



De quem é essa estória?¹

David MacDougall

Há cerca de 20 anos atrás, antropólogos e realizadores de filmes começaram a sentir um certo desconforto em relação ao domínio incontestado da voz do autor nas descrições etnográficas. Ambos começaram a abrir mais seus trabalhos para as vozes de seus objetos nativos. À época, observou-se uma tendência em favor das construções dialógicas e polifônicas na etnografia. Mais recentemente, alguns observadores têm argumentado que nesses trabalhos as vozes nativas permanecem tão subjugadas quanto antes, encampadas de forma pouco honrosa pelo que constitui, enfim, *nossos* projetos. Isso tem dado lugar a uma nova rodada de autocríticas que resultam, algumas vezes, em dúvidas fundamentais sobre a possibilidade de descrição cultural; outras vezes, tem dado origem a um sentimento de culpa paralisante e, em alguns momentos, ao proselitismo. Se continuamos a escrever sobre Antropologia ou a realizar filmes, fazemos isso com uma consciência maior em relação à política e à ética da representação. Mas essa consciência pode também conduzir a uma tendência etnocêntrica, decididamente condescendente e moralista. A partir de nossa preocupação com o papel que o outro desempenha em nossas questões culturais, tendemos a prestar menos atenção ao papel que desempenhamos nas questões deles.

Os filmes são objetos e têm identidades múltiplas. Uma cabeça de martelo pode ser um peso de papel para mim. Filmes dialógicos em seu formato interno, justapondo as vozes do autor e da personagem, podem ser igualmente diabólicos na sua aparência externa, tomando-se uma coisa completamente diferente para cada um deles. Tenho um cartão postal fotográfico da década de 30 que mostra um Maasai com uma lança em uma das mãos, um cajado de pastor na outra e uma lata de leite condensado Nestlé enfiada no lóbulo de uma das orelhas. Essa fotografia (foto 1) e suas conotações podem ser lidas em diferentes níveis, desde o da piada original (um "selvagem" cometendo um erro em relação a um objeto familiar para nós) até o que hoje sabemos sobre o impacto das fórmulas infantis da Nestlé no Terceiro Mundo. Mas o que vejo nesse momento é a apropriação de um produto cultural para uso do outro.

Essa imagem é paradoxal e surreal, como as paisagens zoomórficas de Max Ernst, ou uma urna funerária usada como porta-guardachuva.² Seu humor está na incongruência, na percepção simultânea de duas bases de referência distintas, nas fronteiras cruzadas. Há um certo grupo de filmes etnográficos que nos apresentam um paradoxo semelhante ao reunir dois significados culturais separados em uma só imagem, como o trocadilho visual bem conhecido do pato que é também coelho. Na verdade,

¹ Este artigo foi publicado originalmente no livro *Visualizing Theory: Select Essays from V.A.R., 1990-1994*, editado por Luciën Taylor. New York: Routledge, 1994.

² *Las Hurdes (1932)*, de Buñuel, é provocativamente surrealista em sua apresentação da esqualidez e miséria européias, sob o disfarce de uma narrativa de viagem, acompanhada pela "arte superior" da música clássica européia, nesse caso, a *Quarta Sinfonia*, de Brahms.

³ O filme foi lançado como *Three Horsemen* (1980).

pode se dizer que esses filmes existem como dois objetos culturais completamente separados, cada um deles se apropriando de certas características do outro.

A Antropologia, na sua travessia por realidades culturais distintas, está sempre à beira do surreal, mas tenta neutralizar o que Malinowski denominou "coeficiente de estranheza" por meio dos princípios da tradução cultural (Clifford, 1988:151). A lição do surrealismo é que a experiência do paradoxo é significativa em si mesma e deve ser entendida a fim de gerar novas perspectivas. Se esses filmes têm um valor especial, seja antropológicamente ou em um sentido mais amplo, é porque nos capacitam de alguma forma a confrontar a interseção dos mundos que descrevem.

Esses mundos exercem por vezes forças gravitacionais contraditórias e perturbadoras sobre o material etnográfico que criamos. As fotografias e os filmes, talvez mais do que as descrições escritas, parecem predispostos a distorções dessa natureza, por causa da continuidade que mantêm com a vida física e sensorial de seus referentes. Esses vínculos com uma outra existência, ao mesmo tempo subversivos e em conflito com as intenções do realizador, freqüentemente também seus cúmplices, podem se transformar na força ou na morte de muitos filmes etnográficos. Utilizaremos um exemplo que para os pesquisadores de campo possivelmente constitui um fenômeno relativamente comum mas talvez não suficientemente descrito: o de sentir que o trabalho está se desintegrando, sendo reclamado e reivindicado pelas vidas que o geraram.

Em outubro de 1978, filmamos em um posto aborígine no norte da Austrália, onde um pequeno grupo de pessoas tentava se reassentar nas terras tradicionais de seu clã.³ Seus planos dependiam de uma poucas jardas de pasto, abandonadas desde a época dos missionários, que seriam transformadas em um recurso econômico ao reunir o gado selvagem que vagava nas redondezas.

Fica clara a precariedade das estratégias de sobrevivência desses pequenos grupos aborígenes, tanto em termos culturais quanto econômicos. No povoado que esse grupo abandonara, 50 quilômetros ao norte, os 800 habitantes falavam sete línguas aborígenes diferentes. Alguns clãs contavam apenas com um punhado de pessoas, e seu futuro como grupos autônomos dependia da força e das ambições de uns poucos membros ativos da família.

Viviam lá cerca de trinta pessoas, muitas delas jovens e sem experiência de lidar com gado. Eram guiados por um velho aborígine que fora condutor e criador de gado por toda a vida. Eles não eram mais fisicamente hágeis, e o que ficou claro desde logo foi que a maior parte do trabalho no posto estava, na verdade, sendo feita pelo filho de seu sobrinho, um garoto de treze anos chamado Ian Pootchemunka. Ian trabalhava duro, era um exemplo para os outros, e via-se como sucessor do velho. Como em grande parte da vida aborígine, as perspectivas do grupo pareciam depender crucialmente da força e da sobrevivência de uma só pessoa.

Nossa filmagem, um pouco como este relato sobre ela, começou se concentrando no



velho e terminou no garoto. E, pouco tempo depois de havermos terminado, soubemos que o garoto morreria de uma doença.

A essa altura, minha percepção do material mudou radicalmente. De alguma forma inexplicável, senti que o filme estava agora preso ao garoto e pertencia-lhe, não no sentido de propriedade mas em termos existenciais. Era como uma parte física de sua vida, morte e esperanças, inseparável também da comunidade à qual pertencia. Embora essa nova perspectiva tenha sido ocasionada pelo seu falecimento, creio que já estivesse presente desde o início. Quando soubemos da morte do menino, sentimos que o filme, enquanto filme, havia também morrido. Só voltamos a ele algum tempo mais tarde, quando os pais do garoto pediram-nos que o completássemos em sua memória.

A razão de contar isso é a pergunta: de quem era essa estória? O filme era a nossa estória ou a dele? Por que meios podemos distinguir as estruturas que inscrevemos nos filmes das que foram inscritas em nós, muitas vezes sem que o saibamos, pelos objetos retratados? Será que, de alguma forma, um filme é o mesmo objeto para quem o fez, e imprimiu-lhe o *status* de discurso, e para aqueles que casualmente deixaram seus traços físicos nele? A pergunta "de quem é essa estória?" tem, portanto, uma dimensão ontológica e moral.

Alguns filmes constroem suas narrativas a partir das vidas de outras pessoas, como Flaherty fez muitas vezes, creio eu.⁴ Pode se dizer que *The Hunters* (1958), de John Marshall,

também faz isso ao criar a estória de uma longa caçada, a partir de várias expedições de caça. Mas muitos outros filmes, entre eles *An Argument about a Marriage*, *A Joking Relationship* e *The Meat Fight*, de Marshall, derivam sua estrutura do evento que registram. Eles se tornam estórias no sentido ocidental por sua interpretação desses acontecimentos, embora os participantes talvez não os interpretassem daquela forma, nem os reconhecessem enquanto tais em sua própria tradição narrativa.



⁴ Ao realizar *Nanook of the North* (1922), entretanto, o relacionamento de Flaherty com os Inuit parece ter permitido uma abordagem mais aberta. Algumas cenas foram sugeridas e depois representadas pelo próprio Nanook.

Outros filmes procuram levar em conta as formas nativas de narração, imitando-as nas suas próprias estruturas (é discutível se *The Hunters* foi, de fato, concebido como uma estória de caçada dos *San*), ou utilizando as

narrativas dos contadores nativos. *Coniston Muster* (1972), de Roger Sandall, foi construído em torno de um conjunto de histórias contadas por criadores aborígenes, e muitos filmes etnográficos recentes incorporam material de entrevistas e histórias relatadas ao realizador e à câmera.

Mas a inclusão de narrativas nativas sempre levanta a questão de se o filme faz afirmações nativas ou meramente absorve um artifício na sua própria estratégia narrativa. Inevitavelmente um método que se propõe a compartilhar um pouco de sua autoridade com seus sujeitos é capaz também de utilizá-la em proveito próprio. Há muito, esta tem sido uma questão crítica nos documentários baseados em entrevistas. Como observou Bill Nichols, em muitos desses filmes “existe um hiato entre a voz de um ator social recrutado para o filme e a voz do filme” [ênfase minha] (1983:23).

Algumas vezes, esse problema é evitado ao se assinalar claramente o uso da narrativa aborígene como um artifício literário, convidando-nos a lê-la de uma forma complexa, como a percepção do autor sobre uma outra forma narrativa. O filme de Rouch, *La Chasse au Lion à l'Arc* (1957/65) começa com uma narrativa épica sobre caçadas de leões, feita por um contador de histórias *Gao*, preparando assim o cenário para o tratamento épico que o próprio Rouch dá à caça de um leão chamado “O americano”. De modo parecido, Robert Gardner usa a fábula *Dani* de uma cobra e um pássaro, no começo de *Dead Birds* (1963), para conferir ressonância mítica à sua própria história sobre rituais de guerra, e lhe proporcionar um paradigma.⁵

Em outro filme de Rouch, *Jaguar* (1954/67), essa sobreposição de vozes é mais complexa. Para fazer o filme, ele convidou três rapazes para que representassem o tipo de aventura comum entre eles, na década de 50. Essa é a história deles e, no entanto, em virtude das estranhas circunstâncias de realização do filme, lá estão eles *representando* sua história. Também a recontam na trilha sonora através de uma mistura de diálogos improvisados, brincadeiras e reminiscências. Como em *La Chasse au Lion à l'Arc*, sentimos que estamos testemunhando a gênese de um relato épico, que será elaborado ao longo dos anos para os ansiosos jovens da aldeia. E esse aspecto do filme torna-se logo reconhecível como a voz inconfundível de Rouch, para quem a história não é apenas uma jornada individual na África, mas uma celebração da experiência coletiva de uma geração de jovens africanos. O caso pitoresco é ali transformada em lenda. No final do filme, é essa segunda voz narrativa que se torna dominante. A história é então de Rouch, e seus personagens transformaram-se em figuras míticas. “Estes jovens,” diz-nos ele na trilha sonora, “são heróis do mundo moderno.”

Nos últimos anos, a Antropologia tem questionado suas aspirações anteriores ao positivismo científico e muitas das categorias conceituais através das quais ela tem descrito a vida de outras sociedades. Etnografias recentes reconhecem em seus próprios formatos o que os antropólogos vêm postulando há anos – que as construções do mundo dependem da linguagem no sentido mais amplo. Esse desafio não é necessariamente enfrentado pela modesta inclusão de citações. A linguagem das

⁵ Uso o expediente de recontar um mito na abertura de *Good-bye Old Man* (1977) como uma forma de ligar os eventos que cercam o ritual *Pukumani* às idéias de *Tiwi* sobre a morte



etnografias clássicas parece inadequada para se chegar a um entendimento mais amplo de certas culturas, particularmente daquelas que envolvem noções variáveis do *self*, que invocações prévias do “ponto de vista nativo” tenderam a tomar como não problemáticas.

O reconhecimento dessa inadequação tem levado a abordagens que oscilam entre a introspecção crítica e uma busca de novas estratégias formais e multivocais. Os antropólogos estão agora mais conscientes de que eles também estão contando estórias. Mas, curiosamente, apesar da realização dos filmes etnográficos ter seguido um curso paralelo, isso não parece ter sido feito sob a inspiração da Antropologia. O desafio das certezas autorais, das convenções estilísticas recebidas, a introdução da auto-reflexividade, os movimentos em prol de legendar as falas nativas (permitindo a inclusão de textos nativos), tudo isso parece ter emergido a partir de questionamentos éticos e epistemológicos que os realizadores de documentários começaram a se fazer há trinta anos atrás. Os realizadores de filmes etnográficos provavelmente se tornaram sensíveis a algumas dessas implicações textuais, independentemente dos escritores etnográficos.

Se os antropólogos alguma vez resistiram à idéia de que estavam contando estórias, certamente vêm compensando isso hoje. As etnografias modernas são estórias extremamente complexas de outras vidas, ou estórias de enfrentamentos antropológicos no campo. Elas são muitas vezes construções múltiplas, justapondo textos nativos a reflexões e análises antropológicas.⁶ Usando as palavras dos informantes, os antropólogos (e os realizadores de

filmes etnográficos) trazem para seu trabalho as formas narrativas e premissas culturais embutidas nessas falas. Onde quer que ocorram “citações”, é possível um modelo narrativo nativo.

Por tudo isso, persistem dúvidas sobre essa forma de representação. Se as etnografias incorporam hoje outras vozes, que independência textual essas vozes realmente possuem? Em um sentido absoluto, todos os textos utilizados dessa forma estão subordinados ao texto do autor. Isso é mais verdadeiro no que diz respeito à etnografia escrita do que em relação ao filme, do qual se pode dizer que informações mais decodificadas “vazam” das imagens. Mas, em ambos os casos, o autor decide que textos incluir ou excluir.

Pode-se argumentar que mesmo onde nos é permitido ouvir outras vozes, isso ainda depende exclusivamente da vontade do autor, através de um processo de “transmissão”. Mas a questão de como outras vozes podem ser transmitidas fica realmente esvaziada por uma outra pergunta: como o material a partir do qual um trabalho é feito age ele próprio para definir e controlar seu significado? Se um filme é o reflexo de um encontro entre um realizador e a pessoa filmada, ele tem de ser visto até certo ponto como produzido por esta. É raro que um livro ou filme surja no final do processo como o autor o programou. Pode-se dizer que a forma do texto incorpora características da personagem graças à “exposição” ao mesmo, como em uma chapa fotográfica.

Essa é, sem dúvida, a meta específica de alguns filmes. A realização de filmes de obser-

⁶ Ver, por exemplo, *Kambuya's Cattle* (1969), de Walter Goldschmidt; *Reflections on Fieldwork in Morocco* (1977), de Paul Rabinow; e *Heart Crown Bitter* (1981), de Peter Loizos. Este último é estruturalmente muito inovativo e lembra a biografia seminal de A.J.A. Symon, da década de 30, *The Quest for Corvo*.

vação se estrutura sobre o pressuposto de que acontecem coisas no mundo dignas de serem assistidas, e que suas próprias configurações espaciais e temporais diferentes são parte do que vale a pena assistir sobre elas. Os filmes de observação são freqüentemente analíticos, mas procuram também se manterem abertos a categorias de significado que podem transcender a análise do realizador. Essa proposta de humildade diante do mundo pode ser naturalmente auto-enganosa e auto-interessada, mas reconhece implicitamente que a estória do personagem é muitas vezes mais importante que a do realizador. E isso pode ser visto como um primeiro passo necessário em direção a um cinema mais participativo.

Algumas vezes, não há dúvida quanto à estória que domina. *Momma don't Allow* (1956), de Karel Reisz e Tony Richardson, por exemplo, é uma resposta a todos aqueles filmes sobre a adolescência que pretendem explicá-la ou envolvê-la em romantismo. Como nesse caso, os filmes de observação mais explícitos são geralmente fragmentos ou fragmentários. Isso é verdade em relação a muitos dos filmes de Timothy Asch sobre os Ianomami. Também é verdade quanto à maioria dos filmes africanos de John Marshall, assim como à sua série sobre a polícia de Pittsburgh, que tem títulos como *Three Domestic*, *Henry is Drunk* e *You Wasn't Loitering*. Os filmes de observação mais longos se baseiam freqüentemente em narrativas de ficção realistas como *Salesman* (1969), dos irmãos Maysles, e *Celso and Cora* (1983), de Gary Kildea.⁷

Os curtas de observação constroem-se muitas vezes acidentalmente, já que o método

de observação implica filmar as coisas sem saber como vão ficar. Um exemplo disso é um filme que fizemos, e que começava com uma cobertura muito direta de um grupo de homens *Jie*, fazendo correias de couro e capas para lança. Iniciava-se uma conversa, da forma casual como essas coisas acontecem, que se transformava em discussão e depois numa briga a respeito de carros e motoristas. O filme resultante – *Under the Men's Tree* – nada mais é realmente do que esse fragmento, cercado por umas poucas seqüências de conversas e rebanhos. Sua lógica primária é a da conversa.⁸ Essa forma essencial permanece algumas vezes difusa, e emoldurada por outras matérias, mas permanece como estrutura dominante.

Outros filmes “pertencem” a seus personagens de um outro modo. Refiro-me aqui aos que giram em torno de uma única pessoa. Muitas vezes são planejados dessa forma, mas ocasionalmente alguém emerge do fundo sem que esperemos e reivindica-os, como aconteceu no filme de Tanya Ballantyne, *The Things I cannot Change* (1966), e no filme sobre um posto avançado aborígine, chamado *Three Horsemen* (1980).

Em geral, quando fazemos filmes estamos conscientes dessa possibilidade de certa forma negativa. Existem pessoas em qualquer grupo que se sentem atraídas pelo filme ou pelos realizadores, do mesmo modo que há outras que se oferecem como informantes de um antropólogo. Algumas vezes, isso acontece simplesmente porque elas são inteligentes e possuem uma mente curiosa. Outras vezes, são pessoas marginais, atraídas para o forasteiro a partir de uma cons-

⁷ Uma exceção é o trabalho de Fred Wiseman. Seus filmes sobre as instituições públicas americanas seguem uma estrutura de “tema-e-variações”, na qual os fragmentos são agrupados em um discurso sobre os regimentos e a falibilidade destas instituições.

⁸ O filme talvez contenha uma linha narrativa mais irônica, mas isso permanece implícito: “Aqui está um povo desconhecido falando sobre o mundo deles. Mas não, vocês estão errados, eles estão falando sobre o seu”.



ciência do próprio *status* inferior, ou em busca de realização. Muitas vêm-se como agentes, peritos ou intermediários. Elas podem significar um desafio ao sentido de controle cuidadosamente preservado do realizador de filmes, pois estão propensas a se colocar no centro de qualquer empreendimento. Podemos resistir a elas ou nos sentirmos atraídos por suas complexidades. O caso oposto também ocorre. Em certa ocasião, somos atraídos por uma pessoa que no começo não queria nada conosco ou com o filme, e terminamos fazendo um filme inteiro sobre ela.⁹

Há muitos exemplos de documentários onde o ser físico e espiritual de uma pessoa parece transbordar do filme que se propõe a contê-lo. O filme "transmite" a presença, mas é como se ele fosse consumido por ela. Bob Dylan parece dizer "Isso não é grande coisa, e farei o que quiser aqui" no filme *Don't Look Back* (1966).

Mas esta presença não precisa ser tão cuidadosa ou assertiva. Algumas vezes há uma mudança gradual na orientação de um filme para uma voz narrativa em particular. Na série de filmes que fizemos sobre um criador de gado aborígene, reconhecemos no terceiro deles que havia elos entre o seu estilo pessoal e uma tradição narrativa muito mais ampla.¹⁰ Seria o caso, mais comum do que talvez se suponha, de uma cultura local que ganha lentamente influência sobre o realizador e o filme. Existem muitas variações sobre esse tema, uma delas os filmes de Rouch sob o que ele denomina "cine-transe," como *Torou et Bitti* (1971).

Alguns filmes visam exatamente esse transbordamento. O realizador Jorge Preloran criou um subgênero de filmes etnobiográficos, centrado em torno de extensas gravações sonoras de seus retratados recontando suas vidas. Isso começou com *Hermógenes Cayo*, um pintor e escultor religioso em madeira do grande planalto argentino. A plenitude de uma única vida é a qualidade que sobressai nesse filme, *Imaginerio* (1969), e em outros como *Cochengo Miranda* (1974) e *Zerda's Children* (1978). Para Preloran, o filme é, em certa medida, o trabalho do próprio personagem – sua voz, suas palavras, suas imagens e as imagens que ele mesmo fez. Preloran criou o filme, mas então (para citar Preloran) –

(...) um dia o filme é completado (...). E, de repente, ele não é mais meu (...). Tem vida própria; de repente, Hermógenes está ali em comunicação direta com a platéia, e você fica do lado de fora no frio (Sherman, 1985:37).

Não é necessário defender Preloran aqui da acusação de ingenuidade. Ele é tão consciente quanto qualquer um de como um realizador analisa, seleciona e finalmente constrói. A tese dele, creio, é mais sofisticada e vai além do pressuposto de que os realizadores de filmes, ou qualquer outro produtor de artefatos culturais, exercem controle total sobre eles. Do mesmo modo que entendemos que o realizador concentra um dado conjunto de forças culturais e históricas, devemos ver o filme sob o mesmo prisma e reconhecer o realizador como um único aspecto de sua criação. Junto-me aqui a Roland Barthes ao sustentar que um fil-

⁹ *Lorang's Way* (1974/79).

¹⁰ *Esse filme é Sunny and the Dark Horse* (1986). Os dois primeiros foram *Collum Calling Canberra* (1984) e *Stockman's Strategy* (1984).

me ou uma fotografia é algo analógico e codificado, nunca um produto exclusivo do realizador.

Volto-me agora para um modo bastante diferente pelo qual os filmes são marcados e, na verdade, possuídos pelos seus objetos: quando eles se tornam vinculados a um relacionamento com o personagem, como parte de um conjunto maior de significados culturais. Alguns filmes são de pouco interesse ou conseqüência imediata para aqueles que neles aparecem. Pertencem a um discurso ao qual são indiferentes ao extremo. O comentário famoso de Sam Yazzie, o ancião Navajo, para John Adair e Sol Worth – “A realização de filmes fará bem às ovelhas?” – não é nenhuma sábia acusação de práticas acadêmicas de exploração, mas um reconhecimento de diferentes prioridades culturais.

Os filmes são claramente importantes para as pessoas filmadas quando têm implicações práticas ou simbólicas para elas. Os filmes são moldados tanto pelas estruturas nas quais estão inseridos, quanto pela forma e intenção a que se propõem. A realização de alguns filmes é, portanto, parte de um processo social maior do que o próprio filme. Isso pode ser dito em relação a muitos filmes de uma maneira geral – os filmes comerciais também são parte de um processo social –, mas estou preocupado aqui com aqueles que são explicitamente estruturados pelo que seus objetos esperam deles.

Os *Aranda*, da Austrália central, não devem ter esperado muito dos filmes de Walter Baldwin Spencer quando ele os fez, em 1901,

nem os *Dani* devem ter esperado muito dos de Robert Gardner, sessenta anos mais tarde, ainda mais porque na opinião dele, “uma vantagem essencial estava no fato de que o Dugum Dani não sabia o que era uma câmera” (1969:30). Pode-se ter expectativas mais precisas entre povos com maior conhecimento da mídia, exceto pelo fato de que muitos deles, aparentemente sofisticados, ficam apenas lisonjeados ou intimidados quando uma câmera é apontada em sua direção. Os americanos e europeus estão sempre prontos para se entregar às mãos dos “profissionais da mídia”. Seria o caso de olhar para os filmes de defesa – embora muitos deles sejam feitos em nome de pessoas que nunca foram consultadas. Não conheço nenhuma maneira fácil de identificá-los, a não ser dizendo que tendem a ser filmes nos quais os realizadores estavam até certo ponto sob a direção de seus personagens. Pode-se incluir aqui os trechos mais improvisados de Flaherty ou Rouch, onde as cenas eram construídas para o filme. Gostaria, no entanto, de olhar para outro grupo de filmes, nos quais os rituais ou relacionamentos ritualizados impõem um estrutura de significado.

Os filmes etnográficos australianos têm-se preocupado com os rituais aborígenes desde seus primórdios, e existe um grande número de trabalhos dedicados a eles, incluindo uma série importante de filmes feitos por Roger Sandall, com o antropólogo Nicolas Peterson, na década de 60, e outros, de Ian Dunlop, com o antropólogo Howard Morphy. Em ambos os casos, é justo que se diga (e eles próprios já o fizeram) que muitas vezes nem o realizador nem o an-



tropólogo tinham uma idéia muito clara do que estava acontecendo até terminarem o filme.

O trabalho de Sandall tende a enfatizar os relacionamentos e as coreografias espaciais dos rituais. O de Dunlop examina mais detalhadamente o papel dos líderes do ritual e traduz basicamente os textos de conversas e canções. Mas, no momento da filmagem, ambos os realizadores tinham de acompanhar o curso dos acontecimentos e seguir os conselhos da melhor maneira possível. Os organizadores dos rituais, com vistas ao próprio prestígio, tinham interesse em conduzi-los sob o olhar da câmera, mas tinham também interesse na utilização desses filmes. Os rituais mais secretos só podiam ser mostrados aos donos legítimos e a poucos estranhos, desde que com permissão. Em rituais mais públicos, certos significados – dos textos das canções, por exemplo – não podiam ser revelados porque pertenciam a um clã particular ou a um grupo menor de parentes. Nesses filmes, as verdadeiras palavras podem ser gravadas e traduzidas literalmente, mas, freqüentemente, não seu significado. O realizador encontra-se sempre ao sabor das instruções, e o significado último do filme permanece com seus personagens.

Esse sentido de propriedade é claramente explicitado no final de *Waiting for Harry* (1980), de Ken McKenzie, quando o organizador do ritual, Frank Gurrmanamana, diz aos participantes reunidos:

Esse filme é meu (...). Agora os homens de todas as partes verão meus emblemas secretos, da

mesma forma que, em muitos lugares, eu vi os deles. Assim, os emblemas que tanto amo estão agora em um filme, portanto amo também o filme.

Esses filmes servem a propósitos políticos e rituais. Mesmo que isso não se explicita para o espectador de fora, é parte de um processo contínuo de reforço e contestação. Eles próprios se tornaram emblemas.

Tentarei descrever a partir de minha própria perspectiva, as circunstâncias culturais e políticas de um desses filmes, – *Familiar Places* (1980) –, filmado na Austrália, em 1977. Ele não trata de rituais em si, mas eles nunca estão distantes do cenário. O que é mais interessante é o modo pelo qual ele adentra uma complexa rede de relacionamentos, cruzando o que os teóricos do cinema denominam “acontecimento profílmico.”

O filme foi realizado perto do Cabo Keeweer, na costa do Golfo de Carpentaria, ao norte de Queensland. À época havia uma considerável pressão sobre as comunidades aborígenes por parte das mineradoras e autoridades governamentais. O filme registra parte de uma jornada empreendida por um grupo de aborígenes e um jovem antropólogo, a fim de mapear regiões tradicionais dos clãs. Trata-se de uma complexa paisagem de depósitos de sal e estuários, repleta de lugares de significado tanto secular quanto sagrado. Trata-se de uma área de poços secretos, áreas de cremação e locais onde os ancestrais totêmicos teriam esculpido os braços-de-mar e as dunas. Partes diferentes da terra pertencem a diferentes clãs, mas poucas pessoas as têm visitado nos últimos trinta ou quarenta anos. Quase

todos vivem nas instalações da velha missão em Aurukun, 100 quilômetros ao norte. Os jovens nunca estiveram ali, e para os mais velhos retornar significa terem de se reorientar em um terreno que podem ter visto pela última vez quando eles mesmos eram jovens.

O filme gira em torno de uma dúzia de pessoas, mas se concentra basicamente em um velho – Jack Spear Karntin –, um casal mais jovem (Angus e Chrissie Namponan, que estão trazendo os filhos para verem suas terras tradicionais) e o antropólogo Peter Sutton. Na trilha sonora, Sutton fornece uma cronologia da jornada e suas opiniões sobre o significado do processo de mapeamento.

Ao acompanhar casualmente esta narração os espectadores ocidentais poderiam supor que estão em território narrativo familiar. Sutton parece estar encarregado da estória, assim como da expedição. O velho Jack Spear dá mostras de estar fazendo visitas nostálgicas a lugares de sua juventude. O casal – os Namponan – seriam os “meio primitivos”, capturados entre dois mundos e algo incertos quanto à própria cultura. Os filhos se portam como qualquer criança aproveitando as férias.

Uma percepção diferente desses relacionamentos, e do filme como um todo, requer primeiro que se reconheça que embora Sutton seja a voz “no filme”, ele não é necessariamente a voz “do filme” – na verdade, ele é apenas um entre diversos atores de um complexo drama cultural. O filme procura revelar certos aspectos desse drama e o papel de Sutton nele. Em uma cena, Angus Namponan pressiona-o para que mapeie as suas terras em vez

das de outros, porque o tempo está se esgotando, antes das “chuvas” australianas chegarem. Esse é um dos pontos no qual a significação política do mapeamento e do envolvimento de Sutton como agente dos interesses aborígenes fica evidente. As pessoas falam umas com as outras no filme, mas falam também para outras platéias. E estão conscientes do filme em si como um canal de comunicação.

Ao analisarmos essa situação, poderíamos indicar mais de uma dúzia de “vozes” ou diferentes direções de discurso representadas no filme. Por exemplo, embora os aborígenes falem com Sutton, também se dirigem uns aos outros, e, através do filme, a outros espectadores, tanto aborígenes como não aborígenes.¹¹ Entretanto, essa análise concentra-se no falar e no contar, mas em um sentido importante não dá conta do principal, pois os filmes também servem para *revelar*. Em termos aborígenes, isso pode se revestir de uma importância cultural maior do que para nós. Se perguntamos, “De quem é essa estória?” em termos aborígenes, pode ser que tenhamos de aumentar consideravelmente nossa concepção do que é uma *narrativa*.

Os aborígenes dessa parte da Austrália falam geralmente de “lugares de estórias” quando se referem às áreas totêmicas, pois esses são lugares que foram descobertos e deixados para as gerações futuras quando os ancestrais-espíritos se movimentavam pela terra. Esses acontecimentos podem naturalmente ser recontados como “estórias”, mas eles são, em um sentido mais importante, parte de uma narrativa maior de viagens pelo país. O con-

¹¹Nota no final do artigo



ceito de totem, como emblema da identidade de um clã, está assim intimamente vinculado à idéia de estória ou narrativa. Uma referência falada, ou a revelação de um objeto totêmico, invoca tanto a identidade do clã quanto a narrativa associada a ele. Assim, como observou o próprio Peter Sutton logo após a filmagem, um filme pode ser concebido pelos aborígenes como um meio de referência, de modo a revelar ritualmente e conferir reconhecimento a objetos e lugares. Com isso o filme assume todas as conotações que acompanham uma "estória" e uma narrativa. O próprio filme torna-se uma nova estória e um objeto de significado totêmico. Ele não é meramente percebido como a estória do realizador; torna-se, de fato, propriedade cultural aborígine (Sutton, 1978:1).

Quando as crianças *Namponan* são apresentadas à sua terra pela primeira vez, a revelação não visa apenas familiarizá-las com a mesma. É um ato de investidura, um endosso formal de seus direitos à terra. A revelação, e o olhar deles, ocupa o lugar do que podemos considerar uma declaração formal ou definição de direitos. Revelar significa aqui uma espécie de documento. Demonstra a importância crucial do visual nas questões aborígenes.

Enquanto filmávamos, tornamo-nos conscientes de que a percepção que os aborígenes tinham do mapeamento como um reconhecimento (ou "registro") dos territórios de seu clã estendia-se até o próprio filme. Há muitas expressões disso no filme, como quando Jack Spear dirige-se à câmera e ao

gravador de som; mas a simples participação no filme, faz com que as pessoas se apropriem dele para um propósito aborígine. Sutton escreveu que quando a filmagem é 'permitida', é um erro ver essa permissão como uma condescendência pacífica, fruto da polidez, cooperação ou desejo de dinheiro. Em muitos casos, o filme está sendo ativamente *usado* (Sutton:6). Além disso, pode ser fundamental que o filme seja feito por um forasteiro, que desempenha o papel tradicional de *pant*, ou árbitro desinteressado, já que uma pessoa local seria claramente colocada em uma posição equívoca se lhe pedissem que testemunhasse as reivindicações de outros (Sutton:3-4).

O filme não está fora da situação que descreve, e nem se expande naturalmente através da auto-reflexividade ou do reconhecimento de seu significado mais pleno. Encontra-se dentro da estória de outra pessoa. Se tentarmos definir sua forma. Nesse nível de interpretação, poderemos dizer que o filme não só reflete a narrativa aborígine ao se mover fisicamente pelo território, mas também que se tornou formalmente parte de uma narrativa aborígine implícita de exibição ritual.

Sempre que as forças culturais de um sujeito agem sobre a estrutura de um filme dos modos que decrevi – através da padronização de um acontecimento, de uma narrativa pessoal, da apropriação de uma função local, ou de alguma outra forma – o filme pode ser lido como um trabalho composto, um cruzamento de perspectivas culturais. Algumas vezes o processo não

vai adiante. Estamos acostumados a ver nos filmes por detrás dos pressupostos (pontos de vista) do realizador aqueles das pessoas filmadas, e temos consciência de sua ilegitimidade mútua.

A capacidade do filme de gerar opiniões mais complexas parece depender da habilidade do realizador de torná-lo mais do que um relato sobre um encontro cultural, conferindo-lhe ao invés disso, um corpo. Rouch, por exemplo, encontra seus objetos no ato da auto-descoberta, nas fronteiras entre culturas ou nas zonas limítrofes do ritual e da possessão. Ele vê liberdade no cruzamento de fronteiras, que tem sua metáfora na cena de *Jaguar*, onde Lam, Illo e Damouré esgueiram-se por detrás do posto policial para entrar nas terras desconhecidas da Costa do Ouro. Rouch é um "traficante cultural". Um realizador diferente (um Kim McKenzie ou um Marc Piault, por exemplo) poderia fazer filmes que expressassem o questionamento e a reinvenção constan-

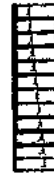
tes da cultura, ou que (como no caso de Jorge Preloran) representassem a emergência em seus personagens de uma consciência histórica. Mas filmes desta natureza só poderão existir à medida que seus realizadores encararem seu trabalho como algo mais do que uma transmissão de conhecimento prévio. Eles precisariam abordar o filme como um modo de criar as circunstâncias no âmbito das quais novos conhecimentos possam nos pegar de surpresa.

Nota

Este trabalho foi apresentado numa versão um pouco diferente em 23 de maio de 1991 na Conferência da NAFA (Nordic Anthropological Film Association), em Oslo. Sou grato a vários participantes da NAFA por seus comentários e, em especial, a Petter Sutton (1978) e Fred Myers (1988) por suas discussões anteriores de Familiar Places.

Referências bibliográficas

- CLIFFORD James. On Ethnographic Surrealism. In: *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- GARDNER Robert. Chronicles of the Human Experience: Dead Birds. *Film Library Quarterly* outono:25-34, 1969
- MYERS, Fred R. From Ethnography to Metaphor: Recent Films from David and Judith MacDougall. *Cultural Anthropology* 3(2):205-20, 1988
- NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly* 36(3):17-30, 1983
- SHERMAN, Sharon R. Human Documents: Folklore and the Films of Jorge Preloran. *Southwest Folklore* 6(1):17-61, 1985
- SUTTON, Peter. Some Observations on Aboriginal Use of Filming at Cape Keerweer, 1977. Trabalho apresentado à Ethnographic Film Conference, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 1978.



¹⁹ Esses discursos direcionados de várias formas podem ser assim descritos:

- a) Sutton fala para os espectadores;
- b) O filme, ou o realizador, também falam para os espectadores;
- c) Os aborígenes falam uns para os outros;
- d) Os aborígenes falam para Sutton;
- e) Sutton fala para os aborígenes;
- f) Eventualmente os aborígenes falam para o realizador;
- g) Eventualmente, o realizador também fala para os aborígenes;
- h) Pode-se pensar também, que, durante a filmagem, o realizador falava para os aborígenes através de Sutton, o que

efetivamente ocorria. Mas aqui as coisas ficam mais complicadas porque:

- i) Os aborígenes falam para os espectadores através do filme;
 - j) Os aborígenes falam uns para os outros através do filme;
 - k) Os aborígenes falam para Sutton através do filme;
 - l) Os aborígenes falam para os espectadores através de Sutton.
- E, finalmente:
- m) O filme ou o realizador falam para os aborígenes através do filme;
 - n) O filme ou o realizador falam para Sutton através do filme;
 - o) Sutton fala para o realizador, através do filme; e
 - p) Sutton fala para os aborígenes através do filme.

Abstract

In the last twenty years, anthropologists and ethnographic filmmakers began to question the unchallenged dominance of the author's voice in ethnographic descriptions. Both began to open their work more fully to the voices of their indigenous subjects. But some questions about the ethics of representation remain: whose story is shown in the films? Are the films ours or theirs? By what means can we distinguish the structures we inscribe in films from the structures that are inscribed upon them? The discussion of these issues in their ontological and moral dimensions, which is the subject of this article, is crucial if we are to see films as more than the transmission of prior knowledge