, Brian. "Direct Cinema: The Third Decade". **Sight and Sound**, 1983, p.238-243.

encontrar em Marcius Freire uma precisa definição para o conceito de clássico: "[...] trata-se de um filme de fatura clássica, no qual abundam entrevistas sem a presença do entrevistador, depoimentos por este estimulados, etc".[174]

Logo após uma tomada de imagens no espaço de uma construção, na qual os créditos do filme são apresentados, ouvimos a voz de Spudwrench e, posteriormente, sua imagem no interior de uma pequena cozinha. Ele está acompanhado de Louis Stacey, Marty Stacey e Regis, três *ironworkers*. Existe, nessa primeira entrevista, a percepção de uma intimidade grafada pelo empunhar da câmera e dos planos aproximados aos rostos dos entrevistados, reforçada pela sugestão da presença da diretora no espaço da encenação.

Os testemunhos são seguidos de depoimentos dos aposentados e priorizam a recolha das memórias de seus primeiros momentos nesse ramo de trabalho. Nessas entrevistas, a forma da encenação conserva um pequeno grau de formalidade em relação à sequência anterior. A intensidade de intervenção de Obomsawin diminui e a câmera se apresenta mais estável, com movimentos ligeiramente mais leves e contidos e o uso de *zoom-in* e de fotografias de época pontuam a dramaticidade de alguns dos relatos. Essas entrevistas postulam várias aproximações com os homens que permanecem no labor na região de Nova Iorque e com os pioneiros já afastados de seus afazeres. O passado e o presente são conexos e contínuos em uma sucessão temporal. Essa qualidade narrativa, mais uma vez, apresenta-se como essencial nessa série de filmes de Alanis Obomsawin.

É também necessário considerar **Spudwrench: Kanahwake man** no interior de uma tradição documental que tematiza as condições de trabalho. Realizações como **Corral**[175] e **Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman**[176] são representativas nesse contexto de produção e ambas propõem expor o tema do labor na situação canadense. Além disso, esse diálogo com outros filmes permite iluminar e contrapor as nuances estéticas propostas por Obomsawin.

A presença das assertivas *griersonianas* é elementar para a formação estética da diretora. Ainda na década de 1950, posteriormente à saída de John Grierson da direção da ONF/N.F.B, um corpus de documentários buscava alternativas para a construção

---

[174] FREIRE , Marcius. "Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo". In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 14, dez. 2007, p. 26.

[175] CORRAL. Direção: Collin Low. Canadá: ONF/NFB, 1954. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/corral/>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

[176] PAUL Tomkowicz: Street-railway Switchman. Direção: Roman Kroitor. Canadá. ONF/NFB, 1953. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/paul_tomkowicz_street_railway_switchman/>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

documental. A série *Candid Eyes*, produzida pelo estúdio B do órgão estatal representou os primeiros experimentos de afastamento dos axiomas de Grierson[177].

**Corral**, dirigido por Collin Low e produzido por Tom Daly, figura como um dos marcos iniciais dessas novas investidas. A narrativa desse filme, que tem aproximadamente 11 minutos de duração, centrou-se na rotina diária de uma fazenda para criação de gado. Informações prévias no espaço da tela antecipam o tema desse documento audiovisual; os créditos iniciais e os dois letreiros sugerem ao espectador que o documentário narrará o cotidiano de trabalho do *cowboy* Wallace Jensen em uma fazenda na província de Alberta. A voz *off* desapareceu completamente do espaço diegético e as *Westerns Ballads* são as únicas referências sonoras dentro do filme.

Realizado por Roman Kroitor, **Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman**[178] também figura como essencial para o entendimento dessas novas investidas fílmicas no Canadá. Em semelhança a **Corral**, letreiros iniciais apresentam o seu tema. A sequência inaugural é encenada no interior de um *streetcar* (bonde) e, no pequeno espaço de um veículo de transporte, as câmeras 16mm estão muito próximas aos participantes do filme. No filme, a voz da narração pertence ao protagonista[179] de origem polonesa encarregado da manutenção dos trilhos de transporte público de Winnipeg.

Para Leach e Sloniowski (2003), as realizações representativas do *candid eyes filmaking*[180] romperam com as assertivas dominantes do documentário clássico *griersoniano*. Para os autores, o olhar cândido promoveu o questionamento das relações entre imagem e realidade e, inversamente à postura de muitos críticos, revitalizou os limites da objetividade do documentário e do *sujeito da câmera*[181]. Existem dissemelhanças espaciais entre **Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman** e **Corral**, pois, enquanto o primeiro é narrado no ambiente urbano, o segundo tem como espaço diegético o campo que revela o cotidiano de um vaqueiro.

---

[177] LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Ed.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

[178] PAUL Tomkowicz: Street-railway Switchman. Direção: Roman Kroitor. Canadá. ONF/NFB, 1953. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/paul_tomkowicz_street_railway_switchman/>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

[179] De acordo com Richard Hancox, "Os registros originais desses áudios não obtiveram a qualidade desejada e foram regravados por um ator hábil em representar o sotaque do leste europeu do protagonista". Para o pesquisador, essa operação técnica transformou-se em um elemento folclórico que circunda as memórias a respeito desse documentário e pouco implicou eticamente na postura de Roman Kroitor com o seu objeto. Cf. HANCOX, Richard. "Geography and myth in *Paul Tomkowicz*: Coordinates of National Identity". In: LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Orgs.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 21, tradução do autor.

[180] Com a função de organizar conceitualmente o tema, Leach e Sloniowski separaram e nominaram, mesmo que cientes da ambivalência dessas definições, os *The Candid Eyes films* (aqueles documentários produzidos para a televisão) e *candid eye filmaking* (para a o estilo desenvolvido no Estúdio B da ONF/N.F.B).

[181] LEACH; SLONIOWSKI, 2003, op. cit. p.6.

Ao observar atenciosamente a experiência de Collin Low, as ambiguidades dessas novas investidas levam a um inevitável questionamento. A ausência de comentários emitidos por uma entidade exterior ao espaço da tela corrobora as afirmações de que esse filme marcou a tentativa de formação de uma nova estética para o cinema documentário, porém os princípios de Grierson, que consideravam a inserção do comentário em voz *off* como integrante de um processo que almejava tratar criativamente a realidade, acabavam por desvelar a inevitável necessidade de se estabelecer uma autoridade quanto ao objeto filmado. Dessa forma, é possível questionar se os dois letreiros iniciais de **Corral**, artifício presente também em **Paul Tomkowicz**, suprem uma indicação de autoridade por via de ordem visual e se a existência dessas legendas não delimitaria as possíveis expectativas do espectador em relação ao protagonista.

É importante notar que Richard Hancox propôs um desenvolvimento conceitual sofisticado para a leitura de **Paul Tomkowicz**. Para ele, as coordenadas para as identidades buscam espaços específicos de expressão e ressonância. Essa realização centralizou o tema do documentário em apenas um sujeito, Paul Tomkowicz, e procurou reavivar elementos que constituem *as* identidades de Winnipeg. Assim, geografia e história operaram conjuntamente no interior do filme e significaram um personagem de feições mitológicas em um local geográfico simbólico. O que se apresenta no artigo de Hancox é a proposição de que a cinematografia em diálogo com a geografia e a história inevitavelmente produz um imaginário dos lugares e de seus personagens:

> [...] Tomkowicz é retratado como uma força fronteiriça do estoicismo e estabilidade, um ponto de estase ao centro da dinâmica urbana de motoristas e pedestres em trânsito, tão ocupados para percebê-lo [...] Aqui, o "switchman" manifesta seu arquétipo de imigrante como um mito espiritual da nação.[182]

O conceito de coordenadas para as identidades, proposto por Hancox para avaliar **Paul Tomkowicz**, também corrobora a leitura de que o espaço/lugar é um elemento importante em **Spudwrench Kahnawake Man**. A concepção proposta por Trigg para o termo *ruína* foi construído a partir da cena de retorno de um sobrevivente para o local de um antigo campo de concentração. O autor também enfatiza a ampla possibilidade de uso para essa elaboração conceitual em torno da apreensão do espaço físico. Trigg é claro em sustentar que seu conceito não se encerra nos espaços

[182] [...] Tomkowicz is portrayed as force of frontier-like stoicism and stability, a point of stasis at the centre of a urban dynamics of passing motorists and pedestrians too busy to notice him […] Here the switchman manifests his immigrant archetype as a spiritual myth of a nation. Ibid., p.26-27, tradução do autor.

construídos pelo homem: "o que é central aqui é a identidade de um local marcado pelos eventos que são constitutivos dessa identidade."[183] Ou seja, esse postulado teórico é uma estratégia possível para a compreensão de **Spudwrench: Kahnawake Man** e também **My Name is Kahentiiosta**.

Em **Spudwrench: Kahnawake Man**, o retorno ao local do trauma é marcado pela quebra na estabilidade da narrativa fílmica. A memoração da atividade na construção civil é cortada pela retomada dos dramáticos acontecimentos que envolveram Spudwrench. As várias sequências que regressam ao conflito perduram até o findar do filme e duram cerca de 10 minutos. O instante nevrálgico dessa segunda parte é a realocação das cenas em que Spudwrench é atendido após ter sido atacado por tropas militares. Imagens colhidas no momento dos eventos pela própria realizadora, que empunha a câmera e acentua sua participação no filme.

Nos minutos derradeiros do filme, a intervenção de Obomsawin no campo sonoro se intensifica. A tenacidade da primeira parte é substituída pela instabilidade e pelo drama de quase morte do homem desvanecido diante das câmeras. O limiar da vida é reforçado pelo depoimento de um médico que denuncia a gravidade do estado físico do homem.

É importante mencionar que a relação entre a ética e a atividade do documentarista perante a morte são motivo de intensas ponderações nos estudos fílmicos. Em "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário"[184], Vivian Sobchack refletiu a respeito da representação da morte dentro do cinema, comparando a ficção com o documentário. Para ela, a emergência de filmes que documentam a morte[185] transgride a interdição que se formou no ocidente a partir do século XVIII: "[...] nos filmes de ficção a morte é geralmente experimentada como algo representável […] nos filmes documentários é experimentada como uma representação que confunde [...]".[186] Sobchack consegue postular divisões entre o cinema ficcional e o documental e busca, a partir da temática da morte, ativar essa diferença.

Agamben conserva dúvidas quanto à possibilidade de representação. Além do mais, chama atenção para o reposicionamento do significado da morte nos campos de

---

[183] "What is central here is the identity of a location marked by the events that are constitutive of that identity". TRIGG, 2009, op. cit., p. 88, tradução do autor

[184] SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema, volume II.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

[185] Desde as imagens da morte de J.F.K., os assassínios televisionados da guerra do Vietnã, ou filmes em que indivíduos no leito de morte são objetos de documentário cinematográfico.

[186] Ibid. p. 135.

concentração, um novo sentido para algo não experimentado pela experiência humana. Para ele, o *musselmann* era a figura que desafiava a acepção da morte:

> Em Auschwitz, não se morria: produziam-se cadáveres. Cadáveres sem morte, não homens cujo falecimento foi rebaixado a produção em série. É precisamente a degradação da morte que constituiria, segundo uma possível e difundida interpretação, a ofensa específica de Auschwitz, o nome próprio do seu horror.[187]

**Spudwrench: Kahnawake man** aposta na iminência da morte como um dos signos absolutos da violência sofrida pelos aborígines no Canadá. Os planos de detalhe, dirigidos principalmente à face de Spudwrench, são efetivamente impactantes para a recepção do filme (Fig. 15). A documentarização da morte, ou seu prenúncio diante do participante, garante algumas especificidades em relação ao cinema documentário. Bill Nichols, que mantém uma postura distinta de Sobchack para as fronteiras e os limites entre o cinema ficcional e documental, é incisivo ao indicar que:

> As representações podem ser semelhantes, mas o impacto emocional de imagens em close-up de mortos e pessoas morrendo, muda consideravelmente quando sabemos que não há um ponto em que o diretor possa dizer "Corta" e as vidas podem reiniciar.[188]

**Figura 15**

[187] AGAMBEN, 2008, op. cit., p. 78.

[188] "The representations may be similar, but the emotional impact of close-up images of the dead and dying changes considerably when we know that there is no point at which the director can say, "Cut" and lives can be resumed". NICHOLS, 2001, op. cit., p. 40.

Essas cenas também reafirmam mais uma vez a complexidade do estilo de Alanis Obomsawin para filmar e editar suas realizações. A dramatização das tensas horas que separaram a agressão a Spudwrench, seu atendimento em um hospital fora da área de conflito e sua posterior detenção, possibilitam uma reflexão acerca dos problemas de inserção da realizadora no contexto de produção canadense. Bruce Elder distingue o cinema canadense, principalmente o filiado ao *Candid-Eyes movement*, produzido nos Estados Unidos. O pesquisador afirma que os filmes feitos ao sul da fronteira utilizam-se de uma *estrutura de crise* (*Crisis Structure*) para construir a diegese de suas produções. A singularidade dos americanos está em exasperar a dramaticidade das situações em que os personagens estão imersos. Nesse ponto, os canadenses são profundamente opostos, evitam o drama e, com o propósito de elaborar um retrato do cotidiano social e ordinário dos personagens, aprofundam a enunciação do aparato fílmico como componente narrativo.

É possível sustentar que Obomsawin transita no interior dessas duas possibilidades de produção documental. Suas realizações convencionam uma poética visual e propõem momentos reflexivos marcados por uma intensidade dramática vigorosa. Elder comparou **Jane**[189] (Leacock e Pennebaker) ao canadense **Lonely Boy**[190] (Koenig e Kroitor) para corroborar as suas hipóteses acerca dessas profundas diferenças, encontrando nas relações com o fotojornalismo – os estadunidenses próximos à Time-Life e os canadenses à estética de Cartier-Bresson[191] – outra enunciação do distanciamento entre Canadá e Estados Unidos.

As cenas que tangenciam o prenúncio da morte, muitas delas já presentes em **Kanehsatake: 270 Years of Resistance**, além de posicionarem a questão do drama na tradição do cinema canadense, também chamam a atenção para personificação do corpo flagelado do participante do documentário. Trigg considera fundamental a articulação entre *corporificação*, *materialidade* e *testemunho*, principalmente à luz da memória traumática[192]. Em termos de análise do documento audiovisual, é imprescindível refletir acerca da inserção de Spudwrench, entre outros participantes, na *mise-en-scène* do filme. Uma série de sequências encenadas na terra natal de Spudwrench, em momentos posteriores ao conflito, contrastam em muito com as tomadas tensas dos eventos violentos em Oka. Já as cenas dos momentos das condições de trabalho atual fluem em

[189] JANE. Direção: D. A. PenneBaker. Estados Unidos: Drew Associates, 1962. 1DVD.
[190] LONELY Boy. Direção: Wolf Koenig, Roman Kroitor. Canadá: ONF/NFB, 1962. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/lonely_boy>. Acesso em: 9 Jan. 2013.
[191] ELDER, op. cit., p. 107.
[192] TRIGG, 2009, op. cit., p. 3.

aproximações e distanciamentos das sequências em que o participante, ou seus entes próximos, estão localizados em Kahnawake. Existe um cuidado em inserir o corpo dos participantes harmoniosamente no espaço, muitas vezes natural, do enquadramento.

Em momentos finais da narrativa fílmica, aos 49 minutos e 2 segundos, uma sobreposição de imagem enseja a cena de uma corredeira. Em menos de dois segundos, uma pequena garota em trajes de banho surge vindo do lado direito da tela. Um plano-geral contempla o pequeno corpo dessa menina e o espaço natural que a circunda (Fig. 16). O som da cena anterior de um discurso de um chefe indígena persiste por aproximadamente 10 segundos nessa sequência, seguida pela voz em *off* de uma mulher invadindo a banda sonora da tomada. Essa cena dura aproximadamente 44 segundos e se encerra por um leve corte, seguindo para um novo plano, onde a mulher de Spudwrench e avó da garota dá continuidade ao depoimento com o som em sincronia em relação à imagem. Essa fala é intercedida pela sobreposição de captações audiovisuais do período do conflito, quando a menina tinha cerca de 1 ano de idade e era chamada de "*Oka's Baby*" (O Bebê de Oka). Em seguida, um plano do rosto de Spudwrench revela a tomada subsequente, a voz de sua esposa prossegue no campo sonoro e inaugura uma fala a respeito da possibilidade do sentimento de culpa que se encerra em um plano da face da mulher, dimensão vital que percorre os quatro filmes dedicados ao conflito em Oka.

**Figura 16**

Não se ouve a pergunta quanto ao arrependimento no decorrer da tomada, configurando-se como um elemento *não-visível*[193] dessa sequência. A resposta é contundente, a mulher participante recusa qualquer possibilidade de retorno ao passado para efetivar mudanças nos acontecimentos; não há nenhum sentimento de culpa ou vacilação quanto à ação durante o conflito. Giorgio Agamben dedicou um capítulo para iluminar a culpa e a vergonha como dois componentes formativos do relato. Mais uma vez, devem ser conservadas as conjecturas singulares do objeto do filósofo, nesse caso, o extermínio em Auschwitz. Porém, é importante levar em conta que Agamben observa na literatura dos sobreviventes um processo de formação do ser, calcado na tentativa de enunciar o passado traumático:

> A enunciação não se refere, portanto, ao *texto* do enunciado, e sim ao fato de *ter lugar*, e o indivíduo pode pôr em funcionamento a língua sob a condição de identificar-se no próprio acontecimento do dizer, e não no que, nele, é dito. O que significa, então, 'apropriar-se da língua'? Como, em tais condições, é possível tomar a palavra?'[194]

É sempre pertinente reconhecer que a fala do participante de um filme documentário é mediada por um suporte fílmico, questão que aprofunda o problema da comunicação da experiência. Trigg tenciona, ainda mais, a tentativa de narrar o inenarrável vista em um filme como **Shoah**, principalmente na cena inaugural, que Srebnik não consegue mensurar e lança dúvidas a respeito de estar no mesmo lugar de sua quase morte durante o genocídio:

> A despeito da fluidez entre espaço e tempo, a emergência de um lugar de trauma se nega a reforçar a continuidade da presença. Em outras palavras, onde um lugar de memória 'absorve' o lugar que existia a priori do lugar existente, um revés da presença para a absência ocorre. Em suma, somos confrontados por uma fenomenologia do espaço negativo, um lugar não somente definido por aquilo que deixou de existir, mas também para o que não pode se acomodar espacialmente.[195]

**Spudwrench: Kahnawake Man**, além de memoriar o conflito, reafirma a apreensão do espaço como elemento constituinte da narrativa do cinema documental. Conscientemente, ou não, promove a inserção dos participantes dentro dos limites do

---

[193] "O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual". AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p. 132.

[194] AGAMBEN, 2008, op. cit., p. 120.

[195] "Despite this fluidity between place and time, the emergence of a site of trauma refuses to reinforce a continuity of presence. In other words, where a site of memory 'absorbs' the place that existed prior to that site existing, a reversal of presence to absence occurs. In short, we are faced with a phenomenology of negative space, a location defined not only by what has ceased to exist, but also what cannot be accommodated spatially". TRIGG, 2009, op. cit., p. 96, tradução do autor.

lugar traumático – visualizado desde os depoimentos de perda dos primeiros *ironworkers*, forçados ao trabalho extenuante e perigoso de enfrentar a natureza implacável para a edificação de estruturas – até o flagelo do corpo do quase sem vida Spudwrench, residindo, no entanto, um pontual distanciamento com **Shoah.**

No filme de Obomsawin, as categorias de espaço e tempo, aparentemente impositivas ao corpo biológico, são desafiadas pela reivindicação da tradição e da mobilidade. Logo nos momentos iniciais, é o conto que se sobrepõe às imagens por meio do som, é a persistência do tradicional *drumming* que dá tom às sequências. A possibilidade de retorno na fluidez do rio é fundamental para o prosseguimento da narrativa fílmica. Sequências semelhantes repetem-se nos momentos finais. Em ordem de edição diferente, vê-se novamente o espaço da Longhouse, onde é realizado o *drumming* e a derradeira tomada do anoitecer.

A cena que precede essa sequência final é indicativa do possível senso de superação reivindicado para o principal participante da realização. Um plano-sequência filma a ascensão do Spudwrench ao alto de seu local de trabalho por meio de um acentuado *contra-plongée* (Fig. 17). O participante sobe rapidamente uma escada e, da direita para esquerda, perpassa as estruturas de ferro até chegar ao cume da estrutura. Como Giannetti afirma, "a área próxima ao topo da tela pode sugerir ideias de poder, autoridade e aspiração". [196] As palavras do participante, transformado em narrador nesse momento, entonam a possibilidade de esquecimento e superação do conflito traumático. Sua voz narra em *off* sua movimentação e não se aparta do componente visual da cena, como no desfecho dessa sequência, quando o espectador pode observar Spudwrench representado no lugar mais alto do quadro.

**Figura 17**

[196] "The area near the top of the frame can suggest ideas dealing with power, authority, and aspiration". GIANNETTI, 1990, op. cit., p. 44, tradução do autor.

O tempo cíclico, representado pelo anoitecer, conclui-se na cena final, mas o tempo necessita de um ambiente físico que balize a sua duração. Assim, é o espaço da ponte, lugar essencial de toda a narrativa acerca do conflito em Oka, que define o início e o fim do filme. Esse lugar torna-se memorial por via dos depoimentos de Spudwrench e dos outros participantes do documentário. Não menos importantes, a resignação e a reavaliação de sua condição de sujeito são ativadas por essas memórias. O passado só passa a existir a partir do sentimento de pertencimento a um lugar, causa essencial e origem do conflito em Oka.

## 2.4 Conclusões

É importante reconhecer que esse esforço de análise, a fim de prospectar um filme diante dos conceitos de experiência e sujeito, é também uma atividade de recepção. Analisou-se duas expressões fílmicas sob o prisma de algumas problematizações das humanidades para os limites das possibilidades constitutivas do relato testemunhal e da relação com a memória. Não se almejou um debate extensivo para esse problema de longa trajetória no pensamento ocidental. A partir da observação de aspectos fílmicos (a elaboração do quadro, a encenação, os ângulos priorizados, etc) e narrativos desses dois filmes, refleti acerca de como Alanis Obomsawin lidou com as restrições impostas pelos aspectos constituintes e problemáticos da memória.

Os personagens que a realizadora elegeu para formar o argumento desses dois documentários são simbólicos dos acontecimentos em Oka. Mas, além da condição de participantes, as suas trajetórias pós-conflito, possivelmente determinaram a escolha de Obomsawin. Kahentiiosta e Spudwrench não expressavam ressentimento quanto ao passado, não se demonstraram, em nenhum momento, derrotados ou castigados pelo evento traumático. Ainda é necessário lembrar que as relações de diacronia e sincronia entre presente passado e futuro que permeiam toda a “Oka series” se mantém nessas duas realizações. A experiência do passado se articula a uma expectativa de futuro que emerge do presente.

Os signos da culpa e da vergonha em relação ao passado não compuseram o argumento dos dois documentários. Trata-se de uma atividade de escolha de Alanis Obomsawin, essa opção sustenta o final otimista e redentor que acaba por se repetir em toda a coleção de seus filmes dedicados ao conflito em Oka. A formalidade da

expressão fílmica da diretora é sofisticada e complexa, convencionando inúmeras tradições e estéticas para o labor documental. Existem evidentes experiências poéticas, exemplares dos filmes de Obomsawin, como a sequência inicial e final de **Spudwrench: Kahnawake Man**. No entanto, não se trata da pauta central desse filme ou de **My Name is Kahentiiosta** lançar dúvidas quanto às propriedades subjetivas do ato entrevista.

Como salientei no decorrer do capítulo, o brasileiro Eduardo Coutinho foi primaz em testar os limites impostos ao relato. A forma de seu filme, além de expor a angústia de pessoas, aparentemente comuns e prosaicas em seus cotidianos e vivências, evidenciava a subjetivação intrínseca da atividade de representação do documentário. Ao final de seus filmes, qualquer espectador atento é capaz de refletir a respeito da formação de significado da atividade audiovisual. O sentido da experiência é desafiado pelo reconhecimento do processo de subjetivação inerente da interação entre o realizador e seu objeto do documentário.

No entanto, não se deve pormenorizar a evidências de que Alanis Obomsawin reconhece os limites da experiência e do relato mediados por todo o aparato que circunda o meio audiovisual. O terceiro capítulo versa acerca das propriedades representativas do audiovisual. A partir de **Rocks at Whiskey Trench**, o último filme da "Oka series", intensificarei o exame do trabalho de representação construído em uma expressão fílmica de Obomsawin. Questões como poder e identidade surgirão ao compreender o encadeamento narrativo do filme. Elementos de suma importância para a compreensão geral de todos os filmes dedicados ao conflito de Oka.

## 3. Representação: construindo as diferenças em *Rocks at Whiskey Trench*

### 3.1 Introdução

**Rocks at Whiskey Trench** (2000), filme que encerra a "Oka series", é uma realização resultante de outro momento impactante do conflito: a diáspora de crianças, mulheres e idosos da zona de conflito diante do recrudescimento da violência entre os Mohawks e os militares. O documentário, desde seu início, mostra ao espectador uma massa enfurecida de habitantes de Châteuguay apedrejando o comboio de refugiados que precisava passar pelo viaduto conhecido como Whiskey Trench. As sequências iniciais são marcadas por vários cortes abruptos na edição, depoimentos intercalam-se com tomadas dos apedrejamentos e o caos da ação, revelado na tela, contrasta com os momentos das entrevistas em que o som e a imagem são controlados.

Novamente, Obomsawin privilegia a voz das mulheres: três adultas e uma menina surgem no espaço narrativo do filme antes da primeira aparição de um homem. Simbolicamente, esse homem é Jean-Bosco Bourcier, representante do Estado, em sua condição de prefeito da cidade dos enfurecidos. Em extensão, ele é o contraponto aos aborígines que relatam suas histórias no decorrer do filme. Seu aparecimento em diversos momentos é um dos elementos cruciais para o argumento central da fatura fílmica.

As entrevistas encenadas contrapõem os habitantes de Châteuguay, muitos dos quais participaram ativamente do apedrejamento, aos depoimentos dos Mohawks que faziam parte do comboio. Na tentativa de oferecer ao público a dimensão violenta da suposta multiculturalidade canadense, mais uma vez, Obomsawin recorre ao uso do passado para evidenciar as admoestações sofridas pelos aborígines. Ela utiliza a captação de ilustrações de mapas para situar geograficamente e explicar a origem do assentamento em 1776, narrando com a sua própria voz em *off* as ordens de Luis XIV, em 1665, para eliminar os Iroquois. Entretanto, em nenhum momento essas menções ao passado são obliteradas de um claro diálogo com os acontecimentos ocorridos na década de 1990. Essa relação estabelecida com o passado possibilita a Obomsawin prenunciar, no interior da diegese fílmica, a humilhação a qual os aborígines foram submetidos ao buscar refúgio da zona de conflito.

É possível delinear algumas aproximações argumentativas com os outros filmes da série. A realizadora procura eleger um personagem que represente a inserção dos aborígines na sociedade ocidental. No caso de **Rocks at Whiskey Trench**, ela apresenta

Alwyn Morris, campeão olímpico de canoagem nas olimpíadas de 1984 e natural de Kahnawake. As entrevistas com o atleta são interpostas às imagens de sua competição e, principalmente, ao instante de premiação em que se assumiu como membro das primeiras-nações canadenses. Em outro momento incisivo do filme, a realizadora contrapõe a fala de um homem branco e retoma um dos argumentos de **Spudwrench: Kahnawake Man** (1997) ao inserir a entrevista de outro cidadão branco afirmando a maciça presença de nativos na construção da Honoré Mercier Bridge.

O processo de revisitar o local de trauma também se constrói no interior desse filme. Várias tomadas reconstituem o caminho dos carros até a chegada ao local onde se perpetrou o apedrejamento dos refugiados. Por meio das janelas de um veículo em movimento, o espectador consegue observar o trajeto dos carros em busca de refúgio. A voz da narração dessas sequências não se limita à da realizadora; em muitos momentos a voz perpassa uma entrevista e chega às cenas de deslocamento nas estradas que ocorreram os fatídicos acontecimentos. O final do filme também é próximo às escolhas empreendidas nas outras produções da série e, não menos importante, propõe um desfecho para toda a "Oka series". Avaliando o passado do acontecimento, percebe-se que as vozes que permeiam esse momento tangenciam a importância das mobilizações daquele ano de 1990 e enfatizam a estratégia de resistência frente ao poder estatal.

Esse filme, assim como os outros que fazem parte da "Oka series", é uma produção discursiva imersa nas possibilidades e impossibilidades da representação. A atividade fílmica está, assim, nos limites de um conceito fluido. Representação não se configura em um aporte teórico estático e definitivo; a acepção para esse conceito é descontínua em uma longa trajetória de apropriação da *intelligentsia* ocidental. Aproximar-me-ei, nesse capítulo, de algumas definições desse conceito propostas por Stuart Hall (1932-2014), intelectual de origem caribenha que dedicou a sua vida aos estudos da identidade cultural, elemento que também permeia a diegese fílmica de **Rocks at Whiskey Trench**. Hall e seus estudos pós-coloniais e culturais são referencias fundamentais nas interpretações fílmicas canadenses.

Mesmo que não me proponha a uma discussão profunda da obra de Hall, é necessário elencar suas confluências e, consequentemente, seus distanciamentos em relação aos escritos de Michel Foucault quanto ao *topos* da representação na ciências humanas. O filme de Alanis Obomsawin, pelas qualidades intrínsecas do cinema documentário, principalmente, a interatividade e a presença do realizador no interior do audiovisual, é um frutífero lugar de reflexão de um mote caro à escrita da história.

Não menos importante, o diálogo entre personagens influentes da paisagem intelectual contemporânea permite a instrumentalização da dimensão política dos filmes de Obomsawin. A atividade da representação, entremeada ao universo da linguagem, é um espaço de embate onde o poder é um elemento formativo essencial. Aventar essa qualidade da diretora enfatiza a forma e o conteúdo da resistência na poética do cinema documental.

### 3.2 O problema da representação em *Rocks at Whiskey Trench*

"Sigam em frente 'seus danados' índios selvagens!" (Fig. 18). Essa frase cortante, dita em voz *off* por um autor desconhecido, aparentemente uma mulher, é um dos pontos nevrálgicos da atividade de documentar o fatídico evento entre os refugiados do conflito em Oka e os citadinos de Châteuguay. Além de propor um diálogo com o passado, o filme busca acentuar a percepção de que a expressão "índios selvagens" é uma alcunha que atravessa os acontecimentos em Kanehsatake e Kanahwake e persevera na sociedade canadense. A tensão, que habita a contemporaneidade do relato dos indivíduos envolvidos, persiste até os momentos que antecedem ao lançamento do filme, no ano de 2000. Essa realização procura indicar a permanência de preceitos da recente colonização ao norte do 49° paralelo, conectando-se a filmes ficcionais e documentais que também procuram denunciar e se contrapor a uma oficialidade que se nega a reconhecer a existência do colonialismo no interior do Estado canadense.

**Figura 18**

O método de trabalho desse capítulo indica a existência de uma problemática: se os filmes de Alanis Obomsawin postulam a continuidade da empreitada colonial, como é possível submetê-los à possibilidade analítica denominada de pós-colonial se o prefixo "pós" pode provavelmente indicar a superação do status colonial?

É primordial projetar o "pós-colonial" como uma forma de aproximação a uma condição[197], reconhecendo a complexidade de um conceito fluído e utilizado em diversas situações, a fim de evitar, assim, uma simplificação de um termo que não se propõe a demarcações definitivas e rígidas. Neil Besner procura debater as indagações quanto ao Canadá "ser", ou não, pós-colonial. Para o estudioso da literatura canadense, esse conceito não deve definir a essência cultural do país, pois a história e a formação social canadense não se centram somente no binômio colônia/pós-colônia, incapaz de produção e reprodução da diferença. Assim, é mais prudente reconhecer as subjetividades e tratar dos usos desse entendimento para a conspecção dos problemas presentes nessa sociedade:

> Entendida como uma metodologia, a abordagem pós-colonial pode auxiliar a reformular o debate, mas, como todas as metodologias, esse enfoque não separável dos sujeitos e objetos de sua investigação. O pós-colonial não é uma condição, mesmo que em momentos seja visto como um estado de espírito.[198]

Stuart Hall, por sua vez, considera que os "pós" operam *sob rasura* e em uma *dupla inscrição*[199]. Buscando responder às críticas em relação ao pós-colonialismo providas por Shohat, Dirlik e McClintock, ele objeta as afirmações de que o pós-colonial *re-centrou* a Europa e o iluminismo na tarefa de abordar os objetos de estudo. Hall indica a proliferação dos discursos coloniais em detrimento de uma possível extinção do postulado colonial e dialoga com as noções de tradução e transculturação de Homi Bhabha para indicar que as temporalidades multidimensionais, o sincretismo e o hibridismo podem ser objetos iluminados por uma perspectiva pós-colonial[200]. Além disso, Hall reconhece a dimensão conceitual e a utilidade como ferramentas de análise, demonstrando que o pós-colonialismo não pretende indicar uma ruptura ou a superação do discurso colonial:

---

[197] BESNER, Neil. "What resides in the question, 'Is Canada Postcolonial?". In: MOSS, Laura (ed.). **Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature.** Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003, p. 43.

[198] "Understood as a methodology, the postcolonial approach can helpfully reformulate the debate; but as with all methodologies, the approach is not separable from the subjects or the objects of its inquiry. The postcolonial is not a condition, even if seems at times to have become a state of mind". Ibid., p. 42, tradução do autor.

[199] HALL, op. cit., 2003, p. 112; 113.

[200] Ibid., p. 104; 108; 109.

> "No discurso do 'pós-colonial' o Iluminismo ressurge em uma posição descentrada, pois representa um deslocamento epistêmico crítico dentro de um processo de colonização, compreendido em um sentido mais amplo, cujos efeitos de poder/saber discursivo ainda estão em jogo [...]".[201]

Os filmes de Obomsawin situam-se nesse intermeio de reconhecimento da conservação de preceitos fundados em um passado de imperialismo e colonialismo e da possibilidade de voz dos povos subalternos. Seus filmes, produzidos no interior de um dos aparelhos do Estado (a ONF/NFB), assentam-se na constante denúncia dos problemas aborígines na constituição social canadense.

A biografia de Randolph Lewis também chama atenção para as políticas estatais que marcam o modo de vida dos Abenakis e para a presença do racismo escolar, circunscrito ao saber religioso, tão impactante para a jovem Obomsawin. Ele é pontual ao indicar que os Abenakis estavam localizados nas práticas racistas dos estúdios de Hollywood no período da Segunda Guerra Mundial. Para sustentar essa hipótese, Lewis analisa o clássico **Northwest Passage**[202] (1940). Esse filme de King Vidor tematizou o massacre na aldeia de Odanak no século XVIII e utilizou de motes do cinema clássico, incluindo o star system[203], para narrativizar um evento simbólico da empreitada colonial anglo-saxônica.

> Enquanto os tanques de Hitler cruzavam a Europa e pilotos japoneses treinavam para seu assalto a Pearl Harbor, os estúdios MGM apontavam seus olhos em um velho inimigo, alguém que uma derrota na tela poderia lembrar os euro-americanos de suas habilidades para esmagar até mesmo o mais sanguinário dos inimigos do progresso e da civilização.[204]

Obomsawin e seus ancestrais são marcados pela construção imagética dos estúdios hollywoodianos. O *eu* detentor do discurso, outrora o participante de um amplo processo imigratório, transfigurou-se naquele que reafirma seu imaginário no interior de produções audiovisuais. O *outro* é representado no ecrã desde os primórdios do cinema clássico de Hollywood. Provavelmente, uma das razões de Obomsawin ser

---

[201] Ibid., p. 109.
[202] NORTHWEST Passage. Direção: King Vidor. Estados Unidos: MGM, 1940. 1 DVD.
[203] "[...] a estrela é dotada de uma aura própria que não coincide unicamente com seu 'valor de troca'; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser – ou, ao menos, uma qualidade de imagem – literalmente excepcional, que dá a cada uma de suas aparições (nos filmes e fora dos filmes) um valor singular". AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p. 278.
[204] "As Hitler's tanks raced across Europe and Japanese pilots trained for their raid on Pearl Harbor, MGM studios set its sights on an older foe, one whose on-screen defeat would remind European Americans of their ability to crush even the most bloodthirsty enemies of progress and civilization". LEWIS, op. cit., 2006, p. 9, tradução do autor.

documentarista é intervir nessa relação de alteridade, reposicionando o significado das imagens e imaginários aborígines no interior da mídia fílmica.

Em seus aspectos gerais, a "Oka series" sugere a permanência do poder colonial no Canadá contemporâneo, um país que, em termos oficiais, reconhece a presença de várias culturas no interior de sua formação social. A "Canadian Charter of Rights and Freedom"[205], de 1982, certificou institucionalmente o Canadá como um país multicultural e bilíngue. No entanto, é importante reconhecer o possível problema conceitual que incide nos formadores da "dita" multiculturalidade canadense. Stuart Hall projeta conceitualmente o binômio multicultural/multiculturalismo, propondo uma compreensão desse amálgama. Para o intelectual,

> [...] multicultural é um termo qualificativo [...] em contrapartida, o termo 'multiculturalismo' é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais.[206]

Hall convenciona o multiculturalismo como um aparato de governança frente à expansão multicultural, principalmente nos países centrais do ocidente, abertos a um intenso fluxo migratório de antigas colônias. Esse jogo de poder é um componente elementar na tentativa de estabilizar a volatilidade da constituição identitária das nações pós-coloniais:

> Este breve exame solapa a ideia da nação como uma identidade cultural unificada. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.[207]

As representações relacionadas à cultura nacional, nesse sentido, são compreendidas por Hall como dispositivos discursivos[208], o que torna clara a referência *foucaultiana* à noção de dispositivo e ao binômio poder/saber. Entretanto, é importante considerar que o autor é reconhecido por cultivar uma distância crítica de possíveis modelos explicativos e é arguto em apresentar os limites de seus possíveis referenciais teóricos. Dessa maneira, é uma tarefa árdua isolar um núcleo rígido para a formação de seu pensamento. De acordo com a estudiosa Norma Schulmann, os estudos culturais, principalmente na sua origem, no Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) da

---

[205] CANADÁ. Constitutional Act. (1982). Canadian Charter of Rights and Freedom. Disponível em: <http://laws.justice.gc.ca/eng/Const/page-15.html>. Acesso em: 10 dez. 2012.
[206] HALL, 2003, op. cit. p. 50.
[207] HALL, 2001, op. cit., p.65.
[208] Ibid., p.62.

University of Birmingham, são uma empreitada interdisciplinar que se aproxima da crítica literária[209]. Para ela,

> É difícil definir sucintamente os estudos culturais e, de acordo com Stuart Hall, essa dificuldade é intencional, assim, os estudos culturais se orgulham de não ter doutrina propriamente dita e nenhuma metodologia 'aprovada em casa'. É, antes, conscientemente concebido como sendo altamente contextual, um modo variável, flexível e crítico de análise.[210]

Em suma, os textos de Hall apresentam amplas discussões em torno da epistemologia das humanidades e ciências sociais e, a partir da abordagem de inúmeros objetos, ressignificam as possibilidades de leitura das *identidades culturais na pós-modernidade*, vistas como móveis e plurais. Não se deve, portanto, reduzir seus escritos a uma descrição empírica de percepções pessoais de vários fenômenos.

Hall privilegia a dimensão da linguagem como o meio pelo qual o sentido é construído. Para ele, a "[...] linguagem é central para o significado e para a cultura, e sempre foi reconhecida como um recipiente chave dos valores e significados culturais".[211] O intelectual afirma que o sentido é produzido por meio de uma atividade de *representação* contingente a um duplo processo de partilha de significados[212]. O primeiro componente desse sistema configura-se na existência de um mapa conceitual comum e o segundo apresenta-se como a necessária comunhão de uma língua. É importante salientar que, para Hall, não tão somente a fala ou a escrita são consideradas língua e linguagem; suportes visuais, sonoros, esculturas e vestimentas são componentes desse sistema complexo de transmissão de significados.

O entendimento que Hall tem do funcionamento desses processos procura o afastamento de uma noção reflexiva (reflexive approach[213]), que considera o sentido como implícito no objeto, e também se distancia de uma postura que centra o processo de significação na intenção do autor (intentional approach)[214]. Hall propõe uma aproximação à possibilidade analítica de perceber a construção de significado *na* (in) e *por meio* (through) da linguagem. Ele identifica esse postulado como construcionista

---

[209] SCHULMAN, Norma. "Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham". In: **Canadian Journal of Communication**. Vol. 18, n. 1, 1993. Disponível em: <http://cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/717>. Acesso em: 10 Dez. 2013.

[210] "Cultural studies is difficult to define succinctly and, according to Stuart Hall, this difficulty is intentional, that is, cultural studies prides itself on having no doctrine per se and no 'house approved' methodology. It is rather self-consciously conceived of as being highly contextual, a variable, flexible, critical mode of analysis". Ibid, id., tradução do autor.

[211] "[…] language is central to meaning and culture and has always be regarded as the key repository of cultural values and meanings". HALL, Stuart, 2003, op. cit. p. 1, tradução do autor.

[212] Ibid., p. 17.

[213] Ibid., p. 24.

[214] Ibid., p. 25.

(constructionist approach[215]), associando-o à semiologia de Ferdinand de Saussure e à abordagem discursiva de Michel Foucault. Essa postura teórica procura romper com uma abordagem que naturaliza as vinculações entre o signo e o seu significado, postulando a arbitrariedade dessas relações.

Stuart Hall credita a Sausurre muitos dos desenvolvimentos da proposta construcionista. A dependência da linguagem para a produção de sentido[216] e a construção da diferença por meio das oposições binárias[217] são importantes interjeições do linguista suíço, afinal, "é a diferença entre significantes que constitui significado"[218]. Outra questão captada dos escritos de Sausurre é a percepção das descontinuidades da linguagem, sempre sujeita à história e à mudança: "[...] para nossos propósitos, o ponto importante é a maneira pela qual essa aproximação à linguagem desafixa o significado, rompendo qualquer inevitável elo natural entre significante e significado".[219] O sentido depende de um ativo processo de interpretação, que confere uma inevitável imprecisão à linguagem[220].

É importante perfilhar as reservas de Hall para o legado de Saussure, pois ele reconhece as limitações da proposta de um estudo científico da língua. A profundidade estrutural da *langue* e as fundações do que se reconhece como estruturalismo linguístico priorizam os aspectos formais e excluem, em muito, os aspectos dialógicos da linguagem[221]. Hall, assim, discorre acerca do déficit de Saussure em considerar o conceito de *poder*: "É, então, não surpreendente que, para Saussure, questões de *poder* na linguagem – por exemplo, entre falantes de diferentes status e posições – não aparecem".[222]

Para Hall, Michel Foucault realoca a questão da linguagem, considerando primordialmente o problema inerente do poder. Na sua leitura sobre o intelectual francês, existe um deslocamento do estudo da linguagem para a análise das *formações discursivas* e dos *regimes de verdade* na modernidade: "discurso diz respeito à produção de conhecimento por meio da linguagem".[223] São regras e práticas que regulam a construção de saber, sempre historicamente situadas, ou seja, o conhecimento

---

[215] Ibid., p. 25.
[216] Ibid., p. 31.
[217] Ibid., p. 31.
[218] "It is the differences between signifiers which signify". Ibid., p. 32, tradução do autor.
[219] "[...] for our purposes, the important point is the way this approach to language *unfixes* meaning, breaking any natural and inevitable tie between signifier and signified". Ibid., p. 32, tradução do autor.
[220] Ibid., p. 32.
[221] Ibid., p. 35
[222] "It is thus not surprising that, for Saussure, questions of *power* in language – for example, between speakers of different status and positions – did not arise". Ibid., p. 35, tradução do autor.
[223] "Discourse is about the production of knowledge through language". Ibid., p. 44, tradução do autor.

não se aparta de uma prática de poder que admite sua existência e permanência. Processos de desestabilização são inerentes à história e, consequentemente, a derrocada é inevitável à constituição da verdade. Assim, a atividade de representação se dá por processos de regulação, permissão e interdição.

Edward Said, assim como Hall, também é um personagem referencial dos Estudos Culturais. Em **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**[224], ele endossa substancialmente a circunspeção teórica de Foucault para sua postura analítica, pois também considera o orientalismo como uma prática discursiva perpetrada pelo ocidente em relação ao oriente. Essa prática é visível no discurso escrito e iconográfico de viajantes, de literatos, funcionários do Estado e no decorrer do colonialismo e imperialismo das nações ocidentais em uma vasta região do globo. Em suma, o Oriente, não limitado apenas a um dado geográfico, é histórico e filiado a uma tradição de pensamento[225]. Said procura esmiuçar "[...] a força nua e sólida do discurso orientalista, os seus laços muito íntimos com as instituições sócio-econômicas e políticas capacitantes, e a sua temível durabilidade."[226]

Ao lado de Gramsci e Bachelard, Foucault figura como um dos principais alicerces teóricos do **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Said apropria-se da noção de que a linguagem é perpassada pela prática discursiva e está condicionada pelo embate entre forças que disputam o poder. O conhecimento é resultante da curiosidade do ocidente em relação ao universo oriental, que pode ser visto como uma espécie de alteridade. O saber manifesta-se pela primazia da relação entre o texto e a sua condição de emergência:

> Um texto que pretenda conter conhecimento sobre algo real, e que surja de circunstâncias similares às que descrevi, não é posto de lado com facilidade. Atribui-se-lhe conhecimento de causa. A autoridade de acadêmicos instituições e governos é-lhe acrescentada, rodeando-o com um prestígio ainda maior que o que lhe é devido por seus sucessos práticos. O mais importante é que tais textos podem *criar*, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença ou peso material, e não a autoridade de um dado autor, é realmente responsável pelos textos a que dá origem.[227]

Stuart Hall também considera essas premissas foucaultianas como referências necessárias para a sua formação teórica. Ele reconhece o distanciamento de Foucault em

[224] SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
[225] Ibid., p. 17.
[226] Ibid., p. 17.
[227] Ibid., p. 103.

relação aos marxistas que vislumbram o Estado como objetivo único, porém, afirma que o intelectual não consegue definir suficientemente a questão do próprio Estado no interior de seus escritos.[228] Hall também pondera a possibilidade de seus seguidores empenharem-se em leituras reducionistas, visto que sua preferência ao discurso poderia abalar a materialidade e os fatores econômicos e sociais do horizonte de análise:

> Alguns críticos encontraram em sua rejeição de qualquer critério de 'verdade' nas ciências humanas em favor da ideia de um 'regime de verdade' e vontade-de-poder (a vontade de tornar as coisas 'verdade') vulneráveis às cobranças do relativismo.[229]

O poder é um espectro fundamental dos filmes produzidos por Alanis Obomsawin e de uma extensa filmografia a respeito dos problemas das primeiras-nações do Canadá. Recentemente, o filme **We were children**[230] delatou a sádica história das *Residential Schools*, internatos mantidos pela associação entre o governo civil e a Igreja Católica, existentes até meados do século XX, destinados a crianças e jovens aborígines, na maioria das vezes, compulsoriamente apartados do convívio de seus familiares e povos. Composições reconhecidas da tradição ficcional aliam-se a códigos documentais clássicos nesse filme e depoimentos de antigos residentes confluem às licenças para a formalização de reconstruções ficcionais, elaboradas com uma cuidadosa *misè-en-scene*, edição e iluminação. A definição dos planos conserva as possíveis fronteiras entre o universo de criação dos diretores da realização e o mundo dos depoentes. Assim, homens e mulheres que relatam experiências de uma infância traumática são visíveis em um espaço distinto da encenação ficcional que procura representar um dos aspectos do passado obscuro do governo canadense.

A resistência de Obomsawin também conquista espaço no interior do documento audiovisual, portanto, é necessário considerar que o *lugar de enunciação* não é somente visível nas relações institucionais de Obomsawin com o governo canadense, com seus povos ancestrais ou como uma tradição fílmica, pois, "[...] é dentro do texto que se encontram os indícios da enunciação desse texto".[231] Esse lugar é clarificado ao compreendermos a intensidade de sua participação no interior de suas criações audiovisuais. A escolha de um enquadramento sugere uma postura ética do

---

[228] HALL, op. cit., 2003, p. 153-154.
[229] "Some critics have found in his rejection of any criterion of 'truth' in the human sciences in favour of the idea of a 'regime of truth' and will-to-power (the will to make things 'true') vulnerable to the charge of relativism". HALL, op. cit., 2003, p. 51, tradução do autor.
[230] WE were children. Direção: Tim Wolochatiuk. Canadá: National Film Board, 2012. 1 DVD.
[231] VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p.42

documentarista e de sua equipe de trabalho, já que "ética se torna a medida das formas, nas quais as negociações acerca da natureza da relação entre o realizador e o sujeito têm consequências semelhantes para os sujeitos e os espectadores".[232] A estética do cinema documentário é, possivelmente, um lugar privilegiado para a análise das intervenções autorais do realizador. A participação e a interação do realizador desvelam-se constantemente no interior do filme, ora no campo, ora no contracampo da realização.

### 3.3 A produção da diferença: o *selvagem* e o *civilizado*

No ensaio "Cultural identity and cinematic representation"[233], Stuart Hall propõe algumas considerações a respeito do cinema caribenho. Muito atento aos problemas originários das generalizações classificatórias, ele crê que as distinções de um "novo cinema" e das expressões fílmicas da diáspora "afro-caribenha", feita pelos países ocidentais, postulam as especificidades dos locais de emergência dessas pluralidades cinematográficas. Sendo assim, problematizar a localização dos enunciados fílmicos alicerça a significativa inclinação epistemológica dos escritos de um estudioso que busca reafirmar a pertinência dos Estudos Culturais para a compreensão das novas contingências da contemporaneidade.

Esse texto de Hall, publicado no final da década de 80, circunscreve a interpretação da representação fílmica sob alguns conceitos de *identidade cultural* desenvolvidos pelo próprio autor. Reconhecendo nessas expressões cinematográficas um questionamento das noções de identidade e cultura, o autor procura indagar "quem representa" e "qual é o lugar" dessa cinematografia[234]. A preocupação com a análise fílmica está presente nesse esforço de reflexão, porém, a latitude estética dos aparatos audiovisuais está submetida à sua extensa circunspecção teórica.

A estratégia de Alanis Obomsawin para compor **Rocks at Whiskey Trench** é contígua aos outros filmes da "Oka Series". Ela prioriza o *lugar da fala* dos aborígines, exacerbando as contradições com os depoimentos dos habitantes da cidade que estavam ao lado dos apedrejadores. Assim, a encenação das entrevistas aliada à edição da

---

[232] "Ethics becomes a measure of the ways in which negotiations about the nature of the relationship between filmmaker and subject have consequences for subjects and viewers alike". NICHOLS, 2001, op. cit., p. 9, tradução do autor.

[233] HALL, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation". In: **Frameworks,** *36*, 1989, p. 68-82. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/80746672/Cultural-Identity-Cinematic-Representation-Stuart-Hall>. Acesso em: 26 Ago. 2013.

[234] Ibid., p. 68.

captação de material audiovisual da época e às imagens fotográficas constitui a estética primordial desse filme.

Aos 12 minutos e 46 segundos de duração do filme, duas entrevistas encerram uma longa sequência de narração em *voice over* de Obomsawin. Nessa próxima série de planos, a edição mostra dois homens em espaços cenográficos diferentes (Fig. 19). O primeiro é o prefeito de Châteuguay, no momento do conflito em Oka. Em um local que aparenta ser seu gabinete, apresenta-se um quadro em que seu corpo é focado acima da linha da cintura. Nessa imagem, não se observa nenhuma interferência no plano sonoro além da sua própria voz. Suas palavras procuram postar uma visão da população contrária às manifestações dos indígenas e, em certa medida, justificar o trágico desfecho na Whiskey Trench. As palavras desse homem branco sobressaem-se por 3 planos de imagem, ao todo, com 14 segundos de duração. O primeiro é de seu próprio depoimento no seu gabinete. Esse plano é intercedido por outros dois, que ilustram a fala do político, centrados em mostrar o descontentamento dos citadinos, principalmente com o fechamento da ponte.

**Figura 19**

No total, 13 planos compõem a sequência de cerca de 1 minuto de duração, na qual dois argumentos são apresentados. O depoimento do antigo prefeito de Châteuguay é imediatamente seguido da fala de Donald Horne, homem que representa uma das vozes aborígines no documentário. A legenda, ausente no quadro do político, indica-o como chefe dos serviços comunitários de Kanahwake Shakotiia'takehnhas. Sua fala contrasta com a do primeiro depoente, pois considera que a negociação pudesse evitar o trágico desfecho. O ângulo da câmera em relação à Horne é semelhante ao ângulo do quadro da entrevista anterior, porém, na profundidade do campo da imagem, observa-se a composição de uma paisagem natural de árvores e arbustos.

Nessa breve duração de 1 minuto reafirma-se a característica de Obomsawin em promover a diferença no interior de seus filmes. Nos documentários da "Oka Series", é

clara a procura por formalizar estruturas dialéticas que clarifiquem as oposições entre ambos os lados do conflito. Essa estratégia constitui-se em um elemento estético da criação dos filmes e esboça uma atitude política diante dos temas enfrentados nesses documentos audiovisuais. Noel Burch, em **Práxis do Cinema**[235], dimensiona a formatividade dialética inerente à atividade fílmica. Os antagonismos, sejam eles apresentados entre imagem e som ou entre a montagem e o meio da desestruturação narrativa, são componentes primordiais do cinema. Para o autor, todo filme acaba por cunhar o seu caráter dialético: "qualquer filme contém estruturas 'dialéticas', seja pelo grau de contrastes entre sequências (por mais tênue que seja), seja pelas interações que residem em seu interior (por mais banais que sejam)".[236]

É a narração em *voice-over* de Obomsawin que distingue essas duas entrevistas de pontos de vista diferentes. Logo ao final da sequência de depoimentos, a realizadora ressurge no plano sonoro narrando os conflitos entre os cidadãos, insatisfeitos com as mobilizações dos aborígines, e a polícia da província do Québec. Efígies representando os índios são queimadas nas ruas e na banda sonora se destaca uma turba enfurecida que demanda o ataque aos sitiados (Fig. 20). É importante ressaltar que Obomsawin não se ausenta em nenhum momento de suas realizações. Como argumentei anteriormente, ela permanece interagindo com seus participantes e procura controlar o enredo de seus documentários, estando, ou não, presente na diegese fílmica. Esse controle se dá, em grande medida, pelo empréstimo de algumas assertivas griersonianas no processo de finalização de seus filmes.

[235] BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
[236] Ibid., p.93.

**Figura 20**

O olhar dos entrevistados ora se centra na câmera, ora desvia-se para um espaço fora da imagem. Em um primeiro momento, as pessoas fitam a câmera e, ao deslocarem a direção de seus olhos para a direita ou esquerda, indicam a existência de um importante espaço fora da tela: um universo invisível ao espectador, mas inseparável da formação de significado do filme, onde se situa a autora desse documento audiovisual, imersa na poética visual por ela mesma construída. Como aventei, seguindo as preposições de Winston, a ação do realizador e de sua equipe e, em consequência, a interação com aqueles que participam do filme são elementos constituintes e intrínsecos do documentário.

A atividade de representação de Obomsawin, por exemplo, dista do curta **No lies**[237] (1972), de Mitchell Block, produção muito próxima do estilo *direct cinema*, centrado no depoimento Shelby Leverington, uma vítima de estrupo. No decorrer da narrativa, essa mulher é perseguida incessantemente por uma câmera empunhada pelo mesmo dono da voz masculina que a interpela com várias perguntas desconcertantes. Nos créditos finais, o filme revela-se como uma ficção. A despeito das implicações éticas do cinema direto, desafiadas em um habilidoso jogo de ironia, identificado no artigo "No Lies: Direct Cinema as Rape"[238], de Vivian Sobchack, é importante ressaltar que o diretor se revela ao espectador desde o instante inicial do filme. Antes da primeira imagem, ouve-se uma voz em *off*, em seguida, um quadro estático de 2 segundos focaliza a mulher de frente para o espelho. No reflexo, vê-se o operador da câmera no mesmo espaço de cena da participante. A interação entre quem sustenta a câmera, o artífice do filme, e quem é o objeto do filme é explícita desde o início; o espelho serve como um artifício estético para esse argumento que sustenta toda a realização.

Michel Foucault, em sua famosa introdução de **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**[239], propõe-se à análise do quadro **Las Meninas**, de Diego Velásquez, chamando a atenção para a presença de um espelho na porção central do fundo da imagem[240]. Nesse espelho, estão refletidas as imagens do Rei Felipe IV e de sua esposa, visíveis como reflexos de um espaço exterior à cena construída na pintura. Eles estão ausentes do espaço real do quadro, no entanto, são observadores centrais de um artífice que se insere em sua obra e imerge em sua própria criação imagética. Velásquez situa-se no interior da imagem, em frente de um cavalete de pintura, e, ao seu lado, desvela-se a cena de homenagem à infanta, iluminada pela luz proveniente de uma janela. Nessa representação pictórica de uma sala do palácio real, ao fundo plano, o observador vê reproduções de quadros, ainda que pouco iluminadas e com uma baixa tessitura de cores, identificáveis como **Apolo e Pan**, **Escola de Rubens** e **Jordaens**[241].

---

[237] NO lies. Direção: Mitchell Block. Estados Unidos: Direct Cinema Limited, 1972. Disponível em: <http://www.directcinema.com/dcl/title.php?id=511> . Acesso em 22 Jan. 2014.

[238] SOBCHACK, Vivian. "No Lies: Direct Cinema as Rape". In: **Journal of the University Film Association**. Vol. 29, No. 4, The Documentary Impulse: Current Issues (Fall 1977), p. 13-18. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20687385>. Acesso em: 22 Jan. 2014.

[239] FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

[240] FOUCAULT, Michel. "Capítulo I. Las Meninas". In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.

[241] RAGGHIANTI, Carlos Ludovico; COLLOBI, Licia Ragghianti (Ed.). **Enciclopédia dos Museus – Pradro Madri**. 2 ed. São Paulo: Companhia melhoramentos de São Paulo, 1968, p.88-89.

Por meio de uma atenta consideração da *mise-en-scène* pictórica de Velásquez, Foucault procura projetar a figura do pintor como producente de um olhar para o espaço externo da pintura. Uma conexão entre a textualidade do signo imagético e a exterioridade do espaço espectador é produzida pela obra:

> Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro.[242]

Para Stuart Hall, a possível formação de uma teoria da representação de Foucault está exposta na análise de **Las Meninas**, assim como a preocupação do filósofo francês em relação ao papel do sujeito. Hall assinala que Foucault compreendeu a atividade de representação como um jogo (*inter-play*) entre a presença e a absência[243], configurando-se em uma prática que procura fixar o significado[244]. O jogo instaura signos importantes, visíveis somente a partir do entendimento de que o espaço da tela rompe os seus próprios limites. Além do mais, a presença do espectador deve ser considerada para um efetivo entendimento dessa dimensão do escrito foucaultiano:

> É fundamental para o argumento de Foucault reconhecer que a pintura não tem um significado completo. Apenas significa alguma coisa em relação com o espectador que a contempla. O espectador completa o significado da figura. Significado é, além do mais, construído em um diálogo entre a pintura e o espectador.[245]

É possível, respeitando os óbvios limites que distanciam a criação de Velásquez dos documentários de Obomsawin, compreender a narrativa de **Rocks at Whiskey Trench** sob as perspectivas de Foucault e Hall sobre o conceito de representação. Ainda que nas encenações de entrevistas de Obomsawin sejam conservados axiomas clássicos, que procuram respeitar os limites entre os entrevistados e a equipe de filmagem, em nenhum momento dos seus filmes a diretora se ausenta. Ela, ou o aparato fílmico sob sua direção, compartilha o mesmo espaço dos entrevistados. Os olhares dos depoentes, que se direcionam para as câmeras, ao mesmo tempo, apontam para o espectador na frente do ecrã e desestabilizam os referenciais de exterioridade e interioridade.

---

[242] FOUCAULT, op. cit., 1999, p. 5.
[243] HALL, op. cit., 2003, p. 59.
[244] Ibid., p. 21.
[245] "It is critical for Foucault's argument that the painting does not have a complete meaning. It only means something in relation to the spectator who is looking at it. The spectator completes the meaning of the picture. Meaning is therefore constructed in the dialogue between the painting and the spectator". Ibid., p. 60, tradução do autor.

> Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. E, na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos?[246]

Foucault encontra na presença do espelho o "encantamento duplo"[247] da pintura de Velásquez. Artifício similar acontece com Mitchell Block ao se revelar no interior de **No lies** e aprofundar o questionamento sobre o papel do realizador e o poder da câmera na construção da possível verdade do cinema documentário.

É importante perceber que as propostas de Foucault para entender a noção de representação partem do princípio da duplicidade, que é inerente a toda atividade representacional. Além do mais, esse jogo projeta a construção de lugares específicos para os sujeitos que estão imersos no discurso. Para Hall,

> Essa abordagem tem implicações radicais para a teoria da representação. Pois, sugere que os próprios discursos constroem as posições-do-sujeito do qual eles se tornam significativos e tem implicações. Indivíduos podem diferir de classe social, gênero, 'raça', e características étnicas (entre outros fatores), mas eles não poderão apropriar-se do significado até se identificarem com essas posições que o discurso constrói, *sujeitos* eles mesmos às suas regras e, a partir disso, tornam-se *sujeitos ao seu poder/conhecimento*.[248]

Hall questiona a possível tentativa de Foucault de postular um posicionamento ideal para o sujeito[249], porém, considera em muito a questão poder/saber para a representação da corporificação das diferenças[250]. Em "The Spectacle of the Other", ele busca analisar a representação da raça por meio de uma estratégia empírica que percorre uma longa temporalidade: desde o imaginário acerca da África no medievo à imagética publicitária do final do século XX, passando pelo período colonial e de *plantation*, na América do Norte, até o período do pós-guerra. Alguns eixos primordiais corroboram sua abordagem sobre as práticas que tentam historicamente fixar a presença da imagem

---

[246] FOUCAULT, op. cit., 1999, p. 5-6.
[247] Ibid., p. 8.
[248] "This approach has radical implications for a theory of representation. For it suggests that discourses themselves construct the subject-positions from which they become meaningful and have effects. Individuals may differ as to their social class, gendered, 'racial', and ethnic characteristics (among other factors), but they will not be able to take meaning until they have identified with those positions which discourse constructs, *subjected* themselves to its rules, and hence become the *subjects of its power/knowledge*". HALL, op. cit., 2003, p. 56, tradução do autor.
[249] "[…] ideal subject position […]". Ibid., p. 56, tradução do autor.
[250] HALL, 2003, op. cit., p. 265.

negra na formação da sociedade ocidental. Hall reafirma seu alinhamento a uma perspectiva antropológica sobre a compreensão das formas de produção da diferença (*difference*). Próxima à antropologia de Lévi-Strauss, essa miragem intelectual lança o olhar para as práticas simbólicas como constitutivas da cultura. Assim,

> *[...] cultura está sujeita a oferecer significado às coisas, conferindo diferentes posicionamentos dentro de um sistema classificatório. A marcação da 'diferença' é, assim, a base dessa ordem simbólica, a qual, denominamos cultura.*[251]

A essa possibilidade explicativa, alinham-se outras três, as quais não anulam umas às outras. A primeira reside nos caminhos da linguística; a segunda centra-se no dialogismo, inspirada em Mikhail Bakhtin; e a terceira percorre o viés psicanalítico. Hall considera todas essas perspectivas; nenhuma delas escapa ao seu horizonte teórico, visto que seu texto caminha por dois eixos claros e conexos: a tipificação e produção de estereótipos e o fetichismo.

Alanis Obomsawin, em **Rocks at Whiskey Trench**, constrói diferenças por meio de uma operação binária, designando, no interior da *mise-en-scène* e, principalmente, pela edição dialética, a alteridade entre os agressores e os agredidos. Assim, dois sujeitos emergem desse documentário: o perpetrador da violência e o vitimado pela selvageria. O uso de entrevistas e a montagem dialética em que imagem e som se autorreferenciam constantemente reafirmam-se como os principais dispositivos para construção do enredo.

A todo momento, a diretora indaga quem são os selvagens do filme. Os momentos de fúria predominam na representação dos habitantes da cidade de Châteuguay. A instabilidade do registro desses acontecimentos contrasta com o controle e tenacidade das cenas em que os aborígines contam suas memórias. Para além dessa voz indígena, Obomsawin propõe retratar a violência empreendida pelos historicamente reconhecidos como civilizados. Hall, em aproximação com as proposições de Saussure, afirma que o sentido é relacional. A cor negra só ganha significado quando posta em relação à cor branca[252]: "é a *'diferença'* entre o *branco* e o *negro* que significa, a qual, carrega significado".[253] Não existe a essência do civilizado sem o reconhecimento do

---

[251] *[...] culture depends on giving things meaning by assigning them to different positions within a classificatory system. The marking of 'difference' is thus the basis of that symbolic order which we call culture"*. Ibid., p. 236, tradução do autor.

[252] Ibid., p. 234.

[253] "It is the *'difference'* between *white* and *black* which signifies, which carries meaning". Ibid., p. 234, tradução do autor.

selvagem. No filme, a dimensão da brutalidade dos atos dos citadinos só obtém sentido em contraste com a construção visual dos índios empreendida pela diretora.

Essa construção binária torna-se mais visível com a sequência de entrevistas de Thomas Pashley, branco, tratado nas legendas do filme como um homem de negócios. Ele aparece em duas sequências no decorrer do filme, sempre no mesmo espaço de cena, uma marina com um lago ao fundo do campo da imagem. A primeira participação ocorre aproximadamente aos 27 minutos e 47 segundos do documentário e se dá num plano-médio de 7 segundos. A fala inicial versa a respeito da sua participação no apedrejamento da Whiskey Trench. Ele argumenta sobre a trivialidade de seu protagonismo, afirmando que se limitou a observar o acontecimento. Aos 51 minutos e 10 segundos do filme, o *voice-over* de Alanis Obomsawin narra as medidas jurídicas tomadas contra alguns dos protestantes e, logo em seguida, indaga a Pashley se ele havia atirado pedras no comboio. Em um plano mais próximo que a entrevista anterior, o homem, incisivamente, sem mudar a expressão de seu rosto, responde que não e que foi apenas sentenciado por distúrbio da paz. Novamente, ainda não aparecendo no campo visual, Obomsawin formula uma nova pergunta acerca do que significaria essa sentença.

Esse plano dura 31 segundos e começa a pontuar a intensidade da participação da realizadora no interior do documentário. O homem, aparentando uma idade relativamente avançada, começa a se construir como um dos referenciais representativos do agressor. Desvela-se a produção da diferença para com pessoas que se assumem opostas aos aborígines. Ao menos duas identidades contrapostas formalizam-se no interior do filme: a do nativo, em certo sentido vitimado, não tão somente pelo evento, mas por uma prática histórica de cerceamento de direitos, e o seu oposto, o suposto civilizado, perpetrador de uma violência selvagem.

Randolph Lewis, a partir da observação de cenas como essa, define os filmes de Obomsawin como claros exemplos de uma produção que procura promover uma mediação entre os nativos e os outros canadenses. Ele a define como *middle ground* e, essencialmente, uma *cultural broker*. Nesses conceitos, o pesquisador exprime os anseios de Obomsawin em também dar voz ao outro, nesse caso, Pashley, e promover entendimento entre ambos os lados:

> A tentativa de Obomsawin em conectar as pessoas ultrapassando as linhas da diferença não apenas intelectual, histórica, ou lógica em seu apelo, e seus filmes são mais do que recitações áridas, nas quais, os ‘fatos’ visuais são empacotados como evidências no júri da opinião pública. Ela parece estar muito atenta que formas mais viscerais de persuasão devem ocorrer no

> *middle ground intercultura*l, onde o sentimento é tão importante quanto os subsídios. Por essa razão, ela é igualmente interessada na persuasão emocional, na formação de sentimentos de uma audiência sobre histórias e identidades indígenas, apesar de fazê-lo sem uma manipulação grosseira. Quando o documentário alcança o coração de sua audiência sem descer à demagogia, é dito que possui a intangível qualidade da paixão, algo que Obomsawin parece oferecer em abundância para seus espectadores.[254]

Em certos momentos, Lewis parece muito encantado com a estética proposta por Obomsawin. De acordo com uma resenha redigida pela antropóloga Nancy Marie Mithlo[255], trata-se de um componente crítico do livro:

> Entretanto, na introdução Lewis compartilha com o leitor de que a real compensação para o seu livro é 'conhecer Alanis', o leitor não tem indicação da extensão das circunstancias, ou do grau de relação entre ele e ela, ou seja, sua metodologia. Citações revelam apenas um contato pessoal: 'Entrevista com o autor, Montreal, agosto de 2002.' Mas foi uma entrevista de uma hora? Um dia? Um mês? Para esse leitor, tais distinções importam.[256]

Não é possível negar as qualidades dessa pesquisa biográfica, porém, vale lembrar que Lewis sugere com sua categorização de *middle ground* uma possível isenção da diretora ao se posicionar sobre os temas de seus documentários. Para ele, paixão e sentimento seriam elementos constituintes dos filmes dela e construiriam novas e necessárias representações imagéticas dos aborígines diante da tradição do cinema ocidental. É necessário refletir se a categoria analítica, denominada *middle ground*, não sublimaria o trabalho estético que evidencia as linhas de diferença entre identidades diversas, que entendo serem o *locus* central da filmografia de Obomsawin.

É evidente que Obomsawin transita no aparelho estatal, afinal, quase a totalidade de sua produção fílmica é fomentada pelo governo. Também é clara a parcimônia da realizadora em prostrar acusações gratuitas contra quaisquer partes envolvidas, visto que vários momentos de seus filmes são ponderados por vozes dissonantes. No entanto,

---

[254] "Obomsawin's attempt to connect people across lines of difference is not just intellectual, historical, or logical in its appeal, and her films are more than dry recitations of salient information, in which visual 'facts' are marshaled like evidence in a courtroom of public opinion. She seems very aware that more visceral forms of persuasion must occur on the intercultural middle ground, where sentiment is as important as data. For this reason, she is just as interested in emotional persuasion, in shaping an audience's feelings about Native histories and identities, although doing so without gross manipulation. When documentary reaches the heart of its audience without descending into base demagoguery, it is said to possess the intangible quality of passion, something that Obomsawin seems to offer in abundance to her viewers." LEWIS, op. cit., 2003, p. 120, tradução e grifos do autor.

[255] MITHLO, Nancy Marie. **Review: Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker by Randolph Lewis**. In: American Anthropologist, V. 109, N. 4, 2007, p. 749-750. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.2007.109.4.749/abstract;jsessionid=8F9F58AD3C81FCE613E4E3CF4E96B841.d02t03>. Acesso em: 27 Nov. 2013.

[256] "Although Lewis shares with the reader in the introduction that the real compensation of the book is 'getting to know Alanis', the reader has no indication of the extent, circumstances, or depth of his relationship with her and, thus, his methodology. Citations reveal only one personal contact: 'Interview with author, Montreal, August 2002." But was this an hour's interview? A day? A month? To this reader, such distinctions matter". Ibid., p.749, tradução do autor.

essa dissonância de visões de mundo, para mim, serve como alicerce da alteridade e é criadora da diferença. O sentido é relacional e resultante de uma relação entre signo e conceito fixados por um código. O signo, em si, é impossibilitado de determinar significado[257] é construído e produzido: "a questão central é que o significado não é inseparável *às* coisas, no mundo. Ele é o resultado de uma prática significante, uma prática que *produz* significado, que *faz as coisas ganharem sentido*".[258]

A edição aloca a tomada de um depoimento no momento do conflito; um homem, aparentando ser Pashley, discute com a câmera e afirma que os índios não deveriam cruzar a estrada. Esse plano, filmado na tensão do evento, persiste por cerca de 15 segundos e, em seguida, é cortado para um novo plano da entrevista encenada. Um *zoom-out* retoma o plano médio da primeira cena com o homem e, após 9 segundos, em um significativo enquadramento pelas costas do participante, visualiza-se Obomsawin sentada diante de Pashley, realizando a entrevista. Dois planos encerram a sequência: o primeiro é semelhante aos demais que enfocam o participante, e o segundo, em uma posição não muito comum, enquadra-o de lado, da esquerda para a direita. O filme cria uma alteridade por meio de uma oposição binária. Assim, fixar o sujeito civilizado e o selvagem é um dos claros objetivos da realizadora (Fig. 21).

**Figura 21**

[257] HALL, 2003, op. cit., p.27.
[258] "The main point is that meaning does not inhere *in* things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that *produces* meaning, that *makes things mean*". Ibid., p. 24, tradução do autor.

O poder da fala do homem é confrontado pela presença da realizadora no campo sonoro e visual da diegese fílmica. Obomsawin instaura o duplo no interior do filme. O lugar da realizadora se ilumina, pois se trata do mesmo ocupado pelo espectador, que é convidado também a se opor em relação ao entrevistado. Quem assiste ao filme fica imerso nesse jogo de ausência e presença que define o próprio significado da representação. Obomsawin desvela sua autoridade e baliza os limites de seus filmes.

> Essa lacuna é devida à ausência do rei – ausência que é um artifício do pintor. Mas esse artifício recobre e designa um lugar vago que é imediato: o pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro. É que, nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê – malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos. Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferenda, essa relação é necessariamente interrompida. Ela jamais pode estar toda presente, ainda quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo.[259]

### 3.4 Conclusões

É possível, com esse capítulo que encerra minha análise dos filmes do conflito em Oka, desvelar alguns fios condutores dessa série fílmica. As constantes interconexões entre passado, presente e futuro reafirmam-se nessa derradeira realização. A exposição das controversas veiculações da mídia (impressa e televisiva) canadense na cobertura dos eventos e o distanciamento em relação aos grandes veículos de comunicação são reinvestidos nesse filme. Novamente, e de maneira enfática, o espectador é convidado a observar a participatividade do dispositivo fílmico, assim como a intensidade da interação da realizadora com os participantes. Esses elementos são conexos na série e também na trajetória fílmica de Alanis Obomsawin.

**Rocks at Whiskey Trench** inicia pela fala de uma mulher que diz que eles, possivelmente o seu povo, são os testamentos vivos do que havia acontecido naquele lugar e contarão a história do lado verdadeiro dos acontecimentos. A realização enreda o desenrolar do fatídico evento, articulando a memória dos participantes à continuidade que se estende ao passado colonial canadense.

No decorrer do filme, observam-se a violência da ação dos apedrejadores em contraste com a ponderação de participantes, alguns deles euro-americanos, condenando o tratamento dispensado aos refugiados. Reafirma-se a procura da diretora por corrigir

[259] FOUCAULT, 1999, op. cit., p. 20.

algumas distorções argumentativas dos participantes opostos às primeiras-nações. A possível absência dos indígenas em participar da edificação do Canadá como uma nação desenvolvida é contraposta por meio da retomada do depoimento de um senhor branco. Ela sustenta, em consonância com os argumentos do documentário **Spudwrench: Kahnawake Man** (1997), a participação dos aborígines na força de trabalho canadense e se soma às cenas do esportista vencedor olímpico originário de Kahnawake. Além de revigorar ainda mais a presença dos aborígines nos lugares simbólicos da moderna sociedade ocidental, o filme perfilha a superação e a perspectiva de futuro como argumentos essenciais. Essa possibilidade é acentuada pela longa sequência da resistência em uma das ilhas de Kahnawake, quando os militares foram forçados a bater em retirada por via aérea.

Nos 20 minutos finais de **Rocks at Whiskey Trench**, o grande tema da narrativa é a reflexão das relações de ambos os lados do conflito com o passado problemático das comunidades. Em 1 hora, 30 minutos e 25 segundos de filme, uma sequência composta por vários planos com duração aproximada de 1 minuto e 17 segundos tematiza a possibilidade de esquecimento e perdão. Essa cena desenrola-se numa estação de rádio, na qual membros das reservas argumentam com ouvintes do programa. Por meio de um telefonema, constrói-se a primeira voz da sequência: a voz em *off* de uma mulher afirma a impossibilidade de reconciliação e superação do passado. Em contrapartida, no campo visual e sonoro, participantes da entrevista afirmam a vontade de superação do trauma e da desavença por parte dos aborígines.

O visível e o não visível, mais uma vez, são elementos formais primordiais do argumento. A fala da mulher não acompanha as imagens da sequência; o que é visível são os quadros aproximados, alguns em *close-ups*, e as faces dos membros das primeiras-nações, perplexos com os argumentos da ouvinte. Visibilidade e invisibilidade marcam uma linha divisória entre duas distintas visões acerca dos ditames do passado. Novamente, a realização posiciona-se próxima aos argumentos aborígines, pois a câmera está imersa no espaço de encenação da sequência.

Nesses momentos finais do filme, ainda há espaço para a voz de Jean-Bosco Bourcier. A edição favorece a transformação de seu caráter no decorrer do filme, tendo em vista que, em certo sentido, agora o prefeito se alinha aos argumentos dos povos da reserva. As tomadas de um *Healing Circle*[260] demonstra a existência da superação por ambos os lados do conflito. Nessa longa sequência, muitos habitantes de Châteauguay

[260] Cerimônia das primeiras nações, na qual os participantes compartilhavam suas experiências de felicidade, tristeza, raiva, etc.

participam das falas e afirmam o entendimento para com os habitantes de Kanehsatake e Kahnawake.

A realização procura também destacar a permanência dos problemas que originaram o conflito: a necessidade da contínua luta pela manutenção dos domínios territoriais, a existência de preconceito e admoestações incidindo sobre os aborígines e a irresolução total do conflito. O passado é referenciado por uma longa sequência de fotos antigas, iniciada em 1 hora, 40 minutos e 11 segundos do filme, que tem a duração aproximada de 1 minuto e 37 segundos. Entretanto, deve-se levar em conta que as imagens memoriais são mediadas por tomadas de crianças e por uma fala que não se dirige ao passado, mas se projeta ao futuro das primeiras-nações (Fig. 22).

**Figura 22**

**Rocks at Whiskey Trench** propõe que o vindouro futuro deva ser submetido a uma reavaliação da condição dos aborígines no interior da complexa sociedade canadense. Esse esforço político do filme é facilmente identificável em uma entrevista de aproximadamente 40 segundos de duração. Em 1 hora, 37 minutos e 45 segundos do documentário, um enquadramento muito próximo focaliza o rosto de uma senhora (Fig. 23). O *close-up*, de acordo com Giannetti,

> […] concentra-se em um objeto relativamente pequeno – a face humana, por exemplo. Como o close-up magnifica o tamanho de um objeto, ele tende a

> elevar a importância das coisas, geralmente sugerindo uma significância simbólica.[261]

**Figura 23**

A significância simbólica também se apresenta nas palavras proferidas pela entrevista. O tópico selvagem conduz a sua fala encerrada pela afirmação de que selvagens são aqueles que apedrejaram o seu comboio. Opera-se uma grande antítese à fala dita por uma mulher branca em momentos ainda iniciais do filme.

O encerramento do filme se dá pela voz em *off* de Alanis Obomsawin. Sua narração não dá fim somente a esse documentário, mas oferece um balanço do legado do conflito em Oka. Novamente, o passado se estende ao futuro na própria fala da realizadora. O longo problema de desterritorialização só é contornado pela luta incessante, porém, observa-se a constante preocupação em pontuar os princípios legais dessa ação que deve compor a pauta do presente e das futuras gerações.

[261] "[...] concentrates on a relatively small object – the human face for example. Since the close-up magnifies the size of an object, it tends to elevate the importance of things, often suggesting a symbolic significance". GIANNETTI, 1990, op. cit., p. 9, tradução do autor.

# CONCLUSÃO

O documentário é por excelência o encontro de dois mundos. O mundo do realizador, seu aparato de registro e sua equipe que trabalha desde momentos anteriores ao processo de captação de imagens até o processo de edição final; e o mundo dos participantes que, voluntariamente ou não, são os sujeitos do filme. No entanto, esses dois lugares do universo documental são intercambiáveis e não estão sujeitos a marcos rígidos. As fronteiras entre o diretor e os temas de seus filmes são transpostas constantemente e são permeáveis à performance dos sujeitos das narrativas documentais.

É possível argumentar que um bom documentário evidencia a consciência do entrecruzamento desses universos. Eduardo Coutinho, citado no decorrer desta dissertação, foi um dos mais profícuos artífices a indicar que o documentário emerge, essencialmente, do encontro entre duas pessoas. Diante de seu trágico falecimento, no início deste ano, o realizador Carlos Nader, em um artigo de homenagem na **Folha de S. Paulo**[262], reivindicou a inventividade de Coutinho como o sustentáculo de uma prática teórica a respeito do audiovisual. Para Nader, o gesto do diretor de ouvir seus participantes contarem histórias era representativo de um trabalho e de uma postura essencial. O labor de Coutinho – que "viveu como operário e morreu como deus grego"[263] – era, em substância, um esforço poético.

Alanis Obomsawin mostra- se conhecedora desse processo interativo de ouvir e deixar falar, o qual compõe a atividade documentária. Procurei indicar algumas cenas exemplares desse elemento constituinte dos filmes da "Oka series", mas é importante avalizar essa qualidade como representativa de muitos dos filmes de autoria dela. Célebres momentos de seus vários documentários são resultantes de sua constante participação na diegese fílmica. A estratégia clássica de assertivas *griersonianas*, como a narração expositiva do *voice over* e o tratamento criativo da realidade de evidentes tons poéticos, integra-se a momentos em que a participação da diretora, ou de membros de sua equipe, desestabiliza a linearidade da narrativa.

No entanto, no cerne dos vários momentos expositivos dos documentários da "Oka series", característica definida por Nichols como didática e própria do legado de

[262] NADER, Carlos. Cineasta viveu como operário e morreu como deus grego. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 Fev. 2014. Ilustrada. Disponível em:<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/150614-cineasta-viveu-como-operario-e-morreu-como-deus-grego.shtml>. Acesso em 13 Mar. 2014.
[263] Ibid.

John Grierson[264], irrompem diversas temporalidades diacrônicas. A compreensão do evento conflituoso está associada ao entendimento de um passado em longa duração de tensas relações entre colonizados e colonizadores. É primordial, também, reconhecer as miragens do futuro ofertadas pela narrativa. De forma que o presente documentado nos filmes não se dissocia do passado e de uma perspectiva de futuro. Indubitavelmente, a historicidade desses documentários é visível nessa leitura de passado e projeto de futuro, criados no interior da narrativa fílmica.

Assim, esta dissertação se alicerçou na possibilidade de refletir a respeito dos princípios de interlocução entre a atividade fílmica e o ofício de historiador, identificando algumas das relações que as representações audiovisuais estabelecem com constructos conceituais caros às reflexões históricas. As propostas de Robert Rosenstone, versadas em iluminar os interstícios dessas duas produções discursivas, configuraram-se em aportes teóricos e metodológicos para a realização deste trabalho de análise.

Ao refletir acerca da construção audiovisual dos quatro documentários do conflito em Oka, seguindo-se da análise das lógicas internas de composição, emergiram três elementos centrais: a importância do evento e a temporalização de seu relato; as relações entre a experiência e os sujeitos; e o problema da representação e construção das diferenças. Assim, o texto se orientou por esses três eixos de análise.

A análise de **Kanehsatake: 270 years of Resistance** objetivou iluminar as relações entre passado, presente e futuro sugeridas pelo documentário. Esse exercício se alicerçou primordialmente nas reflexões de Reinhart Koselleck referentes à *semântica dos tempos históricos*. Partiu-se da hipótese, levantada por Jean-Paul Restoule e Zuzana Pick, de que filmes originários de diretores aborígines priorizam as conectividades entre o passado e o presente. No entanto, argumentei que essas conexões não são sincrônicas e sim, diacrônicas. Também chamei atenção para as perspectivas de futuro formalizadas na fatura desse filme. Assim, o espaço de experiência e o horizonte de expectativas, constitutivas do tempo histórico se fundem no argumento poético e retórico desse filme.

O estudo do cinema documentário também se mostrou oportuno para refletir a respeito das experiências dos sujeitos sublinhando os limites do relato testemunhal, dispositivo narrativo privilegiado pela realizadora em dois filmes da "série de Oka": **My Name is Kahentiiosta** e **Spudwrench: Kahnawake Man**. Em termos gerais, as ponderações de Giorgio Agamben orientaram essa reflexão. Além de descrever a forma utilizada por Obomsawin para apresentar os vários testemunhos desses dois filmes,

[264] NICHOLS, 2001, op. cit., p. 97.

coloquei em perspectiva o conteúdo dessas falas, a fim de indicar os inerentes problemas da atividade de depor a respeito do passado.

O conceito de representação, questão cara ao ofício do historiador, foi abordado a partir de **Rocks at Whiskey Trench**, documentário que conclui a "Oka series". Partindo de um dos momentos mais violentos e estarrecedores do conflito, esse filme se pautou em aprofundar as relações de alteridade entre aqueles que sofreram com o apedrejamento e os perpetradores e defensores das ações violentas dos citadinos de Châteuguay. Inevitavelmente, essa realização também acabou por discutir os problemas que envolvem as identidades que formam a sociedade canadense. Assim, o exercício de análise fílmica se sustentou com a articulação às investidas teóricas de Stuart Hall, intelectual de extrema importância para a discussão acerca das representações e identidades.

Esses três eixos explicativos surgiram da identificação das distinções formais desses quatro documentários. Essas características individuais dos filmes são, possivelmente, frutos das escolhas de direção de Alanis Obomsawin e refletem a amplitude da linguagem fílmica da realizadora. A prioridade em tomar a *voz* e narrar por si mesma quase a totalidade de **Kanehsatake: 270 years of Resistance** difere do sentido imposto por **My Name is Kahentiiosta** e **Spudwrench: Kahnawake Man**, documentários onde o argumento central se desloca para os depoimentos de pessoas que vivenciaram os acontecimentos. Já em **Rocks at Whiskey Trench**, Obomsawin intensifica ainda mais a sua *participatividade* no interior da diegese fílmica, situando-se no espaço audiovisual de maneira significativa e sofisticada.

No entanto, para além das diferenças, vários fios condutores entremeiam essas quatro narrativas fílmicas. Os eventos em Oka são elos que conectam explicitamente os documentários, mas, por meio de um exame das qualidades fílmicas e de enredo é possível delinear outros elementos que ligam os filmes. A participação do aparato fílmico não é obliterada do resultado final (*director's cut*); a presença de entrevistas é constante como artifício para corroborar as imagens e os argumentos da realização; a importância do espaço geográfico como componente ativo da memória; a antagonização de personagens, por meio de uma montagem dialética, também é um traço importante desses filmes.

Dentre esses vários traços dos filmes de Obomsawin, destaca-se o constante exercício de fixar conexões entre presente, passado e futuro. Essa atividade não é elucidativa apenas do primeiro filme, mas se apresenta em constante prospecção nos outros três documentários da série. Delineia-se no interior desses quatro documentários

um tempo histórico próprio, não limitado à narração do evento em si, mas que apresenta elementos conectivos de um sentimento coletivo de pertencimento a uma longa duração histórica. Experiências, muitas delas traumáticas, que só se solverão por meio de uma perspectiva de futuro, dimensão do tempo vista pelo filme como um possível lugar de superação.

A atividade de produzir um documentário, assim como, o ofício de historiador, constrói o tempo do relato, de forma que a história, como um exercício de interpretação do passado, é de suma importância para a confecção do produto fílmico final. A associação auto-referencial entre imagem e som alia-se ao o recurso da prova material como comprovação empírica. Nos documentários do conflito em Oka, emerge um estatuto de verdade calcado em um trabalho com o passado, referenciado pela constante referência à materialidade das evidências.

É possível considerar que Alanis Obomsawin, com os seus documentários, propõe-se a elaborar uma *contra-análise da sociedade*[265] e, em consequência, da história. Ofertando um cinema estritamente a partir do olhar das primeiras-nações, opõe-se ao *establishment* de uma longa tradição de pensamento e produção fílmica a respeito dos diversos povos autóctones. No entanto, deve-se ponderar a respeito da complexidade dos diversos graus de envolvimento da diretora na produção fílmica. A intimidade com o tema de seus filmes, devido à sua origem indígena, não é o único alicerce de sua produção, pois, é preciso também considerar a sua presença no interior do Estado canadense por meio na ONF/NFB.

É necessário reconhecer a importância do meio audiovisual como um lugar de discussão acerca da identidade nacional. E, no caso da sociedade canadense, um proeminente elemento de contestação das políticas estatais que, em tese, deveriam responder aos anseios de uma sociedade multicultural. Nesse sentido, Obomsawin se insere em uma vasta tradição de realizadores canadenses que denunciam a impossibilidade de coesão nacional. As empreitadas fílmicas indígenas são exemplares desses movimentos. Porém, George Melnyk indica a profusão de temas que pressionam a atividade fílmica canadense: os movimentos de independência no Quebec, a imigração não europeia, as novas afirmativas aborígines, os desafios feministas e a questão da sexualidade. Ou seja, a reavaliação da identidade desse país não é uma exclusividade de

[265] Cf. FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992; FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. Cf., também, as reflexões de Eduardo Morettin a respeito da obra de Ferro: MORETTIN, E. V. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". In: CAPELATO, Maria Helena (et al.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. Originalmente publicado em: **História: Questões e Debates.** Curitiba, v. 20, n. 38, p. 11-42, 2003.

diretores das primeiras-nações. Mas o audiovisual indígena é cada vez mais relevante e profícuo. Os realizadores não se limitam ao documentário e dialogam com uma miríade de possibilidades de criação cinematográfica. Empréstimo de tradições fílmicas é visível no recente **Smoke Traders**[266]; ou, ainda, a transgressão se faz exemplar no experimentalismo de **About Town**[267] (2006) de Marnie Parrell.

Não é somente a importância desse lugar de produção de Alanis Obomsawin que justificou esta tentativa de pesquisa. O trabalho de análise dos filmes proveio de preocupações da contemporaneidade da escrita da história e esses exemplares audiovisuais permitiram o acesso a questionamentos pertinentes à constante tarefa de reescrever o conhecimento acerca do passado. Essa pesquisa se circunscreveu ao balizamento da crítica histórica. Assim, os limites desse texto são visíveis nas escolhas que priorizaram tão somente algumas dentre as várias nuances dos filmes analisados.

Não ofertei uma leitura decisiva desses filmes. Nessa dissertação, busquei apenas ampliar o espectro de diálogo da história com o cinema documentário. Dentre as várias possibilidades, sujeitas a um crucial processo de escolha, optei por considerar os documentários em sua dimensão discursiva. Acredito que esse caminho privilegie o reconhecimento de Alanis Obomsawin como artífice de um cinema ainda pouco reconhecido em território brasileiro e que se mostrou instigante em sua relação entre a produção audiovisual e escrita da história.

[266] SMOKE traders. Direção: Jeff Dorn. Canadá: TVO; TéléQuébec, 2012. 1 DVD.
[267] ABOUT Town. Direção: Marnie Parrell. Canadá: 2006. Disponível em: <http://thenaica.org/edition_four/index.html>. Acesso em: 11 Nov. 2013.

# REFERÊNCIAS

## Filmografia

ABOUT Town. Direção: Marnie Parrell. Canadá: 2006. Disponível em: <http://thenaica.org/edition_four/index.html>. Acesso em: 11 Nov. 2013.

ATANARJUAT: The Fast Runner. Direção: Zacharias Kunuk. Canadá: Igloolik Isuma Film Corporation. 2000. 1 DVD.

CHRISTMAS at Moose Factory. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1972. 1 DVD.

CHURCHILL'S Island. Direção: Stuart Legg. Canadá: ONF/NFB, 1941. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/churchills_island>. Acesso em: 25 Jan. 2013.

CORRAL. Direção: Collin Low. Canadá: ONF/NFB, 1954. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/corral/>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

DANCE Me Outside. Direção: Bruce McDonald. Canadá: Cineplex-Odeon Films; Shadow Shows; Yorktown Productions, 1994. 1 DVD.

DANCES with Wolves. Direção: Kevin Costner. Estados Unidos: MGM, 1990. 1 DVD.

DRIFTERS. Direção: John Grierson. Reino Unido: New Era Films; Empire Marketing; Board Film Unit, 1929. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=V60pwHsTRF4>. Acesso em: 29 Jul. 2013.

ESTRADA para Ythaca. Direção: Guto Parente; Luiz Pretti; Pedro Diógenes; Ricardo Pretti. Brasil: Alumbramento, 2010. 1 DVD.

HI-HO Mistahey! Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 2013. Disponível em: <https://www.nfb.ca/film/hiho_mistahey_en?utm_campaign=programming&utm_source=facebook&utm_medium=social-media&utm_content=film>. Acesso em: 14 Fev. 2014.

INCIDENT at Restigouche. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1984. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/incident_at_restigouche>. Acesso em: 10 Jan. 2013.

IS the Crown at War with Us?. Direção: Alanis Obomsawin. NFB/ONF, 2002. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/is_the_Crown_at_war_with_us/>. Acesso em: 19 Nov. 2013.

JANE. Direção: D. A. PenneBaker. Estados Unidos: Drew Associates, 1962. 1DVD.

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Matizar; Video Filmes, 2007. 1 DVD.

KANEHSATAKE: 270 Years of Resistance. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1993. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/kanehsatake_270_years_of_resistance>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

LE VENT d'Est**.** Direção: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. França; Itália; Alemanha: Polifilm; Anouchka Films; Film-Kunst, 1970. 1 DVD.

LONELY Boy. Direção: Wolf Koenig, Roman Kroitor. Canadá: ONF/NFB, 1962. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/lonely_boy>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

MY Name Is Kahentiiosta. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1995. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/my_name_is_kahentiiosta>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

NO lies. Direção: Mitchell Block. Estados Unidos: Direct Cinema Limited, 1972. Disponível em: <http://www.directcinema.com/dcl/title.php?id=511> . Acesso em 22 Jan. 2014.

NORTHWEST Passage. Direção: King Vidor. Estados Unidos: MGM, 1940. 1 DVD.

OUR Nothern Neighbour. Direção: Tom Daly. Canadá. ONF/NFB, 1944. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/our_northern_neighbour/>. Acesso em: 25 Jan. 2013.

PAUL Tomkowicz: Street-railway Switchman. Direção: Roman Kroitor. Canadá. ONF/NFB, 1953. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/paul_tomkowicz_street_railway_switchman/>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

PROFESSOR Norman Cornett – “since when do we divorce the right answer from an honest answer?” *Direção: Alanis Obomsawin.* Canadá: ONF/NFB, 2009. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/professor_norman_cornett>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

ROCKS at Whiskey Trench. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 2000. 1 DVD.

RYAN. Direção: Chris Landreth. NFB/ONF, 2004. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/ryan>. Acesso em: 30 Out. 2013.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: Historia; Les Films Aleph; Ministère de la Culture de la Republique Française, 1985.

SENTENCING Circles: Traditional Justice Reborn. Direção: Doug Cuthand; Vick Hunter Covington. Canadá: V-Tape, 1995. 1 DVD.

SMOKE traders. Direção: Jeff Dorn. Canadá: TVO; TéléQuébec, 2012. 1 DVD.

SPUDWRENCH – Kahnawake Man. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1997. Disponível em: < http://www.nfb.ca/film/spudwrench_kahnawake_man>. Acesso em: 9 Jan. 2013.

THE People of the Kattawapiskak River. Direção: Alanis Obomsawin**.** *Canadá:* ONF/NFB, 2012.

WE were children. Direção: Tim Wolochatiuk. Canadá: National Film Board, 2012. 1 DVD.

**Bibliografia**

ABRAMS, Nathan; BELL, Ian; UDRIS, Jan. **Studying Film**. New York: Oxford University Press, 2001.

AGAMBEM, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III).** Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARMATAGE, Kay; BANNING, Kass; LONGFELLOW, Brenda; MARCHESSAULT, Janine. **Gendering the nation: Canadian women's cinema.** Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campina: Papirus, 2006.

AUSTIN-SMITH, Brenda; MELNYK, George (Ed.) **The gendered screen: Canadian women filmmakers.** Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2010.

BEARD, William; WHITE, Jerry (Ed.). **North of everything: English-Canadian cinema since 1980**. Edmonton, Alta: University of Alberta Press, 2002.

BESNER, Neil. "What resides in the question, 'Is Canada Postcolonial?". In: MOSS, Laura (ed.). **Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature.** Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. & FERREIRA, M. M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRAGANÇA, Felipe. "(Re) viver a vida". In: **Cinética**, Outubro, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>. Acesso em: 30 Out. 2013.

BRAUDEL, Fernand. "A longa Duração". In: **História e Ciência Sociais.** Lisboa, Editorial Presença, 6a edição, 1990.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANADÁ. Constitutional Act. (1982). Canadian Charter of Rights and Freedom. Disponível em: <http://laws.justice.gc.ca/eng/Const/page-15.html>. Acesso em: 10 dez. 2012.

CARROLL, Nöel. "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema, volume II.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CEZAR, Temistocles. "Tempo presente e usos do passado". In: VARELLA, Flavia; MOLLO, Helena Miranda; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. (Org.). **Tempo presente e usos do passado**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

CONRADI, Alexa. “Uprising at Oka: A Place of Non-identification”. **Canadian Journal of Communication**, Toronto, Canada, Toronto, v. 34, n. 4, p. 547-566, 2009. Disponível em: <http://search.proquest.com.myaccess.library.utoronto.ca/docview/845589889>. Acesso em: 19 Nov. 2012.

CZACH, Liz. “Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema”. In: **The Moving Image**. Vol. 4, n. 1, University of Minnesota Press, Spring, 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu.myaccess.library.utoronto.ca/journals/the_moving_image/v004/4.1czach.html>. Acesso em: 8 nov. 2012.

ELDER, Bruce. **Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture.** Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1989.

FELDMAN, Seth. “Canadian Movies, Eh?” In: **Fifteenth Annual Robarts Lecture, 5 April 2001**. Disponível em: <http://robarts.info.yorku.ca/files/lectures-pdf/rl_seth.pdf>. Acesso em: 22 Abr. 2013.

FELDMAN, Seth; NELSON, Joyce. **Canadian Film Reader**. Toronto: Peter Martin, 1977.

FERREIRA, Carlos Melo. “Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa”. In: **Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário.** N.07, Dezembro 2009, p. 52-63. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/editorial.pdf>. Acesso em: 31 Out. 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992; FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

FOUCAULT, Michel. “Capítulo I. Las Meninas”. In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.

_____. Michel. “Conferência II”. In: **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora: 2002**.**

_____. Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE , Marcius. “Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo”. In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 14, dez. 2007.

FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela. “Documentário e Ética”. In: **Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário.** N.07, Dezembro 2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/editorial.pdf>. Acesso em: 31 Out. 2013.

GIANNETTI, Louis D. **Understanding Movies**. 5. ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1990.

GITTINGS, Cristopher E. **Canadian National Cinema. Ideology, difference and representation.** New York: Routledge, 2002.

GRIERSON, John. “Princípios iniciais do documentário”. In: PENAFRIA, Manuela. **Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário. Tradición y Reflexiones: Contribuciones a la teoria y la estética del documental.** Livros LabCom, 2011, p. 5-18.

HALL, Stuart (Ed.). **Representation: cultural representations e signifying practices.** London: Sage Publications, 2003,

_____. “Cultural Identity and Cinematic Representation”. In: **Frameworks,** *36*, 1989, p. 68-82. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/80746672/Cultural-Identity-Cinematic-Representation-Stuart-Hall>. Acesso em: 26 Ago. 2013.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 5. Ed. Rio de janeiro. DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; tradução de Adelaine La Guardia Resend (et alii). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANCOX, Richard. “Geography and myth in *Paul Tomkowicz*: Coordinates of National Identity”. In: LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Orgs.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 13-30.

HLADKI, Janice. “Decolonizing Colonial Violence: The Subversive Practices of Aboriginal Film and Video”. **Canadian Woman Studies**. Winter, 2006.

HOT Docs Q & A: Rocks at Whiskey Trench. Toronto: Hot Docs, 2009. Disponível em: <http://www.hotdocslibrary.ca/en/detail.cfm?filmId=25972>. Acesso em 18 Mar. 2014.

KOSELLECK, Reinhart. “Linguistic Change and the History of Events”. In: **The Journal of Modern History.** Vol. 61, No. 4, Dec., 1989, p. 649-666. (650) Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1881462>. Acesso em: 15 Jan. 2014.

_____. **Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

_____. **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LACKENBAUER, P.Whitney. “Carrying the Burden of Peace: The Mohawks, the Canadian Forces, and the Oka Crisis”. In: **Journal of Military and Strategic Studies**. Canada, v. 10, n. 2, 2008. Disponível em:<http://search.proquest.com.myaccess.library.utoronto.ca/docview/59861903/139BC1BEE1B148D2338/42?accountid=14771>. Acesso em: 19 Nov. 2012.

LAGROU, Pieter. “A História do Tempo Presente na Europa depois de 1945 - Como se constituiu e se desenvolveu um novo campo disciplinar”. In: **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Ano 4, Nº15, Rio, 2009. Disponível em: <http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4882:a-historia-do-tempo-presente-na-europa-depois-de-1945&catid=36:historia-do-tempo-presente&Itemid=127>. Acesso em: 26 Jan. 2014.

LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Ed.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

LEWIS, Randolph. **Alanis Obomsawin: the vision of a native filmaker.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.

MACKENZIE, Scott. **Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity and the Public Sphere**. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.

MARSHALL, Bill. **Quebec national cinema**. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2001.

MARTINS, M. L. M. “Dionne Brand and Alanis Obomsawin: polyphony in the poetics of resistance”. In: **Ilha do Desterro (UFSC)**, v. 56, p. 151-164, 2009, p. 158, grifos e tradução do autor. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2009n56p151/14969>. Acesso em: 24 Ago.

MELNYK, George. **One Hundred Years of Canadian Cinema**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2004.

MITHLO, Nancy Marie. **Review: Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker by Randolph Lewis**. In: American Anthropologist, V. 109, N. 4, 2007, p. 749-750. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.2007.109.4.749/abstract;jsessionid=8F9F58AD3C81FCE613E4E3CF4E96B841.d02t03>. Acesso em: 27 Nov. 2013.

MORETTIN, E. V. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". In: CAPELATO, Maria Helena (et al.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. Originalmente publicado em: **História: Questões e Debates.** Curitiba, v. 20, n. 38, p. 11-42, 2003.

NADER, Carlos. Cineasta viveu como operário e morreu como deus grego. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 Fev. 2014. Ilustrada. Disponível em:<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/150614-cineasta-viveu-como-operario-e-morreu-como-deus-grego.shtml>. Acesso em 13 Mar. 2014.

NELSON, Joyce. **The colonized eye: rethinking the Grierson legend**. Toronto: Between the Lines, 1988.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PENAFRIA, Manuela. "O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico". In: FIDALGO, António; SERRA, Paulo (orgs.). **Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico.** Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005, p. 185-195.

PICK, Zuzana M. "This Land Is Ours' – Storytelling and History in *Kanehsatake: 270 Years of Resistance*". In: LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Janete (Orgs.). **Candid eyes: essays on Canadian documentaries**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

PINHEIRO, Neide Garcia. **The Art of Being Aboriginal: Film and Aboriginal Cultures in Canada.** Doutorado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2011.

RAGGHIANTI, Carlos Ludovico; COLLOBI, Licia Ragghianti (Ed.). **Enciclopédia dos Museus – Pradro Madri**. 2 ed. São Paulo: Companhia melhoramentos de São Paulo, 1968, p.88-89.

RAMOS, Fernão Pessoa. "A encenação documentária". In: PENAFRIA, Manuela. **Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário. Tradición y Reflexiones: Contribuciones a la teoria y la estética del documental**. Livros LabCom, 2011, p. 168-176.

RESTOULE, Jean-Paul. **How 'Indians' are read: The representation of aboriginality in films by Native and non-Native directors**. University of Windsor (Canada), Canada, 1997, p.3, tradução do autor. Disponível em: <http://search.proquest.com.myaccess.library.utoronto.ca/docview/304353745/abstract> . Acesso em 22 Nov. 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François (et al). Editora da Unicamp, Campinas: SP, 2007.

ROSENSTONE, Robert A History. "Images/History in Words...". In: **The American Historical Review**. Vol.93, No. 5 (Dec., 1988), p.1173-1185. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1873534>. Acesso em: 11 Fev. 2014.

_____. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução Marcello Lino, São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

SARLO, Beatriz. **Tiempo Passado: cultura de la memória y giro subjectivo**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SCHULMAN, Norma. "Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham". In: **Canadian Journal of Communication**. Vol. 18, n. 1, 1993. Disponível em: <http://cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/717>. Acesso em: 10 Dez. 2013.

SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema, volume II.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. "No Lies: Direct Cinema as Rape". In: **Journal of the University Film Association**. Vol. 29, No. 4, The Documentary Impulse: Current Issues (Fall 1977), p.

13-18. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20687385>. Acesso em: 22 Jan. 2014.

TRIGG, Dylan. “The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins” In: **Memory Studies.** Sage Publications: 2009, p. 87-101. Disponível em: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/1/87>. Acesso em: 03 Out. 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VÉRONNEAU, Pierre **A la recherche d'une identité: renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais/sous la direction de Pierre Véronneau**. Montréal: Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991.

WASSON, Haidee; ZRYD, Michael. “Roundtable: history of Canadian film studies”. In: **Canadian Journal of Film Studies**. Spring 2011, p. 117-137.

WHITE, Hayden. “Historiography and Historiophoty”. In: **The American Historical Review**. Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), p. 1193-1199. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1873532>. Acesso em: 11 Fev. 2014.

_____. “Teoria literária e escrita da história”. In: **Estudos Históricos**. Rio de janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48. P.22.

_____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura.** 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

WHITE, Jerry (ed.). **The cinema of Canada**. London: Wallflower, 2006.

WILKES, Rima; CORRIGALL-BROWN, Catherine. “Packaging Protest: Media Coverage of Indigenous People’s Collective Action”. In: **Canadian Review of Sociology/ Revue canadienne de sociologie**. Canadian Sociological Association, 2010, p. 327-357, 336. Disponível em: < >. Acesso em: 10 Fev. 2014.

WINSTON, Brian. “Direct Cinema: The Third Decade”. **Sight and Sound**, 1983, p.238-243.

_____. “The tradition of the victim in griersonian documentary”. In: ROSENTHAL, Alan (Ed.). **New Challenges for Documentary**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, p.269-287.

_____. **Lies, damn lies and documentaries**. London : BFI Publisher, 2000.

# GLOSSÁRIO

**Campo:** “O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica.” AUMONT; MARIE, 2006, op. cit. p. 42.

**Close-up:** “Uma visão detalhada de uma pessoa ou objeto. Um close-up de um ator geralmente contém apenas sua cabeça” [“A detailed view of a person or object. A close-up of an actor usually includes only his head”]. GIANNETTI, p. 442, tradução do autor.

**Contra-plongée:** Um contra-mergulho, Giannetti define como “uma tomada , na qual, o objeto é fotografado [filmado] de baixo” [“A shot in which the subject is photographed from below”]. GIANNETTI, 1990, op.cit., p.445, tradução do autor.

**Enquadramento:** “[...] conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo”. AUMONT; MARIE, op. cit., 2003, p. 98.

**Mise-en-scène:** “Mise en scène nos filmes se assemelha à arte da pintura na qual uma imagem de padrões formais e formas é apresentado em uma superficie plana e cercado no interior de uma tela. Mas com seu ascendente teatral, a mise en scène cinemática é também uma coreografia fluida de elementos visuais que correspondem a uma ideia dramática ou um complexo de ideias” [“Mise en scène in the movies resembles the art of paiting in that an image of formal patterns and shapes is presented on a flat surface and enclosed within a frame. But because of its theatrical heritage, cinematic mise en scène is also a fluid choreographing of visual elements that correspond to a dramatic idea, or complex of ideas.”]. GIANNETTI, 1990,op. cit., p. 37-38, tradução do autor.

**Panorâmica:** “Um movimento horizontal da câmera em torno de seu eixo” [“A horizontal movement of the camera around its axis”]. ABRAMS; BELL; UDRIS, 2001, op. cit. p. 303, tradução do autor.

**Plano-de-detalhe:** “Uma vista minuciosamente detalhada de um objeto ou de uma pessoa. Um plano-de-detalhe de um ator geralmente inclui somente seus olhos ou boca” [“A minutely detailed view of an object or a person. An extreme close-up of an actor generally includes only his eyes or mouth”]. GIANNETTI, 1990, op. cit., p. 443, tradução do autor.

**Plano-geral:** “Uma tomada que inclui uma área dentro da imagem que geralmente corresponde com a visão da audiência [...]” [“A shot that includes an area within the image that roughly corresponds to the audience’s view”]. GIANNETTI, 1990, op. cit., p. 445, tradução do autor.

**Plano-médio:** “Um plano relativamente próximo, revelando a figura humana dos joelhos ou acima da cintura”. [“A relative close shot, revealing the human figure from the knees or waist up”]. GIANNETI, op. cit., 1990, p. 445, tradução do autor.

**Plano-sequência:** “[...] trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência”. AUMONT; MARIE, op. cit., p. 231.

**Plongée:** Uma tomada em mergulho que Giannetti denomina como high-angle shot, “uma tomada, na qual, o objeto é fotografado [filmado] de cima” [“a shot in which the subject is photographed from above”]. GIANNETTI, 1990, op. cit., p. 444, tradução do autor.

**Profundidade de campo:** “[...] corresponde à zona situada entre uma distância mínima (*puctum proximum*) e uma distância máxima (*punctum remotum*) da objetiva da câmera. É a diferença entre essas duas distâncias, medida conforme o eixo da câmera, que define a profundidade de campo [...]”.AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p. 243.

**Quadro:** “O quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da imagem”. AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p. 249-250.

**Voz *off* ou *voice-over*:** “Preposição inglesa tomada por abreviação de *off screen* (literalmente, “fora da tela” ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som em *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” AUMONT; MARIE, 2006, op. cit., p.211. Para Giannetti, “um comentário falado não-sincrônico no filme, geralmente para convencionar a um personagem pensamentos e memórias” [“A *nonsynchronus* spoken comentary in a movie, often used to convey a character’s thoughts or memories”] GIANNETTI, 1990, op. cit., p.449, tradução do autor.

**Zoom-in e Zoom-out:** O zoom-in e o zoom-out (ou zoom e reverse-zoom) é “alcançado alterando-se a **lente focal**. Aumentando a lente produz-se um zoom telefotográfico que faz os objetos aparecerem mais perto mas diminui o ângulo de visão. Diminuindo a lente produz-se um zoom reverso de ampla angulação que faz os objetos aparecerem distantes e afastados mas aumenta o ângulo de visão” [“Achieved by altering the **focal length**. Increasing the length produces a telephoto zoom that makes objects appear closer but decreases the angle of view. Decreasing the length produces a wide angle reverse zoom that makes objects appear further away but increases the angle of view”]. ABRAMS; BELL; UDRIS, 2001, op.cit., p. 307, tradução do autor.