



Representação: construindo as diferenças em *Rocks at Whiskey Trench*

Representation: Constructing the differences in *Rocks at Whiskey Trench*

KOSTECZKA, Luiz Alexandre Pinheiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o documentário *Rocks at Whiskey Trench* dirigido por Alanis Obomsawin. Produzido como parte da “Oka series”, foi mais um dos documentários da diretora dedicado ao 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 resultado de pesquisa empenha-se sobre o conceito de representação no filme documentário e flexiona a respeito da constituição de identidade. Procurando arguir a respeito das dimensões discursivas do documentário, busca-se refletir acerca das relações entre a produção audiovisual e a escrita de história.

**Palavras-Chave:** Cinema; Documentário; História; Alanis Obomsawin; Canadá; Representação.

**Abstract:** This paper analyzes the documentary *Rocks at Whiskey Trench* directed by

---

1. Mestre em História - Programa de Pós-graduação em História - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP. Bolsista CAPES e ELAP. Email: akosteczka@hotmail.com

Alanis Obomsawin. Produced as part of the “Oka series”, it was one of the documentaries about the event known as “The Oka Crisis” in which native populations of Kanehsatake and Kahnawake clashed with the Canadian State. Starting from relevant questions pertaining contemporary historiography, this research focuses on the concept of representation within the documentary and on the formation of identity. Arguing about the discursive dimensions of the documentary, we aim to reflect upon the relationship between audiovisual production and the writing of history.

**Keywords:** Cinema; Documentary; History; Alanis Obomsawin; Canada; Representation.

## Introdução<sup>2</sup>

Nascida nos Estados Unidos, Alanis Obomsawin, cujas realizações são consideradas importantes para a produção cinematográfica canadense, cresceu e 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. A carreira de Obomsawin corre, então, paralela ao desenvolvimento das diversas estéticas para o cinema documentário.

Seguindo a sua biografia escrita por Randolph Lewis, torna-se perceptível a importância do produtor e documentarista britânico John Grierson (1898-1972) para a obra da documentarista. A tomada inicial de *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (1993) é feita com um mapa que localiza didaticamente a zona de um conflito entre aborígenes e as Forças Armadas do Canadá. No plano sonoro, surge um *voice over*, tendo em vista que a indicação de autoria dessa voz à própria Obomsawin só se dará mais tarde. Essas duas características indicam as proposições clássicas do documentarismo griersoniano operando nos filmes da realizadora.

Resultaria em outro debate refletir acerca do posicionamento de Obomsawin diante de tradições distintas do documentário, tais como, *cinema vérité* e do *direct cinema*, reconhecendo que as essenciais diferenças entre os postulados do *cinema vérité*, simbolizado em sua gênese *Chronique d’un été* (Morin e Rouch, 1961), e o *direct cinema* encabeçado inicialmente por realizadores como Robert Drew e D. A. Pennebaker. As duas tradições se diferem por considerar de forma singular a posição do enunciador dentro do documentário e, por isso, intervir nesse debate não se trata do lócus central de Obomsawin, muito menos refletir acerca do status do conceito de verdade. No entanto, essa percepção não deve conduzir análises que simplifiquem a apreensão de seus filmes, pois as estéticas griersonianas não são tacitamente aceitas e são constantemente subvertidas.

Possivelmente, a asserção central para os filmes de Obomsawin encontra explicação no conceito de “modelo sociológico” desenvolvido por Jean-Claude Bernardet

2. Este artigo é resultante da dissertação de mestrado intitulada *Cinema documentário e escrita da história: os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin defendida sob orientação de [omitido para fins de avaliação do artigo]*. Agradeço à CAPES pela bolsa regular durante o período de pós-graduação e também ao *Emerging Leaders in the Americas Program (Canadian Bureau for International Education/Foreign Affairs and International Trade Canada)* que possibilitou estágio de pesquisa (2012-2013) no *Ontario Institute for Studies in Education (OISE) da University of Toronto* sob a supervisão do Prof. Dr. Jean-Paul Restoule, a quem agradeço como incentivador desta pesquisa.

em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003). A carreira da documentarista se iniciou na virada da década de 60 para a de 70, momento de ascensão desse modelo documental e no qual Obomsawin permaneceu estável em seus preceitos estéticos, adentrando pouco em outros domínios como o experimental e, portanto, a compreensão da obra de Obomsawin sob o prisma do “modelo sociológico” só é efetiva com o reconhecimento de seu lugar social de produção: a ONF/NFB.

O *Office Nationale du Film/National Film Board* (ONF/NFB), órgão fundado em 1939 como National Film Commission – presidido desde seu estabelecimento por John Grierson que perdurou no cargo de comissário até meados da década de 40 – é um dos principais órgãos incentivadores das produções independentes no país.

As relações entre Estado e a persona de Grierson não estão circunscritas ao Canadá, estendendo-se à Grã-Bretanha e chegando a países da América Latina, tornando possível sustentar o fato de que seu legado esteja intimamente conectado às aspirações estatais para com a imagem em movimento.

Conhecido por cunhar o termo documentário ao escrever a respeito de *Moana* (1926) de R. Flaherty, Grierson vislumbrava a função social do material filmico; tal desejo foi ao encontro do desenvolvimento de órgãos estatais de produção e fomento do cinema desde o período entre as Guerras da primeira metade do século XX. Nessa perspectiva, *The colonized eye: rethinking the Grierson legend* (1988) de Joyce Nelson é útil, pois, oferta um deslocamento de olhar diante da intensa biografia de Grierson, almejando apresentar ao leitor as relações econômicas e políticas na formação do legado deste personagem do cinema documentário.

O papel desempenhado pela ONF/NFB não é passível de desconsideração para a história do cinema e do audiovisual mundial, tendo em vista as inúmeras intervenções estéticas criadas em seus diversos estúdios espalhados pelo Canadá. Reconhecida pelo apelo documental, com grande certeza pela presença fundamental do John Grierson desde sua fundação, a ONF/NFB deu origem a inúmeras realizações de vários domínios do cinema e do audiovisual, por exemplo, as experiências basilares de Norman McLaren nos estúdios de animação de Montreal.

Julga-se de extrema importância para este artigo, considerar o grau de representatividade de Obomsawin para os povos autóctones do Canadá. Antes mesmo de *Atanarjuat: the fast runner* (2000), laureado filme de Zacharias Kunuk, produzido pela *Iglulik Isuma Film Corporation*, Obomsawin apresentou ao público outra proeminente e marcante produção: *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (1993). Esse filme 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 nas 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* e 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 e ali permaneceu durante os 78 dias de duração do impasse.

Após um longo embate com os administradores da *Canadian Broadcast Company* – principal canal televisivo do Canadá - *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* foi transmitido em sua versão integral, em 1994. Tratou-se do momento de amplo reconhecimento de uma documentarista, cujas atividades no meio audiovisual iniciaram-se em 1972, com *Christmas at Moose Factory*. 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* (1995) e *Spudwrench: Kahnawake Man* (1997). Em *My 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 se percebe a presença de Obomsawin no espaço diegético, característica que destaca *My Name is Kahentiiosta* dentro da “*Oka series*”.

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*. Nesse documentário, vários metalúrgicos são entrevistados e dialogam com a realizadora, desta vez, muito presente na dimensão interativa do documentário, remetendo-se em muito às estratégias do *cinema vérité*.

*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. Com duração de 105 minutos, 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 e seu aparecimento em diversos momentos é um dos elementos cruciais para o argumento central da fatura fílmica.

As entrevistas gravadas 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 do passado para evidenciar as admoestações sofridas pelos aborígenes ao utilizar 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 90. Essa relação estabelecida com o passado possibilita à Obomsawin prenunciar, no interior da diegese fílmica, a humilhação à qual os aborígenes foram submetidos ao buscar refúgio da zona de conflito.

É possível delinear algumas aproximações argumentativas com os outros filmes da série, visto que a realizadora procura eleger um personagem que represente a inserção dos aborígenes 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, a partir de entrevistas com o atleta, as quais 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 Obomsawin contrapõe à 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<sup>3</sup>. 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, das quais 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 e a 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.

O presente artigo visa à apresentação 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 referências fundamentais nas interpretações fílmicas canadenses.

Ainda que a proposta não seja uma discussão profunda da obra de Hall, é 3. As questões referentes ao trauma, testemunho e memória são tratadas no capítulo “O sentido da experiência dos sujeitos: os testemunhos de Kahenttiosta e Randy “Spudwrench” Horne” de minha dissertação de mestrado.

necessário elencar suas confluências e, conseqüentemente, 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. Trata-se de uma orientação metodológica desse trabalho: identificar as várias vozes que compõem a realização, incluindo a da própria cineasta, procurar na dimensão visual e sonora a presença dos participantes e indicar as ausências. Tal metodologia não corresponde a um exercício minucioso de procurar unidades mínimas de significação para o filme. Os quadros analisados sempre estão sob o julgo da montagem e não podem ser isolados do contexto de apresentação do filme. Indagamos a respeito de uma forma, nas palavras de Aumont (2004), que é vívida e “trabalha”.

Não menos importante, o diálogo entre personagens influentes da paisagem intelectual contemporânea permite a instrumentalização da dimensão política dos filmes de Obomsawin, e a atividade da representação, entremeada ao universo da linguagem, torna-se 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.

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

“Sigam em frente seus imundos e amaldiçoados índios selvagens!” (Fig. 1). 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 cidadãos de Châteauguay. 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 49º 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 1

A idealização desse artigo foi elaborada a partir da indicação de existência de uma problemática central: 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 (BESNER, 2003, p. 43), reconhecendo a complexidade de um conceito fluido 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 conspexção 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. (BESNER, 2003, p. 42, tradução do autor).

Stuart Hall, por sua vez, considera que os “pós” operam *sob rasura* e em uma *dupla inscrição* (HALL, 2003, p. 112-113). 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 (HALL, 2003, p. 104; 108; 109). Além disso, o teórico 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.

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 aborígenes na constituição social canadense.

A biografia da cineasta 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. Para sustentar essa hipótese, Lewis analisa o clássico *Northwest Passage* (King Vidor, 1940), no qual de Vidor tematizou o massacre na aldeia de Odanak no século XVIII e utilizou de motes do cinema clássico, incluindo o *star system*<sup>4</sup>, para narrar 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. (LEWIS, 2006, p.9, tradução nossa).

Obomsawin e seus ancestrais são marcados pela construção imagética dos estúdios hollywoodianos. O eu detentor do discurso, outrora participante de um amplo processo migratório, 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 documentarista é intervir nessa relação de alteridade, reposicionando o significado das imagens e imaginários aborígenes 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”, 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,

4. “[...] 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, p. 278).



[...] 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. (HALL, 2003, p.50).

Hall convencionou 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:

As representações relacionadas à cultura nacional, nesse sentido, são compreendidas por Hall como dispositivos discursivos (HALL, 2001, p. 62), 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 (1993), os estudos culturais, principalmente na sua origem, no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* da University of Birmingham, são uma empreitada interdisciplinar que se aproxima da crítica literária. 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. (SCHULMAN, 1993, tradução nossa).

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.

Privilegiando a dimensão da linguagem como o meio pelo qual o sentido é construído, o intelectual afirma que o sentido é produzido por meio de uma atividade de representação contingente a um duplo processo de partilha de significados (HALL, 2003, p.17). O entendimento que Hall tem do funcionamento desses processos procura o afastamento de uma noção reflexiva (*reflexive approach*), 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*).

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 (*constructionist approach*), 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 Saussure muitos dos desenvolvimentos da proposta construcionista. A dependência da linguagem para a produção de sentido e a construção da diferença por meio das oposições binárias é uma importante interjeição do linguista suíço, afinal, “é a diferença entre significantes que constitui significado” (HALL, 2003, p.32).

Outra questão captada dos escritos de Saussure 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 desafia o significado, rompendo qualquer inevitável elo natural entre significante e significado” (HALL, 2003, p.32). O sentido depende de um ativo processo de interpretação que confere uma inevitável imprecisão à linguagem.

É importante indicar que Hall possui reservas diante das propostas do estudo científico da língua empreendidas por Saussure. 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 (HALL, 2003, p.35). 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” (HALL, 2003, p.35).

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” (HALL, 2003, p.44). São regras e práticas que regulam a construção de saber, sempre historicamente situadas, ou seja, o conhecimento não se aparta de uma prática de poder que admite sua existência e permanência. Processos de desestabilização são inerentes à história e, conseqüentemente, 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* (1990), 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, de 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 (HALL, 2003, p.17). 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” (HALL, 2003, p.17).

Ao lado de Gramsci e Bachelard, Foucault figura como um dos principais alicerces teóricos do *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990). Na obra, Edward 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 e, assim, o saber manifesta-se pela primazia da relação entre o texto e a sua condição de emergência.

Stuart Hall também considera essas premissas foucaultianas como referências necessárias para a sua formação teórica e reconhece o distanciamento de Foucault em 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 (HALL, 2003, p.153-154). 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.

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* (Tim Wolochatiuk, 2012) 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 aborígenes, 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 *mise-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” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.42).

Esse lugaré clarificado ao compreendermos a intensidade de sua participação no interior de suas criações audiovisuais. A escolha de um enquadramento sugere uma postura ética do 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” (NICHOLS, 2001, p. 9, tradução nossa).

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.

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

No ensaio *Cultural identity and cinematic representation* (1989), 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 filmicas 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 filmicos 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 filmica 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 (HALL, 1989, p. 68). A preocupação com a análise filmica está presente nesse esforço de reflexão, porém, a latitude estética dos aparatos audiovisuais está submetida à sua extensa circunscrição teórica.

A estratégia de Alanis Obomsawin para compor *Rocks at Whiskey Trench* é contígua aos outros filmes da “Oka series”, priorizando o *lugar da fala* dos aborígenes e exacerbando as contradições com os depoimentos dos habitantes da cidade que estavam ao lado dos apedrejadores. Assim, a gravação das entrevistas aliada à edição da captação de material audiovisual da época e às imagens fotográficas constitui a estética primordial desse filme.

Evidentemente, cria-se um ponto de vista como resultado final dessa realização. Nesse aspecto geral de sua obra, Obomsawin é distante de uma perspectiva multifocal. Por mais que o filme em questão enuncie a possibilidade de ouvir vozes dissonantes em sua narrativa, a posição do enunciadador é clara e localizada: a do aborígene que com sua equipe empunha a câmera e detém os níveis da produção filmica. Obomsawin é, desse modo, a representante por excelência deste olhar e transforma essa voz em um potente exercício retórico.

A construção dos pontos de vista nos filmes de Obomsawin conflui com uma tradição de filmar encabeçada por aborígenes em distintas localizações do mundo. A realizadora se reposiciona, alçando a posição de detentor da voz do documentário e resultando em uma das intervenções que superam a “tradição vitimizadora do documentário Griersoniano” (WINSTON, 1988) conferindo uma ética a seu trabalho. É por meio de uma construção estética que conserva princípios clássicos aliados a desenvolvimentos do cinema moderno que ela constrói seu olhar.

Para Carlos Melo Ferreira (2009), o ponto de vista é resultante de escolhas que se originam na captação e se impõem durante o processo de edição. Ademais, é salutar considerar que o ponto de vista no documentário é, em suma, resultado de uma relação de poder. Como Marcius Freire, amparado na noção foucaultiana de poder, assevera: “Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação” (FREIRE, 2007,

p. 15).

Aos 12 minutos e 46 segundos de duração do filme, duas entrevistas encerram uma longa sequência de narração em voz *off* de Obomsawin. Nessa próxima série de planos, a edição mostra dois homens em espaços cenográficos diferentes (Fig. 2).

O primeiro é o prefeito de Châteauguay, no momento do conflito em Oka, em um local que aparenta ser seu gabinete, apresenta-se um quadro em que seu corpo é focado em um plano-médio.

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 e se sobressaem por três planos de imagem, ao todo, com 14 segundos de duração. O primeiro plano é de seu próprio depoimento no seu gabinete, onde é intercedido por outros dois, que ilustram a fala do político, centrados em mostrar o descontentamento dos cidadãos, principalmente com o fechamento da ponte.



Figura 2

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 Châteauguay é imediatamente seguido da fala de Donald Horne, homem que representa uma das vozes aborígenes no documentário, tais como das mulheres que testemunham desde o início da realização.

A legenda, ausente no quadro do político, indica-o como chefe dos serviços comunitários de Kanahwake Shakotiiia'takehnhas e 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 as oposições entre ambos os lados do conflito.

É a narração em voz *off* de Obomsawin que distingue essas duas entrevistas de pontos de vista diferentes. Logo ao final da sequência de depoimentos, a documentarista ressurge no plano sonoro narrando os conflitos entre os cidadãos, insatisfeitos com as mobilizações dos aborígenes, e a polícia da província do Québec. Efigies representando os índios são queimadas nas ruas e na banda sonora se destaca uma turba enfurecida

que demanda o ataque aos sitiados (Fig. 3).

É importante ressaltar que Obomsawin não se ausenta em nenhum momento de suas realizações e, como argumentado anteriormente, ela permanece interagindo com seus participantes e procura controlar o enredo de seus documentários, estando, ou não, presente na diegese filmica. Esse controle se dá, em grande medida, pelo empréstimo de algumas assertivas griersonianas no processo de finalização de seus filmes.



Figura 3

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 já enunciado segundo 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* (1972), de Mitchell Block, filme centrado no depoimento Shelby Leverington, uma vítima de estupro.

No decorrer da narrativa, Shelby 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* (1977), 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 *off*, em seguida, um quadro estático de 2 segundos focaliza a mulher de frente para o espelho, ao passo que no reflexo, vê-se o operador da câmera no mesmo espaço de cena da participante. A interação entre quem sustenta a câmera, o artifice 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* (1999) 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. 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 artifice 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 Rubense Jordaens* (RAGGIANTI; COLLOBI, 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 produtor 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. (FOUCAULT, 1999, p. 5).

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 ausência (HALL, 2003, p.59), configurando-se em uma prática que procura fixar o significado (HALL, 2003, p.21).

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. (HALL, 2003, p.60).

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 gravações 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.

Tanto Obomsawin quanto o aparato filmico sob sua direção compartilham o mesmo espaço dos entrevistados. Assim, 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.

Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspasa 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? (FOUCAULT, 1999, p. 5-6.).

Foucault encontra na presença do espelho o “encantamento duplo” (FOUCAULT, 1999, p.8) da pintura de Velásquez. Artificio similar acontece com Mitchell Block ao se revelar no interior de *No lies* e ao 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*. (HALL, op. cit., 2003, p. 56, tradução nossa).

Hall questiona a possível tentativa de Foucault de postular um posicionamento ideal para o sujeito, porém, considera em muito a questão poder/saber para a representação da corporificação das diferenças. Em *The Spectacle of the Other*, ele faz análise da 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 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. (HALL, 2003, p. 236, tradução nossa, grifos originais).

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 e, por isso, 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.

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

A diretora indaga frequentemente quem seriam os selvagens do filme. Os momentos de fúria predominam na representação dos habitantes da cidade de Châteaguay. A instabilidade do registro desses acontecimentos contrasta com o controle e tenacidade das cenas em que os aborígenes 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: “é a ‘diferença’ entre o *branco* e o *negro* que significa, a qual carrega significado” (HALL, 2003, p. 234). Não existe a essência do civilizado sem o reconhecimento do selvagem, porque, no filme, a dimensão da brutalidade dos atos dos cidadãos 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 quadro 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* e argumenta sobre a trivialidade de seu protagonismo, afirmando que se limitou a observar o acontecimento.

Aos 51 minutos e 10 segundos do filme, o *voz off* 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 aborígenes e 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 intercultural*, 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. (LEWIS, 2003, p. 120, tradução nossa e grifo nosso).

Em certos momentos, Lewis parece muito encantado com a estética proposta por Obomsawin. De acordo com uma resenha redigida pela antropóloga Nancy Marie Mithlo, 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 circunstâncias, 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. (MITHLO, 2007, p.749).

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. Nisso está inclusa a relação controversa entre financiamento estatal e severa crítica contra o Estado e Nação canadense. Para ele, paixão e sentimento seriam elementos constituintes dos filmes dela e construiriam novas e necessárias representações imagéticas dos aborígenes 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 ser o *locus* central da filmografia de Obomsawin.

Evidentemente, Obomsawin transita no aparelho estatal, afinal, quase a totalidade de sua produção fílmica é fomentada pelo governo, com o qual são economizadas críticas como no episódio de seu embate argumentativo com o representante do Parti Québécois em *Incident at Restigouche* (1984).

No entanto, é clara a parcimônia da realizadora em prostrar acusações gratuitas contra quaisquer partes envolvidas, visto que em vários momentos de seus filmes os argumentos se contrapõem. Essa dissonância de visões de mundo, contudo, mostra-se como alicerce da alteridade e é criadora da diferença.

O sentido é, neste contexto, relacional e resultante de uma relação entre signo e conceito fixados por um código. O signo, em si, é impossibilitado de determinar significado e produzido: “a questão central é que o significado não é inseparável às coisas, no mundo. Ele é o resultado de uma prática significativa, uma prática que *produz* significado, que *faz as coisas ganharem sentido*” (HALL, 2003, p. 24).

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 15 segundos e, em seguida, é cortado para um novo plano da entrevista gravada.

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. Forma-se, deste modo, um *reaction shot*, criando no filme uma alteridade por meio de uma oposição binária. Assim, fixar o sujeito civilizado e o selvagem é um dos claros objetivos da realizadora (Fig. 4).



Figura 4

O poder da fala do homem é confrontado pela presença da realizadora no campo sonoro e visual da diegese fílmica. Obomsawin instaura o “duplo encantamento”, inserindo-se no interior do filme por meio de um *reaction shot*, usando-se da câmera para compor o quadro. 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. (FOUCAULT, 1999, p. 20).

## Conclusões

É possível com esse artigo desvelar alguns fios condutores dessa série de Oka e da estética, a qual Obomsawin propõe para o cinema documentário e é reafirmada a partir de constantes interconexões entre passado, presente e futuro.

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 é reinvestida nesse filme, e, novamente, de maneira enfática, o espectador é convidado a observar a participação do dispositivo fílmico, assim como a intensidade da interação da realizadora com os participantes. Esses elementos são conexos não só na série, mas 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, é observada a violência da ação dos apedrejadores em contraste com a ponderação de participantes, alguns deles euro-americanos, condenando o tratamento dispensado aos refugiados e reafirmando a procura da diretora por corrigir algumas distorções argumentativas dos participantes opostos às consideradas primeiras-nações.

A possível ausência 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 aborígenes 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 aborígenes 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 se retirarem a 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 aborígenes.

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 aborígenes, 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<sup>5</sup> demonstram a existência da superação por ambos os lados do conflito. Nessa longa sequência, muitos habitantes de Châteauguay 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 aborígenes 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. 5).



Figura 5

*Rocks at Whiskey Trench* propõe que o vindouro futuro deva ser submetido a uma reavaliação da condição dos aborígenes no interior da complexa sociedade canadense. Esse esforço político do filme é facilmente identificável em uma entrevista

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

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. 6). 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. (GIANNETTI, 1990, p. 9, tradução nossa).



Figura 6

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 *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.

### Referências:

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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.

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.

FERREIRA, Carlos Melo. Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa. In: *Doc On-line*, n.07, Dez. 2009, p. 52-63.

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

FREIRE, Marcius. *Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 13-28, dez. 2007.

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

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

\_\_\_\_\_. *Cultural Identity and Cinematic Representation*. *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 ali). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KOSTECZKA, Luiz Alexandre Pinheiro. *Cinema documentário e escrita da história: os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin*. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/15452096/CINEMA\\_DOCUMENT%C3%81RIO\\_E\\_ESCRITA\\_DA\\_HIST%C3%93RIA\\_os\\_filmes\\_do\\_conflito\\_em\\_Oka\\_de\\_Alanis\\_Obomsawin](https://www.academia.edu/15452096/CINEMA_DOCUMENT%C3%81RIO_E_ESCRITA_DA_HIST%C3%93RIA_os_filmes_do_conflito_em_Oka_de_Alanis_Obomsawin)>. Acesso em: 06 Set. 2015.

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

MITHLO, Nancy Marie. Review: Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker by Randolph Lewis. *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.

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.

RAGGHIANI, Carlos Ludovico; COLLOBI, Licia Ragghianti (Ed.). *Enciclopédia dos*



*Museus – Pradro Madri*. 2 ed. São Paulo: Companhia melhoramentos de São Paulo, 1968, p.88-89.

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

SCHULMAN, Norma. Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham. *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. No Lies: Direct Cinema as Rape. *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.

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

WINSTON, Brian. The tradition of the victim in Griersonian documentary. In: ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 269-287