

MERATA E WHAKAPAPA: EXPANDINDO NOÇÕES DE (AUTO)BIOGRAFIA PELAS LENTES MĀORI

Merata and Whakapapa: expanding notions of (auto)biography through Māori lenses

Merata y Whakapapa: expandiendo nociones de (auto)biografía a través de las lentes Maori

Aline Frey¹
Genaro Oliveira²

Resumo

Partindo do documentário *Merata: How Mum Decolonised the Screen* (Mita, 2018), este artigo discute como perspectivas da cultura Māori expandem noções de (auto)biografia ocidentais. Ao interpretar o filme pelas lentes do whakapapa Māori (uma genealogia não-anthropocêntrica), demonstra-se como o documentário (auto)biográfico revela, simultaneamente, uma narrativa pessoal e a história da resistência dos Māoris. O artigo inclui reflexões autobiográficas dos autores enquanto migrantes em Aotearoa Nova Zelândia.

Palavras-chave: Cinema Indígena. Documentário Biográfico. Whakapapa. Aotearoa Nova Zelândia. Merata Mita.

Abstract

Through the documentary *Merata: How Mum Decolonized the Screen* (Mita, 2018), this article discusses how Māori cultural perspectives expand Western notions of (auto) biography. By interpreting the film through a Māori whakapapa lens (a non-anthropocentric genealogy), the article demonstrates how the (auto)biographical documentary about Merata displays, simultaneously, a personal narrative and a history of Māori resistance. The article includes the authors' autobiographical reflections as migrants in Aotearoa New Zealand.

Keywords: Indigenous Cinema. Biographical Documentary. Whakapapa. Aotearoa New Zealand. Merata Mita.

Resumen

A partir de *Merata: How Mum Decolonized the Screen* (Mita, 2018), este artículo analiza cómo las perspectivas de la cultura maoríes amplían las nociones de la (auto) biografía occidental. Al interpretar la película a través del lente del whakapapa maorí (una genealogía no antropocéntrica), se demuestra cómo la (auto)biografía documental sobre Merata se puede leer, simultáneamente, como una narrativa personal y de la historia de la resistencia Maorí. El artículo incluye reflexiones autobiográficas de los autores como migrantes en Aotearoa Nueva Zelanda.

Palabras clave: Cine indígena. Documental Biográfico. Whakapapa. Aotearoa Nueva Zelanda. Merata Mita.

¹ Doutora em Cinema e Estudos Culturais pela Universidade de Queensland (Austrália); mestra em cinema pela Universidade de Otago (Nova Zelândia), com Pós-Graduação em Artes pela Universidade de Victoria em Wellington (NZ). Pesquisadora no Department of Internal Affairs (NZ), alinefrey09@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4160-8675>

² Doutor em História da arte (Universidade de Auckland, Nova Zelândia), mestre em educação e graduado em história pela Universidade Federal da Bahia, com pós-doutorado na Universidade da Basileia (Suíça); Professor do Instituto de Educação da Universidade Massey (Nova Zelândia), g.oliveira@massey.ac.nz | <https://orcid.org/0000-0002-3552-3827>

1. Introdução

O filho de Merata Mita, Hepi Mita (das tribos Ngāti Pikiao e Ngāti Te Rangi) era apenas uma criança quando sua mãe dirigiu o longa-metragem de ficção *Mauri* (Mita, 1988). Esse foi o primeiro longa, escrito, dirigido e produzido por uma mulher indígena no mundo. Até hoje, foi o único realizado por uma mulher Māori (povos originários da Aotearoa Nova Zelândia). Trinta anos depois, Hepi Mita dirigiu seu primeiro documentário, *Merata: How Mum Decolonized the Screen* (2018) [Merata: Como Mamãe Descolonizou a Tela]. Hepi é formado em jornalismo e se tornou arquivista de filmes depois da morte de sua mãe, quando foi convidado para organizar sua obra. Depois de alguns anos mergulhando nos materiais de arquivo deixados por sua mãe, Hepi fez do documentário o seu processo de luto. Nesse sentido, o documentário traz uma reflexão sobre a vida de sua falecida mãe entrecortada entre entrevistas com familiares, imagens de arquivos de filme e televisão, assim como gravações pessoais da própria Merata.

Assim, o documentário de Hepi situa-se na tradição de filmes (auto)biográficos em que o realizador se encontra sob o impacto do luto. Como parte do processo de superação da morte e da ausência de um familiar, o realizador busca recuperar memórias da infância por meio de uma narrativa fílmica. Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008) chamam isso de documentário subjetivo (em que o realizador se posiciona como protagonista), deixando suas emoções conduzirem a narrativa. Jean-Claude Bernardet (2005) usa o termo documentário de busca, pois é um processo de atualização e busca do passado pessoal no qual o documentarista não controla as informações que aparecem ao longo do processo de filmagem. Em outras palavras, o “eu” do realizador parte em busca do outro que está ausente e que, agora, só pode ser resgatado através dos fragmentos de memória, na casa da infância, no depoimento dos irmãos, nos

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

vídeos domésticos, fotografias, trechos de cartas ou livros. Baseado em imagens de arquivo, o documentário (auto)biográfico é naturalmente incompleto, cheio de lacunas e vestígios do passado. Ele se situa na fronteira entre uma biografia (história da vida do outro) e uma autobiografia (minha própria história) (Diógenes, 2017).

As biografias sempre foram um tema recorrente entre os documentários, desde de sua origem, como no caso do clássico *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), sobre a vida de um pescador Inuit vivendo em condições extremas no Ártico. O documentário gerou polêmicas infundáveis que são debatidas até hoje em círculos acadêmicos sobre a questão da autenticidade e da encenação (Salles, 2005; Grimshaw, 2014; Gonçalves, 2019). Isso porque aspectos do cotidiano, como instrumentos de pesca e até mesmo membros da família de Nanook, foram modificados em benefício da narrativa fílmica, provocando dúvidas sobre autenticidade das imagens.

Como Nanook, as biografias documentais têm o desafio de criar uma narrativa ao mesmo tempo autêntica e artificial para que a vida de uma pessoa faça sentido. John Corner (2002) pontua que o documentário biográfico é o ponto de encontro entre uma objetividade das circunstâncias e uma subjetividade da percepção individual/única do biografado. Para Corner, o sucesso desse formato de documentário é justamente partir de uma história pessoal para explicar eventos históricos e versões oficiais. Corner pontua três aspectos fundamentais recorrentes nesse tipo de documentário: 1. A relação entre a pessoa e o mundo (tentando mostrar a dinâmica complementar e o relacionamento entre a pessoa e o seu meio ambiente e vice-versa. 2. A relação entre a narrativa interior e exterior: encontro entre história pessoal e contexto sócio-histórico. 3. A explicação da fama: tentando buscar desde a infância, pistas, traços precoces que revelam uma personalidade distinta, genial, fora do comum.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

No caso das (auto)biografias, com o sucesso das mídias sociais e a exposição constante da vida privada na esfera pública, Fernão Ramos (2008) pontua para a necessidade/desejo do realizador contemporâneo em focar na sua própria vida, fazendo filmes pessoais. Nesse sentido o realizador do documentário (auto)biográfico é ao mesmo tempo autor, narrador, protagonista e curador das suas próprias imagens de arquivo. Esse tipo de documentário conecta as esferas privadas e públicas, e evita a ambição de narrar uma história oficial. O foco está em mostrar “minha história”, contada por uma perspectiva pessoal e familiar. Nesses documentários, o diretor é personagem, e empresta seu corpo e sua fala para guiar o destino da narrativa.

Diógenes (2017) pontua que documentário (auto)biográfico tem narração em primeira pessoa, baseada na memória e em sentimentos como saudade, dor e tristeza. Não há busca de distanciamento do objeto, muito pelo contrário, há uma busca de intensa aproximação. No Brasil, alguns documentários aclamados pela crítica focaram nessa linha autobiográfica de dramas familiares³. Nesses documentários, as emoções e experiências pessoais tentam se encontrar com memórias coletivas, partindo de uma perspectiva individual e interna para elementos compartilhados pela audiência.

O documentário sobre Merata, realizado por seu filho Hepi, segue essa mesma tendência, criando uma interlocução entre as memórias afetivas e históricas. Nesse documentário de busca (Bernadet, 2005), Hepi tenta decifrar o passado de sua mãe e entender como ela virou uma cineasta tão importante para a história do cinema indígena.⁴

³ Alguns exemplos são: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Person* (Marina Person, 2007) *Diário de uma busca* (Flávia Castro 2010), *Marighella* (Isa Grinsoum, 2011), *Elena* (2012, Petra Costa), *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar), *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013).

⁴ Merata Mita é considerada por muitos como a matriarca do cinema indígena por seus trabalhos consagrados e pioneiros como *Bastion Point: Day 507* (Mita, 1980), um documentário sobre a ocupação Māori que durou 506 dias na luta pelos direitos à terra de Takaparawhā (*Bastion Point*) por membros da tribo Ngāti

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

Em sua filmografia, Merata Mita (1941-2010) se destaca pela criação de filmes inovadores durante alguns dos momentos mais divisivos da história da Nova Zelândia, o que lhe rendeu a reputação de pioneira no exterior e criadora de problemas em casa. Merata Mita morreu em 2010. Nove anos após sua morte, seu filho Hepi Mita fez um documentário sobre seu imenso legado cinematográfico e político. À primeira vista, o documentário parece uma simples biografia sobre a vida e a obra da cineasta Merata Mita feita através das lentes de seu filho. Mas, uma análise abrangente do documentário permite conectar a biografia de Merata com um conceito chave da epistemologia Māori, o *whakapapa*: uma (auto)biografia expandida.

Para Huhana Smith (das tribos Ngāti Tukorehe e Ngāti Raukawa) *whakapapa* é um quadro de referências para uma pessoa saber “quem ela é, de onde veio e o seu pertencimento” (Smith, 2011, p.12). Porém, mais do que dados biográficos singulares (nome, data de nascimento, cidade natal etc.), o *whakapapa* narra as interconexões “entre pessoas, o mundo natural, seres animados e inanimados”, desde as suas origens primordiais às incertezas do porvir. Baseando-nos na literatura acadêmica (Smith, 2001; Te Rito, 2007; Walker, 2016), e nas nossas experiências pessoais, definimos *whakapapa* como uma noção expandida de (auto)biografia, na qual narrativas pessoais são, simultaneamente: parte cosmogonia (pertencimento ao universal), parte genealogia (pertencimento ao ancestral); parte geografia (pertencimento a rios e montanhas), parte etnografia (pertencimento a tribos, subtribos e famílias), parte sociologia (pertencimento a relações de poder) e, por fim, parte biografia (pertencimento a si mesmo). A interpretação do documentário se baseia nessa lente conceitual: isto é, partindo de uma história pessoal e familiar, o documentário também entrelaça as histórias de muitas gerações, passadas e porvir, das terras

Whātua. O documentário mostra a violência policial no dia 507 da resistência pacífica, quando 600 policiais invadem a terra tradicional Māori situada na zona central de Auckland (maior cidade da Nova Zelândia), cobiçada pela especulação imobiliária, prendendo 222 pessoas.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

e águas que os abrigam, de todo um país, tudo isso com foco nas lutas políticas e culturais dos Māori enquanto *tangata whenua* (povos da terra) por seus direitos originários.

2. Whakapapa em *Como Mamã Descolonizou a Tela*

À primeira vista, podemos definir o documentário da história de Merata Mia a partir de dois eixos principais: o biográfico e o político. Nesse sentido, sua história foca ao mesmo tempo na importância de sua whānau [família] para sua obra, quanto na conexão entre os desafios individuais e familiares dentro das lutas políticas pelos direitos indígenas ou pelo reconhecimento do kaupapa [agenda descolonizadora] Māori. Essas duas dimensões se complementam todo o tempo, demonstrando que para Merata a luta pessoal era política e vice-versa. Hepi, como filho e diretor, é também o narrador do documentário, acentuando a dimensão pessoal dessa biografia ao mesmo tempo que expressa o perfil engajado e político das ações de Merata.

A primeira cena do documentário se enquadra no que o teórico americano Bill Nichols (2005, p. 62) chama de modo/voz performático(a). No sentido em que “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema”. O documentário performático se baseia em uma perspectiva pessoal dos eventos, em que o diretor é, ao mesmo tempo, personagem, profundamente envolvido em uma narrativa subjetiva dos fatos. Essa combinação de papéis fica evidente logo na primeira cena do documentário. Nela, o diretor do filme, Hepi Merata aparece manipulando alguns rolos de filme enquanto em voz off explica sua profissão de arquivista de filme. Assim nessa primeira cena, Hepi a partir de sua autorrepresentação, já se apresenta ao mesmo tempo como diretor, arquivista e filho de Merata, convidando o espectador a um entendimento afetivo dos fatos apresentados.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

Enquanto manipula imagens fílmicas de sua mãe carregando um bebê no colo dentro do mar (ao qual inferimos ser o próprio Hepi), em voz over ele explica que sua mãe uma vez disse a ele: “o que você vê quando olha para uma imagem de arquivo é a ressurreição acontecendo, quando uma vida passada vive novamente e algo do coração e do espírito responde”. Com essa primeira fala, Hepi convida o espectador a reencontrar com sua mãe, assim como ele mesmo está fazendo enquanto assiste e edita o grande acervo de imagens deixados por ela. Talvez por conta desse convite à ressurreição de Merata, a estrutura do documentário aos poucos se modifica e Hepi cede todo espaço para sua mãe se auto apresentar a partir das imagens de arquivos, de seus filmes, entrevistas e de tudo o que é dito sobre ela por seus filhos e admiradores.

Na cena seguinte, Hepi entrevista seu tuakana (irmão mais velho), Rafer. À medida que a voz de Hepi vai se mesclando com a de seus irmãos Richard, Rhys, Eruera e sua irmã Awatea, o documentário se distancia do modo performático de auto-narração. Passa-se ao modo mais tradicional e conhecido do chamado documentário participativo, baseado em entrevistas e material de arquivo. Nichols (2005, p. 62) define esse modo baseado na interação entre o diretor e o tema do documentário: “A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se a imagem de arquivo para examinar questões históricas”. Nesse sentido, apesar de recorrer a algumas memórias afetivas, Hepi opta por um documentário mais objetivo. Consequentemente, a edição das imagens de arquivo enfatiza a importância histórica de Merata Mita enquanto cineasta e ativista, ao mesmo tempo em que durante as entrevistas mostra os desafios vividos enquanto mãe solteira de cinco crianças, constantemente tendo que enfrentar o racismo e machismo estrutural da sociedade neozelandesa.

O documentário explora os movimentos sociais que Merata capturou e algumas das mágoas nos bastidores de sua família. Outro momento performático do documentário é a cena poderosa de Hepi

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

sentado em um arquivo da biblioteca lendo uma entrevista que sua mãe deu ainda antes de ele nascer. Ela fala sobre a perda de seu filho, um filho chamado Lars, que Hepi nunca soube que existira. Assim, enquanto navega textos e imagens deixados por sua mãe em livros, filmes e entrevistas para televisão, Hepi recria sua própria história familiar. Ele admite que se arrepende de não ter feito mais perguntas a sua mãe enquanto ela ainda estava viva e agora navega em arquivos para tentar entendê-la. Usa o recurso das entrevistas, ou melhor, conversas com seus irmãos para obter mais informações sobre a vida de Merata como uma jovem mãe. Mas, ainda assim, afirma que há lacunas em sua história que gostaria de preencher. Nesse sentido, essas lacunas fazem parte do documentário de busca em que o realizador expõe seus limites enquanto filho mais novo, o qual conviveu menos com sua mãe, levando uma vida diferente do resto da família.

Os valores de sua mãe e as suas razões em ingressar no mundo do cinema são constantemente repetidas pelos filhos ao longo das entrevistas. Uma mãe que queria dar visibilidade às injustiças sofridas pelos povos indígenas e que ao mesmo tempo estava sempre lutando para proteger sua própria família da discriminação que sofriam por conta dos trabalhos de Merata. Considerada por muitos como uma ativista extremista, seus filhos sofreram agressão e perseguição policial assim como discriminação na escola. Mas, isso não faz parte da memória de Hepi. Filho do terceiro casamento de Merata com o famoso cineasta neozelandês Geoff Murphy, Hepi não viveu nem a pobreza ou a discriminação de seus irmãos. Merata já era uma cineasta famosa quando ele nasceu. Então, enquanto ele se lembra de ter crescido na indústria do cinema, Hepi admite que foi um tanto protegido dos primeiros trabalhos de sua mãe e afirma que seu documentário lhe ensinou muito sobre sua própria família. Ele também explica que apesar do fato de seus irmãos serem de pais diferentes, ele nunca se sentiu distante deles, eles não eram meios-irmãos, mas, ao contrário parte de uma família grande e unida.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

O documentário então se alterna entre uma história profundamente pessoal que é mesclada com temas históricos, políticos e identitários (principalmente opressão e brutalidade policial, assim como a luta Māori contra a perda de suas terras). Uma mulher que tem que lutar todo o tempo para conseguir criar seus cinco filhos com dignidade, sofrendo constante discriminação por ser mulher, Māori e solteira. Mas a história de Merata não é de uma luta individual. Pelo contrário, cada desafio de sua vida era visto e enfrentado por ela como uma questão social. Um exemplo é sua primeira entrevista na televisão em 1977. Durante uma fala bastante articulada, defende abertamente o aborto e conta todo o preconceito que sofreu por fazê-lo, assim como a dificuldade cotidiana em acessar métodos contraceptivos. Fala também das dificuldades como mãe solteira para conseguir alugar uma casa, sendo frequentemente aliciada pelos donos dos imóveis, que requisitavam favores sexuais em troca do aluguel.

Essa ligação entre desafios pessoais é o tema mais explorado por Hepi, que mostra como sua mãe lutou através de seus trabalhos audiovisuais contra a discriminação estrutural vivida pelos Māoris, um dos efeitos da colonização. Em uma entrevista de arquivo, quando Merata começa a fazer sucesso internacional, ela é questionada por uma repórter sobre as razões por que optava por filmar temas polêmicos e que enfatizavam as divisões na sociedade neozelandesa. Merata explica que esses temas precisam ser exibidos e debatidos por duas razões. Primeiro porque eles não são exclusivos à Nova Zelândia, mas fazem parte de um contexto pós-colonial e devem ser discutidos tanto pelos países colonizados como pelos colonizadores. Segundo, ela explica que essas questões devem ser tratadas antes que apareçam de forma violenta e conflituosa, porque elas não vão desaparecer no silêncio.

O documentário de Hepi foi tão bem recebido em festivais no exterior, como também na Nova Zelândia, que não por coincidência foi lançado no Dia das Mães. O filme reúne dois lados da vida de Merata: um que mostra seu trabalho enquanto ela lecionava na Universidade do Havaí e era mentora em

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

diferentes programas do Festival de Sundance; outro que conta a história de sua vida pessoal. Assim, muitos neozelandeses que conheciam Merata como uma ativista radical, puderam pela primeira vez entender o que ela fazia no exterior. Como é mostrado no documentário, a vida de Merata foi cheia de traumas e desafios. Em um clipe de arquivo gravado em 1986, Merata diz a um entrevistador que não tem certeza se seu trabalho “valeu a pena”. Hēpi explica que seus irmãos sofreram grande discriminação por causa de alguns dos trabalhos de Merata. Isso fez ela duvidar do mérito de seu trabalho por conta do impacto negativo que ele teve em sua família. Ao mesmo tempo, Merata foi uma pioneira no cinema indígena e ajudou muitos cineastas indígenas a contar suas histórias. Seu documentário *Bastion Point* (Mita, 1980) foi usado nos tribunais para reconquistar os direitos às terras das tribos Māori.

A Nova Zelândia está se esforçando para honrar o Tratado de Waitangi (um pacto de convivência e respeito mútuo feito entre Māoris e colonizadores Britânicos em 1840), mas as lutas pós-coloniais permanecem. Essas lutas, nas quais Merata era fortemente engajada, aparecem também no meio cultural, na forma de fazer cinema. O título do documentário “Como Mamãe Descolonizou a Tela” parece sintetizar esse desafio vivido por Merata:

Eu não tenho o que eles chamam de senso racional de eventos sequenciais. Eu não vejo o tempo em ordem cronológica. Meu passado remonta a mais de mil anos, o que poderia ser ontem, e se aplica ao futuro também... Eles dizem que se eu cortar um filme assim, será extremamente difícil de seguir. Bem, nunca recebi nenhuma reclamação do público Māori (Mita, 1986, p.52).

Essa adoção de uma forma de fazer filmes que refletissem a identidade Māori foi parte do que Mita mais tarde chamou de o processo de “descolonizar o cinema” (1992, p.42). E não por caso, esse é o título do documentário de Hēpi. Ao fazer uma cronologia da história de vida de sua própria mãe, o documentário abarca questões que perpassam muito mais do que o tempo de uma vida humana, ele encobre sucessão

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

de gerações, assim como fazia o cinema de Merata. Conectava o *whakapapa* Māori mostrando uma sucessão de desafios enfrentados assim como toda riqueza cultural que é passada pela tradição oral tão próxima ao cinema indígena. Merata explica a importância dessas histórias orais em uma entrevista de arquivo exibida no documentário. Merata diz que uma das histórias que ouvia de sua mãe era sobre a profunda relação que seu *whānau* (família estendida) tinha com as baleias. Sua mãe contava que as baleias costumavam visitar as fontes de água termais e que todos ficam horas observando-as.

Na cosmologia Māori, as baleias são descendentes de Tangaroa, o deus dos oceanos. Elas são vistas como seres sagrados. Então Merata explica que essas histórias são consideradas também sagradas, como um *taonga* (tesouro) que sua mãe passou para ela. Exatamente como Merata fazia em seus filmes, expressando uma extensão da tradição oral Māori que tanto engloba transição de informações quanto a criação de imagens. Como pontua Barnes (2010), a narração de histórias tem origens antigas para os Māori e é uma forma de transmitir o *whakapapa* e histórias através de diferentes gerações.

Em uma outra entrevista exibidas no documentário, a própria Merata explica que seu interesse pelo cinema foi cunhado ainda na infância quando assistia seu avô fazendo esculturas de madeira. A madeira usada para esculpir simboliza Tāne, o deus da floresta que – análogo ao Prometeu Grego - ofereceu a chama do conhecimento aos humanos. Depois de transformadas em *poupou* (painéis esculpidos), considera-se que esses assumem as propriedades das figuras representadas. Nesse sentido, para Merata o cinema tem essa mesma propriedade de encarnar histórias e espiritualidades dos *tipuna* (ancestrais) conectando passado, presente e imortalidade. Os trechos do filme *Mauri* (Mita, 1988) exibido no documentário exemplificam essa relação entre cinema e espiritualidade. Como na cena em que uma criança caminha com sua avó enquanto conversam sobre a morte. O neto diz que não quer que a avó morra nunca, e ela o tranquiliza explicando que todos vão voltar para *Hawaiki* um dia. *Hawaiki* é o local

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

tradicional da origem Māori. Considerado uma espécie de terra mítica de onde os Māori navegaram pela primeira vez com destino a Aotearoa Nova Zelândia. *Hawaiki* é o lugar de onde cada pessoa vem e é para onde cada um retornará após sua morte.

No documentário de Hepi, *whakapapa* é o fio condutor, que identifica e conecta os cinco filhos de Merata por meio de um conjunto de memórias que entrecruzam a esfera pessoal. Enquanto seus filhos recontam histórias da própria infância, a vida e obra de Merata ultrapassam questões domiciliares, adentrando a esferas nacionais e internacionais. Pois, foi a partir de sua identidade, história e cultura Māori, que ela lutou pela descolonização do cinema e criação de algo novo, o próprio cinema indígena.

3. O *whakapapa* de *tangata tiriti*: nossa experiência (auto)biográfica

Na abordagem autoetnográfica (Ellis et al., 2011), descrições e análises de experiências pessoais ajudam a desvendar experiências culturais. Nessa seção, entrelaçamos narrativas autobiográficas – focadas em situações que impactaram significativamente nossas vidas – com análises etnográficas sobre práticas e valores da cultura neozelandesa. Em particular, narramos episódios de nossa experiência como família de migrantes para ilustrar o poder explicativo do conceito central do artigo, o *whakapapa*.

Como foi dito anteriormente, o *whakapapa* é um enredamento de narrativas pessoais, migrações coletivas, paisagens, seres físicos e metafísicos, e mudanças porvir. A maioria das pessoas que vivem na Nova Zelândia – inclusive estrangeiros (*tangata tiriti*) como nós – acaba tendo que pensar e compartilhar o seu *whakapapa*. Para nós, esse desafio começou quando precisamos criar e compartilhar nosso *pepeha*, uma forma de auto-apresentação muito comum em cerimônias de boas-vindas. Usando uma estrutura relativamente bem definida, em poucas linhas, o *pepeha* sintetiza um *whakapapa* ao identificar

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

quem somos, de onde viemos e de onde pertencemos. Como círculos concêntricos, implicitamente partindo da esfera maior e primordial (os pais cosmogônicos Papatūānuku e Ranginui - a mãe terra e o pai celestial - e seu panteão de filhos) até chegar na esfera efêmera (o indivíduo), o *pepeha* contextualiza a pessoa dentro da narrativa maior de sua *waka* (canoas migratórias), sua *iwi* (tribo), lugares importantes como sua *maunga* (montanha), *awa* (rio)⁵ e *marae* (local sagrado).

Mas, se uma função do *whakapapa* é justamente relembrar as complexidades de pertencer a tempos e espaços mais amplos do que a vida pessoal, outra razão importante é conectar pessoas. Demorou algum tempo até que nos déssemos conta de que a função principal do *pepeha* não é apenas que cada indivíduo apresente uma resumida autobiografia (expandida). Pelo contrário, as apresentações pessoais são quase um pretexto para que o coletivo de pessoas que se escutam naquele momento encontre elos e ligações entre si. Ao ouvir os nomes desta ou daquela *waka*, montanhas, rios e ancestrais, as pessoas que se escutam acabam encontrando pontos de referência em comum, reafirmando suas interconexões. Nesse sentido, o *pepeha* traduz, condensa e confirma, por meio de um ritual oral, o princípio básico do *whakapapa*: tudo e todos estão conectados.

Após essa constatação – de o que importa em apresentações não é descrever aquilo que é distinto e peculiar a cada indivíduo (autobiografia), mas o que é comum e compartilhado entre todos (*whakapapa*) – ficou mais fácil explorar ligações entre nossa própria ancestralidade mestiça e nossa condição de migrantes brasileiros recentes na Nova Zelândia. Uma colega de trabalho Māori foi quem nos chamou

⁵ Originais do litoral baiano (nós, autora e autor deste texto), já nos foi uma imensa tarefa apenas pensar qual seria nossa ‘montanha’. Como explicar para os nossos interlocutores neozelandeses – acostumados com as paisagens geotérmicas e alpinas do seu país – que a formação natural mais alta perto de onde crescemos eram as modestas dunas de Itapuã, na cidade de Salvador, BA? Foi muito dolorosa também a admissão de que o rio mais adequado que nós poderíamos citar (situar-nos), o Rio Jaguaribe, há tempos já havia deixado de ser a fonte de comida, lazer e transporte, para virar um esgoto a céu aberto.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

atenção para o fato de que nesse estado-nação coexistem dois territórios sobrepostos: Nova Zelândia e Aotearoa. A maioria das pessoas, tanto turistas como cidadãos, habita apenas o primeiro território, de origem recente Britânica. Chegar ao segundo, o território ancestral Māori, exige escolha, esforço e, muitas vezes, sorte. Essa colega Māori relembra que mesmo tendo nascido na Nova Zelândia e sendo de uma família indígena, sua chegada até Aotearoa foi tardia, e lhe custou muitos anos de sua vida.

Ela cresceu antes do chamado “renascimento Māori”, numa época em que falar a língua indígena em escolas poderia resultar em castigos físicos. Seu pai, apesar de ser fluente em Te Reo Māori, para proteger os filhos, ensinou-lhes apenas o inglês. Nossa colega nos contou que foi apenas aos 30 anos, já formada como professora, e vivendo agora em um contexto muito mais aberto e favorável às contribuições Māori para a nacionalidade neozelandesa, que ela fez um esforço de aprender a língua Māori como forma de reafirmar seu *whakapapa*. Tais como seus ancestrais que atravessaram águas turbulentas e incertezas para atracar suas *wakas* na nova ilha, nossa colega diz que até hoje vive a longa jornada pessoal de ancorar em Aotearoa.

Assim, como nossa colega, *tangata tiriti* (estrangeiros) como nós inicialmente entramos na Nova Zelândia. Demorou para entendermos que também estávamos em Aotearoa. Dias depois da nossa chegada, porém, uma insuspeita ida ao supermercado revelou uma prova concreta das interconexões entre os *whakapapa* de gente de Abya Yala (América Latina) e de Aotearoa: a *kumara*. Quando vimos a batata-doce (que em Māori é chamada de *kumara*) nas prateleiras do supermercado local, logo nos sentimos “em casa”. Afinal, trata-se de uma iguaria rotineira servida nos cafés da manhã e jantares nordestinos. Estando a milhares de quilômetros de casa, era natural sentir um imenso conforto identitário (e gastronômico) de ter um elemento da nossa “terra” tão perto e acessível. Mas essa proximidade cultural entre a Nova Zelândia e o Brasil que a singela batata-doce nos proporcionou ganhou outro peso quando

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

descobrimos as origens e destinos migratórios (o *whakapapa*) da própria *kumara*. Em suas viagens pelo Pacífico, o navegador James Cook relatou que havia encontrado um ponto em comum entre diversas sociedades polinésias geograficamente díspares, da Ilha de Páscoa, ao Havá e até na ilha norte da Nova Zelândia: todas cultivavam uma variedade da batata-doce originalmente domesticada na América do Sul. Sabe-se que *kumara*, ou batata doce (*Ipomoea batatas*) foi domesticada no território do atual Peru há cerca de 8.000 anos e se espalhou lentamente pela América do Sul. Em Quechua, uma das línguas dos povos originários do atual Peru, a palavra para batata doce é *Cumal* ou *Cumar* (Roullier et. al. 2013).

Os debates arqueológicos sobre quando a batata-doce Inca se dispersou pelo Pacífico são ainda controversos, incluindo a famosa viagem-hipótese Kon Tiki de Thor Heyerdahl, da América do Sul para a Ilha de Páscoa, para mostrar que povos Ameríndios teriam navegado ao oeste. Mas, as recentes pesquisas têm mostrado agora de forma conclusiva que a batata-doce foi introduzida na Polinésia por volta de 1200 a 1300 AD, por viajantes polinésios que viajaram intencionalmente para o leste em busca de novas ilhas, eventualmente alcançando a costa América do Sul. Evidências materiais, linguísticas e genéticas corroboram essa hipótese de que navegantes polinésios teriam trocado bens materiais e imateriais com populações Ameríndias (Matisoo-Smith, 2015) (Jones et. al, 2011). Recentemente, pesquisadores revelaram a surpreendente presença de material genético polinésio entre indígenas

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

Botocudos (Malaspina et al., 2014), sugerindo a hipótese de um provável encontro entre polinésios e aqueles povos indígenas que viviam no sudeste do Brasil até o século dezenove⁶.

No imaginário neozelandês, a América Latina é um lugar ‘distante’. Como dizia Mignolo (2011), o ‘Ocidente’ não é uma geografia, mas um projeto. Os neozelandeses, em geral, apesar da crescente influência da cultura Māori e Pasifika⁷, ainda se sentem ‘próximos’ do projeto Europeu, especialmente do Anglo-Saxão. Recentemente, porém, a Nova Zelândia também parece finalmente haver descoberto a importância da ‘costa leste’ do Pacífico: a América Latina.⁸ Por conta disso, é ainda mais gratificante para nós recorrer às mencionadas hipóteses sobre a *kumara* e o DNA polinésio encontrado em índios Botocudos no Brasil. Ambas nos recordam que, muito antes da colonização britânica ou da criação do estado-nacional neozelandês, povos polinésios já haviam iniciado trocas entre as ilhas do Pacífico e o continente americano. Ambas as hipóteses ajudam a descolonizar as cartografias e protagonismos da narrativa eurocêntrica.

Acima de tudo, ambas hipóteses também confirmam a sabedoria intrínseca ao conceito de *whakapapa*: a conexão entre tudo e todos. Por meio das lentes do *whakapapa*, podemos relativizar as óbvias distâncias (físicas e culturais) de sermos os raros baianos vivendo numa cidade pequena ao sul da ilha norte da Nova Zelândia, e focar nas conexões. Muito além de indivíduos, podemos situarnos como

⁶ Os pesquisadores consideram algumas hipóteses para explicar essa descoberta genética. Uma delas é a possibilidade que o DNA encontrado nos Botocudos seja resultado da navegação de polinésios das ilhas remotas para a costa oeste da América do Sul. Esses exploradores-comerciantes, e seus descendentes, após arribarem na costa do atual Peru e Chile, teriam então caminhado para o sudeste do Brasil e se estabelecido e se misturado com nativos Ameríndios.

⁷ Pasifika é o termo cunhado para descrever os migrantes das Ilhas do Pacífico que moram atualmente na Nova Zelândia, vindos de Samoa, Tonga, Ilhas Cook, Niue, Tokelau, Tuvalu e outras nações menores do Pacífico. A maioria dessas nações do Pacífico foram governadas anteriormente pela Nova Zelândia.

⁸ Apesar da crescente presença de residentes latino-americanos desde os anos 1970, assim como dos investimentos *kiwis* em mineração e produção de leite em lugares como o Chile e Uruguai, o estado neozelandês só recentemente vem sistematicamente apoiando uma ‘aproximação’ (cultural e comercial) com a NZ.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

parte da longa narrativa de trocas trans-pacíficas. Assim, ao apresentar-nos, ao invés de enfatizar os abismos geográfico-culturais que nos separam de *kiwis*, preferimos lembrar-lhes do nosso *whapakapa* compartilhado, presente em cada mordida de batata doce, nas hélices duplas (DNA) nos corpos de nossos antepassados. Não focamos no exotismo de sermos os primeiros latino-americanos que a maioria dos nossos colegas neozelandeses provavelmente terão conhecido. Ao contrário, preferimos insistir no fato de que – na perspectiva ampla do *whakapapa* – estamos apenas continuando conversas que nossos ancestrais iniciaram há muito tempo.

4. Conclusão

Este artigo foi escrito à quatro mãos, que se alternaram trocando fraldas e ninando nossa recém-nascida. O nascimento de Cléo adicionou mais uma camada de complexidade às nossas experiências enquanto *tangata tiriti* (estrangeiros) em Aotearoa, Nova Zelândia. Diferente de nós e Dália (nossa primeira filha), Cléo nasceu cidadã neozelandesa. O resto da família precisou navegar as papeladas migratórias para chegar e ficar em Aotearoa Nova Zelândia: vistos de turista, residência condicional, residência permanente, e somente agora, uma recente e inconclusa aplicação para a cidadania. Como filhos de residentes permanentes na Nova Zelândia têm direito automático à cidadania, Cléo já nasceu com passaporte neozelandês.

Diferente de nós, porém, ela é única da família que precisará solicitar o direito de adquirir, também, a cidadania brasileira. Seu *whakapapa* depende de carimbos do Itamaraty⁹. Mas, antes de Cléo, Dália já

⁹ Nomenclatura popular para o Ministério das Relações Exteriores brasileiro: <https://www.gov.br/mre/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/apresentacao>

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

havia vivido outra crise identitária a qual, embora menos burocrática, foi mais traumática. Entre 3-5 anos, ela frequentou dois Kohanga Reo (pré-escolas Māori). Nesse período, no qual a imersão na cultura e língua Māori era total, nossa filha cresceu com e como outros *tangata whenua* (povos da terra). Um dos dias mais delicados das nossas vidas foi quando ela, ao retornar da creche, nos perguntou confusa: “Como assim eu não sou Māori?!”.

Concluimos com essas histórias familiares, para voltar ao conceito de *whakapapa*, que guiou as análises fílmicas, históricas e culturais deste artigo. Baseando-nos na literatura acadêmica e nas nossas experiências pessoais, definimos *whakapapa* como uma noção expandida de (auto)biografia. Durante este artigo, apresentamos alguns exemplos de como o conceito de *whakapapa* fornece uma lente ponderosa para reinterpretação de temas tão variados, desde simples apresentações pessoais até o cinema, da diáspora polinésia às lutas decoloniais contemporâneas. Com a detalhada interpretação da obra *Merata: How Mum Decolonised the Screen* (2018) [Merata: Como Mamãe Descolonizou a Tela], este texto discutiu como perspectivas da cultura Māori expandem noções de (auto)biografia ocidentais, contribuindo não só para a análise de obras fílmicas em particular, mas para os estudos culturais em geral. Além de reflexões teóricas, via autoetnografia, decidimos incluir nossos relatos enquanto *tangata tiriti* (migrantes) para enfatizar o alcance que o conceito de *whakapapa* tem para quem vive na Nova Zelândia. Sendo um país de política liberal e economia capitalista, a sociedade neozelandesa também é marcada por valores competitivos e individualistas. Porém, a presença Māori sempre proporcionou um freio aos impulsos mais selvagens desse sistema. Seja nas práticas educativas – fundadas nos princípios de aprendizado coletivo e reciprocidade – nos programas de televisão, nas conversas informais, os Māori sempre voltam à ideia de que não somos, nem nunca fomos ‘sozinhos’. Não é por acaso que conceito de *whānau* (família

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

extensa) vem aos poucos se tornando mais popular do que a versão anglófona ‘*family*’ (tão associada a família nuclear) quando se quer celebrar as relações entre as pessoas.

Muitos *tangata tiriti* de origem latino-americana, como nós, identificam-se com o caráter receptivo, afetuoso e coletivista da cultura Māori. Quando ouvem a história desoladora de nossa filha ao voltar da creche, muitos Māori enfatizam que ‘ela é Māori!’. Falam isso, talvez, para nos reconfortar, mas talvez para apontar que Dália conseguiu a proeza de chegar em Aotearoa enquanto a maioria reside apenas na Nova Zelândia. Descendentes de navegadores, os Māori entendem que a vida é uma infinda jornada a conectar ilhas e entes, antes, agora e depois. O *whakapapa* é a narrativa que a traduz. Alguns evocam-na em filmes, como *Merata*, outros em texto, como nós.

Referências

- Barnes, H. M. (2010, 8-9 July) Māori Advancement, Non-Māori Development [Keynote Speech]. Hui Wakapiripiri. Rotorua: NZ
- Bernardet, J. C. (2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro In Labaki, Amir, and Maria Dora Mourão. O cinema do real. Cosac & Naify.
- Corner, J. (2002). "Biography within the documentary frame: a note." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 43(1), 95-101.
- Diógenes, E. V. (2017). Narrativas (auto) biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público. [Tese de doutorado: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].
- Flaherty, R. (Director). (1922) *Nanook of the North* [Film]. Paris: Revillon Freres
- Gonçalves, M. A. (2019). O Sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. *Sociologia & Antropologia*, 9, 543-575.
- Grimshaw, A. (2014). Who Has the Last Laugh? *Nanook of the North* and Some New Thoughts on an Old Classic. *Visual Anthropology*, 27(5), 421-435.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical social research/Historische sozialforschung*, 273-290.
- Hamilton, S. (2016). *The Stolen Island: Searching for'Ata* (Vol. 50). Bridget Williams Books.
- Lins, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.
- Malaspinas, A. S., Lao, O., Schroeder, H., Rasmussen, M., Raghavan, M., Moltke, I., ... & Willerslev, E. (2014). Two ancient human genomes reveal Polynesian ancestry among the indigenous Botocudos of Brazil. *Current Biology*, 24(21), R1035-R1037.
- Mignolo, W. (2011). *The darker side of western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.
- Matisoo-Smith, E. (2015). Ancient DNA and the human settlement of the Pacific: A review. *Journal of Human Evolution*, 79, 93-104.
- Mita, M. (Director). (1980). *Bastion Point Day 507* [Film]. New Zealand: Awatea Films
- Mita, M. (1986) *Merata Mita film-maker*. In: MYERS, Virginia, *Head and Shoulders*. Auckland: Penguin Books Ltd. 36-57.
- Mita, M. (Director). (1988). *Mauri* [Film]. New Zealand: Awatea Films
- Mita, M. (1992). *The Soul and the Image*. In: DENNIS, Jonathan; BIERINGA Jan. In: *Film Aotearoa New Zealand*. Wellington: Victoria University Press. 36-54
- Mita, H. (Director). (2018). *Merata: How Mum Decolonised the Screen*. [Film] New Zealand Film Commission
- Nichols, B. (2005) *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal--o que é mesmo documentário?*. Senac.
- Roullier, C., Benoit, L., McKey, D. B., & Lebot, V. (2013). Historical collections reveal patterns of diffusion of sweet potato in Oceania obscured by modern plant movements and recombination. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(6), 2205-2210.
- Salles, J. M. (2005). *A dificuldade do documentário. O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 57-71.
- Smith, H. (2011). *E Tū Ake: Māori Standing Strong*. Wellington: Te Papa Press.

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

Te Rito, J. S. (2007). Whakapapa: A framework for understanding identity. *MAI Review LW*, 1(3), 10.

Walker, R. (2016). Reclaiming Māori education. . In: J. Hutchings and J. Lee- Morgan, eds. *Decolonisation in Aotearoa: Education, research and practice*, Wellington, NZ: NZCER Press, 19-38.