



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Anderson Silva Vieira

Das imagens independentes:
narrativas políticas em documentários do Centro Audiovisual Max
Stahl em Timor-Leste

**Brasília – DF
2012**

Anderson Silva Vieira

Das imagens independentes:
narrativas políticas em documentários do Centro Audiovisual Max
Stahl em Timor-Leste

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, em cumprimento às exigências curriculares para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, sob orientação da Prof^a Dr^a Kely Cristiane da Silva

Brasília - DF
2012

ANDERSON SILVA VIEIRA

Das imagens independentes:
narrativas políticas em documentários do Centro Audiovisual Max
Stahl em Timor-Leste

Aprovado em: _____ / _____ / 2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Schroeter Simião
Coorientador
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva
Examinadora
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Emanuel Sautchuk
Examinador
Universidade de Brasília

Brasília - DF
2012

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido realizado sem o apoio, confiança e as críticas de várias pessoas que, mesmo que não tenham consciência, foram fundamentais no processo tão individualizado que é a escrita acadêmica. Contudo, por mais extensa e detalhada que uma lista de agradecimentos possa ser, sempre haverão lacunas causadas por questões de espaço ou memória. Mesmo assim, penso que as pessoas as quais devo e quero agradecer sabem que eu sou grato pelo papel que desempenharam em minha vida. De toda forma, quero agradecer...

Aos meus orientadores, Kelly Silva e Daniel Simião, por aceitarem o desafio e as agruras deste trabalho de orientação e acompanhamento;

À minha família, pelo apoio e carinho incondicionais;

À minha turma de mestrado, pelos risos e desafios;

À Sara, Verônica, Isabel, Gabriel, Camila e Érika, pela convivência, compartilhamento e os dias de alegria e festa;

Ao Jose e Sara, pela amizade, planos, angústias, risadas, músicas e aquela sensação de estar feliz e não se sentir sozinho em meio a jornada. Brasília não seria a mesma coisa sem vocês;

Ao Tiagão, pelas músicas, filmes, apoio e os dias no Recanto;

Ao Lucas Farage, Ana, Camila e Tiagão, pela amizade e pelas experiências compartilhadas;

À Beta, pelo apoio e confiança, mesmo que de longe;

Ao CNPq, pela bolsa que me permitiu concluir o mestrado;

Ao pessoal do departamento de Antropologia: Rosa, Paulo, Fernando, Branca, Adriana e Cris, pelo carinho, pelas conversas, dicas, ajudas, seriedade e alegria com que sempre me receberam;

Ao povo da Kata, por estarem sempre dispostos a compartilhar ideias, críticas, sugestões, piadas e momentos;

Ao Havilá, por me receber em momentos críticos e não permitir que nossa amizade seja abalada;

Aos cineastas e produtores de Timor-Leste, em especial, a Max Stahl;

Ao Gonzalo, pelas oportunidades, experiências, confiança e alegria;

Aos meus sogros, Neta e João, pelas críticas, sugestões, leituras atentas, dedicação, experiência e alegria;

À Júnia, pelo óbvio e o impensável, enfim, por tudo.

your life is your life
don't let it be clubbed into dank submission.
be on the watch.
there are ways out.
there is a light somewhere.
it may not be much light but
it beats the darkness.
be on the watch.

Charles Bukowski

RESUMO

Esta dissertação trata da análise de três produções audiovisuais realizadas pelo Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste (CAMSTL). As questões que são discutidas em tais obras evocam questões relacionadas a políticas (de reconhecimento; de proteção a direitos; de segurança pública, entre outros) que tocam o Estado-nação timorense pós-independência. Fundado por Max Stahl, o CAMSTL age no campo audiovisual registrando o processo de construção do Estado-nação timorense, salvaguardando os registros já existentes e capacitando pessoas para que estas possam continuar trabalhando com audiovisual. Os filmes realizados pelo Centro têm caráter documental e versam sobre questões políticas e sociais. Os vídeos aqui analisados são: *Voices of the Poor*, que aborda o tema do desemprego entre os jovens timorenses; *After the Victory*, onde ex-combatentes do período da Resistência timorense reivindicam políticas públicas de reconhecimento, e; *Women, Peace and Security*, que trata do *Centro Esperanca Ba Feto – Salele* de proteção a mulher e fortalecimento de seus direitos. O campo em questão demanda uma série de reflexões que antecedem uma análise antropológica. O encontro entre a linguagem científica e a polissemia das imagens traz desafios aos que enveredam para a reflexão acerca das interpretações evocadas por produções audiovisuais. Em seguida, é realizado um breve mapeamento do campo de produções audiovisuais em Timor-Leste, mediante a apresentação de alguns agentes e instituições integrantes deste campo. Terminada esta etapa têm-se a descrição dos filmes aqui analisados. Após a descrição dos filmes são realizadas as reflexões acerca das narrativas construídas nos/pelos vídeos, contrastando-as com as desenvolvidas/apresentadas em textos acadêmicos sobre Timor-Leste e que tocam os mesmos temas. Tais reflexões evocam noções como o de tradução, reconhecimento e ética para compor a análise sobre as narrativas dos vídeos.

Palavras-chave: Timor-Leste. Narrativas audiovisuais. Max Stahl.

ABSTRACT

This dissertation deals with the analysis of three audiovisual productions conducted by the Audiovisual Center Max Stahl East Timor (CAMSTL). The issues that are discussed in these works evoke themes related to policies (recognition, protection of rights, public safety, among others) that approaches the Nation-State post-independence East Timor. Founded by Max Stahl, CAMSTL acts in the audiovisual field recording the process of building the nation-state of East Timor, safeguarding existing records and qualifying people to allow them to continue working with audiovisual. The films made by the Centre have documentary character and deal with political and social issues. The videos are reviewed here: *Voices of the Poor*, which addresses the issue of unemployment among young Timorese, *After the Victory*, where ex-combatants of the period of the Timorese Resistance public policy claim for recognition, and, *Women, Peace and Security*, which approaches the *Centro Esperanca Ba Feto- Salele* for the protection of women and strengthening their rights. The field in question requires a series of reflections that precede an anthropological analysis. The meeting between scientific language and the polysemy of images brings challenges to entering certain to reflect on the interpretations mentioned by audiovisual productions. Next, we conducted a brief mapping of the field of audiovisual productions in East Timor, by presenting some of the agents and institutions comprising this field. The next step is the description of the films analyzed here. After a description of the films are carried out reflections on the narratives constructed in/by the videos, contrasting them with the developed/presented in academic texts on East Timor and that address the same issues. Such reflections evoke notions such as translation, recognition and ethics to make the analysis of the narratives of the videos.

Keywords: East Timor. Audiovisual Narratives. Max Stahl.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Enterro de Aleixo Pereira do Rego.....	23
Imagem 2 - Cadeirante locomovendo-se pela rua.....	58
Imagem 3 - Aglomeração durante protesto.....	59
Imagem 4 - Destruição: casa em chamas.....	61
Imagem 5 - Abandono: casa em chamas.....	61
Imagem 6 - Detalhe de casa em chamas.....	61
Imagem 7 - Julio.....	64
Imagem 8 - Merita.....	64
Imagem 9 - Lino.....	64
Imagem 10 - Revistando Guevara.....	65
Imagem 11 - O povo na rua.....	65
Imagem 12 - ... e a polícia presente.....	65
Imagem 13 - Pascoal.....	66
Imagem 14 - Precisamos de empregos.....	66
Imagem 15 - Calma.....	66
Imagem 16 - Após a vitória.....	67
Imagem 17.....	67
Imagem 18.....	67
Imagem 19 - Encontrando Remigio.....	68
Imagem 20 - Ex-combatentes reconhecem Remigio.....	68
Imagem 21.....	68
Imagem 22 - Questionamento.....	70
Imagem 23 - Resposta jocosa.....	70
Imagem 24 - Risos da platéia.....	70
Imagem 25 - Domingos de Araújo.....	71
Imagem 26.....	71
Imagem 27.....	71
Imagem 28 - Alin Laek (esq.).....	72
Imagem 29.....	72
Imagem 30.....	72
Imagem 31 - Manifestação.....	73
Imagem 32 - Abilio.....	74
Imagem 33.....	74
Imagem 34.....	74
Imagem 35 - Facas na frente clandestina.....	75
Imagem 36 - No Cemitério de Santa Cruz, em Díli, Max Stahl (esq.) entrevista Amali, veterano da frente clandestina e sobrevivente do massacre ocorrido naquele cemitério em 1991.....	76
Imagem 37 - Refúgio.....	77
Imagem 38 - Amali socorrendo um homem.....	77
Imagem 39 - Soldado indonésio percebe a presença da câmera.....	77
Imagem 40 - Excerto da Resolução 1325(2000), do Conselho de Segurança da ONU.....	78
Imagem 41 - Igreja em Covalima.....	79
Imagem 42.....	79
Imagem 43 - Refugiados.....	79
Imagem 44 - Submissão e medo.....	80
Imagem 45 - Reconstituição da agressão.....	80
Imagem 46 - Memória e dor: reconstituição do massacre.....	80

Imagem 47 - Lembranças e vestígios.....	81
Imagem 48 - O simbólico cemitério circular.....	81
Imagem 49 - Detalhes da dor e do luto.....	81
Imagem 50.....	82
Imagem 51.....	82
Imagem 52.....	82
Imagem 53 - Filomena Barros dos Reis.....	83
Imagem 54 - Irmã Mafalda.....	83
Imagem 55 - Amélia de Jesus Amaral.....	83
Imagem 56 - Mulheres fazendo vela.....	84
Imagem 57 - Rosa Kolo Berek.....	84
Imagem 58.....	84
Imagem 59 - Trabalhadores em frente ao Palácio do Governo.....	97
Imagem 60 - Estrangeiros?.....	97
Imagem 61.....	97
Imagem 62 - Logos do CAMSTL, do PDF e da INTERPEACE, instituições demandantes do vídeo.....	99
Imagem 63 - Logos do UNIFEM e do PNUD, instituições demandantes do vídeo.....	100
Imagem 64 - Logo do Banco Mundial, instituição demandante do vídeo.....	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AECID – Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento

CAMSTL – Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste

CAQR – Comissão para os Assuntos dos Quadros da Resistência

CINEPORT – Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa

CPA – Casa de Produção Audiovisual

CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

DFW – Dili Film Works

DocTV – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário

FOKUPERS – Forum Komunikasi Perempuan Timor Lorosa'e (Fórum de Comunicação das Mulheres de Timor-Leste)

IC – Iniciação Científica

INC – Instituto Nacional de Cinema

ONG – Organização Não Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

PNTL – Polícia Nacional de Timor-Leste

PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

TVTL – Televisão de Timor-Leste

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UNIFEM – United Nations Development Fund for Women

UNTAET – United Nations Transitional Administration in East Timor

SUMÁRIO

1	Introdução.....	12
	O cinema timorense e eu: furtivo encontro.....	13
	Algumas notas sobre Timor-Leste.....	15
	A pesquisa e seus obstáculos.....	16
	A dissertação.....	18
2	Sobre jogos de linguagem e disputas por hegemonia.....	20
	2.1 Da linguagem científica enquanto meio de inscrição da realidade.....	21
	2.2 Das imagens na antropologia.....	27
	2.3 Documentando jogos de interesses.....	38
3	Considerações sobre o campo audiovisual em Timor-Leste.....	41
	3.1 David Palazón.....	42
	3.2 Dili Film Works.....	45
	3.3 CPA.....	46
	3.4 Centro Audiovisual Max Stahl Timor-Leste.....	49
4	Sobre imagens.....	57
	4.1 Voices of the poor.....	58
	4.2 After the Victory.....	66
	4.3 Women, peace and security.....	78
5	Das na(rra)ções em cena.....	86
	5.1 Sobre o complexo do reconhecimento.....	88
	5.2 Narrativas cooperantes.....	98
6	Conclusão.....	103
	REFERÊNCIAS.....	106

1 Introdução

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre as narrativas políticas construídas pelos/nos vídeos do Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste (CAMSTL). Tomo para reflexão três obras de caráter documental, descrevendo-as e analisando-as em conjunto com uma bibliografia que trata, de forma direta ou indireta, de temas abordados nos vídeos, como políticas de reconhecimento a ex-combatentes do período da Resistência timorense; políticas de proteção e fortalecimento dos direitos das mulheres; e a relação entre desemprego entre os jovens timorenses e instabilidade na segurança pública. Assim, busco uma contextualização mais ampla dos acontecimentos, além de outras perspectivas que me permitam realizar um contraste entre as narrativas apresentadas pela bibliografia consultada e a forma como os vídeos tratam os temas em questão.

O trabalho realizado pelo CAMSTL pode ser percebido como integrando a produção de narrativas audiovisuais que se propõem a apresentar, questionar, investigar e/ou complexificar questões sociais e/ou políticas e que têm sido uma constante na história do cinema e da videografia. Com o avanço das tecnologias envolvidas no processo de registro da realidade vivida em suportes de inscrição (tais como a película, a fita magnética ou, mais recentemente, discos rígidos) e a facilitação do acesso a essas tecnologias de registro (a popularização de câmeras fotográficas com capacidades de gravação de vídeo pode ser um exemplo do que afirmo) tornou-se mais fácil (ao menos em tese) produzir conteúdo audiovisual cujo propósito seja abordar de forma crítica a realidade vivida.

A popularização de sites de compartilhamento e *streaming* de vídeo, como Youtube e Vimeo, assim como a proliferação de conteúdo desses sites através de redes sociais, como Twitter e Facebook, tem atestado o alcance e a importância que as produções audiovisuais atingiram na contemporaneidade. Entretanto, como afirmo no parágrafo anterior, este trabalho de abordar criticamente a realidade vivida em produções audiovisuais é algo que faz parte da história do cinema e da videografia. Assim, têm-se registros de processos de transformação social, tais como revoluções, golpes, revoltas etc., que tornam-se alvo de escrutínio por parte de pesquisadores de formação antropológica ou da área da comunicação.

Tenho como hipótese que as narrativas políticas construídas nos vídeos do CAMSTL são frutos de leituras da realidade vivida e dos processos que atendem a agendas relacionadas à complexidade do campo audiovisual. Assim, diversos interesses entram em disputa quando da

realização de um vídeo por parte do CAMSTL e a forma como esses vídeos traduzem a realidade, registrando-a enquanto vídeos, pode ser contrastada com as formas como acadêmicos, que têm suas agendas de pesquisa voltadas para as mesmas questões abordadas pelos vídeos, realizam suas traduções daquilo que consideram como realidade.

A partir destas observações devo então relatar como se deu meu interesse por esse tipo de material.

O cinema timorense e eu: furtivo encontro

O interesse por realizar uma antropologia de campos artísticos, no caso o audiovisual, surgiu ainda durante minha pesquisa de Iniciação Científica (IC), quando da realização de minha graduação em Ciências Sociais. Esta pesquisa tinha como objetivo analisar as relações entre o “catolicismo popular” e o Tambor de Mina, tendo como espaço de análise as Festas do Divino Espírito Santo realizadas em terreiros de Tambor de Mina, em São Luís. O desenvolvimento de minha pesquisa levou-me ao interesse pela Antropologia Visual e à Antropologia da Performance, como campos teóricos agregadores de ferramentas analíticas com potencial para permitir-me pensar a Festa do Divino, assim como a minha própria produção antropológica e imagética¹ relacionada à Festa. A produção audiovisual sobre a Festa do Divino Espírito Santo era tomada não como objeto de análise em si, mas como um elemento adicional sobre o qual deveria debruçar-me. Era mais um meio de produção, cristalização e reinvenção de discursos sobre a Festa do Divino, assim como também o são trabalhos acadêmicos, registros sonoros, ensaios fotográficos etc. A Festa do Divino era registrada e (re)produzida por meios audiovisuais e fotográficos.

No decorrer de minha graduação mudei de orientação e de tema, tendo defendido monografia (VIEIRA, 2010) sobre a relação conflituosa estabelecida entre dois grupos envolvidos numa disputa territorial na mesorregião Leste Maranhense. Os dois grupos, *gaúchos* e *herdeiros*², em meio a sua disputa pela legitimidade de reordenamento do território construía discursos baseados em uma suposta antiguidade da ocupação e a existência de uma identidade ligada ao território habitado. Assim, em minha graduação trabalhei, mesmo

1 Estou momentaneamente tomando o termo “imagem” em sentido amplo, sem distinção entre imagens estáticas ou em movimento, quer seja com ou sem banda sonora.

2 Estas são categorias êmicas. “Gaúchos” é a forma pela qual os sojicultores são chamados pelos moradores de São João dos Pilões, local da pesquisa, e “herdeiros” é a categoria pela qual os moradores do referido povoado se autodenominam.

que *en passant*, com dois temas que seriam fundamentais em minha pesquisa de mestrado: produção audiovisual e narrativas sobre questões políticas e sociais, assim como sobre processos de transformação social.

Meu interesse em estudar a produção fílmica timorense partiu do desejo inicial de aprofundar-me na produção cinematográfica de países lusófonos. Apesar de atualmente existirem vários meios de distribuição e compartilhamento de produções midiáticas, quer seja através de canais legais (download pago em sites de grandes produtoras/distribuidoras, compra de DVDs em sites estrangeiros etc.) ou ilegais (downloads via sites de hospedagem gratuita de arquivos, compartilhamento em redes p2p), essas produções continuam desconhecidas de boa parte do público brasileiro.

Ao assistir o filme moçambicano *Kuxa Kanema: O nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso (2003), onde é retratada a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em Moçambique, dentro de uma política de Estado voltada para a construção do Estado-nação, fiquei interessado em pesquisar processos análogos que poderiam ter ocorrido em outros países da CPLP. Durante o mapeamento de possibilidades viáveis para pesquisar processos de construção de um Estado-nação relacionados com suas produções imagéticas e (re)invenções de projetos de identificação nacional, soube das atividades de centros de produção de obras audiovisuais em Timor-Leste, como o Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste (CAMSTL).

O CAMSTL leva o nome de seu diretor, o inglês Max Stahl, pessoa cujo trabalho é reconhecido em Timor-Leste como sendo de grande relevância para a independência do país. Sua importância advém do fato de que em 12 de novembro de 1991, o episódio que ficou conhecido como Massacre de Santa Cruz foi gravado em VHS por Max Stahl, que naquela ocasião estava em Díli a serviço da Yorkshire Television, canal televisivo britânico. A gravação mostrava soldados indonésios disparando armas de fogo, no Cemitério de Santa Cruz, sobre a população timorense que participava de uma manifestação que caminhava em direção ao túmulo do estudante Sebastião Gomes que, por sua vez, fora assassinado semanas antes por tropas indonésias. Esse vídeo circulou por diversos telejornais ao redor do mundo e chamou a atenção da opinião pública para a situação opressiva na qual se encontrava a população timorense sob ocupação indonésia. Neste vídeo havia vários timorenses rezando em língua portuguesa, o que gerou comoção nacional em Portugal e fez com que o Estado português passasse a agir de forma ainda mais intensa a favor de Timor-Leste na diplomacia

internacional.

Decidi então realizar minha pesquisa de mestrado tomando como base os filmes do CAMSTL que estavam disponíveis a mim. Não tive acesso a eles por acaso. Eles tornaram-se acessíveis devido às agendas de pesquisa de meus orientadores, profa. Kelly Silva e prof. Daniel Simião, que realizam trabalho de campo em Timor-Leste e adquiriram os filmes do Centro por tratarem de temas políticos e sociais relacionados a suas investigações naquele país. Assim, os filmes com os quais trabalho nesta dissertação lidam com as temáticas mencionadas no início desta introdução.

Algumas notas sobre Timor-Leste

Ao decidir realizar minha pesquisa com vídeos que abordam questões políticas e sociais de Timor-Leste deparei-me com a necessidade de conhecer um pouco mais os processos históricos que estruturaram (e ainda estruturam) o país. Assim, fui atrás de bibliografia que tratasse destes processos de configuração do que hoje pode ser denominado como Estado-nação timorense e o resultado, em forma resumida, é o que segue abaixo.

O território que hoje integra o Estado-nação timorense foi constituído através de inúmeros fluxos de pessoas e mercadorias. Segundo Geoffrey Gunn (1999, p. 56), o comércio do sândalo timorense já era realizado por volta do sec. X, existindo relatórios chineses de 1225 nos quais Timor é descrito como “um local rico em madeira de sândalo”. Com a chegada dos portugueses a Timor e a instauração de uma colônia no sec. XVI, a ilha foi integrada à rede de fluxos de mercadorias, pessoas, tecnologias e políticas constituída pelo sistema colonial português. Com a ocupação indonésia a partir de 1975, Timor-Leste passou a integrar a política estatal de transmigração³ que consistia no incentivo à migração de regiões muito populosas da Indonésia para províncias menos povoadas. Tal política tinha um duplo objetivo: 1) fortalecer a ocupação do território indonésio forjando uma identidade nacional compartilhada, e; 2) diminuir tensões separatistas.

Esta ocupação seria reconhecida no âmbito internacional por poucos países, como EUA e Austrália, enquanto que o restante do mundo continuaria a perceber o território timorense como pertencente a Portugal. Em 1999, houve a criação de uma missão de paz da ONU, seguida de um plebiscito onde a população timorense decidiu pela sua independência em

3 Para maiores informações sobre a política indonésia de transmigração, ver Geoffrey C. Gunn (2007).

relação ao Estado indonésio. Com este resultado, a ONU passou a administrar o território timorense, enquanto seus quadros, entre outras coisas, realizavam um processo de “construção de capacidades” (CABASSET-SEMEDO; DURAND, 2009; SILVA; SIMIÃO, 2007).

Este breve histórico indica que a circulação de pessoas, ideias, capitais financeiros, equipamentos etc. tem sido uma constante no espaço que hoje denominamos Timor-Leste. Entretanto, estes fluxos intensificaram-se de forma grandiosa com a instauração da United Nations Transitional Administration in East Timor (UNTAET), que governou Timor de novembro de 1999 a maio de 2002, quando então o país passou a ter um governo independente. Com a vigência da UNTAET, a cooperação internacional para o desenvolvimento passou a ter um papel fundamental na edificação do Estado-nação timorense⁴, assim como na constituição de um campo artístico nacional.

Em Dili alguns centros produtores de obras audiovisuais, como o Centro Max Stahl em Timor-Leste (CAMSTL), a Casa de Produção Audiovisual (CPA) e a Dili Film Works (DFW), além de alguns produtores independentes⁵, têm concorrido para a constituição de um campo de produção audiovisual. Suas produções em vídeo vão de séries que são transmitidas pelo canal televisivo estatal de Timor-Leste (TVTL), a vídeo-documentários que tanto circulam localmente quanto podem ser adquiridos via internet⁶. Parte das produções desses centros e produtores independentes é realizada mediante apoio financeiro de organizações internacionais diversas.

A pesquisa e seus obstáculos

Para a realização da pesquisa que resultou no presente trabalho foram necessárias várias mediações devido a dificuldades diversas. Tais dificuldades iniciaram-se quando da obtenção dos filmes que são aqui analisados.

Os vídeos que aqui serão analisados foram selecionados em decorrência das dificuldades de obtenção de filmes produzidos em Timor-Leste. Já sendo difícil conseguir filmes

4 Sobre o papel da cooperação internacional para a (re)construção do aparelho estatal timorense, ver Kelly Cristiane da Silva e Daniel Schroeter Simião (2007), principalmente a Parte 2 do livro por eles organizado (pp. 97-272).

5 Geralmente nas discussões relacionadas às produções audiovisuais o termo “independente” denota uma produção e/ou agente situado fora do eixo *mainstream*. Entretanto, utilizo o termo para caracterizar agentes não ligados a instituições de produção audiovisual.

6 Em sites como o do Institut National de l'Audiovisuel (INA), instituição francesa que permite o download pago em seu portal, ou via sites de *streaming* de vídeo, como o Vimeo, onde o download, quando disponível, é gratuito.

produzidos em Timor-Leste, ter acesso a obras de uma produtora específica torna-se um obstáculo ainda maior. Ainda acerca da obtenção de outros vídeos, a exploração do acervo existente no INA mostrou-se de pouca ajuda, pois é composto basicamente de arquivos não editados, constituindo antes um banco de imagens que um catálogo de filmes.

Os três vídeos fazem parte de um conjunto de sete filmes produzidos pelo CAMSTL aos quais tive acesso por meio de meus orientadores, que os compraram na sede do Centro. Dos sete filmes, três estão em tétum e sem legendas em outro idioma, o que impossibilitou debruçar-me sobre eles; e os outros quatro estão em inglês (com trechos em português e/ou tétum), mas com legendas em inglês para os momentos em que o idioma falado não é este. Um destes filmes não foi utilizado devido a uma avaria na mídia DVD, que impossibilitou sua leitura.

Não utilizar três filmes que estão em tétum revela outra dificuldade surgida durante a realização da pesquisa: não domino o idioma falado por boa parte da população timorense. Apesar do português figurar como um dos idiomas oficiais de Timor-Leste, grande parcela de sua população não fala este idioma, pois foi alfabetizada no período de ocupação indonésia, durante o qual o idioma português foi banido de Timor-Leste e era falado apenas por membros da Resistência. Tentei aprender o idioma tétum mediante aulas com meu coorientador, mas não obtive progresso até a realização desta dissertação.

Outra dificuldade que senti foi a de escolher a melhor forma de lidar com as imagens nesta dissertação. Em várias ocasiões senti a necessidade de reproduzir a sequência de planos vista nos vídeos, mas como fazer isso no texto? A solução que encontrei foi a de encadear uma sequência de *frames*, na tentativa de reconstruir a sensação de movimento, de dinâmica, que tanto caracteriza o vídeo e o cinema, distinguindo-os da fotografia. Se alcancei meu objetivo é algo que fica a cargo do(a) leitor(a) decidir.

Continuando a falar das escolhas assumidas nesta dissertação, devo afirmar o porquê de utilizar o termo *frame*, em vez de “fotograma”, para as imagens obtidas a partir dos vídeos. Utilizo *frame* por reconhecer que o registro de imagens que resultou nos vídeos analisados deu-se em suportes magnéticos e/ou digitais, como câmeras VHS ou HD, e não em películas, estas sim geradoras de fotogramas.

Contudo, o maior e mais importante de todos os obstáculos foi a falta de financiamento que me permitisse realizar trabalho de campo presencial em Timor-Leste. Devido a esta dificuldade minhas entrevistas foram realizadas a distância. Sou grato ao meu coorientador

por haver disponibilizado parte de seu tempo durante seu trabalho de campo para realizar entrevistas com pessoas-chave para minha pesquisa. Além das entrevistas realizadas em Díli, via intermédio de meu coorientador, realizei também breves sessões de “perguntas e respostas” com Max Stahl, via e-mail, e Victor de Sousa, diretor timorense, via Facebook. A precariedade do acesso à Internet em Timor-Leste, assim como a qualidade desse acesso, impossibilitaram a utilização do Skype como ferramenta de mediação de encontros para a realização de entrevistas.

Com a impossibilidade de realização de trabalho de campo presencial deixei de ter acesso a informações essenciais para uma melhor e mais aprofundada abordagem dos filmes, como entrevista com a equipe, acesso a documentação relacionada aos acordos de financiamento, entrevista com os eventuais frequentadores e compradores de produtos do Centro etc. Assim, esta dissertação é fruto da análise de dados recolhidos de variados e menos sistemáticos meios do que se espera de um trabalho de campo, pois mesmo tendo contato via e-mail ou Facebook com agentes envolvidos com o campo audiovisual timorense, este contato mostrou-se bastante intermitente, com e-mails cuja resposta variava de 24h a 2 meses de espera. Vários dados utilizados na análise foram obtidos através de uma garimpagem constante na internet, pois o CAMSTL não dispõe de site próprio, e os centros de produção que possuem site não os deixam atualizados com frequência ou inserem pouquíssimos dados.

A dissertação

Como colocado acima, analiso nesta dissertação três vídeos produzidos pelo CAMSTL: *After the victory*, dirigido por Max Stahl, que trata da complexa questão dos veteranos no Timor-Leste pós-independência; *Women, peace and security*, também dirigido por Max Stahl, que fala da contribuição das mulheres na Reconstrução após o conflito e dos desafios por elas enfrentados tomando como eixo a atuação do Centro Esperança Ba Feto – Salele; e *Voices of the poor*, dirigido por Lamberto Quintas Soares, o qual aborda o desemprego enquanto problema que afeta diversos jovens timorenses e ameaça a estabilidade da nação.

Antes, contudo, de analisar os filmes, apresento, no primeiro capítulo, uma discussão acerca das possibilidades de abordagem das narrativas imagéticas a partir da antropologia. Início com uma reflexão sobre a relação do conhecimento científico com a imagem para, mais adiante, caracterizar um histórico da relação entre antropologia e imagem. Discutindo o caráter polissêmico das imagens e seu sentido bem menos controlado e unívoco do que a

mensagem textual (GAUDREULT; JOST, 2009), abordo alguns dos desafios que o estudo das narrativas imagéticas traz para a antropologia. Ao fazer tais movimentos dissertativos, meu objetivo é principalmente situar o desafio desta dissertação em uma tradição específica de estudo na antropologia que, por sua própria característica, deve dialogar com outras abordagens teóricas, como as da comunicação, quando esta lida com o cinema e o documentário. Minha intenção, nesse sentido, é preparar o terreno para uma análise que não seja apenas uma interpretação antropológica do material audiovisual produzido em Timor-Leste, mas uma reflexão sobre as particularidades de se construir interpretações sobre materiais dessa natureza.

Em seguida, no capítulo 2, caracterizo o campo audiovisual timorense a partir de alguns elementos propriamente sociológicos. Apresento o Centro Audiovisual Max Stahl (CAMSTL), situando-o em relação a outros atores deste campo. Busco caracterizar alguns dos agentes deste campo em termos de suas características de formação, de forma a tentar dar conta das relações de força e busca por acesso a capitais específicos que o estruturam.

Os capítulos 3 e 4 são dedicados aos filmes, contudo, com níveis distintos de análise. No capítulo 3 faço uma descrição etnográfica das narrativas filmicas de cada um dos vídeos, procurando ao mesmo tempo torná-los familiares ao leitor(a), desvendar as relações entre forma e conteúdo na construção das mensagens de cada filme.

O capítulo 4 retoma os filmes em seu conjunto, relacionando-os, por um lado, com o cenário do campo audiovisual timorense, tal como analisado no capítulo 2 e com temáticas que tem atravessado as disputas relacionadas ao processo de formação do Estado-nação no país, tal como abordadas na bibliografia citada. É neste capítulo que realizo o contraste entre as narrativas políticas construídas pelos/nos vídeos do CAMSTL com as produzidas por pesquisadores no âmbito acadêmico.

Por fim, na conclusão, faço o resgate, de forma sintética, das discussões realizadas nesta dissertação, além de realizar uma reflexão sobre o processo de construção do texto que ora é apresentado assim como sobre as contribuições proporcionadas pela experiência de pesquisa e escrita da dissertação.

2 Sobre jogos de linguagem e disputas por hegemonia

Tanto a produção científica quanto a produção de imagens (num sentido amplo, ou seja, imagens estáticas ou em movimento, com ou sem banda de áudio) estão sujeitas a regras que as estruturam desde o momento de suas concepções. O cumprimento destas regras é necessário para que a obra gerada seja reconhecida por outros como legítima. Ao mesmo tempo que as regras estruturam essas obras, o seu descumprimento (ou sua subversão) pode ocasionar a (re)estruturação desta estrutura de produção e legitimação (BOURDIEU, 2003).

Creio agora ser necessário tecer alguns comentários acerca da linguagem científica (enquanto estruturada e estruturante pelo/do campo de produção de conhecimento científico), com ênfase naquela utilizada pela antropologia, e a linguagem imagética (novamente tomando imagem em sentido amplo) como forma de tratar das relações de força que existem quando das tentativas de uma linguagem em utilizar/apropriar-se dos produtos gerados em/por outra linguagem.

Assim, num primeiro momento, trato da linguagem científica, tentando realizar uma descrição não exaustiva das características desta e dos “dialetos” que a compõem para, em seguida, tratar das oportunidades de apropriação dos produtos gerados pela/na linguagem imagética. Num segundo momento eu desloco minha ênfase para o “dialeto” antropológico, realizando um esforço de mostrar um breve histórico das relações de força produzidas a partir das tentativas deste dialeto em utilizar/produzir/apropriar-se de obras regidas por regras pertencentes à linguagem imagética. Este segundo momento pode ser pensado como dividido em dois outros: antropologia e imagem estática (leia-se: fotografia), e; antropologia e imagem em movimento.

Todo este esforço está relacionado ao meu desejo de mostrar ao leitor que esta iniciativa de pensar vídeos documentários sobre Timor-Leste não parte de um vazio. Há toda uma história que estrutura a configuração do campo antropológico e as relações entre os campos antropológico e audiovisual. Esta história está repleta de inovações e subversões da linguagem científica, ou melhor, do “dialeto” antropológico, quando este é complexificado pela aproximação com o que é produzido pelo/no campo audiovisual.

Não pretendo esgotar a história desta relação, mas pontuar eventos que me fazem refletir sobre minha pesquisa. Desta forma, abordo alguns conceitos que, embora possam não ser diretamente instrumentais para esta dissertação, marcam a minha trajetória de entendimento do estado atual do campo e, portanto, constituem a maneira como percebo os fenômenos

analisados.

2.1 Da linguagem científica enquanto meio de inscrição da realidade

Barthes (1988) postula que tanto a ciência quanto a literatura são discursos constituídos pela linguagem, mas enquanto esta tem a si mesma por finalidade, aquela objetiva ser um veículo transparente de teorias, hipóteses, afirmações e conjecturas que descrevem (e, talvez, poderia acrescentar *definem*) o real. Estas são duas afirmações não-contraditórias, pois se de um lado temos a ciência como instância que se propõe a lidar com o real através de sua descrição, por outro lado esta atividade descritiva tem seus resultados inscritos num suporte específico, a linguagem científica.

As ciências modernas estão numa contínua busca por uma descrição minuciosa e legítima da realidade. Tal busca não está inserida num campo político neutro e não creio que precisaríamos de Bourdieu (2003) para demonstrar esta afirmação. Bastaria pegarmos alguns poucos exemplos da história, como a chamada revolução copernicana, que gerou perseguição por parte da Igreja Católica aos que propunham um modelo de descrição da realidade diferente do seu.

Descrever é, até certo ponto, prescrever, e descrever da forma mais acurada e completa possível é demonstrar habilidade e conhecimento das ferramentas e técnicas pertencentes ao campo no qual a descrição é produzida. A inscrição da observação e da descrição realiza-se geralmente através do texto/verbo escrito. Entretanto, segundo Becker (2009), a utilização de materiais visuais como evidência pelas ciências naturais é habitual. Não é estranho quando ao falarmos de átomos, unidade presente em estudos físicos e químicos, lembrarmos dos modelos atômicos apresentados de forma gráfica em livros didáticos, assim como desenhos anatômicos que evocam os músculos, sistema nervoso e esqueleto humano, se desejarmos exemplos relacionados às disciplinas biológicas.

Becker (*idem*, p. 189-190) afirma que

nas ciências sociais, somente a história e a antropologia, as disciplinas menos “científicas”, usam fotos. A economia e a ciência política, as mais “científicas”, não o fazem. A sociologia, arremedando o caráter supostamente científico destes últimos campos, também não lança mão delas.

Ora, aparentemente a utilização de imagens, passando para um sentido mais amplo, em

disciplinas integrantes do campo das ciências sociais diminuí, quando não deslegitima, suas pretensões ao reconhecimento irrevogável de seu caráter científico por parte das demais disciplinas integrantes do campo em questão. Seria possível imaginar que as chamadas *hard sciences* fossem mais plásticas em relação aos suportes utilizados quando da veiculação de seus conhecimentos que as *soft sciences*?

A apropriação e produção de imagens, quer sejam estáticas ou animadas, pelas ciências naturais parte do pressuposto que as imagens podem representar a realidade. Assim, a fotografia da colisão de elétrons em meio a uma pesquisa que utilize um acelerador de partículas transforma-se em evidência. Ela mostra o que ocorreu. Apresenta aos cientistas responsáveis pela análise da imagem o momento que os mesmos procuravam estudar. A imagem não é contestada. Ela é produzida de forma direcionada: ou ela mostra a colisão dos elétrons ou ela não será realizada. Devido à instrumentalidade da imagem e o pressuposto de realismo ela torna-se uma evidência contundente, não-passível de críticas e/ou objeções. A imagem é fruto de um processo de tradução que apresenta de forma gráfica o resultado de equações e fórmulas matemáticas, físicas e/ou químicas. Como derivada de equações e fórmulas exatas, ela também é tida como exata, incontestável. A imagem não é questionada, mas, talvez, seu processo de produção que poderia ter levado à inscrição do evento errado, não desejado, no suporte.

As ciências sociais têm outra relação com a imagem. Apesar de em vários momentos o pressuposto de realismo ter sido acionado e aceito, a imagem não está imune a questionamentos. Ela não pode ser considerada evidência de nada além do processo de produção de alguém. Aqui não é possível afirmar que ela apenas representa, mas também evoca, que ela não é apenas um símbolo, mas a inscrição de diversos signos independentes que quando reunidos no mesmo suporte formam um sistema que agencia uma nova relação entre significante e significado. A utilização de imagens em ciências sociais passa a ser uma possibilidade de contaminação das disciplinas integrantes deste campo, todas herdeiras de modelos positivos de ciência e racionalidade, com elementos não-objetivos, tal como a imagem polissêmica. Assim, quando a imagem é utilizada pelas disciplinas “mais científicas” das ciências sociais, utilizando o termo de Becker (op. cit.), ela o é apenas enquanto resultado de transposições de análises estatísticas para um modo de apresentação gráfica, tal como ocorre nas ciências exatas. Não é a imagem que tem valor, mas a sua função de fazer saltar aos olhos do leitor as diversas relações possíveis entre variáveis que podem também ser lidas

através de uma tabela ou de uma longa série de dados estatísticos citados de forma textual.

Mas, o verbo escrito não seria também polissêmico?

Sim, ele é, mas o verbo escrito traz a possibilidade de cercear os sentidos construídos pelos pesquisadores-autores, ao passo que a imagem passível de utilização pelas ciências sociais, tais como a antropologia ou a sociologia, bastante diferente de fotografias de colisões de elétrons ou radiografias de caixas torácicas, não permite que seu produtor limite suas possibilidades de interpretação. A escrita é unilinear. Ela não permite que duas ações sejam executadas ao mesmo tempo (GAUDREAU; JOST, 2009). Uma deve ser colocada em segundo plano, obscurecida, esquecida, para que outra possa vir à tona e desenvolver-se. Há uma espécie de fila de ações a serem desenvolvidas, narradas, descritas... Por exemplo, como realizar a descrição textual da Imagem 1, obtida de *Uma Lulik*, filme de Victor de Sousa (2010)?

Imagem 1 - Enterro de Aleixo Pereira do Rego



Frame obtido a partir do filme *Uma Lulik*, de Victor de Sousa Pereira (2010).

São diversos elementos que saltam aos olhos de forma simultânea, numa miríade de informações que competem pela atenção do espectador. Todas querem ser o *punctum*, mesmo sem querer... Uma tentativa de descrição textual da Imagem 1 redundaria num ordenamento das ações a serem descritas. Não se pode escrever/ler simultaneamente que uma mulher usa um pano preto sobre a cabeça enquanto segura uma criança e está situada próxima a uma

outra mulher que estende um prato com flores donde as mesmas são retiradas por mãos masculinas para serem logo em seguida jogadas sobre o túmulo sobre o qual está o prato com flores. A imagem permite ao espectador a possibilidade de obter todas as informações possíveis ao mesmo tempo. A escrita tem outro tempo.

Desta forma, há uma espécie de controle inerente ao suporte do verbo escrito que concede aos pesquisadores-autores a possibilidade de selecionar e ordenar o que deve ser descrito, explicado, esmiuçado, revisado e, principalmente, lido, formando um todo coerente, fluido, gradativamente construído e com o sentido desejado. Devido a já citada simultaneidade de signos presentes na imagem esta ordenação não é possível, pois o *punctum* (BARTHES, 1984) é uma constante potencialidade.

Talvez seja necessário realizar aqui uma espécie de nota de rodapé, mesmo que situada no corpo do texto, para explicar o que seria o *punctum*, já por duas vezes citado e em nenhuma delas abordado e/ou comentado. Ao falar sobre os dois elementos que percebe como criando o seu interesse particular pelas fotos analisadas em *A câmara clara*, Barthes (1984) nomeia esses dois elementos como *studium* e *punctum*. Sobre o *studium*, Barthes (idem, p. 44-45, grifos do autor) diz que o mesmo é

uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios. Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.

O *studium* pode então ser pensado como aquilo que deixa acessíveis ao leitor/espectador as informações evocadas/expostas na fotografia. É o que permite a alguém ver uma foto da Praça de São Pedro, no Vaticano, e não apenas reconhecer o lugar, relacionando a imagem à bagagem cultural adquirida durante a vida, mas também interessar-se por ela, sem particularidades envolvidas. Essas particularidades, mesmo (e, talvez, principalmente) as mais

aleatórias, são domínio do *punctum*, pois, ainda pensando com Barthes (1984, p. 46, grifos do autor), esse

segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).

O *punctum* é isso. Tudo e nada. Detalhe e fundamento. O que me fere pode ser inócuo a outrem. Parece-me que Barthes realiza diversos "avisos", para lembrar o leitor do caráter intimista de seu texto. Assim, tomando sua experiência como objeto de análise, ele alerta que a presença do *punctum* não é algo constante, pois (1984, p. 47, grifos do autor)

muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, *polido*: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*.

Na imagem inserida anteriormente, o que chama minha atenção, me prende, faz com que me entregue é a chama da vela situada no canto inferior direito que, a partir do ângulo da câmera, parece estar bem à frente do rosto de um menino, como a guiá-lo. Contudo, o *punctum* não é tão autoritário para ser sempre o mesmo para várias pessoas. O seu, leitor, é algo pessoal.

Haja vista que esses dois conceitos (*punctum* e *studium*) têm sua aplicação mais voltada ao mundo da fotografia⁷, creio que é chegada a hora de encerrar esta longa nota de rodapé e retornar à discussão principal. Assim, devo frisar que a imagem não é apenas um suporte. Ela é uma narrativa passível de inscrição em suportes mediante a utilização de linguagens

7 Marcius Freire (1994) realizou um exercício de análise de filmes etnográficos utilizando os conceitos de *punctum* e *studium*. Contudo, não percebi neste exercício nada além da confirmação que estes conceitos não têm eficácia quando da análise de imagens em movimento, com ou sem banda sonora.

específicas, tais como a fotográfica e a filmica. Assim, quando as ciências naturais utilizam a imagem como evidência, na verdade o que há é o acionamento de uma narrativa imagética (mediante uma de suas linguagens e suportes de inscrição), pelo discurso científico (transmitido via linguagem escrita), que a faz tomar a função de evidência e/ou de recipiente de informações.

Sendo a linguagem das ciências sociais e humanas orientada por regras distintas das que regem a linguagem das ciências naturais, é no mínimo justificado supor que a antropologia possua uma linguagem distinta das demais disciplinas que compõem o campo das ciências sociais. As relações entre antropologia e imagem também são distintas, como aponta Becker (idem) ao afirmar que a disciplina, assim como a história, é uma das “menos 'científicas'” do campo e utiliza fotografias, ao contrário da economia e sociologia, por exemplo.

Afirmei anteriormente que a imagem é uma linguagem passível de inscrição em suportes. Talvez seja mais profícuo pensar aqui a imagem não como linguagem, mas como narrativa que se inscreve sob a forma de uma linguagem, tendo a fotográfica e filmica como modalidades. O discurso antropológico, inscrito pela e na linguagem escrita, submete o discurso imagético aos seus interesses. As linguagens fotográficas e filmicas, por sua vez, ficam regidas pelas regras que ditam as formas de inscrição da narrativa antropológica sob a forma de linguagem antropológica.

A linguagem é uma instância que possui um conjunto de regras e estruturas nas quais a narrativa se encaixa. A narrativa só é possível na medida em que a linguagem dá condições para sua existência. Ao mesmo tempo em que a narrativa é estruturada pela linguagem, esta também depende das condições proporcionadas pelo suporte para poder existir. Assim, com o avanço da tecnologia disponível para o registro de imagens em movimento, ou seja, com as transformações do suporte de inscrição, a linguagem audiovisual passou a possibilitar diferentes composições de narrativas. Se antes do advento de câmeras elétricas só era possível a utilização de planos de curta duração, a partir deste equipamento já era possível gravar longas tomadas, com mais de 1 hora de duração. A partir destas considerações, creio ficar mais clara a distinção entre linguagem e narrativa que estou operando neste texto.

Pensando a antropologia enquanto narrativa, é possível aproximá-la da fotografia (por que não?), assim como da literatura, como argumenta Geertz (2009). A aproximação entre antropologia e literatura segue um percurso diferente de uma aproximação entre a fotografia e a antropologia, pois se aqui são duas narrativas que se apresentam ao espectador/leitor sob

formas diferentes, no primeiro caso, ambas se realizam através do verbo escrito. É da relação entre antropologia e a imagem que tratarei.

Fotografia, cinema e antropologia se articulam, de forma que é possível pensar os vídeos a serem analisados como exemplos de construções sociais cuja dinâmica de formação é interessante entender, bem como os efeitos pensados e impensados em que são vistos à medida em que entram em circulação.

2.2 Das imagens na antropologia

A utilização de fotografias para e em etapas de pesquisa antropológica conhecidas como trabalho de campo é algo que remonta aos primórdios da moderna antropologia. Abster-me-ei deliberadamente de discutir a importância das ilustrações produzidas por viajantes e por expedições de naturalistas, que muito contribuíram para a construção de um imaginário ocidental acerca de povos e terras até então desconhecidas do Ocidente, pois esta discussão escaparia demasiado do objetivo deste trabalho. Entretanto, algumas considerações acerca dos usos da fotografia e de filmes em antropologia devem ser realizadas.

Andrade (2002, p. 68) afirma que “por volta de 1890, inicia-se a utilização dos recursos visuais na etnografia, mas a consagração do conhecimento desses recursos vem mesmo com a projeção pública do filme dos irmãos Lumière”, em 1895. A antropologia não se mostra insensível às implicações da realização dos Lumière, como indica a inclusão de uma câmara de filmar em meio aos equipamentos levados por Haddon e Rivers à expedição ao Estreito de Torres, em 1898.

Barbosa e Cunha (2006, p. 12-13) afirmam que

Nesse projeto [a expedição ao Estreito de Torres], a câmara fotográfica e o cinematógrafo constituíram ferramentas fundamentais para o registro dos diferentes tipos físicos e culturais. Eram considerados instrumentos científicos, tanto quanto o microscópio, capazes de ampliar o olhar do cientista, pois ao “estabilizar” e “fixar” os dados obtidos em campo facilitaríamos análises posteriores.

Esta aproximação da imagem fotográfica a um sentido de evidência, imputado por sua percepção como “instrumento científico”, é característica de uma antropologia que ainda acreditava no realismo da fotografia. Poder-se-ia argumentar que a produção de imagens fotográficas e filmicas em trabalhos de campo é uma produção instrumental, que visa apenas

a criação da possibilidade de ver novamente o que estava diante dos olhos do pesquisador no momento em que a realidade fora inscrita no suporte (tal como, até hoje e em larga escala, o uso do gravador para entrevistas e rituais, assim como o caderno de campo, de forma geral). Assim, o antropólogo também teria a possibilidade de notar detalhes que passaram despercebidos ao primeiro exame. Contudo, tais possibilidades apenas surgem se considerarmos a fotografia como uma forma de presentificação fiel à realidade passada. É um tornar atual o que já fora observado. A realidade cristalizada mediante a inscrição.

A linguagem antropológica de então estava submetida às exigências de uma disciplina que buscava firmar-se no campo científico, tendo como modelo disciplinas mais antigas e legitimadas. A fotografia, então evidência, representação da realidade já observada, fica excluída dos trabalhos finais produzidos pela análise dos antropólogos. Sua existência era instrumental. Sua exibição ao público leitor era desnecessária.

As fotografias produzidas durante as etapas de trabalho de campo começam a surgir nos trabalhos finais antropológicos a partir da publicação, em 1922, de *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski. Em *Argonautas*, a fotografia, além de evidência, torna-se ilustração.

A utilização mais frequente e antiga das fotografias nos trabalhos de Ciências Humanas é como ilustração do texto. A fotografia seria a vitrine através da qual o leitor pode tomar um contato imediato e simplificado com o texto. Ainda que ocasionalmente tenham inspirado as análises e interpretações apresentadas através do texto escrito, não se lhes pede nada além das dimensões visuais imediatas – traços físicos, indumentária, moda, expressões faciais, fachadas de prédios e outras características externas de coisas, pessoas e grupos. O conteúdo aparente da fotografia determina sua legenda. As brechas do texto que a imagem preenche com informações ou representações não são verbalizadas (LEITE, 1988, p. 85).

Introduzindo seu *Retorno à Câmara Clara*, de Roland Barthes, Samain (1998, p. 122, grifos do autor), tece questionamentos que tocam a utilização da fotografia, enquanto ilustração, pela antropologia:

Sabe-se que no decorrer da segunda metade do século 19, se constituía – ao lado desta *antropologia física* – uma *antropologia cultural* que, progressivamente e no decorrer deste século 20, ia afastar-se da produção de registros visuais, acabando, sumariamente, por reduzi-los a meras ilustrações. [...] Será que o progressivo desuso de imagens na Antropologia Social não deveria encontrar sua explicação:

– no fato de que, pouco a pouco, seu próprio objeto deslocou-se e se

enriqueceu, passando do registro comparativo entre as raças humanas para um esforço de compreensão muito mais amplo das diferenças culturais existentes entre as sociedades humanas?

– no fato de que para dar conta e explorar este novo objeto (portador de dados visíveis, é verdade, mas de tantos outros que não eram), o suporte imagético era, ao mesmo tempo, por demais loquaz e, no entanto, incapaz de falar. Capaz de mostrar, de sugerir, de provocar questionamentos e, no entanto, incapaz de fornecer uma racionalidade discursiva?

– no fato de que, efetivamente, a escrita oferecia outras possibilidades logi(sti)cas para apresentar, fazer entender, integrar, colocar em relações, fatos da observação?

O primeiro questionamento de Samain diz respeito ao movimento iniciado a partir da publicação de *Argonautas*, obra considerada pela Antropologia como um de seus marcos fundadores em seu período moderno, e que dá início a um movimento realizado pelos agentes constituintes do campo antropológico de preferir realizar extensos (e, por vezes, intensos) trabalhos de campo, visando a dar conta da totalidade de uma determinada sociedade, mesmo que elegendo um determinado aspecto para servir de fio condutor à narrativa produzida. Tal método de trabalho de campo é o que conhecemos dentro da Antropologia como “observação participante”. A prática antes vigente era a de construir trabalhos pautados em comparações extensas, que primavam mais pela diversidade de exemplos do que pela profundidade analítica advinda da contextualização de um dado caso empírico.

Desta forma, a antropologia passa a produzir obras a partir de trabalhos de campo realizados pelos próprios antropólogos responsáveis pela análise. A fotografia torna-se, quando muito, um artifício mnemônico utilizado pelo pesquisador para evocar sensações e *insights*, mas geralmente assume o papel de ilustração, um atestado de que o antropólogo “esteve lá”. Antes da generalização de trabalhos de campo extensos, a fotografia era utilizada como fonte de dados brutos, como pode ser inferido a partir da citação de Miriam Leite (*idem*) reproduzida anteriormente.

Os dois últimos questionamentos são desdobramentos das consequências advindas do movimento exposto no primeiro. Com a instituição da observação participante, produtora de mais dados, cada vez mais aprofundados, a utilização da fotografia, enquanto suporte de inscrição da linguagem fotográfica subsumida pela antropológica, torna-se uma tarefa que traz mais complicações que facilidades ao processo de construir narrativas antropológicas acerca das sociedades estudadas. A linguagem antropológica, inscrita sob a forma de linguagem verbal escrita, tem limites. Como disse anteriormente, a escrita é unilinear. Quando se dá voz

a alguém, outro alguém torna-se afônico, invisível, oculto. Quem não tem voz não existe⁸.

Refletindo acerca da subnarração dentro da narrativa fílmica contrastando-a com o caso existente na narrativa escritural, a partir de um exemplo extraído da literatura ficcional, Gaudreault e Jost (2009, p. 69, grifos dos autores) afirmam que no caso da linguagem escrita

um narrador *verbal* narra *verbalmente* o que um outro narrador *verbal* (sub)narrou *verbalmente*. Existe, portanto, homogeneidade do material. Como podemos observar, uma tal delegação narrativa acarreta uma ocultação quase completa do narrador primeiro: [...] o leitor esquece completamente até mesmo a existência do narrador primeiro. É um pouco como se ele fosse afogado, literalmente, na enchente de falas do narrador segundo.

O mesmo não ocorre com as narrativas fotográfica e fílmica. Se na narrativa fílmica temos a existência de uma dupla narrativa, possível através da utilização da imagem e da palavra, escrita (quando da inserção de cartelas no chamado cinema mudo), ou falada (quando do surgimento da possibilidade técnica de incorporação e reprodução de registros sonoros às produções fílmicas), na narrativa fotográfica há uma certa homogeneidade. Não é possível haver dois canais de transmissão de informações dentro da fotografia. Ela é um todo complexo. Suporte de signos diversos que a compõem de forma simultânea, tornando-a, por sua vez, um sistema de signos e um signo em si.

As narrativas tidas como antropológicas possuem pretensões científicas, ao menos em suas formas mais usualmente aceitas. Elas intentam serem objetivas, claras e precisas, além de relatar, explicar e transmitir. Desta forma, a narrativa antropológica conforma-se melhor à linguagem verbal escrita que à linguagem fotográfica. Reafirmando o que disse anteriormente, através da linguagem escrita a narrativa antropológica tem acesso às possibilidades de controle e direcionamento que não estão disponíveis quando da utilização da linguagem fotográfica como forma de inscrição. A utilização de legendas atreladas a fotografias visa suprir essa relativa falta de controle da atenção do leitor/espectador por parte da linguagem fotográfica. Ainda assim, o direcionamento do olhar, o controle da atenção, dá-se não através da linguagem fotográfica, mas do recurso à linguagem verbal escrita. Ao final, ainda é a linguagem escrita que detêm o monopólio da veiculação discursiva.

Em 1953, no âmbito da Pesquisa de Culturas Contemporâneas da Universidade de

8 Da mesma forma, a imagem estática e a imagem em movimento são produzidas a partir de um enquadramento, que delimita o que entra na obra e o que fica à sua margem.

Columbia⁹, é publicado *The Study of Culture at a Distance* (MEAD; MÉTRAUX, 1953). Nesse livro a imagem, mais especificamente, a imagem fílmica, surge como dado a ser analisado, pois o filme é um produto cultural. Neste sentido, Heider (1991, p. 3), afirma que “movie cameras, tape recorders, editing tables, and projectors are the same around the world. But these tools are wielded by people, and the films which emerge are shaped by the ideas – the culture – of those people”. Aparentemente, a imagem começa a se desvencilhar do status de ilustração.

A obra antropológica mais conhecida pela articulação produzida entre texto escrito e imagem fotográfica é *Balinese Character*, de Gregory Bateson e Margaret Mead (1942). Aqui os autores buscam uma nova forma de inscrição da realidade através da articulação da linguagem escrita com a fotográfica. Texto e fotografia são interdependentes neste trabalho. O que escapa às capacidades de descrição da linguagem escrita é tangenciado pela utilização das fotografias. Assim, olhares, gestos, movimentos (as fotografias apresentadas no livro foram, quase todas, realizadas de forma sequencial, dando uma impressão de movimento através de sua observação) são trazidos ao leitor/espectador, complementando e ampliando o sentido criado pelo texto. A imagem não apenas deixa de ser mera ilustração e/ou fonte de dados de pesquisa, mas começa a ser também utilizada como linguagem de inscrição da narrativa antropológica.

Entre a primeira publicação de *Balinese Character*, em 1942, e a publicação de *The Study of Culture at a Distance*, em 1953, Jean Rouch começa a agir em outro *front* da imagem, o da produção de imagens fílmicas, transformando-se na pessoa responsável por grandes mudanças na relação entre a antropologia e a imagem fílmica. Engenheiro de formação, Rouch trabalhou no continente africano e lá, deparando-se com a realidade local/regional, decide estudar etnologia sob a orientação de Marcel Griaule, incluindo desde o início a câmera em sua estratégia de pesquisa (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 36).

Segundo Barbosa e Cunha (idem), para Rouch a câmera agia de forma questionadora, estimulando relações dentro e fora do campo, com os sujeitos da pesquisa e com os espectadores do filme. E afirmam ainda que (ibidem, p. 37, grifos dos autores)

Rouch foi um incansável defensor da expressão da subjetividade no filme etnográfico e ainda do fazer fílmico como espaço privilegiado que possibilitava a associação da linguagem cinematográfica em sua plenitude com os métodos de construção do conhecimento da pesquisa antropológica.

9 Columbia University Research in Contemporary Cultures.

Sua questão era como construir reflexões antropológicas *com e a partir* do filme. Seu foco foi a utilização do filme como uma forma de contar e expressar coisas que não poderiam ser expressas de outra forma, principalmente o imaginário que povoa a vida dos indivíduos em seu contexto de vida. A câmera e seu operador-antropólogo tornavam-se nesse percurso agentes e sujeitos na realidade etnográfica. Não havia nenhuma intenção de confundir o espectador quanto ao processo de construção que envolvia esse tipo de elaboração do conhecimento: pelo contrário, era imprescindível que ficasse claro o ponto de vista que alinhavava o filme.

A partir de Rouch, o cinema etnográfico/documentário começa a não mais apenas questionar a realidade filmada, mas também sua própria linguagem. A *auto-mise em scène*, em vez de ser pensada como um obstáculo, um ruído quando da produção de filmes documentários e/ou etnográficos, se não se torna desejável, ao menos passa a ser tolerada.

Claudine de France (1998, p. 405-406, grifos da autora), define a *auto-mise em scène* como uma

noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise em scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A *auto-mise em scène* é inerente a qualquer processo observado.

A *auto-mise em scène* deve sempre ser levada em consideração quando da realização de filmes no âmbito de pesquisas antropológicas. A partir desta noção, o antropólogo-cineasta terá condições de refletir não apenas acerca das mudanças ocorridas nos comportamentos dos interlocutores da pesquisa, mas também de pensar em seu papel enquanto antropólogo que, geralmente, está inserido ou tentando inserir-se em ambientes que lhes são estranhos. Tais reflexões assemelham-se em parte às empreendidas por Berreman (1980), acerca da inserção do antropólogo em campo e as consequências decorrentes da forma como essa inserção é realizada.

Tais reflexões são recorrentes na antropologia e constituem parte importante da análise antropológica, pois os fatos analisados estão geralmente condicionados à estratégia de entrada do antropólogo em campo. Quando equipamentos de auxílio ao registro da realidade são utilizados, há, quase que invariavelmente, uma nova rodada de reflexões acerca das consequências da utilização desses equipamentos sobre os tipos de dados obtidos.

Além das questões éticas que sempre envolvem a realização de pesquisas antropológicas, há outras que estão relacionadas à inserção de mecanismos de registro da realidade, como gravadores de som e câmeras fotográficas e/ou de filmar. Assim, ficam marcados questionamentos éticos e metodológicos acerca da relação construída entre o antropólogo e o Outro fictício. Fictício pois o Outro nunca é, de fato, um Outro. É sempre mais um que é produzido pela narrativa antropológica como um diferente, uma alteridade, assumindo aqui o papel de objeto de pesquisa, ali o de interlocutor, acolá o de sujeito e em outros lugares o de amigo ou todos os qualificativos aqui mencionados.

Quando se utiliza um gravador de som durante o trabalho de campo, surgem questões éticas e metodológicas, sobre em que momento ligar o gravador, o que gravar, como transcrever as gravações, como utilizá-las... O mesmo ocorre em relação à câmera fotográfica e/ou de filmar. Parece-me que os questionamentos que surgem em relação à utilização de equipamentos que registram imagens (quer sejam animadas ou estáticas, com ou sem banda de áudio) são mais numerosos e prementes que os que surgem quando da utilização de gravadores de som. Não saberia precisar o porquê desta diferença, mas ela pode ser notada principalmente pela abundância de textos que visam tratar do estatuto da imagem na antropologia e dos usos e abusos da imagem em pesquisas antropológicas. A utilização de gravadores de som não recebe tanta atenção.

Talvez esta diferença de atenção dada à utilização desses equipamentos em contextos de pesquisa antropológica dê-se em função de que o gravador de som geralmente é utilizado como artifício mnemônico. Ele inscreve numa mídia a fala de alguém. Essa fala não se pode perder no tempo-espço. Deve ser guardada, presentificada, atualizada, reproduzida tantas vezes quanto for necessário ao pesquisador. A gravação raramente chega ao grande público, ocorrendo apenas quando é realizada para esta finalidade, como o registro da execução de uma música, visando a produção de um CD, por exemplo.

A câmera fotográfica e de filmar podem também ser utilizadas como instrumento de registro e fixação da memória, mas seus produtos podem ser (e, hoje em dia, geralmente o são) incorporados ao trabalho final, quer este se apresente sob a forma de artigo, quer se apresente sob a forma de monografia, dissertação, tese ou livro. O registro de áudio com gravadores quase sempre fica restrito ao âmbito da análise, subsidiando a reflexão do pesquisador. As imagens registradas, por sua vez, tendem a surgir nos trabalhos finais ou a compor um novo tipo de trabalho final, que tem a si como finalidade.

Ao escaparem para um grande público, ou seja, ao serem publicadas, as imagens produzidas reforçam e/ou concorrem para o processo de construção do Outro que está sendo realizado pelo texto escrito. Daí as implicações éticas que envolvem a utilização de imagens em pesquisas antropológicas. Como esse Outro é mostrado? Até que ponto estas imagens servem para desconstruir estereótipos e preconceitos ou para cristalizá-los? Como produzir imagens que não transformem as pessoas envolvidas na pesquisa em apenas Outros, mas consiga evocar os interesses, dúvidas e afetações que envolvem a relação entre quem escreve e sobre quem se escreve, ou melhor, quem fixa a imagem e quem tem sua imagem fixada?

João Moreira Salles (2005, p. 67, grifos do autor), ao tratar da natureza do documentário, afirma que

A fórmula tradicional do documentário pode ser resumida a *eu falo sobre vocês para eles*. Existe o documentarista, *eu*, existe o personagem, *ocê*, e existem *eles*, os espectadores. Na maioria das vezes, entretanto, essa fórmula na verdade significa *eu falo sobre ele para nós*, uma vez que o público de documentários é sempre mais parecido com o documentarista do que com o índio, o menino de rua, o nordestino da seca, o artista popular, o bandido ou o esquimó que formam o elenco-padrão do gênero. O grande documentarista e etnógrafo Jean Rouch escreveu “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo”. Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*.

Deixando em suspenso, mesmo que momentaneamente, as diferenças existentes entre o texto antropológico e o filme documentário (ou mesmo entre o filme documentário e o filme etnográfico), pode-se pensar, a partir da afirmação de Salles acerca do que o autor chama de fórmula tradicional do documentário, pontos de contato entre o trabalho do documentarista e o do antropólogo. Em ambas modalidades de produção de conhecimento há alguém que fala de algo ou alguém para um determinado público, geralmente identificado, ou bastante próximo, à pessoa que fala. A atitude de falar de alguém para um público é potencialmente geradora de representações, mal-entendidos e mal-estar, quer este seja para o antropólogo/documentarista, quer seja para a pessoa e/ou grupo representado.

Salles afirma que, no filme montado, a pessoa, aquela com a qual o documentarista conviveu, conversou, partilhou momentos, “cede lugar a algo próximo, o personagem” (2005, p. 68). O autor continua afirmando que “potencialmente os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside

para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética” (idem). Ao deslocar para a ética o que chama de “questão do documentário”, Salles dá, mesmo que quase sem querer, elementos para (re)pensar o fazer antropológico, uma empresa já realizada por vários outros antropólogos.

Afinal, por quê não inquietar-se com a afirmação de Salles e tentar pensar o fazer antropológico de forma ética? Por quê não pensar em como evitar representar a pessoas com quem convivemos durante nossas pesquisas, transformando-as em personagens, meros objetos de pesquisa? A antropologia está bastante distante de tornar-se *bulletproof* e as constantes críticas produzidas dentro do campo antropológico são prova disso. James Clifford, em seu *A experiência etnográfica* (2002, p. 43), promove uma reflexão acerca da relação entre o antropólogo e o fazer etnográfico. Concordo com o autor quando este afirma que

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia.

Creio que a antropologia partilhada realizada por Jean Rouch consegue, ao menos em parte, enfrentar estas questões éticas aqui mencionadas ao estabelecer um diálogo com os vários sujeitos envolvidos na pesquisa antropológica fazendo com que o produto final seja resultado deste diálogo. Vejo este processo de pesquisa como não sendo apenas uma forma diferente de obter dados para análise por parte do antropólogo, mas como uma forma de tornar o pensamento antropológico mais polifônico, mobilizando todos os sujeitos a refletirem acerca do que está em questão, trazendo suas contribuições à produção do trabalho final.

A antropologia partilhada é, a meu ver, mais uma forma de tornar a antropologia um pouco mais polifônica e romper com a ilusão de impessoalidade do texto etnográfico, a construção de um relato onisciente cujo narrador parece pairar sobre os acontecimentos. Segundo Jean-Paul Colleyn (2004, grifos do autor)

L’anthropologie de Jean Rouch se distingue sur les points suivants: il refuse le regard objectiviste au profit d’une *anthropologie partagée* où l’autre a son mot à dire; il cultive un surréalisme ethnographique, avec comme héros emblématique, Ogo, le renard pâle, symbole du désordre chez les Dogon; l’enquête l’affecte et il affecte l’enquête: en filmant, il s’absorbe dans une *ciné-transe* qui le place au centre du rituel. [...] Jean Rouch a toujours été

convaincu que la posture du cinéaste, sa présence ou son absence feinte, a des implications importantes sur les plans esthétiques et éthiques. Son mode documentaire préféré était le mode interactif dans lequel le cinéaste et les «acteurs» sociaux assument leur coprésence. Par rapport à la tradition de l'observation neutre, c'est une rupture franche, car pour la première fois dans l'histoire du film ethnographique, le cinéaste assume une certaine performativité: c'est grâce à sa démarche et à son regard, que nous, spectateurs, pouvons voir ce qu'il nous montre. Ce mode interactif correspond à ce que Jean Rouch appelait donc l'anthropologie partagée. Partagée parce que le cinéaste, au lieu de faire semblant de ne pas être là, est au centre de l'action, partagée parce tous les protagonistes assument leur appartenance à un même temps et un même lieu, partagée parce que Jean Rouch a toujours montré ses films à ceux qui y apparaissent.

Apesar da aparente “democracia reflexiva”, nunca é demais lembrar que o corte final é dado pelo diretor, no caso Jean Rouch, e o projeto levava sua assinatura, assim como era ele quem recebia as congratulações pelas eventuais críticas positivas. Como diretor, Jean Rouch ousava na realização de seus filmes etnográficos, inserindo os pensamentos dos personagens no filme (como em *Eu, um negro*, onde um dos personagens imagina-se campeão de boxe) e/ou colocando como parte da banda de áudio os comentários dos atores sobre a cena exibida (caso de *Jaguar*, em que os atores comentam suas aparições e as ações que estão realizando).

Assim, é sempre importante pensar nas conexões entre os antropólogos e os outros sujeitos envolvidos na pesquisa, nas relações de poder que regulam, e até mesmo condicionam, estas conexões, na preocupação ética (no sentido adotado por Salles) com o que está sendo dito sobre o Outro que invariavelmente é construído pela produção antropológica e/ou documentarista. Se a antropologia é uma disciplina com peso na consciência por ter sido gerada pela e em meio a empresa colonial, hoje talvez não devamos mais sentirmo-nos culpados, mas estarmos atentos a possíveis processos de (re)produções de situações de colonialidade do poder e/ou saber (LANDER, 2005; QUIJANO, 2000, 2007), nos quais detemos posições legitimadas pela própria relação de subalternização que as produz. Estas posições, além de legitimadas pela já citada colonialidade do saber, também são legitimadoras da mesma, assim como a aprofundam, ao potencializarem a disseminação de um conjunto de saberes herdados de uma episteme eurocêntrica que ainda é substrato das Ciências Sociais e, mais especificamente, da antropologia.

A noção de colonialidade do saber é interessante para a reflexão acerca das relações construídas não apenas entre antropólogos e demais sujeitos envolvidos num contexto de pesquisa, mas também para pensarmos nas regras que determinam a hierarquização de

sujeitos e instituições num determinado campo. Os sujeitos e instituições integrantes do campo de produção audiovisual em Timor-Leste estão (assim como praticamente em todos os campos, tomando “campo” a partir do sentido colocado por Bourdieu [2003]), sujeitos às relações de subalternização de saberes e tendem a reproduzi-las se apenas incorporarem formas e modos de produzir e não se preocuparem em refletir de onde vem esses saberes, por quê eles foram assim constituídos e se esses conhecimentos seriam compatíveis com a realidade timorense.

A partir deste conjunto de reflexões é possível indagar acerca da possibilidade de produzir uma antropologia heteroglóssica e polifônica. Tais condições, ou mesmo sua criação, não formam o escopo deste trabalho, mas este cenário de indagação, questionamentos e reflexão torna-se necessário para, além de repensar a antropologia (como já intentou Leach [1974]), possibilitar a transposição deste conjunto de preocupações para o campo de produção de filmes documentários, tendo sempre em vista o aporte da antropologia como instância produtora de análise mediante a utilização de suas ferramentas. Esta transposição torna-se por mim desejada a partir do momento em que elegi como preocupação a guiar a confecção deste trabalho as formas de inscrição e reflexão acerca da política (em sentido amplo) nos/pelos filmes documentários produzidos em Timor-Leste, tendo como foco privilegiado alguns dos filmes produzidos pelo Centro Audiovisual Max Stahl Timor-Leste (CAMSTL).

O material a ser trabalhado nesta dissertação é composto por vídeos, de caráter documentário, produzidos pelo CAMSTL com financiamento de organismos de cooperação internacional. Tais vídeos variam de aproximados 8 minutos a pouco mais de meia hora de duração e tratam de diversos aspectos da vida timorense, como desemprego, proteção dos direitos da mulher, políticas de reconhecimento dos ex-combatentes etc. Estes temas são centrais para pensar os conflitos e tensões existente na sociedade timorense em seu período de independência pós-ocupação indonésia.

Tendo em mente o tipo de material que foi trabalhado, é interessante pensar na relação construída nos e com os vídeos. Enquanto que na produção de um filme etnográfico há a construção de um Outro, mais ou menos objetificado, com vistas a apresentá-lo, assim como a certas dimensões de seu “modo de vida”, a um público externo de uma forma inteligível e coerente, nos filmes do CAMSTL analisados nesta dissertação há a construção de problemas políticos, que são tratados e pensados como problemas nacionais. Não é a abordagem de uma população, com aspectos de sua cosmologia ou prática social que constitui o mote desses

vídeos, mas alguns dos desafios enfrentados por uma nação recém-independente, com histórico de conflitos num passado próximo. Percebo esse material como relevante para a análise antropológica não a partir da visão/obsessão, já mencionada, de realizar registros imagéticos por medo que os objetos, fenômenos e pessoas registradas percam-se com o tempo, ou seja, uma abordagem mais preservacionista. A relevância desses filmes dá-se pela possibilidade de discutir certos processos sociais constitutivos da produção dos mesmos, as mensagens por eles veiculadas e seus potenciais efeitos políticos. Tais fenômenos são, a um só tempo, tributários de particularidades próprias do campo de produção audiovisual em Timor-Leste e de dinâmicas estruturais presentes no processo de formação do Estado deste novo país.

2.3 Documentando jogos de interesses

Acredito que para a antropologia poder realizar análises de filmes é necessário tomá-los como produtos que simultaneamente engendram e encerram relações. Assim como os textos, os filmes necessitam, desejam, mobilizam uma miríade de elementos que são necessários e imprescindíveis para realizá-los. Eles necessitam de fluxos constituídos por pessoal capacitado para produzi-los, ideias, tempo, recursos financeiros, equipamentos, conhecimentos técnicos etc. Um filme é o produto de uma conjuntura de relações inseridas num sistema capaz de canalizar as energias das entidades integrantes deste sistema para a produção de um dado material fílmico. Entretanto, os filmes também produzem desejos à medida em que, enquanto produtos “finalizados”, evocam na audiência inquietações, necessidades etc.

Assim, para que a análise de filmes seja realizada é necessário que seja considerado como dado de pesquisa não apenas seu conteúdo, mas também as diversas outras instâncias que compõem o campo de produção audiovisual, como as agências de financiamento, as redes de distribuição e exibição e, claro, a audiência. Alessandra Meleiro (2007), na coleção, por ela organizada, intitulada *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*, consegue trazer ao leitor diversos textos que realçam uma instância não muito abordada nos estudos antropológicos que lidam com filmes: a econômica.

Os filmes, assim como as pesquisas antropológicas, não surgem por meio de magia. É necessário dinheiro tanto para financiar uma produção fílmica quanto um trabalho acadêmico no campo da antropologia. Em ambos os casos, a menção à agência de financiamento (quando

há alguma agência, pois os raros casos em que o cineasta e/ou antropólogo dispõe de suficientes recursos próprios para a realização de sua empresa não podem ser descartados) fica geralmente situada nos agradecimentos, no caso dos trabalhos acadêmicos, ou nos créditos, nos filmes. Não é exagero afirmar que boa parte dessas menções se deva mais a obrigações contratuais que a um ideal de deixar transparente ao leitor/espectador as condições de produção do trabalho em questão.

Bill Nichols (2005, p. 26), num exercício de definição do que vem a considerar como documentário afirma que “todo filme é um documentário”, para em seguida desempacotar este termo em duas categorias: documentários de satisfação de desejos, que mais tarde ele denominaria no texto como “ficção”, e; documentários de representação social, que posteriormente o autor chamaria de “documentário”. Ainda acerca dos documentários, Nichols (2005, p. 27-30, grifos do autor) afirma que

A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). [...] O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. [...] Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. [...] Em terceiro lugar, [...] os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

Partindo das afirmações de Nichols, torna-se escusado justificar a inclusão das relações de financiamento na análise de documentários, principalmente tomando o segundo ponto colocado pelo autor onde os documentários “representam os interesses de outros”. O autor expande esta assertiva explicando que “os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica” (NICHOLS, 2005, p. 28).

Estas concepções sobre o documentário e os documentaristas trazem implicações éticas análogas às mencionadas por Salles (2005) na medida em que os dois autores estão interessados nos processos de construção do Outro e nas obrigações explícitas e implícitas do

documentarista em relação aos sujeitos representados nos documentários. A postura ética do documentarista em relação aos sujeitos representados em seus filmes pode encontrar-se restringida pelos compromissos contratuais estabelecidos entre o documentarista e seu financiador/cliente, assim como pode também estar subjugada por ideais estéticos do diretor.

Para além das relações pontuais estabelecidas entre documentarista e sujeito retratado ou entre financiador e documentarista, é interessante pensar a questão ética como fazendo parte de uma disputa maior, na qual diferentes estratégias e táticas são acionadas de forma a possibilitar o alcance de dados interesses.

Tais interesses podem estar relacionados à simples manutenção das condições de existência e funcionamento enquanto instituição produtora de conteúdo audiovisual, como também podem estar ligados a objetivos de maior alcance, como a construção e consolidação de projetos de identificação nacional e a reconciliação e/ou retomada de relações sociais. No contexto desta dissertação, pensando a partir da produção audiovisual realizada pelo CAMSTL, poder-se-ia indagar: qual o interesse desses centros num país como Timor-Leste? Para seguir adiante, é necessário falar um pouco mais acerca do CAMSTL, assim como de alguns agentes e instituições em Timor-Leste.

3 Considerações sobre o campo audiovisual em Timor-Leste

Creio ser correto afirmar que o conceito de campo mais difundido e aceito nas ciências sociais seja o formulado por Bourdieu (2003, p. 119-120). Sobre esse conceito, diz o autor:

Os campos apresentam-se à apreensão sincrónica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (em parte determinadas por elas). [...] Um campo [...] define-se entre outras coisas definindo paradas em jogo e interesses específicos, que são irredutíveis às paradas em jogo e aos interesses próprios de outros campos [...] e que não são percebidos por alguém que não tenha sido construído para entrar nesse campo [...].

A partir do fato que Timor-Leste é um país de independência recente, é interessante pensar que o campo audiovisual que está em formação naquele país não está estruturado apenas em torno de disputas por reconhecimento artístico, mas também por reconhecimento e legitimação de narrativas sobre a formação do Estado-nação timorense, assim como a configuração da nação timorense.

Anthony Giddens (2008, p. 145) afirma que

O Estado-nação, que existe em um complexo de outros Estados-nação, é um conjunto de formas institucionais de governo, mantendo um monopólio administrativo sobre um território com fronteiras (limites) demarcados, seu domínio sendo sancionado por lei e por um controle direto dos meios internos e externos de violência.

Ao tratar de processos históricos que concorreram para a formação do que hoje é o Estado-nação timorense, assim como o aparelho administrativo estatal que o serve, as narrativas audiovisuais produzidas acabam por confrontar-se com a necessidade de lidar com outro processo, o de configuração da nação timorense e sua luta pela existência enquanto tal. Utilizando-me uma vez mais das definições de Giddens (2008, p. 141) entendo que a nação

É uma coletividade existente dentro de um território claramente demarcado, sujeito a uma unidade administrativa, reflexivamente monitorada pelo aparato de Estado interno como por aqueles de outros Estados. (p. 141)

Desta forma, para tratar de um campo de produção audiovisual em Timor-Leste é necessário falar sobre os agentes ou instituições que realizam produções audiovisuais em

Timor-Leste. Assim, neste capítulo, esboçarei breves notas sobre alguns centros audiovisuais timorenses, de forma a deixar a discussão mais contextualizada, sem ter a pretensão de realizar um mapeamento completo. As notas serão direcionadas aos centros de produção sobre os quais disponho de mais informações. Esta seletividade casual é explicável pela dificuldade de acesso a informações à qual me referi na Introdução deste trabalho.

Marco Vallino (2009), em sua tese de doutorado, realizou um levantamento exaustivo dos artistas e centro de produções culturais em Díli, tomando a capital timorense como amostra representativa do território nacional. Entretanto, o foco do autor estava direcionado aos “artists who are using art as a translation of traditional society into a modern society specifically Timorese through a restructuring, a reflection of the Timorese traditions in a modern way” (VALLINO, 2009, p. 6). Apesar de considerar interessante abordar a questão do sentimento de pertencimento a uma nação, da construção de uma identidade, este tema não faz parte de meus objetivos neste trabalho, estando meu interesse focado nos centros de produção audiovisuais, especificamente no CAMSTL, assim como não tento pensar a construção de uma identidade nacional timorense, mas a construção de narrativas audiovisuais.

Woerden (2011), em sua tese de mestrado sobre o papel que a informação pública e os esforços de construção de mídia desempenham em operações de paz da ONU, realiza um estudo comparativo entre as administrações transitórias da ONU no Camboja, de novembro de 1991 a setembro de 1993, e em Timor-Leste, de 25 de outubro de 1999 a 20 de maio de 2002. Woerden reflete sobre em que medida os esforços de paz da ONU suportam a paz liberal¹⁰ através do gerenciamento de informações públicas e incentivo à mídia livre (2011, p. 5). Não encontrei quaisquer referências aos centros dos quais falo nesta dissertação nos trabalhos de Vallino ou Woerden.

3.1 David Palazón

David Palazón é um produtor e cineasta espanhol que atualmente reside e trabalha em Timor-Leste. Ele produziu, entre outros, o filme *Uma Lulik*, dirigido por Victor de Sousa (2010) representando Timor-Leste no DocTV CPLP. Atualmente está trabalhando na consolidação de um mapeamento de iniciativas culturais, o *Tatoli ba Kultura*, que é um

¹⁰ Woerden (2011, p. 5) afirma que sua investigação está baseada no que o autor chama de “liberal peace theory (LPT), which states that armed conflict is less likely to occur between states which have a liberal democratic type of government”.

projeto de pesquisa que tem como objetivo coletar materiais e conhecimentos necessários para o estabelecimento de uma academia de indústrias criativas em Timor-Leste.

Em entrevista realizada por Daniel Simião, no ano de 2011, em Díli, Palazón afirma ter chegado a Timor-Leste há três anos (2008), com o objetivo de realizar trabalhos de tipos documentais, audiovisuais e de desenho gráfico. Fixou-se na Arte Moris, centro de produção em arte, onde passou a desenvolver filmes junto aos estudantes. Um dos resultados desse trabalho é a coletânea *Filmi Badak*, composta por nove curtas-metragem.

Palazón também realizou o filme *Hanesan maibee ketak-ketak* (2009), traduzido para o inglês como *Same same, but different*, onde aborda o tema da paz tomando a figura de Ramos-Horta¹¹ como eixo para a obra (PALAZÓN, 2012). Na entrevista, o cineasta o caracteriza como um documentário de 108 minutos que inclui: “entrevista com as pessoas e há bastante arte, música e um tour que fizemos com Ramos-Horta pelos distritos”. Esse filme pode ser encontrado no site Vimeo, onde está acompanhado por uma descrição que chama a atenção para a ausência de uma narração formal (idem):

There is no formal narration throughout the film but a navigational series of events, situations and interviews in relation to the subject of peace. The film does not specifically aims to define the meaning of peace but put on view how peace is interpreted by different individuals and groups and how these opinions and situations contribute to the overall process of peace-building in the current Timor Leste.

O filme foi financiado pela Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID). Tratando de financiamento, o produtor menciona, na citada entrevista, as possíveis fontes de financiamento para a realização de produções artísticas e culturais em Timor-Leste.

Dentre as citadas estão a *Griffith University* na Austrália, que financiou um “projeto de desenvolvimento de pesquisa cultural para a Secretaria de Cultura (de Timor-Leste)” propondo o já citado *Tatoli ba Kultura*; a própria Secretaria de Cultura; o DocTV CPLP, programa que fomenta a produção de documentários de difusão televisiva na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, e; as Nações Unidas, que, segundo Palazón, têm uma preferência por filmes promocionais.

No entanto, é evidente na fala de Palazón que a existência de fontes de financiamento não

¹¹ José Manuel Ramos-Horta foi presidente do Timor-Leste entre os anos de 2007 a 2012. Foi laureado com o prêmio nobel da paz em 1996.

implica em boas condições para a realização de produções artísticas de seu interesse. Acerca deste tema o entrevistado comenta que

não há, todos os meses você se preocupa porque não há renda, os pagamentos em dinheiro. Não há salários, então claro que o que há aqui, aqui não tem um “ICA”, não tem um Instituto de Artes Visuais. Tem uma Secretaria de Cultura, que tem um orçamento muito pequeno. Eu estou fazendo alguns serviços com eles e gostam de uns desenhos para fazer brochuras e tal, mas não têm fundos para investir em um filme.

Ainda sobre as condições de produção, o cineasta cita o exemplo da realização de *Uma Lulik*, afirmando que “montamos lá um estúdio de edição e gastamos parte do prêmio em equipamento, e agora isso já está empregado com eles, com o diretor que nos ensina a fazer coisa, mas basicamente não há fundos para fazer nada”.

As questões referentes à produção também me remetem a dúvidas sobre a exibição dos filmes. Quem os vê? Qual o acesso que os timorenses têm a esse material? São exibidos na televisão? Se sim, que parcela da população assiste? São questões densas que demandariam uma etnografia da audiência em Timor-Leste. Por ora, posso apenas esboçar aqui um conjunto de relatos extraídos de experiências dos entrevistados para enriquecer algumas reflexões.

Sobre os cinemas disponíveis em Timor-Leste, Palazón cita o *Timor Plaza*, subcontratado por um cinema de Melbourne. Por outro lado, também há o projeto para abrir o *Timor Palace*, previsto para agosto do ano de 2011¹². No entanto, o que aparece na entrevista como um importante ponto de mobilização para a exibição das produções timorenses é o chamado *Mobile Cinema* em Díli. “Tipo, com um carro, com um projetor”, essa iniciativa itinerante foi iniciada a pedido de Ramos-Horta¹³.

Ainda no âmbito do cinema, algumas dessas produções podem ser levadas a outros países por meio de Festivais. O próprio *Uma Lulik*, além da difusão televisiva em países integrantes da CPLP, participou de vários festivais, incluindo o australiano Brisbane International Film Festival, em novembro de 2011 (data posterior a realização da entrevista). No Brasil, estive na exibição deste filme no Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa (CINEPORT), realizado em setembro de 2011, em João Pessoa, Paraíba.

O próprio Palazón menciona um prêmio recebido no *Sundance Film Festival*, quando problematiza a aceitação de seus filmes pelos timorenses e o governo.

12 Não disponho de informações que afirmem se esta previsão mostrou-se correta.

13 Para informações adicionais, ver o *site* <http://www.bracco-sustainability.com/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=131&lang=en> (BRACCO, [S.d.]).

Esse filme, nós o apresentamos ao *Sundance Festival* e ganhamos algo,[...] e é bom porque haviam dito que é bom. Mas aqui não têm parâmetros que digam, não sabem se é bom ou não. Então, se se referem a algo, não vão te dizer nada, não podem dizer se está bom ou ruim, ou se é correto ou não dependendo de suas tradições. Ou, no entanto, sempre serão, sempre são muito críticos [...] em Suai os *Uma Lulik* são diferentes, então aqui- “não é assim que se faz, se faz assim”. [...] E bom, mas ali se faz assim. Ponto. Mas a visão desse artista é a visão de que se faz assim e ponto. Não há uma forma *standard* de como têm que ser os *filmes* sobre *Uma Lulik*. É uma versão artística dessa experiência, mas é interessante...

O comentário acima anuncia um campo indefinido, não apenas de produção mas também de aceitação desses filmes. Ou seja, a fluidez de definições concretas e até institucionalizadas sobre o manejo da criação e circulação audiovisual em Timor-Leste. Essa mesma fluidez repercute no direcionamento dado pela Rádio-Televisão Timor-Leste (RTTL) na seleção do que deve ou não ser exibido. O cineasta menciona a falta de estrutura e entendimento sobre os filmes propostos para a sua programação, sendo o pagamento o único pré-requisito para que sejam incorporados. Na opinião de Palazón, o que deveria ser feito pela mídia timorense é a criação de um sistema de publicidade que possibilite a obtenção de fundos para a compra dos produtos.

No entanto, segundo o produtor, o que ocorre é a ausência de entendimento sobre o campo de produção artística timorense por parte da RTTL. O exemplo dado por Palazón é esclarecedor nesse sentido: “vejamos, se você faz um filme no qual aparece o Ramos-Horta e passa lá porque é do Ramos-Horta, eles pagam e exibem. Senão não entendem quem você é e por que têm que exibir isso”.

Nos três âmbitos sobre o audiovisual no Timor-Leste (financiamento, produção e exibição) poucas palavras são dedicadas por Palazón com relação a efetiva participação do governo timorense. Uma das únicas menções do produtor a este respeito é a construção de um estúdio de rádio e televisão pelo Ministério de Educação, cujo propósito é criar um canal educacional. No entanto, deixaram de lado a contratação de pessoas especializadas para determinadas funções, tal como diretor de programação, editores ou até mesmo pedagogos. O espaço está sendo utilizado para gravar conferências.

3.2 Dili Film Works

A Dili Film Works (DFW) é uma organização não governamental (ONG) timorense

fundada pelos atores Jose da Costa e Bety Reis. A DFW realiza *workshops* de filmes de ficção e documentários com recursos financeiros obtidos junto a fundos holandeses, o Jan Vrijman Fund, do International Documentary Film Festival Amsterdam; e o Hubert Bals Fund, do International Film Festival Rotterdam.

A Dili Film Works não possui site próprio e seus vídeos estão com acesso restrito mediante uso de senha no Vimeo. As informações que disponho acerca desta ONG foram obtidas a partir do site de uma produtora australiana, a FairTrade Films, que deu suporte à realização dos *workshops* acima mencionados, assim como da troca de e-mails com a referida produtora. A parceria entre a DFW e a Fair Trade Films continua com a iniciativa do primeiro longa de ficção produzido localmente: *A Guerra da Beatriz*¹⁴, cuja campanha de captação de recursos iniciou-se em 2011.

Esse conjunto de patrocinadores revela que há pessoas em Timor-Leste com acesso a canais de financiamento alternativos, como o *crowdfunding*¹⁵, e de distribuição de suas produções que fogem às restrições dos circuitos locais e/ou regionais de circulação. Por veicular curtas-metragens, o caso da DFW é mais flexível, pois agrega a possibilidade de ter suas produções veiculadas durante os intervalos comerciais da programação normal de TV. O argumento pode ser esclarecido pelo exemplo de duas de suas produções **Salvador** (04'55") e **Tais Market** (03'44"), que não ultrapassam 5 minutos de duração.

3.3 CPA

A CPA, de acordo com seu site (CPA - CASA DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL, [S.d.]), é uma força-tarefa da Fundação Sociedade de Jesus¹⁶. Ainda de acordo com seu site, a CPA

was born with a goal to build Timorese national identity through storytelling. In February 2004, "Istória ba Futuru" (History of the People), the first production of CPA was broadcasted on TVTL, the national TV network. The series consist of animation programs about popular legends as well as historical moments and figures of Timor-Leste. "Istória ba Futuru" blends animation programs with Timorese music, dances, and discussions on Timorese culture, traditions, and events. The programs are also used in schools and various alternative education settings as teaching materials.

O trabalho da CPA está predominantemente voltado para a produção de séries, onde são

14 Para maiores informações, ver <<http://www.fairtradefilms.com.au/projects-beatrice.html>>.

15 Sobre *crowdfunding*, ver maiores informações adiante na seção 3.4 (CAMSTL).

16 A Fundação Sociedade de Jesus também é conhecida pela denominação de Companhia de Jesus.

abordados temas relativos à cultura e história de Timor-Leste. Sua primeira grande produção foi *Istória ba Futuru*, que em português significa “História para o Futuro”, realizando posteriormente a série *Povu nia Matenek*, algo como “Sabedoria do Povo”, em tradução livre para o português. Nesta seção abordarei *Istória ba Futuru*.

A série *Istória ba Futuru*¹⁷ é apontada por Sachse (2009) como ocupando um importante papel no processo de reconciliação da sociedade timorense. A estrutura do programa consiste em: 1) performances de músicos locais em uma paisagem timorense; 2) narrador introduzindo o foco do programa enquanto fica em frente a alguma construção relacionada à lenda ou evento histórico subsequente; 3) apresentação de uma lenda em desenho animado e a discussão da mesma por um grupo de 6 jovens; 4) nova performance musical; 5) apresentação de um evento histórico em desenho animado seguida de explicações, por parte de um comentarista, sobre o que aconteceu no evento, quem foi o responsável por ele, as razões do evento e sua significância para o Timor-Leste atual¹⁸, e; 6) ao final de cada programa uma questão relacionada ao evento histórico apresentado no programa é feita à audiência. Eventualmente há cartas enviadas à CPA, versando sobre o que foi apresentado no programa, então elas são lidas no programa posterior. É importante frisar que todos os programas são integralmente gravados em tétum.

Refletindo sobre a estrutura do programa apresentada por Sachse (idem), e sobre a afirmação da autora que a série *Istória ba Futuru* é um importante meio de reconciliação da sociedade timorense, pode-se questionar, com base nas considerações construídas por Veena Das (1995a, 1995b) acerca da dor e do caráter didático/normativo das novelas para a vida cotidiana indiana, qual seria a eficácia dessa produção.

Além do papel de potencial promotora de reconciliação por meio de suas produções audiovisuais, a CPA também é um centro de capacitação. A ideia da CPA é tornar a população timorense apta a produzir seu próprio conteúdo. O grau de liberdade criativa dado a esse pessoal capacitado para que possam produzir seus próprios conteúdos é algo que merece atenção em eventuais etapas presenciais da pesquisa. Outro aspecto que deve ser explorado é como a apresentação de lendas e a discussão de eventos históricos timorenses podem agir no

17 Na apresentação da CPA a série aparece como iniciada em 2004. Na seção *TV Series* ela surge como iniciada em 2006 e descontinuada em 2008. Segundo Sachse (2009, p. 56), a série foi ao ar de fevereiro de 2004 até 2006.

18 Sachse aponta que eventualmente uma testemunha do evento é entrevistada, após o desenho, e conta sua versão sobre o que ocorreu. Após o relato, há novamente discussão por parte do grupo de jovens.

sentido de construção da identidade e memórias locais.

Sendo uma instituição operada e financiada por uma organização religiosa, é interessante também pensar na importância da CPA para as práticas locais, levando em consideração o papel desempenhado pela Igreja na organização da vida local, ao papel histórico desempenhado por esta instituição na resistência à ocupação indonésia e à sua atuação na vida política atual (LOCH, 2009; SILVA, 2007b).

Assim, após estas breves notas torna-se possível perguntar: quais os interesses da CPA ao produzir séries que tratam de conhecimentos locais, da identidade e da história timorense, as quais buscam “reconciliation or the re-establishment of social relationships in Timor-Leste” (SACHSE, 2009, p. 61) e visam, além de tudo isto, causar impacto na educação timorense? Timor-Leste é um país que foi/está sendo (re)construído a partir das ações de múltiplas agências de cooperação internacional, mas o que está em jogo? Ou melhor, quais são os diferentes jogos que estão em ação?

Perguntas demasiadamente vagas e que exigem respostas complexas. Este trabalho não se propõe a respondê-las, mas deixar portas abertas para que informações e hipóteses possam surgir. É necessário pensar no contexto em que estas séries são produzidas para se poder construir uma análise mais verossímil.

Timor-Leste é um país onde a taxa de analfabetismo gira em torno de 40% e o acesso a energia elétrica e a programação da TVTL, canal estatal timorense, é facilitado apenas na capital, Díli. Neste contexto, qual o público-alvo dessas séries? Se por um lado, ela tem um grande potencial de veiculação de ideias, podendo agir no sentido de criação/revisão de uma história nacional e mesmo de normatização da vida cotidiana, tendo impacto principalmente sobre a população ágrafa, por outro lado seu alcance é diminuído pela dificuldade de acesso às transmissões.

É interessante pensar no papel que uma série como *Istória ba Futuru* pode desempenhar num país com grande parcela da população sendo ágrafa. Anderson (2008) já demonstrou o poder que a linguagem escrita pode exercer no sentido de viabilizar a construção de uma identidade nacional, possibilitando que elites locais produzissem demandas de diferenciação e separação em relação a metrópoles no período colonial e imperialista. Num mundo que se pensa moderno (ou até mesmo, por vezes, pós-moderno), globalizado, permeado por fluxos com diferentes origens, destinos, sentidos e finalidades, a linguagem audiovisual poderia mobilizar forças análogas e engendrar processos semelhantes aos analisados por Benedict

Anderson (idem)?

Estas questões são interessantes e merecem investigações aprofundadas, embora não recebam maior tratamento neste trabalho, devido ao meu enfoque estar direcionado às produções do CAMSTL. Assim, parto agora a falar deste centro.

3.4 Centro Audiovisual Max Stahl Timor-Leste

O centro leva o nome de seu diretor, Max Stahl, pessoa cujo trabalho é reconhecido em Timor-Leste, tendo recebido um monumento em sua homenagem na pousada Vila Harmonia, no bairro Becora, cidade de Díli (SEBASTIÃO, 2008). Este reconhecimento advém do fato de ter sido Max Stahl o responsável pelo registro e circulação do vídeo que mostrava o ataque de soldados indonésios a manifestantes timorenses, evento que tornou-se conhecido como Massacre do Cemitério de Santa Cruz e figurou como evento crítico na luta pela independência do país.

Max Stahl trabalhava com audiovisual em diversos países, principalmente na Inglaterra. Durante a Guerra do Golfo, ocorrida no Kuwait, apresentou algumas propostas para fazer registros no Timor-Leste e acabou recebendo financiamento de uma companhia de televisão inglesa. O tema de seus registros baseava-se na comparação da situação de Timor-Leste com a do Kuwait, sob a luz da lei internacional. Após o primeiro filme, o diretor teve a chance de focar apenas o Timor-Leste, seus processos políticos e a Resistência. Stahl esteve em importantes e dramáticos acontecimentos, como em 1999 durante o referendun. Conseguiu realizar gravações e enviá-las para fora do país com a ajuda da Resistência. Segundo o diretor, as imagens chamaram a atenção do público principalmente em Portugal e na Austrália.

O CAMSTL é definido como (TEKEE MEDIA INC, 2005)

[...] an active audio-visual centre with two main functions: [1] the gathering and preservation of East Timor's history and culture in audio-visual form, and [2] the ongoing recording of music, culture and the nation-building process in East Timor.

The Centre gathers, copies, logs and transcribes, with time code references, audio-visual material, edited and un-edited, in the original languages of East Timor, and of its many foreign visitors, and seeks to translate these into Tetum, Portuguese and English in order to make the material accessible for education purposes to people in Timor and abroad.

Além de ser um centro produtor de obras audiovisuais, o CAMSTL também se afirma

enquanto centro de restauração e preservação da memória timorense, assim como capacitador de um corpo técnico capaz de produzir obras audiovisuais. Essa ideia de preservação pode ser associada com o acervo mantido. Em entrevista a Daniel Simião e informações fornecidas por e-mail, Max Stahl afirma ter mais de 3 mil horas de gravações sobre Timor-Leste e cerca de quarenta produções audiovisuais realizadas desde 1991. Ou seja, mais de 20 anos do que o diretor considera como o “material de uma nação”, que contempla diferentes aspectos da história timorense.

Segundo Max Stahl, o acervo constitui-se de temas culturais; políticos e sociais como saúde, crise, jovens e partidos políticos. Essa variedade corrobora com o que o diretor afirma como riqueza cultural e antropológica do país, uma satisfatória justificativa para a documentação dos múltiplos temas, bem como diversos ângulos sobre as mesmas questões. A escolha dos assuntos e, principalmente, os registros são realizados de maneira arbitrária, segundo Stahl. Existe um foco central que é a exigência do financiador, mas o CAMSTL tenta ultrapassar isso, incorporando o que o entrevistado concebe como “filmar ao redor, tratar de investigar e levar qualquer coisa que não seja o normal”. Esse processo de registro também vem acompanhado de uma preocupação com o público como pode ser percebido no seguinte exemplo:

nós tratamos [...] de fazer mais do que isso, pois vamos à procura. Por exemplo, na área de saúde, das tradições timorenses nessa área. Ainda agora tem muitos medicamentos, todo tipo de cerimônias e outras coisas que fazem para curar as pessoas e nós já filmamos um bocado disso. Quando uma ONG quer levar uma mensagem, por exemplo, de que as pessoas deveriam mudar, deveriam chegar às clínicas, por exemplo. Porque as pessoas fora das cidades não vão às clínicas. Vão, mas são poucos. Em muitas áreas quase não vão.

O exemplo acima evidencia e contribui para uma visão que Stahl defende sobre a percepção da diferença de realidades, “vários universos”.

O CAMSTL, segundo Max Stahl, é mantido por 10 a 12 pessoas permanentes. No entanto, esse número pode mudar de acordo com a situação financeira, já que segundo o diretor, “a nossa capacidade de garantir que vamos sempre ter dinheiro para pagar todos esses salários é reduzida, é limitada”. A maioria desses membros é de estudantes que são indicados por integrantes ou ex-integrantes do Centro. As funções são diferenciadas no Centro, mas o diretor menciona não haver uma hierarquia em sentido estrito, destacando a “natureza

revolucionária” dos timorenses. Essa equipe é composta por técnicos, administradores, os responsáveis pelas finanças, os que fazem transcrições (em geral os jovens), entre outros.

A função de Max Stahl no centro diz respeito a escolha dos trabalhos, que está associada a arrecadação de fundos. Em princípio, a UNESCO era a principal financiadora dos projetos, que, segundo o diretor, oferecia recursos ilimitados. No entanto, essa configuração foi modificada e o CAMSTL passou a sobreviver de projetos financiados por outras instituições.

Segundo o site Tekee Media (2005), o CAMSTL recebe suporte financeiro dos governos da Finlândia, Alemanha e Timor-Leste, além da UNESCO, Tekee Media e doações privadas. Max Stahl, via e-mail, afirma que “a televisão nacional, as organizações de desenvolvimento da ONU, as ONGs e institutos e ministérios do Governo oferecem uma demanda para fazer filmes documentais”. Em setembro de 2010, por exemplo, durante a Expo 2010, realizada em Xangai, China, foi exibido no pavilhão timorense o filme *Be with us, be with nature*, realizado por Max Stahl a pedido do governo timorense.

Do governo timorense, contudo, o apoio se restringe a concessão do espaço físico. Na entrevista, Stahl mencionou que não havia certeza sobre a manutenção do espaço, já que o acordo com o governo concedeu o espaço até o mês de julho de 2011. De fato, em 2012 o Centro foi desapropriado, com a promessa de ser realocado para o Museu da Resistência em agosto do ano corrente (PÁGINA GLOBAL, 2012). Tendo suas produções financiadas principalmente por embaixadas e instituições estrangeiras, o CAMSTL desponta como um importante local para se perceber como interesses estrangeiros agem na realização de produções que podem ser impactantes para o processo de construção da identidade local e do Estado-nação. Cito o filme *After the victory*, onde Max Stahl e Jose Belo, com financiamento do Banco Mundial, tratam da questão dos veteranos da luta pela independência timorense num contexto pré-crise de 2006.

O acervo do CAMSTL está disponível para venda, através do site do Instituto Nacional do Audiovisual francês. Há um processo, iniciado por Stahl, para que a UNESCO insira o acervo do CAMSTL no programa “Memórias do Mundo” (UNESCO, 2011), mediante a justificativa de que

is closely related to the foundation of Timor-Leste, which gained independence in 2002 as the images document the history of the new state, and contributed to the process that led to independence. These documents gave voice to the resistance and they are an important part of the country's collective memory especially given the repeated devastations, disruptions of

life, destruction and loss of cultural property and historical documents that the country has endured.

Segundo Max Stahl, a compra do material do CAMSTL é limitada. No entanto, eles exibem o material nos diversos distritos de Timor-Leste, principalmente em áreas de conflito, utilizando geradores. Os filmes que mais são utilizados nessas exibições estão relacionados à resistência e aos diferentes processos de luta pela independência, temas de confluência ideológica forte no país. Para o diretor, esse material leva informações sobre a situação da resistência em diferentes distritos, onde nem sempre havia comunicação. Ou seja, esclarece maneiras de vivenciar esse período em outras partes do país.

Outra importância da exibição desse material, declarada por Max Stahl na entrevista, diz respeito a concepção dos jovens que vivenciam atualmente o período pós-revolucionário. O diretor anuncia uma tendência dessa faixa etária a esquecer algumas tradições. O arquivo assume, então, o papel de memória das lutas. Para o entrevistado, “esta realidade não existe de outra maneira. Para poder ver, por exemplo, os combatentes, você não vai ver os combatentes em outras áreas”. Tais imagens não são acessíveis na TVTL, a televisão estatal.

Antes de aprofundar a questão do financiamento dos filmes realizados pelo CAMSTL, creio ser necessário apontar duas modalidades de financiamento de produções filmicas que, durante minha pesquisa, percebi como as mais recorrentes no campo das produções audiovisuais em Timor-Leste. A primeira modalidade seria uma espécie de financiamento livre, desprovido de interesses específicos. Aqui estou pensando nos recursos provenientes de leis de incentivo à cultura, de festivais de cinema, de empresas¹⁹ que obtêm descontos em impostos a partir do fomento à cultura. A segunda modalidade constitui-se mais numa espécie de encomenda de um produto audiovisual que um financiamento em sentido amplo. Este caso seria aquele no qual uma instituição ou sujeito financiaria uma dada produção de seu interesse, funcionando mais como contrato que como patronagem.

Embora não tenha relação com o CAMSTL, é necessário citar o surgimento de uma terceira modalidade de financiamento, conhecida como *crowdfunding*. O *crowdfunding*, ou financiamento colaborativo, é uma forma de obter recursos financeiros para um determinado projeto a partir da doação voluntária de pessoas interessadas naquela iniciativa. Exemplos conhecidos de projetos que utilizam *crowdfunding* são, no Brasil, o projeto Criança Esperança e o Teleton. Em alguns casos a doação é recompensada de acordo com a quantia doada. Esta

¹⁹ Tais empresas não controlam o que está sendo produzido, a não ser no âmbito de selecionar projetos que teria o potencial de acessar os recursos financeiros disponíveis.

modalidade de financiamento seria a que permitiria maior liberdade aos responsáveis pelo projeto financiado, pois estes estariam virtualmente livres de contratos com os financiadores, exceto a obrigação moral de levar a cabo o projeto iniciado e recompensar os doadores, no caso em que tais recompensas são prometidas.

Tendo em mente esta relação de modalidades de financiamento disponíveis no campo das produções audiovisuais em Timor-Leste, percebo o CAMSTL utilizando-se primordialmente da segunda modalidade aqui tratada. Como já foi dito aqui, a produção do CAMSTL constitui-se principalmente de filmes financiados por agências de cooperação internacional, embaixadas, órgãos governamentais etc. Assim, é pertinente pensar no grau de liberdade concedido aos responsáveis pela realização destes filmes e, novamente, nos interesses que são investidos.

Penso que a atuação de diversas agências de cooperação internacional concorrendo para a (re)construção de Timor-Leste enquanto Estado-nação (com seu próprio aparelho administrativo burocrático, legislação, política econômica etc.) não integra um mero esforço do que poderia ser caracterizado como sistema de governança global, a simples face altruísta de Estados-nações outros, compadecidos com a precária situação política e infra-estrutural de Timor-Leste e preocupados com as consequências advindas da manutenção desta situação. É necessário pensar aqui no grande jogo de lobby que é realizado diariamente pelos cooperantes, mesmo que de forma inconsciente, onde as práticas e expectativas nas quais estes cooperantes foram treinados e pelas quais eles operam continuamente disputam espaço (SILVA, 2007a).

Entretanto há de se considerar quais as estratégias e/ou táticas acionadas em relação à distribuição e exibição dessa produção audiovisual, temas que tanto perturbam realizadores em países que não fazem parte da cena *mainstream*. Alessandra Meleiro (2007) mostra de forma bastante eficiente as dificuldades de se fazer cinema em alguns países asiáticos devido a problemas estruturais do campo, como a falta de uma rede de distribuição e/ou de pontos de exibição.

Em países, como Timor-Leste, onde há carência de políticas públicas voltadas à produção audiovisual, a busca de financiamento junto a agências de cooperação internacional torna-se uma alternativa bastante atraente. Assim, a necessidade de agregar à análise as relações de financiamento e a suposta e provável influência das agências financiadoras sobre o produto final torna-se algo mais que desejável, torna-se imprescindível. Aqui é interessante retomar o

que foi mencionado acerca da construção de uma identidade nacional, pois as produções do CAMSTL tratam de temas que tocam Timor-Leste enquanto Estado-nação e isso ocorre com o financiamento de agências de cooperação internacional. Desta forma, cabe o questionamento se esses financiamentos são destinados à realização de produções audiovisuais, que ao tratar de temas de relevância política e social tocam, “por acaso”, em projetos de identificação nacional ou se ocorre o contrário, as produções audiovisuais são realizadas com o intuito de ter papel na conformação dos projetos de identificação nacional e, “por acaso”, o meio escolhido para isso foi o trato de temas de relevância social e política. É uma questão para a qual não há fácil resposta, principalmente diante de uma situação onde não houve o acesso às pessoas responsáveis pelo estabelecimento das relações de financiamento assim como o acesso aos documentos originados a partir destas relações.

Entretanto, a mera possibilidade de realização destes questionamentos traz a importância de se pensar nos papéis que produções audiovisuais possam desempenhar no que diz respeito a (re)produções de projetos de identificação nacional. Como mencionado anteriormente, Timor-Leste é um país com maioria da população constituída por pessoas ágrafas. Neste contexto, produções audiovisuais, tais como os vídeos realizados pelo CAMSTL, têm a potencialidade de exercerem o papel que os jornais impressos desempenhavam no esquema analítico desenvolvido por Benedict Anderson (2008). De acordo com esta perspectiva, a produção de vídeos pode ser pensada como ferramenta de integração da população num projeto de identificação nacional, projeto este que geralmente está de acordo com os interesses das elites nacionais, quando não são gerados por elas.

Discutindo a partir da obra de Anderson (*idem*), Shohat e Stam (2006, p. 145) afirmam que

De modo análogo às ficções literárias nacionalistas, que imprimem a uma variedade de acontecimentos a noção de destino linear e compreensível, os filmes organizam os acontecimentos e as ações em uma narrativa temporal que caminha para um desfecho, moldando, assim, nosso modo de pensar tanto o tempo histórico quanto a história nacional. Como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos refletores de processos históricos, há que se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matrizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada.

Se a importância que as produções audiovisuais assumem na conformação de imaginários de identidade nacional já é bastante considerável em países com grande parte da população

alfabetizada²⁰, em países com maioria populacional ágrafa é legítimo supor que, como insinuado acima, essas produções podem tomar o lugar da mídia impressa como veículo hegemônico de difusão de um projeto de identificação nacional e construção de comunidade. Relacionando estas questões aos vídeos realizados pelo CAMSTL, é necessário considerar que, se na análise de Anderson as narrativas escritas utilizadas no processo de construção de uma identidade nacional são geralmente produzidas por “nativos” para “nativos”, aqui, no caso do CAMSTL, as narrativas sobre Timor-Leste são produzidas por “nativos”, mas geralmente sob a direção e/ou orientação de não-timorenses, com capital estrangeiro e destinadas para um público desconhecido.

Pensar no público é importante, pois os filmes são feitos para serem exibidos para alguém. Assim, é interessante refletir sobre quem assiste a esses filmes, em que idiomas são lançados, quais as redes de distribuição e exibição acionadas etc. Em relação ao CAMSTL, há filmes que são lançados com banda de áudio em tétum, sem legendas, e que, às vezes, possuem uma versão com legendas em inglês. Ao mesmo tempo, também há filmes que são lançados com áudio em inglês e, nas vezes em que surgem falas em português ou tétum, línguas oficiais de Timor-Leste, há legendas em inglês para essas falas, mas não há legendas em português ou tétum para as falas em inglês.

Até onde pude perceber não há uma rede de distribuição para os filmes realizados pelo CAMSTL, como tampouco existe uma rede de exibição. Alguns arquivos não editados do centro são comercializados via site do *Institut National de l'Audiovisuel*, órgão francês voltado ao audiovisual²¹. Entretanto, ao lembrar de Sachse (2009) que, ao tratar da Casa de Produção Audiovisual (CPA), relata que o acesso a energia elétrica em Timor-Leste é difícil, inclusive na capital, pergunto-me qual a possibilidade desses vídeos serem vistos por timorenses, haja vista que estão disponíveis online, o que acarreta a necessidade de acesso a energia elétrica, computador, internet e recursos financeiros para comprar os vídeos que variam de 0,99 € (valor de um vídeo) a 2,99 € (valor unitário aplicado a 18 vídeos). Os filmes realizados pelo CAMSTL também estão a venda, no formato de DVDs, em sua sede, em Díli.

Considerando as agências de cooperação internacional como principais fontes de financiamento para os filmes do CAMSTL, pergunto-me qual a finalidade destes, pois se não

20 A construção de um imaginário nacional a partir de produções audiovisuais tem no cinema nazista um caso exemplar (LENHARO, 1994).

21 O INA define-se como “une entreprise publique culturelle de l'audiovisuel chargée de la sauvegarde, de la valorisation et de la transmission de notre patrimoine audiovisuel” (INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, [S.d.]).

há rede de distribuição que facilite ao timorense o acesso a esses produtos, ou mesmo pontos de exibição, então para quem são esses filmes e o que se pretende com eles?

A partir destas breves considerações, julgo já ser tempo de iniciar a análise dos filmes do CAMSTL.

4 Sobre imagens

A existência de uma cinematografia e videografia sobre países em processos de revolução ou libertação é uma constância em diversos cenários no mundo, desde que as técnicas de registro audiovisual se tornaram uma prática social importante. Os exemplos mais próximos do presente objeto de estudo são os acontecimentos surgidos em países de língua portuguesa que, em meados da década de 1970, configuravam-se como espaços de domínio de Portugal, que se libertaram e se constituíram como países autônomos desde então.

Conforme Ribeiro (2007, p. 24),

Durante a sua estada em Moçambique, Jean Rouch fez o filme *Makwayela*, composto de planos-sequência. Este documento apresenta uma dança originária da África do Sul, onde vários trabalhadores moçambicanos trabalhavam nas minas de ouro. Este filme chamou a atenção de Jacques d'Arthuys e Jean Rouch para a necessidade de fornecer aos moçambicanos ferramentas para o registro visual e sonoro da sua história e da efervescência que reinou entre 1975-1980, durante os primeiros anos da independência.

Nestes contextos de libertação nacional, um rico acervo audiovisual se forma a partir de diversas modalidades discursivas no segmento audiovisual – notadamente os produtos realizados para televisão, cinema e vídeo. Este acervo constitui-se num testemunho histórico-cultural, além de matéria de análise em disciplinas das ciências e das artes. No caso dos estudos antropológicos, este acervo serve de referência para melhor entendimento das transformações acontecidas nas sociedades em processo de independência, como sucedeu em Moçambique, onde Jean Rouch rodou filmes e criou quadros de documentaristas em bases do cinema direto francês e em Timor-Leste, onde Max Stahl realiza um trabalho de registro do processo de construção nacional (TEKEE MEDIA INC, 2005).

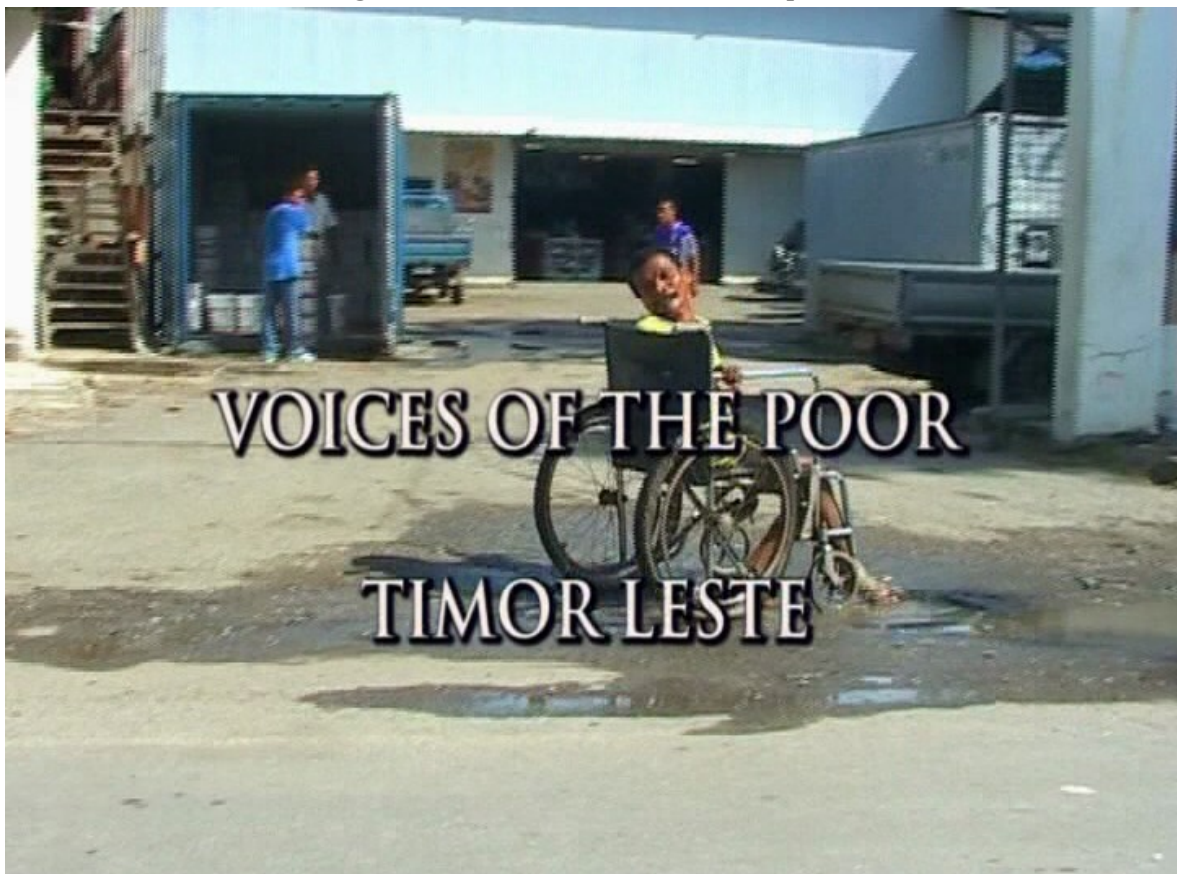
Para efeitos desta dissertação, propus analisar três produtos audiovisuais que, tal como ocorre em outros países, deixam um saldo de registro documental importante para o entendimento dos processos de transformação social e registro imagético das dinâmicas políticas que marcam, atualmente, algumas dimensões das tensões sociais presentes em Timor-Leste. São analisados aqui *Voices of the poor*, dirigido por Lamberto Soares, com uma feição aproximada à da enquete televisiva, e dois documentários, sendo *Women, Peace and security* editado, produzido e dirigido por Max Stahl, e; *After the victory* dirigido por Stahl e produzido por ele e José Belo.

Dentre os aspectos etnográficos, essa produção audiovisual traduz uma visão de problemáticas sociais com vieses institucionais à medida em que governos e agências de desenvolvimento precisam de uma estratégia para alcançar as populações com uma agenda de serviços a serem implementados em seus diversos contextos.

4.1 Voices of the poor

O título deste documentário de 07 minutos e 55 segundos evoca a possibilidade de expressão de parcela de timorenses vulnerabilizados, em relação ao tema da ocupação e emprego em Timor-Leste.

Imagem 2 - Cadeirante locomovendo-se pela rua



(SOARES, 2007)

O vídeo traz na abertura, ao fundo do letreiro de apresentação, dois homens fumando numa casa onde se pode ver diversos objetos fabricados de palha ou cerâmica. Um cadeirante que conduz o seu veículo de rodas sempre para trás, impulsionando o movimento com o pé

que trafega num cenário de esgoto a céu aberto (Imagem 2). Uma mulher coleta garrafas de plástico e as guarda no cesto da cadeira de rodas de um cadeirante jovem e segue empurrando a cadeira sob o olhar atento de dois homens que estão ao lado, no gramado. Estas são as cenas iniciais e, a partir delas, pergunto-me: o que elas têm em comum?

Tal pergunta pode ser complexificada pelo recurso a mais sequências do início do filme, como a da continuação da última imagem descrita, na qual uma mulher, jovem cadeirante e os dois homens olham diretamente para a câmera. Tal cena é sequenciada pela imagem de um caçador, que aparece pegando um saco em meio a um amontoado de lixo na calçada.

Em seguida, surge um vendedor de verduras. Sequenciam-se então: imagens de uma criança escrevendo num caderno; um casebre de madeira; uma construção em chamas e, por último, antes do início das falas dos entrevistados, uma aglomeração na rua em frente ao Palácio do Governo, com policiais andando e carros queimando por perto (Imagem 3).

Imagem 3 - Aglomeração durante protesto



(SOARES, 2007)

Lazer, pobreza, falta de assistência médica, trabalho degradante, educação, conflito, são

algumas *tags* que poderiam ser aplicadas a essas imagens. Contudo, não pretendo desvelar o sentido de cada plano das sequências que compõem o vídeo. Estas sequências iniciais, no entanto, apresentam-se como signos indiciáticos do caminho que o vídeo percorrerá, evidenciando problemas estruturais como a inexistência de empregos – para alguns personagens entrevistados no filme, principal causa de revolta entre os jovens timorenses.

Como o título do documentário evoca, *Voices of the poor* tem como objetivo permitir que as vozes de pessoas em situação de vulnerabilidade (mais especificamente, pessoas em situação de pobreza) sejam ouvidas. A voz do entrevistador foi suprimida na edição e as vozes se apresentam a partir da montagem de vários depoimentos que, aparentemente, foram todas realizadas em Díli. Há depoimentos em sincronia e às vezes essas vozes são colocadas em *off* e vê-se imagens, provavelmente de 2006 a 2007, do cotidiano de Díli.

Neste vídeo são exibidas 11 entrevistas com timorenses. Entre os entrevistados aparecem: três donas de casa, três chefes de família, três estudantes, todos compondo blocos de entrevistados por categorias somando-se a isso a inserção de um chefe de família e de um professor.

As pessoas com direito a fala no vídeo²² têm suas aparições ordenadas de forma a construir uma narrativa sobre a falta de atenção do governo em relação à geração de empregos para a população timorense. Uma das pessoas que tem sua fala inserida no vídeo chega a afirmar que até mesmo as obras mais simples (como misturar cimento e pavimentar uma rua) são realizadas por estrangeiros. São feitas também diversas acusações contra o governo, como práticas de nepotismo, falta de incentivos a empregos não-burocráticos e a omissão em relação aos atingidos pelos distúrbios de 1975, 1999 e 2006²³.

O tom do vídeo, de forma geral, é de desagrado em relação à falta de oferta de empregos por parte do “governo”²⁴. A narrativa construída mostra o governo timorense como principal criador de empregos por meio de serviços públicos, como abertura e manutenção de estradas, rede de saneamento, etc. A prática de nepotismo dentro do governo e a contratação de trabalhadores estrangeiros para realizar diversas tarefas são apontadas como causas para o desemprego em Timor-Leste, gerando insatisfação entre a população e os consequentes distúrbios.

22 Não seria correto dizer “As pessoas exibidas”, pois muitas o são, mas poucas tiveram a oportunidade de ter sua fala inscrita no filme.

23 Para maiores informações sobre a história de Timor-Leste, ver (GUNN, 1999, 2007). Para maiores informações sobre a crise de 2006, ver (GONZALEZ DEVANT, 2009; HICKS, 2009; SEIXAS, 2007, 2009; SILVA, 2010)

24 O termo “governo” foi utilizado pelos entrevistados no vídeo, mas vale ressaltar que o sistema de governo timorense é o da república parlamentarista, assim, o presidente é responsável pelo Estado, enquanto o governo fica a cargo do primeiro-ministro.

Ao mesmo tempo em que os entrevistados apontam o Governo timorense como responsável por tais problemas, fica a impressão de que o desemprego atinge, sobretudo, os jovens timorenses. Isso fica mais evidente na fala do primeiro entrevistado, Julio, estudante, que afirma: “Eles dizem que é problema dos jovens, mas não é bem assim. É o Governo que não cuida deles. Não há empregos. É por isso que causam problemas”.

Voices of the poor quase não utiliza vozes discordantes para enriquecer a narrativa em construção, ou mesmo para simplesmente dar outro ponto de vista. O enredo do documentário é praticamente um coro monocórdico que constrói o argumento sobre a falta de empregos em Timor-Leste e aponta o governo como o responsável por esta situação. Uma pequena exceção é a feita por um depoente – o professor – que contrapõe a situação atual aos tempos da ocupação dos indonésios.

Em toda extensão da narrativa fica evidente uma angulação jornalística, cuja acepção estética é similar à reportagem televisiva. Tal angulação é formada pela construção linear de um argumento mediante o recurso de entrevistas e a utilização de imagens que reforçam (praticamente ilustram) a fala do que está sendo dito na contextualização dos problemas tratados.

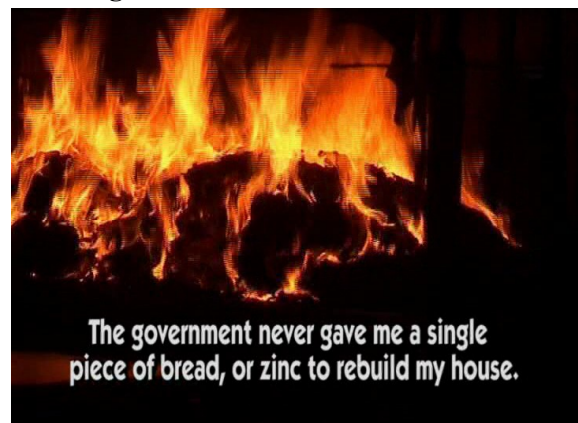
Voices of the poor, ao usar essas imagens como reforço/ilustração da fala dos entrevistados, ao mesmo tempo em que não aprofunda a

Imagem 4 - Destruição: casa em chamas



(SOARES, 2007)

Imagem 5 - Abandono: casa em chamas



(SOARES, 2007)

Imagem 6 - Detalhe de casa em chamas



(SOARES, 2007)

investigação das causas dos problemas relatados, pode criar interpretações dúbias no espectador desatento e/ou desconhecedor do histórico de conflitos recentes em Timor-Leste. As Imagens 4-6, por exemplo, são exibidas enquanto uma dona de casa dá seu testemunho acerca da omissão do governo no que diz respeito à reconstrução de sua casa quando foi queimada por duas vezes, em 1975, ano da invasão indonésia, e 1999, ano da retirada das tropas indonésias. Estas imagens provavelmente devem ter sido gravadas em 1999 ou 2006, anos de grandes conflitos e durante os quais o produtor Max Stahl estava atuando em Timor-Leste. Porém não há indícios de que sejam imagens da casa da entrevistada queimando. Neste caso, as imagens são ilustrações para ajudar o espectador a visualizar o que o discurso da entrevistada tenta transmitir.

Mas o que coloco acerca da ligação da casa em chamas, que é mostrada nas imagens, com a mulher entrevistada, é algo que indicia a potencialidade interpretativa constituída pela utilização de imagens dos conflitos de 2006 como reforço à fala dos entrevistados sobre desemprego. A crise de 2006 foi alvo de várias análises²⁵ e é apontada como resultado de diversos processos políticos e sociais. Em *Voices of the poor*, as imagens dessa crise são colocadas como reforço à fala dos entrevistados acerca da falta de empregos e da inquietude dos jovens frente a este cenário.

Os entrevistados abordam questões como: conflitos que ocorreram em Timor-Leste, falta de empregos, desmotivação dos jovens em relação à escola (ocasionada pela falta de perspectivas num cenário com escassez de empregos) e o papel do Governo como gerador desses problemas e responsável por suas resoluções. Entretanto, as vozes das pessoas em condições de subemprego e/ou trabalho degradante, como a catadora de garrafas e latas, e das pessoas portadoras de necessidades especiais, como o cadeirante da segunda sequência de abertura do vídeo, não estão no vídeo. Elas são apenas prenúncio da problemática do emprego, que por sequência relaciona-se com o processo educativo. É reiterada a asserção no documentário que “em Timor-Leste não há empregos, apenas subempregos”. Há uma ênfase nas falas de pessoas que ou estão se qualificando para o mercado de trabalho, caso dos estudantes, ou que possivelmente possuem parentes preparados/preparando-se para o mercado, caso da dona de casa Martinha Hendrique. Ela afirma que²⁶

25 Este tema será mais aprofundado no capítulo seguinte.

26 Tradução livre a partir das legendas em inglês. Adotei o termo “emprego” para traduzir a palavra “job”, enquanto “trabalho” está traduzindo a palavra “work”.

Os jovens timorenses não têm empregos. Eles não têm descanso. Um dia sentem-se bem. No outro sentem-se mal. Eles não têm trabalho. Sentam com seus pais e perguntam “Por quê vocês nos enviam à escola? Procuramos por emprego e não há”. As pessoas com poder, seus filhos deixam a escola e encontram empregos, assim como as pessoas com parentes com escritórios. Famílias sem parentes com escritórios não têm trabalho algum. Dizem que nós, pais, não os ensinamos, mas nós tentamos ensiná-los. Eles apenas nos ignoram. “Como podemos ficar calmos sem empregos?”, eles dizem.

Sugere-se que a causa dos distúrbios é a falta de empregos. Assim, por que o vídeo não dá fala às pessoas desempregadas, permitindo que elas exponham suas condições de vida, dificuldades, medos e esperanças? Será que os jovens mostrados no filme são essas pessoas sem ocupação, que tanto não estudam quanto não trabalham? Se isto for verdade (e no momento não há como descobri-lo), por quê abrir mão de uma categoria (desempregado) que daria mais peso à narrativa engendrada para colocar em seu lugar um termo tão vago quanto jovem?

A utilização do termo “jovem” como designativo de alguns dos entrevistados pode ser uma estratégia para dar visualidade àqueles muitas vezes desprovidos de fala, como é geralmente o caso dos jovens em sociedades orientadas pelo preceito de precedência²⁷ (Imagens 7-9). Entretanto, tal argumento pode ser balanceado pelo universo documental em questão, uma vez que o documentário trata principalmente de Díli, capital com ares cosmopolitas, onde pessoas de diversas nacionalidades, grupos étnicos e idiomas diferentes transitam e as práticas da montanha, portanto, podem estar enfraquecidos.

Ao dar ênfase à fala dos jovens, o vídeo deixa de observar a situação de diversos outros timorenses que também estão em situação de vulnerabilidade decorrente da falta de empregos. Parece-me que o vídeo tenta trazer para o espectador, sem aprofundar, a análise acerca da situação dos jovens em Timor-Leste, assim como dar indícios de que caso a pobreza não seja combatida, através da criação de empregos, é possível que haja novas crises no país.

Tomando as categorias pelas quais os entrevistados são designados é possível pensar que o vídeo tenta reproduzir uma unidade básica de convivência dos jovens, composta por eles, jovens, às vezes no papel de estudantes (mas que continuam a ser jovens), pais, mães (no papel de “chefe de família” e de “dona de casa) e professor. Novamente pergunto: por quê dar voz apenas a estas pessoas? E as demais que foram mostradas no início do filme? O cadeirante sozinho na rua, impulsionando-se sempre pra trás com o pé descalço? Ele não seria também

27 Em textos voltados à etnografia da Indonésia Oriental, o preceito de “precedência” é utilizado em vez do termo “hierarquia”, devido à plasticidade de regras que definem privilégios e deveres dentro das casas, como instituição social e estrutura física. Ver Vischer (2009).

uma pessoa em situação de vulnerabilidade, talvez até mesmo mais vulnerável que os estudantes e jovens exibidos no filme?

Uma pista para se pensar o porquê da ênfase nos jovens é que o vídeo constrói uma narrativa que os mostra como potenciais criadores de distúrbios, insatisfeitos com a falta de oferta de empregos. São diversas as imagens de distúrbios apresentadas, como as Imagens 10-12.

Dois entrevistados, o professor Agustinho e a dona de casa Ana Fatima fazem referências à luta pela independência. Eles dizem que o governo deveria pensar nas pessoas que lutaram pela independência, pois elas o fizeram em busca de bem-estar, de felicidade.

Por 24 anos lutamos pela libertação. Hoje não usufruímos desta liberdade. O problema não vem das pessoas, mas dos líderes políticos (Prof. Agustinho).

Se os líderes pensam nas pessoas que lutaram pela independência para lutar por um futuro melhor, eles deveriam pensar em nós, os pobres, não apenas em um bom lugar no poder. Os pobres pedem para que prestem alguma atenção às pessoas pequenas, pois lutamos pela independência (Ana Fatima).

É interessante perceber que apenas as pessoas mais velhas tocam na questão da luta pela independência. Por acaso os jovens de hoje

não pensam nos veteranos da Resistência, tema abordado no filme *After the victory*?

Imagem 7 - Julio



(SOARES, 2007)

Imagem 8 - Merita



(SOARES, 2007)

Imagem 9 - Lino



(SOARES, 2007)

Acredito que o vídeo tem mais a dizer acerca do que os timorenses pensam sobre si do que pode parecer à primeira vista. O motivo da ênfase não recair sobre qualquer outro grupo que não os jovens talvez seja um indício de que os jovens timorenses sejam considerados problemáticos e necessitem de algo para manter-se calmos. Neste caso, um emprego é o que parece ser necessário.

O vídeo tem o potencial de gerar duas impressões acerca dos jovens timorenses. A primeira é a de que não são acomodados. Eles lutam por seus objetivos. A segunda é a de que são desorganizados e perigosos. Sua insatisfação gera distúrbios, são movimentos em busca da satisfação de suas reivindicações (Imagens 13-15).

Creio que *Voices of the poor* é um título por demais pretensioso para o que se conseguiu. Por isso é questionável a sugestão de que os pobres tiveram direito à fala no vídeo. No máximo foram pobres jovens, inseridos ou próximos ao sistema educacional formal, além de adultos preocupados com esses jovens. A tentativa de dar voz aos quase 50% da população que estão abaixo da linha da pobreza²⁸ fica na promessa do título.

A quantidade de pessoas em Timor-Leste situadas abaixo da linha nacional de pobreza é demasiado grande para que um vídeo cujo títu-

28 Segundo dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), disponibilizados na página do Banco Central de Timor-Leste, em 2001 havia 41% da população abaixo da linha nacional de pobreza, em 2004 eram 50%, 49,9% em 2007 e, em 2010, 49% da população encontrava-se nesta situação.

Imagem 10 - Revistando Guevara



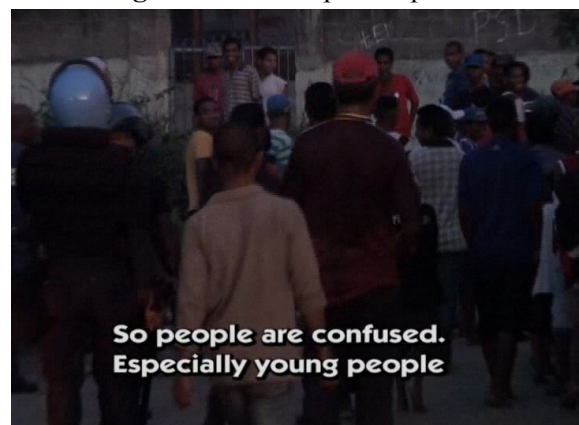
(SOARES, 2007)

Imagem 11 - O povo na rua...



(SOARES, 2007)

Imagem 12 - ... e a polícia presente



(SOARES, 2007)

lo é *Voices of the poor* atenha-se a ouvir apenas um grupo relativo em termos de representação das vozes dessa população. Desta forma, é possível que o espectador sinta-se mais motivado a pensar nas relações que levaram à realização de um vídeo que tem como argumento exaustivamente trabalhado a negligência do Governo para com os jovens.

O plano da edição faz uso contínuo de sequências de imagens que apenas infirmam os depoimentos apresentados, levando-me a achar que se trata tão somente de uma enquete entre populares, levada a termo para ilustrar um problema de Timor-Leste, o desemprego entre jovens, que, no entanto, é tratado apenas de modo superficial e factual.

4.2 After the Victory

O documentário *Após a Vitória*, média-metragem de 31 minutos e 20 segundos, de Stahl, trata da situação dos ex-guerrilheiros leste-timorenses que lutaram pela libertação do país e buscam reconhecimento por parte do governo. Inicia com um ritual datado de 20 de maio de 2002, o dia da restauração da independência timorense. Sobre as imagens desta comemoração, um narrador nos conta, em voz sob a qual escutamos um hino da pátria, acerca da independência da Indonésia após 24 anos de invasão e morte de aproximadamente 200.000 timorenses.

Alguns dos guerrilheiros que sobreviveram, logo após esta sequência da comemoração que abre o documentário, são vistos num pro-

Imagem 13 - Pascoal



(SOARES, 2007)

Imagem 14 - Precisamos de empregos



(SOARES, 2007)

Imagem 15 - Calma...



(SOARES, 2007)

testo de rua, seguindo o cortejo de um caixão e protestando de modo violento contra a polícia. São os veteranos de guerra e os jovens, em sequências de enfrentamento pelas ruas de Dili, mais precisamente, em frente ao Palácio do Governo. Além da voz do narrador que nos conta dessas pessoas, seguem-se depoimentos dos próprios veteranos de guerra que após estas imagens estão em seus locais de trabalho dando suas opiniões sobre a questão do reconhecimento, ou sendo ouvidos no diálogo das comissões de governo que agenciam o trabalho de reconhecimento da situação de cada um.

O documentário se caracteriza como uma exposição da problemática do reconhecimento a ex-combatentes da Resistência, na medida em que grande parte do tempo dedicado às outras sequencias com os veteranos dão-se nos registros da rotina dos trabalhos que o Estado timorense realiza, através da comissão para ouvir ex-combatentes. Homens e mulheres aparecem nas imagens desses trabalhos que interrogam as pessoas para definir os graus de participação delas no movimento de libertação.

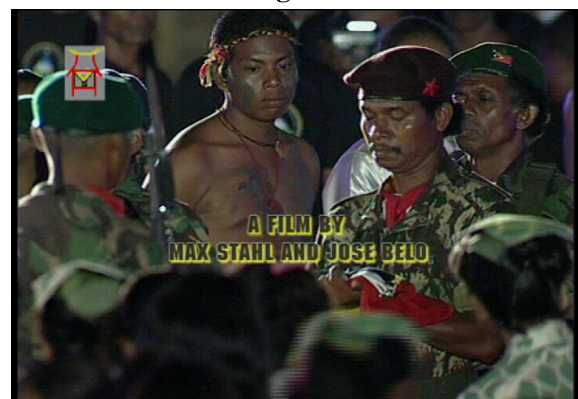
"O problema dos veteranos volta a assombrar o Estado", alerta a locução do documentário. Além dessa escuta individual, quando o documentário ouve os veteranos, o faz de modo a que o espectador tenha uma noção clara das perdas e dos perigos da situação enfrentada por eles no período da guerra. Destaca-se Alin Laek, visto nas matas em 1991 e agora, colocando seu ponto de vista, em tétum, com legendas em inglês:

Imagem 16 - Após a vitória



(STAHL, 2005)

Imagem 17



(STAHL, 2005)

Imagem 18



(STAHL, 2005)

Sem reconhecimento para os veteranos, você pode dizer que Timor-Leste não pode existir. Timor existe sobretudo por causa dos combatentes, se as pessoas esquecem agora, se eles esquecem aqueles que morreram, se eles esquecem o sacrifício daqueles que deram suas vidas e não há reconhecimento, É como se o Timor tivesse conquistado sua independência assim – numa bandeja!

Também é apresentado o guerrilheiro Jose Belo através de material de arquivo, onde ele, tal qual Laek, aparece também nas matas em operação de combates e, posteriormente, em situação de diálogo com Laek.

Outro paralelo estabelecido com materiais de época (1991) foi o de Remigio Levy, cuja imagem aparece em uma passeata, e depois é congelada com uma faixa do líder Xanana Gusmão de fundo (Imagens 19-21). O guerrilheiro Remigio é tido como desaparecido ao longo dos anos de combate. Porém, seu irmão Bere, visto na mesma manifestação, está vivo, tornou-se amigo de Jose Belo, que posteriormente tornou-se padrinho de seu filho, Jose. Após este paralelo, o filme monta sequências de um protesto seguido de outro, dessa vez no cemitério, cenário da última entrevista do constante do documentário. Tal entrevista foi protagonizada por Amali, que na presença de Stahl rememora um acontecimento que resultou em mortes no local. De fato, temos um suple-

Imagem 19 - Encontrando Remigio



(STAHL, 2005)

Imagem 20 - Ex-combatentes reconhecem Remigio



(STAHL, 2005)

Imagem 21



(STAHL, 2005)

mento de força real quando vemos a sequencia em que um militante é mortalmente ferido nesse material de arquivo apresentado. Neste local Amali, sobrevivente do massacre de Santa Cruz (como ficou conhecido o evento), nos situa na história desse massacre por meio da entrevista final em que estão em destaque ele e o próprio Stahl, num ambiente onde sobressaem as cruzes dos túmulos do cemitério que foi o palco da tragédia. Obviamente que ele reivindica um passado no Timor-Leste de hoje.

Além das situações de entrevistas externas, somos convidados a ouvir de modo alternado, em diversas sequencias, entrevistas com autoridades. São apresentados: de um lado o parlamento; de outro o banco mundial; de outro o então presidente Xanana Gusmão, a quem se dedica uma maior quantidade de tempo do vídeo, explicitando seus pontos de vista.

É importante ressaltar que Gusmão abre a sequencia de seus depoimentos depois que os espectadores foram induzidos a uma certa "colagem" de sua imagem à da bandeira do país, na sequencia de abertura do filme com o ritual em torno da comemoração do 20 de maio. Aqui seria relevante realçar o papel das crianças e adolescentes no filme, uma vez que somos influenciados fortemente pela imagem de meninos que abraçaram a causa da libertação e no filme da atualidade transformaram-se em homens feitos.

O documentário *After the victory* se apresenta com algo diferente das demais obras aqui analisadas, uma vez que tem como realizador conjunto o ex-guerrilheiro Jose Belo, personagem que se insere na lógica dos conflitos de estabelecimento da luta de libertação de Timor-Leste. Ele dividiu a direção do documentário com Max Stahl e aplicou na narrativa uma lógica vertoviana²⁹ de se inscrever na obra mostrando-se durante o processo de criação, além de exibir aos espectadores parte dessa inserção no filme, um recurso metalinguístico válido para operacionalizar a narrativa fílmica.

Observo que entre os filmes analisados é o que melhor aproveita os materiais de arquivo e também o que mais se aproxima do questionamento em relação ao poder central, pelo grau de exposição do presidente da república que faz diversas aparições no vídeo. A fusão da imagem da bandeira com um *close* em Xanana Gusmão, na sequência de abertura do filme *After the Victory*, diz muito do que o espectador encontrará no desenvolvimento do documentário. Isso se deve ao fato de que neste documentário a narrativa se aproxima, em grande medida, da expectativa que diversos organismos, como Banco Mundial e a própria Presidência da Repúbli-

29 Há uma tendência estilística em diversos documentários de explicitar a forma de produzi-lo, deixando transparente ao espectador o processo de produção da obra. Esta tendência podemos caracterizar como vertoviana.

ca, buscam criar para os espectadores.

Os trechos em que há materiais de arquivo, especialmente aqueles para os quais os autores do filme chamam a atenção, congelando suas imagens para mostrar o processo de edição e escolhas para o vídeo, são trechos nos quais as sequências adquirem um repertório de veracidade calcado nas imagens e depoimentos que apresentam.

Se de um lado essa memória viva da luta é percorrida com material de época, inclusive com cenas de combate na selva, tal percurso me leva a entrar na problemática mais evidente do documentário que é a dívida de reconhecimento que o governo tem com os ex-combatentes da luta pela libertação.

Naturalmente que as escolhas, especialmente as feitas em função de um debate com populares num grande acontecimento, evidenciam um olhar particularmente simpático à causa do então Presidente Xanana Gusmão. Em algumas sequências o bom humor de Xanana são positivamente retratados (Imagens 22-24), como quando o filme nos mostra o então presidente respondendo ao questionamento de um participante da assembleia que perguntava “Por quê os veteranos não podem também ir para passeios? Eles lutaram!”. Sua resposta foi dizer ao Primeiro-ministro para que alocasse recursos para preparar 1000 carros com motoristas para levar os veteranos. A sequência dá a entender que seu humor é apreciado pelo pú-

Imagem 22 - Questionamento



(STAHL, 2005)

Imagem 23 - Resposta jocosa



(STAHL, 2005)

Imagem 24 - Risos da platéia



(STAHL, 2005)

blico, que o compartilha – é o que se vê quando a plateia deste evento é mostrada em panorâmica pela câmera.

Lideranças outrora ativas agora reivindicam espaço e reconhecimento, e tais reivindicações são feitas a partir de materiais de protesto destes ex-combatentes. Nas imagens de arquivo há um líder guerrilheiro, em cenas de um conflito com policiais, que num gesto de coragem larga o megafone e enfrenta as tropas. Em seguida, corta-se para o momento presente (no vídeo), mostrando esta mesma liderança na mesa de negociação, defendendo os veteranos.

No vídeo há uma voz explicativa que modera os pontos de vista a respeito da dívida do Estado para com os veteranos da resistência. Além disso, o tempo dedicado ao presidente ao longo do documentário o apresenta em cenários internos (confortavelmente instalado em seu escritório) e em embates com a plateia no local de assembleias públicas onde os veteranos exigiam reconhecimento e direitos.

Quando o documentarista vai para as ruas entrevistar veteranos, uma voz sublinha as imagens de atividades corriqueiras do trabalho destes ex-combatentes, enfatizando que a situação é dura no país para eles. Um exemplo é a fala de Domingos de Araujo, que reivindica os direitos dos veteranos, problematizando porém o desafio de equilíbrio entre interesse individual e interesse coletivo (Imagens 25-27). Domingos trabalhava numa oficina mecânica quando foi entrevistado e disse, em tétum com

Imagem 25 - Domingos de Araújo



(STAHL, 2005)

Imagem 26



(STAHL, 2005)

Imagem 27



(STAHL, 2005)

legendas em inglês, que “If the leaders recognize their men from the war, but if they put their interests first I say, as a cadre in the resistance, many people will feel sad”.

A então representante do Banco Mundial para o Timor-Leste, Elizabeth Huybens, em sua inserção explícita que, a despeito da forma como vários países com histórico de luta por libertação trataram as lutas internas pelo reconhecimento dos seus ex-combatentes, Timor-Leste aplica uma política positiva com vista a promover um inventário para identificação e reconhecimento dos ex-combatentes.

Seguem entrevistas com dois veteranos; um deles participa da comissão institucional para reconhecimento de seus esforços na guerra (Laek) e nesse ponto reivindica também reconhecimento para os mortos durante o conflito (Imagens 28-30).

Esse depoimento precede o de Jose Belo, que traz um material de arquivo documentado na selva no ano de 1997, em que ele aparece. Depois a montagem do documentário o mostra na mesa de trabalho das fases de edição do documentário. Nas sequências de material de arquivo o encontramos na floresta em situação de combate e de reuniões para estabelecimento de núcleos de resistência durante o conflito.

O curioso neste vídeo é que Xanana Gusmão tem o maior número de entradas, no documentário editado, sempre transmitindo a ideia de que o governo tem de pensar nas políticas para toda população do país. Isso é um

Imagem 28 - Alin Laek (esq.)



(STAHL, 2005)

Imagem 29



(STAHL, 2005)

Imagem 30



(STAHL, 2005)

fator razoável de leitura do documentário, uma vez que o mesmo abre com sua imagem praticamente selada junto ao mastro com a bandeira de Timor-Leste.

“Se o governo reconhece os direitos, não há confusão”, diz um militante (Vasco da Gama). Tal fala é reforçada por um desfile em circular pra deixar às claras as intenções dos ex-combatentes com a sua simbologia de, em campo aberto, exibir caixões de madeira em sequências e unidades de cruzes também dispostas no centro desse movimento circular (Imagem 31).

Imagem 31 - Manifestação



Frame obtido a partir de *After the victory*, de Max Stahl (2005).

Após estas sequências o narrador traz à tona o tipo de rotina necessária aos registros de reconhecimento de mulheres e homens que na guerrilha atuaram e as diversas graduações de registro utilizadas por integrantes de burocracias do governo na Comissão para os Assuntos dos Quadros da Resistência (CAQR). O saldo dessas anotações e propostas são encaminhadas ao parlamento timorense, que mantém um representante para acompanhar os trabalhos legislativos desse reconhecimento. Todo o processo é realizado com a participação de diversas associações que zelam pelos interesses daqueles passíveis de serem integrados às políticas de reco-

nhecimento.

Ao que parece, em um país onde dois terços da população foi dizimada, a existência de dependentes com presumíveis direitos à remuneração gera um problema de sustentabilidade para o Estado, razão pela qual essas comissões são os canais de mediação entre os veteranos e o Estado. Novamente, após decorrida mais da metade do documentário, aparece Jose Martins que, com sua família, hospedou por mais de duas semanas um líder revolucionário, exemplificando os níveis de participação das populações de apoio ao trabalho dos guerrilheiros.

Nesse esforço, incluem-se também crianças e mulheres na medida em que foram decisivos para o trabalho da guerrilha e despistamento das tropas repressoras indonésias. Nesse ponto, uma criança de nome Abilio (Imagens 32-34), descreve sua participação na rede de apoio aos guerrilheiros. Ele diz, em tétum com legendas em inglês, que

quando eu visse os indonésios chegando eu correria e contaria. Os indonésios procurariam e procurariam, mas nunca o encontrariam [o oficial das FALINTIL, escondido sob a alcunha de “tio Konis”], disseram para contarmos onde ele estava, mas não contamos.

Max Stahl – Eles perguntaram a você?

Abilio – Perguntaram e perguntaram: “Você conhece o tio Konis?”. Dissemos que não conhecíamos seu esconderijo. [Imagem 32]

Imagem 32 - Abilio



(STAHL, 2005)

Imagem 33



(STAHL, 2005)

Imagem 34



(STAHL, 2005)

Max Stahl – Você é parte da rede clandestina?[Imagem 33]
Abilio – Sim. [Imagem 34]
Max Stahl – Você deu nome para ser registrado? Está na lista?
Abilio – Não.
Max Stahl – Você quer?
Abilio – Sim.

Para além dos frios registros das reuniões da Comissão encontramos ainda imagens de arquivo que apresentam um de seus integrantes, Antonio Ximenes, em imagens de 1991, entregando uma faca capturada pela resistência a outro membro da frente clandestina (Imagem 35). Ainda neste registro, Antonio Ximenes relata que aos quinze anos já sabia o quanto seus amigos sofriam e quão difícil era a situação para os timorenses. Relata, inclusive, que os indonésios mataram seu pai em sua frente.

Imagem 35 - Facas na frente clandestina



Frame obtido a partir de *After the victory*, de Max Stahl (2005).

O documentário prossegue quando na narração vemos referência ao massacre do Cemitério de Santa Cruz, destacando o jovem militante Remigio, desaparecido

posteriormente, que é apresentado com o recurso do congelamento da imagem e da feitura de uma máscara para destaque de sua atuação em uma manifestação de rua. Bere, irmão de Remigio, participou da manifestação em 1991 quando ainda era criança e agora é um diplomata.

Imagem 36 - No Cemitério de Santa Cruz, em Díli, Max Stahl (esq.) entrevista Amali, veterano da frente clandestina e sobrevivente do massacre ocorrido naquele cemitério em 1991



Frame obtido a partir de *After the victory*, de Max Stahl (2005).

Cerimônias religiosas apresentam-se em material de arquivo como a missa na Igreja de Motael e o batizado do filho de Bere, que apareceu como criança nas imagens dos protestos de uma década atrás. Antecedendo a aparição de Max Stahl entrevistando um veterano (Imagem 36), o vídeo mostra um protesto no cemitério onde pela primeira vez é possível divisar, com um recurso fotográfico de uso de uma lente teleobjetiva, os soldados indonésios responsáveis por diversas mortes naquela ocasião. Estas mesmas imagens dão um reforço de credibilidade ao discurso organizador do filme que é a voz explicativa que conduz o espectador no desenrolar dos acontecimentos.

O entrevistado de Max Stahl no documentário fala no próprio cemitério onde presenciou o massacre de Santa Cruz, em 1991, e conta, com a distância do tempo, através de rememoração, as dificuldades de fugir dos soldados que fuzilaram diversos veteranos nas matas próximas, após capturá-los naquele ambiente apresentado de diversos ângulos pelo documentarista.

Ao lado, cenas do massacre no Cemitério de Santa Cruz. Na Imagem 37, mistura de sentimentos em meio ao refúgio: alguns vibram, outros olham aliviados e outros parecem preocupados. Na Imagem 38, Amali, em meio a sepulturas, segura um homem morrendo em seus braços. Na Imagem 39 um soldado indonésio olha fixamente para a posição onde Max Stahl está gravando com sua câmera.

Para finalizar o documentário, mais uma vez Xanana Gusmão fala sobre as dificuldades do governo para resolver a demanda por reconhecimento. Sobre os letreiros finais, com a mesma música tema da abertura, vemos Stahl saindo do cemitério, em *take* frontal, plano aberto, na companhia do entrevistado veterano sobrevivente ao massacre do Cemitério de Santa Cruz, reforço imagético válido para ratificar seu testemunho ante uma história que reitera a presença dos que sobreviveram para relatar essa guerra, e os quais, sugere-se carecem de devido reconhecimento e respeito.

Imagem 37 - Refúgio



(STAHL, 2005)

Imagem 38 - Amali socorrendo um homem



(STAHL, 2005)

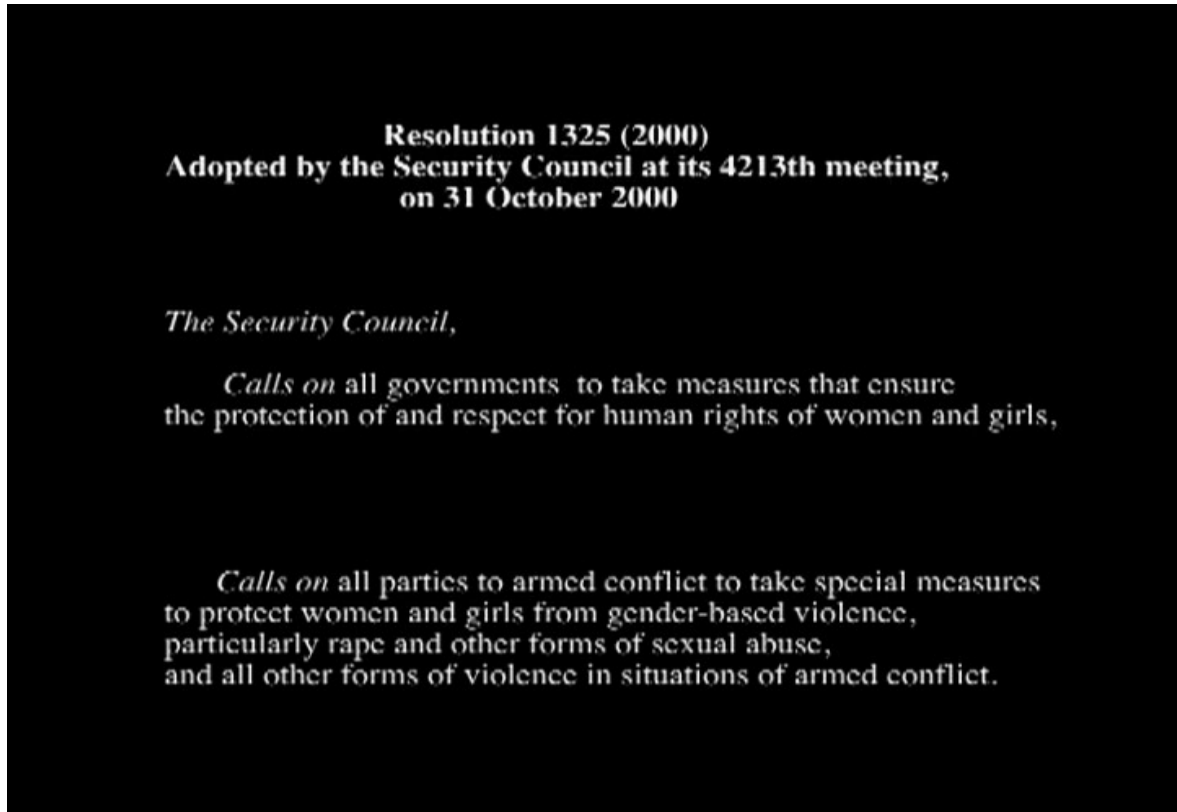
Imagem 39 - Soldado indonésio percebe a presença da câmera



(STAHL, 2005)

4.3 Women, peace and security

Imagem 40 - Excerto da Resolução 1325(2000), do Conselho de Segurança da ONU



Frame obtido a partir de *Women, peace and security*, de Max Stahl (2007)

Com esta cartela tem início o documentário *Women, peace and security*, de 9 minutos e 35 segundos de duração. A cartela funde-se com o frontal de uma igreja em reconstrução (Imagem 41), e em seguida vemos uma mulher com uma criança no refúgio (imagem 42). Trata-se de uma igreja em Cova Lima, local de atos de violência extrema praticada por milícias que agiram em 1999 contra as moradoras da região que lá foram refugiar-se (Imagem 43). Um plano aberto da igreja, desta vez sem letreiros sobrepostos, e durante este plano inicia a voz de uma narradora familiarizando-nos, em inglês, com o contexto das imagens.

Em 1999, mulheres e crianças fugiram juntas da violência das milícias refugiando-se em igrejas em Covalima, Suai. Então as igrejas ficaram sob ataque. Cerca de 400 pessoas estavam nesta igreja quando a milícia atacou. Os homens jovens fugiram para o mato, deixando suas famílias aqui [igreja em Suai], pensando que elas estariam seguras.

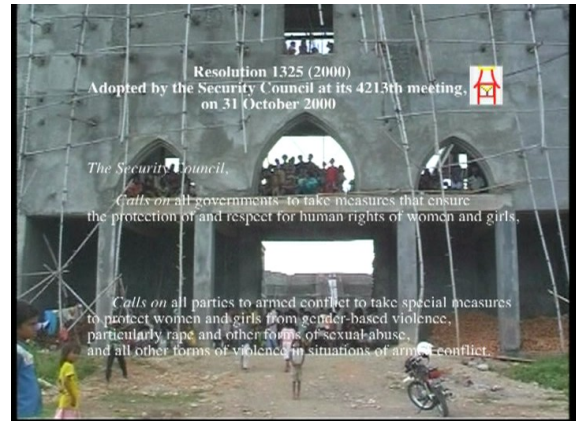
Estavam enganados. Os integrantes da milícia invadiram a igreja e violentaram diversas mulheres, deixando atrás de si além de cadáveres e mulheres estupradas, parentes e amigos com mais uma dor para levar consigo na vida. Muitos corpos não foram encontrados, segundo a narradora, e os responsáveis pelos ataques estão logo após a fronteira³⁰.

Após o relato da narradora, uma personagem real e sua filha surgem como depoentes da tragédia. Enquanto o cineasta enquadra a ambas num ambiente interior de uma habitação, diz a personagem para a câmera: “Nós nos agachamos assim”, explicando a situação de pose que foi forçada a adotar (Imagem 44).

Esta narração é realizada por uma voz *off* que se sobrepõe ao que aparenta ser um coro de vozes masculinas que está presente na abertura do filme e tem sua intensidade sonora diminuída até ser inaudível, tornando a ser audível novamente ao final do vídeo. Neste interstício, a ambiência sonora se mantém registrando o tom pontual das diversas vozes femininas que encadeiam a narrativa do vídeo, assim como demais sons diegéticos.

A sequência seguinte mostra uma reconstituição anual que é feita com uso da encenação dos populares (Imagens 45-46), para lembrar o calvário ao qual as mulheres e crianças foram submetidas na violação daquele templo religioso. Há também o registro de um evento onde diversas pessoas

Imagem 41 - Igreja em Covalima



(STAHL, 2007)

Imagem 42



(STAHL, 2007)

Imagem 43 - Refugiados



(STAHL, 2007)

³⁰ Suai é a capital do distrito de Covalima, que faz fronteira com a Indonésia.

choram seus mortos cujos desaparecidos corpos desaparecidos são substituídos por lápides em rocha ou madeira, dispostos em círculo (Imagens 47-49).

Nesse ponto do documentário, a trilha sonora alterna o pranto das mulheres com a narradora que explicita a cronologia dos acontecimentos.

Filomena Barros dos Reis, apresentada na legenda embutida no vídeo como ativista da paz (Imagem 53), afirma, falando em inglês através de som sincrônico, que

Nós também superamos todas essas lágrimas, e claro que ainda trabalhamos nisso. Depois de 1999, com outros amigos, nos tornamos conselheiros, promovemos aconselhamento para as vítimas, fortalecendo-as, para fazer com que elas ergam sua dignidade novamente, para reintegrá-las à comunidade. Então nosso trabalho enfoca a chamada construção da paz.

O vídeo segue uma estrutura que ressalta, por meio de imagens de apoio, o depoimento de conselheiras que para prevenir novos conflitos organizam e facilitam o diálogo entre as fronteiras, envolvendo, neste processo, muitas mulheres, especialmente líderes comunitárias. Tais entrevistas são feitas ora com o uso de câmera na mão por parte do

Imagem 44 - Submissão e medo



(STAHL, 2007)

Imagem 45 - Reconstituição da agressão



(STAHL, 2007)

Imagem 46 - Memória e dor: reconstituição do massacre



(STAHL, 2007)

cinasta, quando este nos conduz pelos ambientes onde ocorrem os aconselhamentos às vítimas das violências domésticas, ora com câmera estabilizada, quando há o registro do depoimento de pessoas.

A partir da experiência traumatizante do massacre muitas mulheres tornaram-se conselheiras, atuando no apoio a outras que sofreram de violência – quer seja durante a luta pela independência, no ambiente doméstico ou alhures. Filomena Reis é uma delas. No documentário inicia-se uma série de exemplos de atividades de aconselhamento e de apoio às mulheres, realizadas no Centro Esperança Ba Feto – Salele,³¹ inaugurado em setembro de 2008 através de doação da agência espanhola, católica, não-governamental, de cooperação para o desenvolvimento, Manos Unidas. Além das atividades desenvolvidas no Centro, há também diversas falas de mulheres líderes locais, conselheiras, uma freira e uma policial que versam sobre seus papéis dentro do processo de aconselhamento e apoio às mulheres e crianças vitimizadas.

O vídeo sugere ao espectador uma leitura do ataque como um evento traumático, mobilizador de medos e aflições, mas também um catalisador de mudanças. Mudanças que culminaram na transformação de algumas mulheres, saindo do papel de vítimas, para o de agente da mudança e apoio às que também

Imagem 47 - Lembranças e vestígios



(STAHL, 2007)

Imagem 48 - O simbólico cemitério circular



(STAHL, 2007)

Imagem 49 - Detalhes da dor e do luto



(STAHL, 2007)

³¹ Centro Esperança para Mulheres – Salele. Salele é a localidade na qual o Centro foi instalado.

estão ou estiveram sob a rubrica tão pesada de “vítima” como as conselheiras nos foram apresentadas no vídeo. Agindo como conselheiras e/ou líderes locais, essas mulheres engajaram-se nas discussões acerca da formulação e implementação de políticas públicas voltadas às mulheres, principalmente as vítimas de algum tipo de violência.

Tratando do tema de violência contra a mulher, não posso deixar de lembrar a fala em *After the Victory* de uma outra militante feminina, a veterana da Resistência, Bilou Mali. Em meio a discussões acerca dos rumos a serem tomados em relação ao desenvolvimento e implementação de políticas públicas voltadas aos veteranos, Bilou Mali afirmou: “Não posso dizer quem foi estuprada ou por quantos, porque estamos falando da dignidade de mulheres”. Dignidade, ponto tão caro ao filme *Voices of the poor*, onde a problemática desenvolvida dá impressão de estar ligada unicamente à possibilidade de jovens conseguirem um emprego, ganha aqui contornos mais dramáticos, pois a questão é de sobrevivência, integridade física e reconhecimento de seu sofrimento.

Mas as imagens da violência não têm gênero; o vídeo mostra um homem timorense, em prantos, jogar-se aos pés do cinegrafista, evocando a dor que atingiu vítimas, parentes e amigos (Imagens 50-52). Dor esta que é provocada não apenas pelo fato de que as mulheres foram estupradas, mas também

Imagem 50



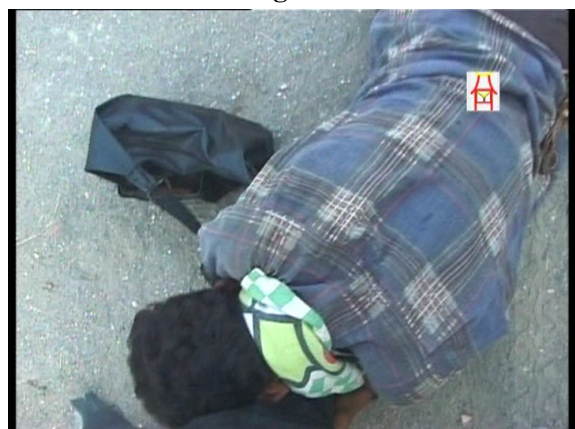
(STAHL, 2007)

Imagem 51



(STAHL, 2007)

Imagem 52



(STAHL, 2007)

porque muitas foram mortas e a tática de os homens fugirem para os matas, deixando-as na igreja, revelou-se um erro grave naquela região de fronteira com a Indonésia.

Foi através do conhecimento íntimo da dor³² e do trauma que atingiu as mulheres que as vítimas de violência agiram. Muitas tornaram-se líderes locais engajadas nas discussões e políticas voltadas às mulheres, passando por treinamentos oferecidos por agências de cooperação internacional e/ou pelo governo e atuando junto às suas comunidades.

O documentário mostra a atuação de diversas pessoas, integrantes de diferentes instituições. Assim, há a Amelia de Jesus Amaral (Imagem 55), da Polícia Nacional de Timor-Leste (PNTL); da *United Nations Development Fund for Women* (UNIFEM), da Igreja Católica, do *Forum Komunikasi Perempuan Timor Lorosa'e* (FOKUPERS, sigla que, traduzida do indonésio para o português, ficaria como Fórum de Comunicação das Mulheres de Timor-Leste), além das já mencionadas lideranças locais³³.

Em sua narrativa, o vídeo retrata com maior ênfase o funcionamento do Centro Esperanca Ba Feto – Salele, embora faça referência às tragédias vivenciadas pelas mulheres, de maneira mais geral. Não é um documentário acerca do ataque à igreja em Suai ou do destino de suas vítimas e

Imagem 53 - Filomena Barros dos Reis



(STAHL, 2007)

Imagem 54 - Irmã Mafalda



(STAHL, 2007)

Imagem 55 - Amélia de Jesus Amaral



(STAHL, 2007)

32 Esse tema será melhor abordado no próximo capítulo.

33 Para maiores informações, a partir de outra perspectiva, sobre questões de gênero e violência doméstica em Timor-Leste, ver Simião (2005).

familiares, ou das políticas públicas voltadas para a proteção e fortalecimento dos direitos das mulheres em Timor-Leste, ou ainda, uma preocupação com outras questões que estão sendo debatidas no país. O que o vídeo mostra, sobretudo, é uma iniciativa voltada à proteção, amparo, aconselhamento e reintegração de mulheres vítimas de violência com foco em organismos específicos e de atuação localizada naquela região timorense.

Trata-se de um documentário que, apesar de abordar uma temática e um universo bastante localizado, ajuda a pensar na situação de diversas pessoas que moram em um país de independência recente e, acima de tudo, em situação de pós-conflito recente. Além do apoio psicológico a vítimas da violência, o documentário estende o tema para as mulheres cujos maridos foram para a guerra e não têm meios de se manter financeiramente. No Centro Esperança há diversas viúvas que perderam seus maridos durante o período de ocupação indonésia. Se seus maridos foram mortos enquanto integrantes da Resistência ou não, é algo que o filme não diz.

Tendo como guia a freira Mafalda, o espectador é levado a conhecer o trabalho que estas viúvas realizam no Centro, fabricando velas, que serão vendidas no mercado, de forma a que seja obtida a renda necessária para a subsistência de sua família. Neste sentido há o depoimento de Rosa Kolo Berek, viúva que explica que “Apesar de perder meu marido,

Imagem 56 - Mulheres fazendo vela



(STAHL, 2007)

Imagem 57 - Rosa Kolo Berek



(STAHL, 2007)

Imagem 58



(STAHL, 2007)

devo trabalhar duro para sustentar meus três filhos durante o tempo de crise e através da difícil situação” (Imagens 56-58). Também há uma oficina de costura no Centro como forma de ocupar e gerar renda para as mulheres vítimas de violência.

O Centro é um local onde as vítimas de violência doméstica podem falar de suas experiências e pedir aconselhamento. A narradora afirma que “vítimas de abuso sexual e violência de todos os tipos têm no Centro um local para reconstruir suas vidas”. Esta inserção da narradora do documentário ganha importância diante do fato de que a maior parte das mulheres que atualmente vão ao Centro buscar apoio são vítimas de violência doméstica em suas comunidades.

O Centro Esperança é apresentado no vídeo como um espaço de criação de uma comunidade com potencial de mediar o diálogo entre as comunidades locais timorenses e as instâncias oficiais, assim como também um espaço de campanhas de conscientização da população em geral acerca dos direitos das mulheres. Algo neste sentido surge nos momentos finais do filme, mas o que se vê parece ser mais uma reunião de trabalho entre líderes locais e representantes de organizações preocupadas com políticas voltadas à proteção e ao fortalecimento dos direitos das mulheres que um encontro entre estas organizações/líderes e a sociedade mais ampla.

Sendo construído desta forma, o filme silencia as vozes que compõem o quadro mais geral de discussões acerca das políticas públicas formuladas para a proteção dos direitos das mulheres, assim como também abstém-se de mostrar o trabalho que algumas mulheres, como a freira Mafalda e a ativista Filomena Barros dos Reis, exibidas no filme, dizem realizar junto às comunidades de onde partem em busca de auxílio as vítimas de abuso sexual ou outro tipo de violência..

Em relação ao vídeo *Voice of the poor*, esteticamente este documentário apresenta um melhor tratamento do discurso audiovisual, na medida em que sua narrativa explicita as ações sociais em curso por diversas instituições de apoio a causas femininas ao tempo em que consegue colocar para o espectador um universo de relações bastante próximas, acentuado a problemática do gênero no momento de construção do Estado timorense. Esse é um esforço que contribui para explicitar em imagens e sons o teor da resolução da ONU apresentada na cartela de abertura do documentário.

Não deixa, porém, de apresentar um traço característico dos documentários feitos para modalidades de exibição em públicos específicos que é a presença dos depoentes e suas imagens de coberturas para realçar a veracidade dos fatos.

5 Das na(rra)ções em cena

Representação, espelhamento, transposição... neste momento, não creio que alguma destas palavras caracterize de forma apropriada o movimento realizado pelos filmes aqui analisados. Neste caso acho mais interessante a noção de tradução. Esta minha preferência está baseada no fato de que tanto representação, quanto espelhamento ou transposição transmitem-me uma sensação de neutralidade que não me apetece. A representação tudo desmaterializa. O espelhamento pretende-se exato, fidedigno. A transposição desloca informações ao mesmo tempo que as descontextualiza.

A tradução não é neutra. Ela ocorre sempre nos limiares da inteligibilidade e da compreensão. Ela tenta possibilitar a passagem de informações entre dois universos linguísticos e/ou semânticos. Priscila Faulhaber (2008)³⁴, em editorial a uma edição do Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi (Série Ciências Humanas) voltada à tradução cultural em antropologia, afirma que

a conceituação de tradução cultural implica a discussão de problemas relacionados ao alcance da racionalidade da construção científica, bem como da relatividade e da comensurabilidade de diferentes formas de conhecimento, procurando equacionar as relações entre linguagens diferentes e uma perspectiva interdisciplinar.

Deixando de lado a resposta não buscada, devo explicar o porquê da evocação à tradução. Tomando as produções do CAMSTL como obras que tratam de questões sociais de um determinado país, realizadas a partir de financiamentos de origens específicas (e muitas vezes com fins específicos) e orientadas para uma audiência mais ou menos localizada no tempo e no espaço simplesmente não consigo deixar de pensar em tradução de realidades e produção de sentido a eventos que, percebidos por pessoas de fora, poderiam passar como existindo em si, sem maiores relações com o contexto social e político. Sobre a possibilidade de tradução de conceitos, Faulhaber (idem) afirma que

As questões ligadas à tradução de conceitos resumem-se, assim, na impossibilidade de uma equivalência completa entre o conjunto dos significados de duas culturas diferentes. A tradução consiste em uma tentativa de decifração do sentido através da procura de aproximações entre várias esferas de intimidade – análoga ao trabalho do xamã em diferentes

34 As citações a este trabalho estão sem indicação do número da página consultada por não haver esta numeração no original.

situações rituais, como os ritos de cura de seu paciente ou de conversação com os espíritos. Tomam como referência as experiências antropológicas do contato, examinando as línguas e culturas diferentes, procurando aproximar-se dos conceitos autóctones ou, ao inverso, tentam traduzir categorias de pensamento ocidental para os seus interlocutores. Em tais procedimentos, a antropologia abarca a tradução cultural como uma forma de pensar o cruzamento de diferentes campos sociais, políticos e simbólicos.

Entretanto, tal cruzamento não é possível sem mediações e ressalvas estabelecidas a partir do recurso a ferramentas e procedimentos característicos de outras áreas de conhecimento além da antropologia, como a história, linguística, teoria literária etc (ibidem), sendo a utilização destas ferramentas e procedimentos necessária devido à complexidade do empreendimento.

A tradução nunca é exata. Ela sempre será permeada por ruídos, descompassos, desacertos e incorreções. Tal falta de positividade aqui é pensada como integrante da própria ontologia do vídeo documentário que, tal como diversas outras manifestações artísticas, está sujeito às possibilidades de compreensão e interpretação por parte do espectador, assim como das habilidades do diretor/artista de se fazer entender e levar a cabo suas intenções. Desta forma, é necessário que eu faça mediações em relação ao sentido de “tradução” aqui evocado e o conceito de tradução cultural trabalhado por Faulhaber. A autora ora referida trabalha com o conceito de tradução cultural num sentido de mediação de sentidos entre culturas diferentes. Em suas palavras (FAULHABER, 2008),

O uso da tradução pode ser observado desde os primeiros registros de viajantes que precisaram comunicar-se com povos estrangeiros e transpuseram suas impressões para a própria língua. Em antropologia, a tradução sempre esteve associada ao registro etnográfico. No entanto, não se pode dizer que toda tradução cultural se baseie em etnografias, nem que em todas as etnografias empreguem, necessariamente, procedimentos de tradução. Voltada, inicialmente, à interação com povos indígenas, a tradução cultural antropológica passou a ter um alcance mais abrangente, abarcando diferentes culturas no terreno das fronteiras entre diferentes etnias e nacionalidades.

Assim, o conceito de tradução cultural torna-se presente (ao menos em potência), quando do estabelecimento de relações entre culturas diferentes. O sentido de tradução que evoco está contemplado no conceito utilizado por Faulhaber, ao mesmo tempo que o transcende. Quando penso os filmes enquanto traduções, afirmo que eles realizam mediações de conceitos, conhecimentos, visões de mundo etc. entre culturas diferentes, ao mesmo tempo que realizam

uma espécie de transmutação da vivência diária para um suporte onde as ações (mesmo as mais cotidianas, casuais e desinteressadas)³⁵ estão sujeitas à possibilidade de serem vistas como expressão artística e/ou política.

No caso das produções do CAMSTL há outro fator a ser levado em consideração: os vídeos documentários têm, geralmente, sua origem em pedidos de agências de cooperação internacional que financiam a produção do vídeo de acordo com seus interesses.

Assim, é possível pensar numa espécie de cadeia de interesses e de sentidos, onde a (1) agência de financiamento investe seus interesses na produção de um vídeo mediante o aporte de capital a um centro de produção audiovisual ou a um realizador independente. Este hipotético (2) centro de produção ou realizador produz o vídeo de acordo com suas habilidades de traduzir os interesses originais dos financiadores de forma a obter uma obra que tenha a potencialidade de produzir os sentidos almejados por eles. Por último, o espectador apreende os sentidos produzidos pelo filme (assim como também constrói sentidos para o filme) de acordo com o contexto histórico, sua história de vida, seu capital social, cultural etc. Adotei a noção de tradução tendo em mente esta rede de interesses, produções de sentido e interpretações, assim como os ruídos e descompassos existentes em cada uma das etapas aqui pensadas.

Diante da impossibilidade de realizar trabalho de campo em Timor-Leste e alhures, não pude ter acesso às pessoas existentes nesta rede, exceto Max Stahl. Desta forma, em vez de realizar uma etnografia da audiência como meio de perceber as mediações entre sentido almejado quando da realização do filme e sentido apreendido quando da visualização do filme pelo espectador, pretendo, neste capítulo, analisar as formas pelas quais as questões e crises sociais e políticas ocorridas em Timor-Leste foram significadas nos filmes utilizados nesta dissertação. Para isto, desenvolverei a análise a partir de tópicos presentes nas narrativas dos 3 filmes, como o papel da Resistência e a espera por reconhecimento no período pós-independência.

5.1 Sobre o complexo do reconhecimento

Embora o termo “reconhecimento” seja evocado mais frequentemente em *After the victory*, este é um tema que atravessa todos os filmes aqui trabalhados. O que se pede que seja

35 Embora concorde com a desconfiança de Bourdieu (1997) sobre a possibilidade de existir algum ato desinteressado.

reconhecido é o sofrimento pelo qual as pessoas passaram durante o período de ocupação indonésia, o que fica bastante aparente quando Alin Laek, um veterano da Resistência, afirma que

Timor existe principalmente devido aos combatentes, se as pessoas esquecerem agora, se esquecerem aqueles que morreram, se esquecerem o sacrifício daquele que deram suas vidas e não houver reconhecimento, é como se Timor tivesse sua independência numa bandeja.

Tal reconhecimento dos veteranos, assim como dos combatentes falecidos, foi instituído pelo Estatuto dos Combatentes da Libertação Nacional, Lei Nº 3/2006, de 12 de abril de 2006. Haja vista que o filme foi lançado primeiro em língua inglesa, no ano de 2005 (sua versão em tétum foi lançada no ano seguinte), com imagens obtidas entre 1991 (imagens da Resistência em ação) e 2005 (manifestações, entrevistas e encontros), o filme não pôde acompanhar a reação, por parte dos veteranos, em relação ao conteúdo da Lei quando foi promulgada.

Em *After the victory* a questão do reconhecimento é posta desde o início. É encarada como desafio para o governo e como demanda da população. O filme constrói uma narrativa acerca das dificuldades enfrentadas no que tange a definição de quem pode ser considerado combatente da Resistência, quais as expectativas existentes em relação ao reconhecimento, assim como também trata, de forma breve, dos usos políticos do reconhecimento como forma de desestabilizar o governo.

É possível pensar as construções narrativas acerca da atuação do governo timorense nos três filmes a partir da perspectiva do reconhecimento. Assim, no que toca a questão dos ex-combatentes da Resistência em *After the victory*, o governo é mostrado como bastante atuante e preocupado com a demanda da população por reconhecimento e compensação. A criação de diversas comissões governamentais (nas quais vários ex-combatentes trabalharam) para tratar desta questão é uma amostra deste comprometimento.

Como foi dito, nesta construção narrativa o governo age de forma engajada no sentido de estabelecer condições que possibilitem o reconhecimento e compensação daqueles que lutaram contra a ocupação indonésia. Silva (2008) analisa como o sofrimento dos anos de ocupação indonésia é convertido em fonte de prestígio político. Contudo, para que esta transformação ocorra é necessário haver o reconhecimento, por parte da população, do sofrimento ocorrido.

Desta forma, ao acompanhar a campanha para as eleições presidenciais de 2007, Silva

(idem) relata como os candidatos produziam suas estratégias de campanha baseadas em narrativas de sofrimento ocorrido durante os anos de ocupação indonésia. Fazia parte desta estratégia o estabelecimento da distinção entre os que ficaram em Timor-Leste ocupado e os que estavam no exílio. Segundo tal distinção, os candidatos que passaram os anos de ocupação no exílio não compartilhavam do sofrimento ao qual a população timorense fora exposta e, por isso, não eram dignos de confiança. Ainda seguindo a lógica do sofrimento, os candidatos à presidência recorriam ao apoio de ex-combatentes da Resistência como meio de angariar prestígio, reconhecimento, na região na qual esses ex-combatentes atuavam.

O engajamento do governo na questão do reconhecimento dos ex-combatentes, tal como construído na narrativa de *After the victory*, talvez decorra das intensas demandas da população, que também queria ter seu sofrimento legitimado. Outra possibilidade de pensar esta questão surge a partir do trabalho de Lia Kent (2010, p. 47) sobre movimentos sociais que demandam justiça em Timor-Leste.

Timor-Leste's justice movement provides an important challenge to 'official' nation-building discourses of the political leadership. A key aspect of this official discourse has been a focus on 'the future' rather than 'the past', and is embodied in the leadership's continued emphasis on ideas of reconciliation-as-forgiveness, development, and the pragmatic need to build diplomatic relations with Indonesia. Another related strand invokes the need to remember and commemorate a triumphal or glorified version of the past, in which the role of the resistance struggle is central, and East Timorese are collectively described as 'heroes.' This vision is reflected in the government's current focus on valorising those who played leadership roles during the armed or clandestine resistance movement through the provision of medals and pensions, and is also embodied in official approaches towards commemorating the past.

A partir desta perspectiva é possível pensar o engajamento do governo na questão do reconhecimento como parte do processo de fortalecimento do discurso oficial, segundo o qual todos os timorenses são heróis. A glorificação do passado, mediante a transformação dos timorenses em heróis, esvazia a ideia de vitimização da população frente a um poderio estrangeiro de conduta fortemente repressora. Assim, sem vítimas não há necessidade de exigir punição e o perdão, conduta nobre condizente com heróis, torna-se possível como objetivo pragmático do governo.

Todavia, a autora aponta (KENT, 2010, p. 48) para contestações desta versão oficial.

In contrast, however, there appears to be a significant disjuncture between this ‘official’ nation-building discourse and the experiences and views of those who describe themselves as *povu kiik* (small people/ordinary people). Many of these people, outside of the power centre, regard the official acknowledgment of and response to the harms of the past as vital to resuming everyday life and imagining a collective future. Many express views that, because of their experiences of oppression and suffering during the Indonesian occupation, and their lack of formal involvement in the resistance struggle, they do not identify with the label ‘hero’. In this context the civil society justice movement is contributing to the imagining of an alternative nation-building vision that is grounded in the need to acknowledge the experiences of ordinary people who have been marginalized in the drive to project a unified, reconciled and forward-looking Timor-Leste.

Acredito que as experiências das mulheres que surgem no filme *Women, peace and security*, assim como a dos jovens, em *Voices of the poor*, possam ser pensadas a partir desta perspectiva, onde o passado não é glorificado, nem todos são heróis e a memória da opressão e do sofrimento não é apagada pelas promessas de um futuro melhor.

O massacre que ocorreu em Suai, quando do ataque de milícias indonésias à igreja na qual várias pessoas estavam refugiadas, é um evento cujas vítimas são lembradas e, afirmo, ganham reconhecimento por meio, mas não exclusivamente, da encenação do ataque (Imagens 45-46).

A encenação pode ser pensada como uma prática que além de reviver o passado, homenageando e prestando reconhecimento aos mortos durante a ocupação indonésia, é também uma espécie de terapia social. A caracterização da encenação enquanto terapia social é realizada por mim levando em consideração o trabalho de Simone Rodrigues Pinto (2007) sobre justiça transicional e reconciliação social. A autora analisa três modelos de justiça transicional, a saber, “os *legais* (leis de anistia geral e leis de purificação); os *judiciais* (tribunais domésticos e internacionais); e os *quase-judiciais* (comissões de Verdade e Reconciliação)” (p. 182, grifos da autora), para deter-se no terceiro modelo, resgatando a experiência de comissões de Verdade e Reconciliação em diversos países.

Segundo Pinto (2007, p. 181-182),

Todos os governos de transição têm de enfrentar e resolver a tensão entre o desejo de enterrar o passado e evitar mais conflitos e sofrimentos, por um lado, e a necessidade moral e política de confrontar os crimes do antigo regime, por outro. Na maior parte das vezes, a forma de resolver essa tensão determina o futuro da reconciliação social e da restauração psicológica da população. As medidas de reconhecimento do sofrimento da população

vitimada e a reprovação moral dos abusos são importantes para a reconstrução social, da mesma forma que a indiferença em relação aos traumas individuais e coletivos pode esconder focos de tensões futuras.

Este pensamento está de acordo com a perspectiva de Kent (2010), onde práticas localizadas subvertem, transgridem o discurso oficial de unificação da população, glorificação do passado e transformação das vítimas em heróis concomitante com o perdão aos agressores.

Veena Das (1995, p. 177), ao utilizar a Antropologia para pensar a dor, percebe-a envolvendo uma construção social da realidade que reproduz um “domínio moral”. A dor impulsiona a formação de uma comunidade moral e a integração de seus indivíduos. Entretanto, a autora transcende esses paradigmas e questiona a comunicabilidade da dor. A solução apresentada para essa questão está na perspectiva da conexão da dor com o outro, que serve como uma forma de comunicá-la dentro de um domínio moral construído pela experiência coletiva de sofrimento.

O Centro Esperanca Ba Feto – Salele, apresentado em *Women, peace and security*, desponta como espaço físico que proporciona a constituição de uma comunidade de compartilhamento e comunicação da dor. As mulheres que lá recebem atendimento são pessoas tocadas pela violência: doméstica, sexual, da guerra etc. No centro elas recebem atenção e podem contar suas experiências sabendo que haverá alguém para ouvi-las. Não é preciso esquecer ou fingir que não aconteceu.

A narrativa do vídeo sugere justamente que o esquecimento não é uma opção. Apesar da dor, do sofrimento e das perdas dos entes queridos, as mulheres que frequentam o centro devem seguir em frente, principalmente por que delas dependem outras pessoas, como é o caso de Rosa Kolo Berek, da ONG Fokupers (Imagens 56-58).

Apresentado como espaço de expressão e reconhecimento do sofrimento de mulheres vítimas da violência da ocupação indonésia ou, atualmente, da violência doméstica, o Centro Esperanca Ba Feto – Salele é mostrado como um local e uma instituição passíveis de incorporação ao discurso oficial timorense, tal como pensado/apresentado por Lia Kent (2010). Contudo, seguindo a narrativa do vídeo tem-se o centro como um espaço comunitário produzido pelas mulheres, contando com o auxílio do governo no que tange à proteção e fortalecimento dos direitos das mulheres, mas não constituindo um de seus principais interesses. Assim, os esforços e o engajamento do governo na questão do reconhecimento aos ex-combatente que *After the victory* produz em sua narrativa não acontecem aqui. A ação do

governo está focada nos casos contemporâneos de violência doméstica, como se vê no trabalho de Simião (2006) sobre o tema. Não há menção ao reconhecimento do sofrimento de mulheres estupradas, tema citado por Bilou Mali, ex-integrante da Resistência que aparece em *After the victory*. Assim como não há menção acerca do reconhecimento do sofrimento das mulheres vítimas de estupro no período de ocupação indonésia, também não há nada dentro da narrativa de *Women, peace and security* que indique o reconhecimento das mulheres que perderam suas famílias em massacres realizados pelos indonésios.

A partir dos filmes é possível pensar a construção de narrativas acerca do governo timorense, mediante a forma como é mostrada sua atuação em relação aos temas dos vídeos.

Em *Voices of the poor*, que trata do desemprego entre os jovens timorenses, o governo é caracterizado como ausente. Nos demais vídeos há imagens de agentes do governo trabalhando nas questões abordadas pelas narrativas. Em *Voices of the poor*, inexistem imagens de representantes do governo ao mesmo tempo em que o vídeo gira em torno de demandas da população por ações do governo. Seguindo a linha narrativa do vídeo, o governo timorense é ausente, omissivo e, segundo algumas entrevistadas, corrupto, devido às acusações de nepotismo.

Retomando a noção de ética suscitada por Salles (2005), sou tentado a pensar nos possíveis efeitos advindos das escolhas de montagem dos três vídeos aqui analisados. A inexistência de imagens relacionadas ao trabalho do governo reforça a fala dos entrevistados dando-lhes credibilidade incontestável e promovendo um monólogo (mesmo que com várias pessoas) sobre a falta de assistência do governo.

Na sequência de imagens ao lado têm-se a fala do estudante Santiago Vas em *off*, enquanto são mostradas cenas de homens trabalhando numa obra em frente ao Palácio do Governo. O problema desta sequência é que as imagens dos homens trabalhando são colocadas como ilustração à fala de Santiago quando este afirma que mesmo “empregos simples como misturar cimento, consertar estradas e casas são feitos por estrangeiros. Então, como podemos falar de empregos reduzindo a pobreza em Timor-Leste?” (Imagens 59-61).

A origem dos trabalhadores mostrados na sequência não é verificada. Não há como o espectador saber de onde eles são a não ser que acredite na montagem e perceba-os como estrangeiros. Agindo desta forma o diretor demonstra uma ética ambígua. Ele se preocupa em dar credibilidade aos entrevistados, pessoas que têm o direito a fala neste vídeo, mas não concede a mesma possibilidade às pessoas que são tomadas como ilustração. Confesso que

fiquei curioso em saber o que estes dois homens pensam acerca do desemprego em Timor-Leste, mas esta é uma questão minha, não do diretor de *Voices of the poor*.

A negligência do governo em relação ao desemprego dos jovens, segundo a narrativa do filme, é a responsável pelos conflitos e distúrbios cujos registros audiovisuais são exibidos no vídeo. *Voices of the poor* foi lançado em 2007 e utiliza várias imagens registradas durante a crise de 2006, para a qual vários autores (GONZALEZ DEVANT, 2009; HICKS, 2009; SEIXAS, 2007, 2009; SILVA, 2010) têm apontado diferentes causas, sem, no entanto, considerar o desemprego como causa principal para os conflitos e a crise política e social.

Silva (2010, p. 108), ao relatar a escalada de violência e deslocamento forçado de pessoas em Timor-Leste durante a crise, afirma que

The people responsible for the violence at that time were well known. They were mostly unemployed youths who acted in groups to burn down and/or destroy houses and other kinds of property.

Estar envolvido em atos de violência não necessariamente redundava em ser o causador da própria violência. A narrativa do vídeo produz uma juventude timorense perigosa, violenta, mas que anseia unicamente por melhores condições de vida. Entretanto, a crise teve início dentro dos quartéis timorenses, gerada devido a conflitos em relação ao (des)reconhecimento de integrantes das Forças Armadas de acordo com sua região de origem. Assim, a criação de políticas públicas para promoção do emprego entre jovens seria uma demanda a ser adicionada à lista das já existentes na crise e não sua causa de origem. Contudo, prefiro deixar esta questão em aberto, afinal, raramente as crises são causadas por motivos únicos, conhecidos e bem delimitados.

Embora o tema central do vídeo seja o desemprego entre os jovens timorenses, na narrativa também surgem questões acerca da falta de reconhecimento, como no caso, citado no capítulo anterior, em que a dona-de-casa Madalena Fernandes afirma que “Em 1975 e 1999 minha casa foi queimada. O governo nunca me deu um único pedaço de pão ou zinco para reconstruir minha casa. Reconstruí-a sozinha”³⁶. A falta de auxílio do governo no que tange à reconstrução das casas destruídas pode, neste contexto, ser percebida como uma desconsideração em relação ao sofrimento das pessoas que passaram por esta situação³⁷.

36 Tradução livre a partir da legenda em língua inglesa existente no DVD.

37 Para discussões mais aprofundadas acerca da desconsideração e do reconhecimento, ver Cardoso de Oliveira (2007).

Por ter sido lançado após a crise de 2006, há a possibilidade de perceber o vídeo *Voices of the poor* como uma espécie de demanda política. Uma investigação, quase uma reportagem, sobre como o governo timorense está agindo em relação a uma questão social que toca profundamente (ao menos é o que a narrativa diz) um grupo que teve atuação importante durante os conflitos de 2006. Novamente tocando no tema da ética, creio ser importante pensar em como esta se relaciona com o processo de tradução (FAULHABER, 2008).

Transpondo a realidade vivida e narrada pelos entrevistados para o vídeo, obra construída através da seleção e montagem de falas e imagens, os responsáveis pelo vídeo realizam escolhas que são cruciais e determinantes. É realizada uma tradução da fala dos entrevistados, transmutação da narrativa oral para uma narrativa audiovisual onde, durante este processo, há a escolha por acreditar e legitimar os depoimentos dos entrevistados. Pergunto-me se seria desejável acrescentar outras vozes para que o monólogo pudesse tornar-se um diálogo polifônico e, assim, a tradução ocorresse de forma a tentar evitar grandes descompassos entre o que é narrado e o que é vivenciado. Contudo, não é meu papel criticar as escolhas do diretor, mas, ao mesmo tempo, não consigo escapar do desejo de apontar possibilidades que, para mim, suscitariam mais elementos para análise.

Retomando a discussão anterior acerca do reconhecimento do sofrimento, da dor, da construção de um discurso oficial que glorifica o passado e transforma vítimas em heróis, assim como dos usos políticos do reconhecimento obtido, creio que o desemprego entre os jovens timorenses, assim como a suposta omissão do governo em relação a esta questão, também podem ser analisadas nesta perspectiva. Considerando que grande parte dos jovens timorenses não estão aptos a ser considerados ex-combatentes da Resistência nos termos da lei que versa sobre o reconhecimento destas pessoas, é lógico que suas preocupações, tal como retratadas no documentário, no que concernem às possibilidades de subsistência recaiam sobre o mercado de trabalho e não sobre as compensações que poderiam ser obtidas através do reconhecimento do sofrimento passado.

Lia Kent (2010, p. 48) lembra a importância de se pensar não apenas as experiências de violência direta, como os massacres, estupros, assassinatos e desaparecimentos, mas também a experiência cotidiana de violência estrutural, sistemática, “caused by social structures or social institutions when individuals are prevented from meeting basic needs such as food, housing, health care and water”. A autora desenvolve seu texto afirmando que (idem, p. 48-49)

Under the Indonesian occupation, structural violence was evident in the widespread and chronic experiences of poverty, malnutrition, maternal mortality, illiteracy and fear that were part of the fabric of everyday life, and was often experienced on a continuum with ‘direct’ forms of violence, such as disappearances, torture and killings. This ‘everyday’ violence was caused, or exacerbated by, the discriminatory structures and policies of the Indonesian occupation, which were designed to control the population, destroy social bonds and cohesiveness in communities, and foster distrust. Although arguably as debilitating as direct forms of violence, structural violence experienced on an everyday basis has been given far less attention.

Pensando a partir desta perspectiva, não há como negar o sofrimento dos jovens que, apesar de não terem, em sua maioria, feito parte da Resistência, foram também vítimas da ocupação mediante o aparato utilizado na realização da violência estrutural. Contudo, com a ênfase do governo em dar reconhecimento aos que sofreram violência direta, há a criação de uma escala valorativa do sofrimento, hierarquizando e separando as vítimas de acordo com o tipo de violência que sofreram. Se for vítima de violência direta, então há o direito ao reconhecimento e a compensações por parte do Estado, caso contrário, será apenas mais uma entre tantas vítimas do autoritário regime responsável pela ocupação indonésia.

Acerca dos possíveis desdobramentos desta situação, Lia Kent (2010, p. 48-49) afirma que

In this context an issue that arises in relation to the justice movement’s current campaign for reparations is that ‘victims’ could potentially become another group in society, competing with other disadvantaged and marginalised groups for scarce state resources. [...] where structural violence has pervasive, debilitating and ongoing effects, and in which the current government has its own priorities for distributing scarce state resources, there is potential for ‘victims’ of direct violence to come into conflict with other marginalised groups in the struggle for resources, and for conflict to emerge amongst different kinds of victims.

A partir de um contexto em que o governo timorense aparentemente está mais preocupado com questões relacionadas ao desenvolvimento e implementação de políticas de reconhecimento a veteranos da resistência (como construído pela narrativa de *After the victory*, lançado dois anos antes, em 2005), que o vídeo *Voices of the poor* constrói sua narrativa sobre como os jovens timorenses demandam políticas que garantam a oferta de empregos para a população. Aqui, a narrativa constrói a falta de atenção por parte do governo em relação aos jovens desempregados como uma situação que, além de potencialmente perigosa, toca na dignidade das pessoas, como pode ser percebido a partir da fala de Santiago

Vas, estudante (Imagens 59-61).

Levando em consideração os diferentes anos de lançamento de cada vídeo, assim como os diferentes temas abordados em cada produção, penso que as obras aqui analisadas podem ser articuladas em torno das noções de dignidade e reconhecimento. Em *After the victory*, de 2005, têm-se o registro das demandas dos veteranos da Resistência por políticas públicas de reconhecimento assim como o registro dos trabalhos do Governo para atender a estas demandas. No ano de 2007 é lançado *Voices of the poor*, onde o aparente descaso do Governo timorense para com a situação de desemprego dos jovens é apresentado como a causa das crises e distúrbios ocorridos em Timor-Leste. Também de 2007, *Women, peace and security* traz um espaço de auto-organização das mulheres ao mesmo tempo em que não são desamparadas pelo Governo, haja vista que há sempre uma agente policial atuando no Centro Esperança.

Penso que a apresentação de demandas ao Governo, tal como nos vídeos, são formas de demandar reconhecimento e, assim, recuperar dignidade, pois, como afirma Santiago Vas, em *Voices of the poor*, “Como eles [os jovens] podem ter dignidade humana se são dependentes de alguém?”. O reconhecimento aqui parece ser o atendimento das demandas apresentadas.

Tendo em mente a forma como as

Imagem 59 - Trabalhadores em frente ao Palácio do Governo



(SOARES, 2007)

Imagem 60 - Estrangeiros?



(SOARES, 2007)

Imagem 61



(SOARES, 2007)

narrativas dos três filmes constroem a postura do governo frente às questões abordadas, pergunto-me: e as agências de cooperação internacional? Ocupando um papel fundamental na história recente de Timor-Leste, as agências de cooperação internacional ainda hoje podem ser pensadas como forças que mobilizam e estruturam (assim como também são mobilizadas e influenciadas por) interesses dos mais diversos tipos, desde o altruísta de contribuir para o desenvolvimento de um país recém-independente até o estratégico de desenvolver uma determinada área de atividade mediante a contratação de técnicos indicados pela agência financiadora. Assim, é possível pensar em diferentes construções narrativas para a cooperação internacional em cada um dos filmes aqui analisados.

5.2 Narrativas cooperantes

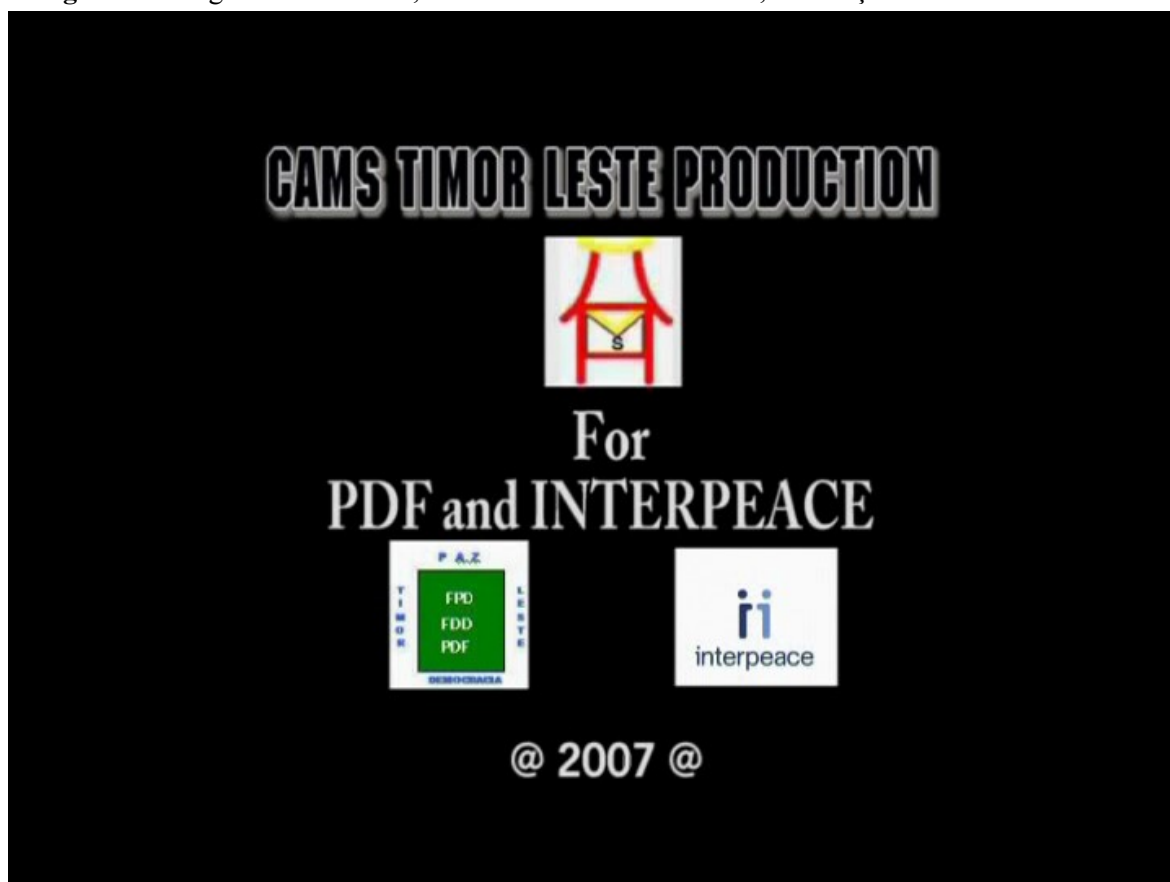
A cooperação internacional deslocou muitos estrangeiros para Timor-Leste, como consultores, técnicos, gerentes e, também, mão-de-obra para serviços não-burocráticos.

A fala de Santiago Vas, em *Voices of the poor*, ajuda a pensar um grande questionamento que vai das ações do governo em relação aos jovens desempregados até a presença de estrangeiros em Timor-Leste. Enquanto o governo nega o reconhecimento do sofrimento daqueles que não foram vítimas de violência direta, ou seja, os jovens, os estrangeiros realizam os trabalhos com os quais os timorenses poderiam estar ocupados. É interessante notar que o vídeo foi realizado por timorenses³⁸ com o financiamento de duas ONGs, sendo que uma delas, a Interpeace, é uma organização internacional voltada à construção da paz, tendo sido criada pela ONU em 1994 e tornado-se independente em 2000³⁹.

38 Este filme foi gravado, editado, produzido e dirigido por Lamberto Quintas Soares, com Manuel Ximenes trabalhando como assistente de edição.

39 Não consegui obter informações sobre a instituição PDF, cujo logo aparece na Imagem 62.

Imagem 62 - Logos do CAMSTL, do PDF e da INTERPEACE, instituições demandantes do vídeo



Frame obtido a partir de *Voices of the poor*, de Lamberto Quintas Soares (2007)

Assim, a partir de financiamento estrangeiro foi produzido um vídeo cuja narrativa é construída de forma a mostrar o desemprego generalizado entre jovens timorenses, sendo que um destes jovens acusa os estrangeiros de realizarem os trabalhos que poderiam ser feitos por timorenses. Enquanto o filme transcorre, muitas vezes são mostradas pessoas em situação de subemprego enquanto uma voz em *off* fala sobre a situação de desemprego em Timor-Leste. Talvez haja aí uma tentativa de insinuação que para as pessoas que estão desempregadas não resta outra saída a não ser recorrer ao subemprego. Contudo, isto é apenas um palpite.

Em *Women, peace and security*, a cooperação internacional (e não os “estrangeiros”, tal como em *Voices of the poor*) surge como uma parceira para o desenvolvimento de políticas e medidas de proteção aos direitos das mulheres timorenses. O Centro Esperanca Ba Feto – Salele, por exemplo, foi construído com recursos da Manos Unidas, que é a associação da Igreja Católica espanhola para a ajuda, promoção e desenvolvimento do Terceiro Mundo. Além da Manos Unidas, o UNIFEM também é mostrado como tendo participação ativa no processo de possibilitar às mulheres a realização de seus direitos, assim como tratamento e

aconselhamento apropriados no caso de transgressão desses direitos por outrem.

Imagem 63 - Logos do UNIFEM e do PNUD, instituições demandantes do vídeo



Frame obtido a partir de *Women, peace and security*, de Max Stahl (2007)

Estas duas instituições são percebidas como capacitadoras e parceiras das lideranças que atuam na área de proteção dos direitos das mulheres. É uma situação onde há o investimento de conhecimento e capital financeiro de forma a construir condições a partir das quais as mulheres timorenses possam obter melhorias através de suas próprias ações. Neste vídeo trabalharam apenas timorenses, com exceção de Max Stahl (responsável pela produção, direção e edição), e conta com a presença de Vicenta Correia, gerente do programa da UNIFEM na área de Violência Sexual e de Gênero, como narradora. A influência (ou falta dela) oriunda da participação de Vicenta Correia na realização deste vídeo é algo que não pode ser averiguado à distância. Para tanto é necessário que seja desenvolvido trabalho de campo em Timor-Leste, junto às pessoas que realizam as obras audiovisuais.

Imagem 64 - Logo do Banco Mundial, instituição demandante do vídeo



Frame obtido a partir de *After the victory*, de Max Stahl (2005).

After the victory é um vídeo realizado para o Banco Mundial e conta com uma entrevista de sua então gerente em Timor-Leste, Elizabeth Huybens. Segundo a narrativa fílmica, o Banco Mundial parece estar numa posição de aconselhamento e avaliação de políticas. Assim, logo após o filme começar a abordar as demandas existentes no sentido do reconhecimento dos ex-combatentes, Elizabeth Huybens surge para explicar que esta é uma situação comum nos países em situação de conflito recente. Contudo, ela alerta que muitos países já tentaram realizar o reconhecimento e a compensação de seus ex-combatentes, mas haviam falhado neste intento.

Após o desenvolvimento da narrativa do filme, onde são expostas as dificuldades enfrentadas pelo governo para identificar e realizar o reconhecimento dos ex-combatentes, assim como as ações desenvolvidas para superar tais dificuldades, Huybens retorna para elogiar as decisões tomadas pelo governo timorense no trato da questão.

Como já foi dito anteriormente, a produção de filme pelo CAMSTL está quase totalmente vinculada ao aporte de capital financeiro de instituições com interesses na realização de um

filme, não havendo investimento a fundo perdido no setor audiovisual em Timor-Leste. Por que agências de cooperação investem capital para a produção de um vídeo documentário?

Acredito que nos casos aqui trabalhados há diversos interesses em jogo. Com a realização de *After the Victory*, o Banco Mundial teve a oportunidade de produzir conhecimento sobre o processo de reconhecimento dos ex-combatentes da Resistência timorense. Sendo um caso onde o governo age de forma satisfatória em relação à questão dos ex-combatentes, segundo avaliação de Elizabeth Huybens, a produção de conhecimento sobre o seu desenrolar é interessante não só para a população local, mas também para a própria instituição disseminadora de conhecimento, como o Banco Mundial, seguindo a postura construída pela linha narrativa do filme.

A produção de conhecimento também é interessante para o Interpeace, um dos órgãos financiadores de *Voices of the poor*. O desemprego causa transtornos e descontentamentos. Então é bastante lógico que uma instituição voltada para a construção e manutenção da paz tenha interesses em conhecer a situação dos jovens timorenses em relação ao mercado de trabalho, principalmente após a crise de 2006, onde os jovens desempregados foram os responsáveis por diversos distúrbios.

Women, peace and security é uma obra cujo financiamento parece-me estar mais na ordem da propaganda institucional que ser uma questão de produção de conhecimento. Se forem levadas em conta as discussões existentes em Timor-Leste acerca da questão da violência doméstica (SIMIÃO, 2007), este caráter institucional do vídeo fica mais aparente, pois o Centro Esperança Ba Feto – Salele é apresentado na narrativa como um espaço de mediação entre a justiça oficial, formal, e as formas tradicionais de resolução de conflitos relacionados à violência doméstica.

A produção de documentários sobre Timor-Leste traz consigo a criação de narrativas que podem reforçar, subverter ou transgredir o discurso oficial sobre a experiência cotidiana e um suposto ethos do timorense, assim como a própria perspectiva dos timorenses acerca de si e da realidade circundante. Assim, ao financiar a realização destes vídeos, a cooperação internacional auxilia a multiplicação de narrativas.

6 Conclusão

Nesta dissertação experimentei analisar três vídeos de caráter documentário produzidos pelo Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste. Minha intenção era refletir sobre como esses vídeos abordam questões de ordem política e social relacionadas com a realidade timorense. Para tanto, produzi aproximações progressivas ao meu objeto de pesquisa que podem ser percebidas através do ordenamento dos capítulos que compõem este trabalho.

Assim, no capítulo 1, tentei com deixar marcada a configuração do campo de discussões tal como o percebo, de forma a contextualizar minha dissertação neste campo ao mesmo tempo em que fundamento algumas bases sobre as quais realizei minha análise. Reflito, num primeiro momento, acerca dos distanciamentos e aproximações entre as formas de tratar a realidade através de disciplinas produtoras de conhecimento científico e imagens, tomando a fotografia como caso exemplar, para num segundo momento pensar o caso da aproximação da antropologia com o universo imagético, mediante a apropriação e produção de fotografias e filmes em contextos de pesquisa etnográfica e/ou de produção de conhecimento antropológico baseado em dados oriundos de pesquisas etnográficas.

No capítulo 2 realizo um mapeamento sumário dos principais agentes e instituições atualmente envolvidos com produção de conteúdo audiovisual em Timor-Leste. Pretendi tornar visível ao leitor(a) a configuração do campo audiovisual timorense recorrendo às trajetórias de seus integrantes, caracterização de algumas de suas obras e trechos de entrevistas que foram realizadas em Díli, no ano de 2011, por Daniel Simião.

No capítulo 3 tentei descrever os vídeos, de forma a deixá-los mais inteligíveis e imagináveis por quem for ler esta dissertação. Considerando que poucas pessoas terão acesso aos filmes aqui analisados, esta descrição torna-se essencial de forma a situar as análises nas narrativas, contextualizando-as no universo diegético.

No capítulo 4 retomo os vídeos, agora para analisar quais questões surgem em suas narrativas, a forma como são abordadas e as possibilidades interpretativas que vislumbro a partir da leitura que realizo. Alguns temas foram contrastados com artigos acadêmicos que versam sobre as mesmas questões em Timor-Leste, de forma a tentar perceber o contraste afirmado no capítulo 1, durante minha reflexão sobre o registro da realidade através do recurso a disciplinas acadêmicas ou linguagens imagéticas. Na análise dos vídeos eu retomo alguns conceitos abordados no capítulo 1, tal como o da ética sendo elemento definidor do documentário, assim como também introduzo novas ferramentas analíticas, como o conceito de tradução.

A partir da pesquisa realizada percebi que a produção e consolidação de um campo audiovisual timorense é um processo recente e que atrai interesses de diversas pessoas e instituições. Com a independência de Timor-Leste surgiram condições para que fossem realizadas produções audiovisuais que abordassem questões políticas e sociais relacionadas aos desafios de um Estado-nação em processo de fortalecimento.

Algumas pessoas e instituições mostraram-se interessados em produzir conteúdo audiovisual em/sobre Timor-Leste ao mesmo tempo em que este tipo de produção era demandado tanto por agências de cooperação para o desenvolvimento, como o Banco Mundial e a Interpeace, como pelo Estado ou Governo timorense. Entretanto, enquanto alguns centros de produção audiovisual dependem quase exclusivamente do aporte de recursos de agências de cooperação interessados na produção de vídeos, outros agentes e/ou centros partem para alternativas diferentes, como a participação em editais de fomento promovidos por festivais de cinema ou a construção de um sistema de financiamento coletivo, como o *crowdfunding*.

Tomando a produção do CAMSTL para análise, percebi que a existência de um Centro produtor de vídeos não proporciona uma unidade estética. Esta falta de unidade não é vista por mim como algo negativo. Apenas é algo a ser constatado, afinal é normal que diferentes equipes produzam obras com estilos diferentes.

As diferenças percebidas por mim no que tange às formas pelas quais os vídeos tratam a realidade podem ser inferidas como relacionadas ao estilo do diretor ou sua visão sobre o tema abordado. Entretanto, creio ser interessante obter acesso a documentos e depoimentos que possam esclarecer a participação e a influência das agências demandantes dos vídeos sobre o produto final. Assim, seria possível tentar descobrir se há interferência das instituições demandantes (financiadoras) sobre a narrativa do vídeo, a escolha das personagens etc.

Por exemplo, acredito que o financiamento de *After the victory* pelo Banco Mundial não pode ser lido de forma ingênua, como uma espécie de doação desinteressada. Para que este tipo de produção seja analisada de uma forma mais profunda, levando em consideração a sua inerente complexidade, é necessário colocar em cena o papel das agências de financiamento, seus interesses, suas condições, seu controle e/ou interferência na construção da obra etc., assim como os interesses e posicionamentos das produtoras e das pessoas envolvidas nesse processo. Contudo, para que isto ocorra, é necessário ter acesso às pessoas e representantes das instituições envolvidas para que seja possível a realização de entrevistas e a obtenção de

documentos que tratem do processo de produção dos vídeos.

A construção imagética e ideológica de uma nação é algo que deve ser analisada com cuidado. Nesse processo pode haver silenciamentos, revisionismos, acusações, revitalizações de crises antigas etc. Cito o caso dos musicais americanos, tais como analisados por Shohat e Stam (2006), onde as influências negras foram ocultadas e incorporadas pelos brancos, num processo quase antropofágico, como se tudo fosse dado, já existisse, estivesse ali e fosse de ninguém. Como pensar esta construção ideológica de uma identidade nacional num país recém-instaurado após séculos de dominação estrangeira e que, poucos anos após sua independência, passou por uma crise que quase acarreta a uma guerra civil?

O que percebo nos vídeos do CAMSTL é que as narrativas produzidas são bastante críticas e atentas a temas políticos e/ou sociais. Esta atenção está de acordo com o objetivo do Centro em registrar os processos de construção do Estado-nação timorense. Além de fazer parte de um objetivo geral do CAMSTL, a predileção por temas de caráter político e social pode ser inferida como oriunda do interesse dos timorenses, que são treinados no Centro, em tratar de questões que os atingem de forma direta. Outra alternativa é pensar que questões tais como políticas de reconhecimento a veteranos da resistência, desemprego entre jovens e produção e fortalecimento de políticas de proteção aos direitos das mulheres são do interesse de organismos internacionais e, por isso, são demandados. Insisto que a resolução deste aparente labirinto de possibilidades pode ser resolvido mediante o trabalho de campo presencial.

Nem sempre as contestações e subversões dos discursos oficiais são incorporados nos documentários realizados em países de independência recente. A necessidade de realização de trabalho de campo presencial, com a possibilidade de incorporação de uma etnografia da audiência se dá justamente neste cenário, onde os vídeos aos quais o pesquisador tem acesso são produzidos a partir de uma relação obscura e se destina a uma audiência desconhecida. Contudo, a Antropologia não pode se furtar à possibilidade de pensar produções filmicas outras além das de caráter etnográfico.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. R. O. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, R. DE. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.
- BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. DA. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATESON, G.; MEAD, M. **The balinese character: a photographic analysis**. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BECKER, H. S. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BERREMAN, G. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. In: ZALUAR, A. (Ed.). **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. p. 123-174.
- BOURDIEU, P. É possível um ato desinteressado? In: **Razões práticas**. Campinas, SP: Papirus, 1997. p. 137-156.
- BOURDIEU, P. Algumas propriedades dos campos. In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 119-126.
- BRACCO. **Democratic republic of Timor Leste**. Disponível em: <http://www.bracco-sustainability.com/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=131?en>. Acesso em: 12 maio. 2012.
- CABASSET-SEMEDO, C.; DURAND, F. (EDS.). **East-Timor: How to build a new nation in Southeast Asia in the 21^o century?** Bangkok: IRASEC/CASE, 2009.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, L. R. Peut-on parler de violence sans agression morale? **Vibrant - Virtual Brazilian Anthropology**, v. 4, n. 1, p. 5-26, jun. 2007.
- CARDOSO, M. **Kuxa Kanema: o nascimento do cinema** Filmes do Tejo, , 2003.
- CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 320
- COLLEYN, J.-P. Jean Rouch, presque un homme-siècle. **L'Homme**, p. 171-172, 3 dez. 2004.
- CPA - CASA DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL. **Casa de Produção Audiovisual**. Disponível em: <www.cpatimorleste.org>. Acesso em: 12 dez. 2011.
- DAS, V. On soap opera: what kind of anthropological object is it? In: MILLER, D. (Ed.). **Worlds apart: modernity through the prism of the local**. London: Routledge, 1995a. p. 169-189.
- DAS, V. **Critical events. An anthropological perspective on contemporary India**. Oxford: Oxford University Press, 1995b.

- FAIRTRADE FILMS. **Film & Television Course - East Timor**. Disponível em: <<http://www.fairtradefilms.com.au/projects-DFW-courses.html>>. Acesso em: 20 abr. 2012.
- FAULHABER, P. Etnografia e tradução cultural em antropologia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 3, n. 1, abr. 2008.
- FRANCE, C. DE. **Cinema e antropologia**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- FREIRE, M. Por Tarzan ou por Nanook. O filme antropológico à procura de seu punctum. In: NETO, A. F.; BRAGA, J. L.; PORTO, S. D. (Eds.). **Brasil: comunicação, cultura & política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p. 147-162.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GEERTZ, C. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GIDDENS, A. **O Estado-Nação e a violência: Segundo Volume de Uma Crítica Contemporânea ao Materialismo Histórico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GONZALEZ DEVANT, S. Crisis and Nation-building in Timor-Leste. In: CABASSET-SEMEDO, C.; DURAND, F. (Eds.). **East-Timor: How to build a new nation in Southeast Asia in the 21^o century?** Bangkok: IRASEC/CASE, 2009. p. 159-172.
- GUNN, G. C. **Timor Loro Sae: 500 anos**. Macau: Livros do Oriente, 1999.
- GUNN, G. C. A ocupação indonésia de Timor-Leste: lições e legados para a construção do Estado na nova nação. In: SILVA, K. C. DA; SIMIÃO, D. S. (Eds.). **Timor-Leste por trás do palco: Cooperação internacional e a dialética da formação do Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 40-62.
- HEIDER, K. G. **Indonesian cinema: national culture on screen**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.
- HICKS, D. “Ema Lorosa”e’, “Ema Loromonu”: identity and politics in Timor-Leste. In: CABASSET-SEMEDO, C.; DURAND, F. (Eds.). **East-Timor: How to build a new nation in Southeast Asia in the 21^o century?** Bangkok: IRASEC/CASE, 2009. p. 81-94.
- INSTITUT NATIONAL DE L’AUDIOVISUEL. **Ina - Entreprise publique culturelle de l’audiovisuel**. Disponível em: <<http://www.institut-national-audiovisuel.fr/nous-connaître/entreprise/index.html>>. Acesso em: 18 abr. 2012.
- KENT, L. The Challenge of Building an Inclusive Justice Movement in Timor-Leste. In: WALSH, M. et al. (Eds.). **Nation-building across the Urban and Rural in Timor-Leste: Conference Report**. Melbourne: Globalism Research Centre/RMIT University, 2010. p. 46-51.
- LANDER, E. (ED.). **A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- LEACH, E. **Repensando a Antropologia**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEITE, M. L. M. A Fotografia e as Ciências Humanas. **BIB - Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais**, n. 25, p. 83-90, 1988.

- LENHARO, A. **Nazismo: o triunfo da vontade**. São Paulo: Ática, 1994.
- LOCH, A. Nation building at the village level: first the house, then the Church and finally a modern State. In: CABASSET-SEMEDO, C.; DURAND, F. (Eds.). **East-Timor: How to build a new nation in Southeast Asia in the 21^o century?** Bangkok: IRASEC/CASE, 2009. p. 95-104.
- MEAD, M.; MÉTRAUX, R. (EDS.). **The study of culture at a distance**. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- MELEIRO, A. (ED.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Ásia**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PALAZÓN, D. **Hanesan maibee ketak-ketak (Same same but different)**, 2009.
- PALAZÓN, D. **Hanesan maibee ketak-ketak (Same same but different)**. Disponível em: <<https://vimeo.com/34500102>>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- PEREIRA, V. DE S. **Uma Lulik**, 2010.
- PINTO, S. R. Justiça transicional: perspectivas para a reconciliação social. In: SILVA, K.; SIMIÃO, D. S. (Eds.). **Timor-Leste por trás do palco: Cooperação internacional e a dialética da formação do Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 181-192.
- PÁGINA GLOBAL. **Timor-Leste: Centro Audiovisual Max Stahl terá nova casa no Museu da Resistência**. Disponível em: <<http://paginaglobal.blogspot.com.br/2012/03/timor-leste-centro-audiovisual-max.html>>. Acesso em: 14 maio. 2012.
- QUIJANO, A. Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. **International Sociology**, v. 15, n. 2, p. 215-232, 1 jun. 2000.
- QUIJANO, A. Coloniality and modernity/rationality. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 168-178, mar. 2007.
- RIBEIRO, J. DA S. Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. **Doc On-Line2**, n. 3, p. 6-54, 2007.
- SACHSE, H. Reconciliation in Timor-Leste and the role of the media: the Casa de Produção Audiovisual. In: CABASSET-SEMEDO, C.; DURAND, F. (Eds.). **East-Timor: How to build a new nation in Southeast Asia in the 21^o century?** Bangkok: IRASEC/CASE, 2009. p. 49-62.
- SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. DE S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Eds.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 57-71.
- SAMAIN, E. G. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, E. G. (Ed.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 121-134.
- SEBASTIÃO. **Homenagem a Max Stahl**. Disponível em: <<http://sebasgut.blogspot.com.br/2008/11/homenagem-dos-amigos-timorenses-max.html>>. Acesso em: 27 dez. 2010.
- SEIXAS, P. C. Dualismo, violência mimética e cultura da tradução: a crise em Timor-Leste. In: SILVA, K. C. DA; SIMIÃO, D. S. (Eds.). **Timor-Leste por trás do palco: Cooperação**

- internacional e a dialética da formação do Estado.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 63-94.
- SEIXAS, P. C. Translation in crisis, crisis as translation. In: CABASSET-SEMEDO, C.; DURAND, F. (Eds.). **East-Timor: How to build a new nation in Southeast Asia in the 21^o century?** Bangkok: IRASEC/CASE, 2009. p. 65-80.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 536
- SILVA, K. C. DA. Desenvolvimento de capacidades e a edificação da administração pública em Timor-Leste. In: SILVA, K. C. DA; SIMIÃO, D. S. (Eds.). **Timor-Leste por trás do palco: Cooperação internacional e a dialética da formação do Estado.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a. p. 161-180.
- SILVA, K. C. DA. A Bíblia como Constituição ou a Constituição como Bíblia? Projetos para a construção do Estado-Nação em Timor-Leste. **Horizontes Antropológicos**, v. 13, n. 27, p. 213-235, jun. 2007b.
- SILVA, K. C. DA. Reciprocity, recognition and suffering: Political mobilizers in Independent East Timor. **Vibrant - Virtual Brazilian Anthropology**, v. 5, n. 2, p. 156-178, dez. 2008.
- SILVA, K. C. DA. Processes of Regionalisation in East Timor Social Conflicts. **Anthropological Forum**, v. 20, n. 2, p. 105-123, jul. 2010.
- SILVA, K. C. DA; SIMIÃO, D. S. (EDS.). **Timor-Leste por trás do palco: Cooperação internacional e a dialética da formação do Estado.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 431
- SIMIÃO, D. S. Representando corpo e violência: a invenção da “violência doméstica” em Timor-Leste. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 21, n. 61, p. 133-145, jun. 2006.
- SIMIÃO, D. S. Mada it's not so easy! Modelos de gênero e justiça na reconstrução timorese. In: SILVA, K. C. DA; SIMIÃO, D. S. (Eds.). **Timor-Leste por trás do palco: Cooperação internacional e a dialética da formação do Estado.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 210-233.
- SOARES, L. Q. **Voices of the poor**CAMSTL, , 2007.
- STAHL, M. **After the victory**CAMSTL, , 2005.
- STAHL, M. **Women, peace & security**CAMSTL, , 2007.
- TEKEE MEDIA INC. **CAMS Timor Leste.** Disponível em: <<http://www.shoalhaven.net.au/~mwsmith/aatlms.html>>. Acesso em: 6 nov. 2010.
- UNESCO. **Audiovisual Collection of Max Stahl.** Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/current-nominations/full-list-of-current-nominations/current-nominations-a-to-b/audiovisual-collection-of-max-stahl/>>. Acesso em: 31 out. 2011.
- VALLINO, M. **The artists' role in the east timorese national identity building.** Torino: Universita' Degli Studi di Torino, 2009.
- VIEIRA, A. S. **Gaúchos e herdeiros: identidade e território na chapada maranhense.** [S.l.] Universidade Federal do Maranhão, 2010.
- VISCHER, M. P. (ED.). **Precedence: social differentiation in the Austronesian world.**

Canberra: ANU E Press, 2009.

WOERDEN, S. VAN. **Public Information and Media Building in Post-Conflict Societies: An UNTAC and UNTAET Case Study**. Amsterdam: NOHA International Association of Universities, 2011.