

Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições

André Bonotto

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

andrebonotto@yahoo.com.br

Bill Nichols, professor da *San Francisco State University* e renomado pesquisador no campo dos estudos cinematográficos, esteve na cidade de São Paulo, no Centro Brasileiro Britânico, onde proferiu duas palestras, nos dias 12 e 13 de Maio, como parte do 13^o Cultura Inglesa Festival: “Os Documentários Aprendem a Falar” e “A Reconstituição no Documentário: Recriando o Passado”. As palestras foram acompanhadas pela projeção de trechos de filmes que de alguma forma ilustravam as colocações de Nichols.

Os Documentários Aprendem a Falar

A primeira de suas palestras versava sobre a maneira como os documentários se dirigem a nós: “Os documentários falam como os oradores dos velhos tempos da Roma e Grécia Antiga (...) e o objetivo do orador era emocionar, persuadir, engajar a outra pessoa. (...) Os oradores falavam com seu corpo inteiro. Eles não só falavam com as palavras. (...) Tudo aquilo relacionado à *presença* do orador, importava”.

Assim, Nichols introduz um elemento central de sua abordagem do filme documentário, que é a questão da *voz do documentário*. De acordo com o pesquisador, a *voz do documentário* é a maneira particular do filme “expressar um argumento ou uma perspectiva” sobre o mundo histórico, o que está ligado tanto à idéia de uma “lógica informativa” orientando a organização do filme, como também está relacionado com a questão de um “estilo” de cada filme particular.

A *voz do documentário*, para Nichols, deve então ser entendida num sentido amplo, relacionado a todos os recursos imagéticos e sonoros articulados de que um filme particular dispõe para se dirigir a nós, e não

apenas à fala. Como exemplo, Nichols nota que foram inclusive realizados *documentários mudos* (documentários realizados antes do advento oficial do cinema sonoro, em 1927), como o caso de *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), mas que mesmo aí haveria “a sensação de um orador trabalhando”, o que nos permitiria afirmar que “o filme fala conosco, através da composição, movimentos de câmera, música adicionada, através de todas as técnicas cinemáticas e estilísticas que estavam disponíveis ao cineasta”. Todos esses recursos formariam então o “corpo” do filme, que ao representar o mundo histórico, insere uma “dimensão *ética*” fundamental à “maneira como se dá essa representação”, o que pode ser feito em uma grande variedade de maneiras.

Para pontuar essas diferentes maneiras, Nichols nos lembra de um ano em que a voz do documentário se transforma. Esse ano é 1960, e esse marco divide a palestra que se segue em dois recortes: uma apresentação de estratégias de articulação da voz do documentário anteriores a 1960; e depois, estratégias e recursos disponíveis posteriores a este ano.

O primeiro desses períodos é introduzido com um trecho do *O Homem da Câmera* (Dziga Vertov, 1929), onde é ressaltada “a descontinuidade, nas imagens, de tempo e espaço”, imagens que são postas juntas pela montagem dando “a impressão de o cineasta não ter uma relação próxima com [a tomada de] essas imagens”. Elas parecem ter sido escolhidas por serem “típicas, representativas ou poderem ilustrar um sentimento ou expressão geral”. “Esse filme, como muitos filmes soviéticos, é um filme de grande entusiasmo pelo ‘poder das máquinas’ e o que as máquinas podem fazer, incluindo aí a *máquina cinemática*”.

Esse período do documentário “pré-moderno”, anterior ainda à Segunda Guerra Mundial, continua a ser apresentado através de trechos de *Berlim: Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927), *The City* (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939), e *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936).

Nesses filmes Nichols acaba traçando uma linha de desenvolvimento das “representações humanas”: após o entusiasmo pela máquina no *Homem da Câmera*, em *Berlim* os trabalhadores se preparam, a fábrica espera por eles, até que uma alavanca é acionada e... “agora as máquinas assumem”. “Os trabalhadores entram na fábrica, e depois desaparecem”. Seguindo, em *The City*, é como se “atingíssemos um

estágio final desse 'progresso', onde as pessoas se transformaram em máquinas... com seu movimento e ritmo ditado pelo ritmo da máquina".

Na análise de Nichols esses três trechos de filmes sugerem "como um encanto com as máquinas se transforma num desencanto com essa era industrial e suas máquinas". Mas o mais importante desses exemplos seria termos em mente, como "todos esses filmes *falam* com todo o seu *corpo cinematográfico*, usando todos os meios cinematográficos disponíveis, nenhum deles recorrendo simplesmente à voz falada". Mesmo em *Night Mail*, que já continha falas (adicionadas posteriormente), mas onde "a edição dá uma sensação muito forte de ritmo", do ritmo do trem do serviço postal britânico.

Tendo ressaltadas essas características, Nichols passa a exploração do segundo período, após 1960, quando a voz do documentário muda, isto é, "quando os cineastas se tornam aptos a gravar o som síncrono às imagens, em locação, de forma razoavelmente fácil".

É apresentado um trecho de um filme recente, e particularmente conhecido nosso: *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2005). Neste exemplo em relação com o período anterior, "tudo muda, esta é uma maneira inteiramente diferente de se fazer filmes. Ao invés de se falar *sobre* o mundo, e ao invés de haver imagens descontínuas no tempo e espaço, há agora um falar *para* e *com* o mundo". Há "um vai-e-vem entre as falas de Coutinho e o homem que ele entrevista", e "o *ritmo* não vem mais da *edição*, o ritmo vem da *fala*".

A sensação de tempo e espaço é "dada pelo próprio mundo", através de um transcorrer da presença da câmera e cineasta em algum lugar e momento específicos. Essas possibilidades "tornam mais 'aguda' a questão ética", já que uma aproximação muito grande com os outros indivíduos torna importante a atenção quanto ao tipo de relação com eles. O cineasta "escuta e observa o que as pessoas fazem e dizem, e reage a isso no momento". E "a partir desse encontro surge a ética, a estética, e o poder do documentário".

Nichols passa então a um exemplo mais "clássico": *Don't Look Back* (Donn Alan Pennebaker, 1967), no qual nota que "há uma entrevista, mas esta não é realizada pelo cineasta. Pennebaker escuta e observa essa entrevista". Esses últimos dois filmes criam ambos "uma sensação de tempo e espaço muito específicos, e ambos se baseiam em tomadas longas". As imagens não representam "o que é *típico*", pelo contrário:

“esse é o Bob Dylan, *naquele* dia específico”. O mesmo com o filme de Coutinho. Nesses filmes “temos a sensação de que os indivíduos são importantes”, e que “a relação do cineasta com esse indivíduo específico também é importante”.

E, além disso, nesses estilos surgidos após 1960, com novas possibilidades de interação entre cineasta e outros sujeitos, o que se vê é que diretor/operador de câmera criam “novas formas de *edição*”: é feito de maneira muito freqüente a “edição na própria câmera”, ou seja, a criação de variações de enquadramento e possibilidades de ligação entre planos (*raccords*) através do uso de *zoom*, panorâmica, e movimentos de câmera diversos. No exemplo do filme sobre Dylan, “ao invés de conversar com ele, Pennebaker dá um tratamento aos eventos que transcorre, “se dirige a ele”, “através do uso da câmera”, criando, por exemplo, variações de campo e contra-campo como uma “decupagem *in loco*”, enquanto a própria situação do diálogo transcorre.

Passamos a um exemplo de “cinema engajado”, com maior intervenção do cineasta nos eventos que presencia: *Watsonville on Strike* (Jon Silver, 1989). Neste filme também é apontada essa “edição na câmera” e, além disso, uma alteração na própria fala do cineasta, no uso alterado de idiomas: em inglês para falar com o presidente de sindicato, e em espanhol para falar com os trabalhadores. O cineasta se torna aqui um real mediador entre os trabalhadores e o sindicato, entre os eventos que ocorrem. A voz do filme, aqui, faz uso recorrente e diferenciado da *fala* do cineasta.

Foram apresentadas até aqui dois grandes recortes sobre as maneiras de se articular a voz de um documentário: uma compreendendo de forma geral o documentário clássico; e outra o documentário moderno. Mas Bill Nichols prossegue: “o cinema não esquece sua memória”. Vejamos o caso de algumas *reconstituições*, exemplificadas pelo trecho de *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987): são utilizadas “muitas das características das formas utilizadas no passado, claramente tendo o cineasta grande controle sobre sons, formas e estruturas vistas”, nesse caso representando “as diferentes formas de como as pessoas *pensam* e *acham* que algo ocorreu no passado”.

O último exemplo apontado por Nichols será o de *An Injury to One* (Travis Wilkerson, 2002), no que ele implica haver uma semelhança entre o que o filme coloca sobre um incidente com os gansos em uma

cidade, que se atiraram massivamente a um determinado local, como que chamando a atenção para este local; e o que o próprio Nichols sugere sobre os documentários: “Talvez utilizando a única maneira que conheciam, os documentaristas estavam tentando nos dizer algo, porque isso parecia ter passado despercebido. Às vezes pode ser a cena de um crime, às vezes pode ser outra coisa. Mas documentaristas têm uma voz parecida com aquela dos gansos. Eles falam através do que fazem e de como agem... de como compõem o seu filme, ao invés de simplesmente por palavras”. E, retomando o início da palestra: “eles falam como os oradores... eles falam com *o corpo*, e com toda sua própria presença, se conseguirmos de fato escutá-los. Eles nos direcionam para o que é visível, pois este é o domínio do cinema, mas que ainda pode não ter sido visto ou percebido. E este ato de ver ou perceber é o que os grandes documentários fazem: eles nos ajudam a ver coisas de modo como nunca antes as havíamos visto”. E essa nova forma de ver “não ocorre, a menos que essa visão seja posta num corpo concreto e tangível: num filme, feito de sons e imagens (...)”.

Nichols finaliza: “da mesma forma como fazia o orador, os documentaristas tentam nos alcançar”, criando assim uma entidade plural *nós*, que pode então “ver o mundo de forma diferente”.

Essa primeira palestra basicamente apresentou a noção de *voz do documentário* e algumas possibilidades de sua articulação, possibilidades que estariam vinculadas às noções de *modos de representação documentária* (*expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo, e performático*), expostos por Nichols em *Introdução ao documentário* (ver referência ao final do texto). Esse *modos*, sintetizariam as estratégias gerais de articulação do material fílmico, como o recurso a uma narração que apresenta um argumento ilustrado por imagens; a criação através da montagem de espaços e tempos descontínuos, de um padrão geral rítmico e estrutural; da presença em recuo na tomada, apenas vendo e ouvindo os eventos que se desenrolam; de uma presença mais participativa, interagindo diretamente com as pessoas, o que cria uma forte impressão de singularidade das situações; etc.

Ao final da palestra abriu-se uma sessão de perguntas, na qual tivemos a oportunidade de indagar Nichols sobre se esse paradigma teórico de inspiração lingüística (“a voz do documentário”; ou “o documentário

fala sobre o mundo”) seria suficiente para olharmos para todos os tipos de manifestações no campo documentário.

Nichols responde: “nenhuma metáfora é perfeita, mas funciona para mim porque, apesar de ser uma metáfora lingüística quando tomada literalmente, ela é uma metáfora mais expressiva quando tomada simbolicamente. Então embora usemos *palavras* e eu falo sobre a *voz*... até nos filmes poéticos, meu ponto é que você se sente direcionado por eles, através da edição, do ritmo, da composição... qualidades que não são elas mesmas verbais, mas assim como a *linguagem corporal* comunica coisas muito importantes, então acho que essas qualidades estilísticas também veiculam coisas muito importantes. Apenas para colocar em outro contexto, nos anos de 1970 havia um grande debate sobre se a *Lingüística* seria o modelo para a comunicação, ou se a *Semiótica* seria um modelo melhor para a comunicação. De minha parte, estou do lado da Semiótica. Quando uso o termo *voz*, estou tentando usá-lo para veicular todos os *signos*, todos os *significantes* que tenham relevância ou sentido, sejam eles verbais ou não-verbais. E os não-verbais são freqüentemente mais importantes que os verbais.”

A Reconstituição no Documentário: Recriando o Passado

Em sua segunda palestra, Bill Nichols trata o tema das *reconstituições*, reconstruções ou reencenações. São explorados os modos como os cineastas retornam ao passado, através de combinações de imagens diferenciadas e entrevista, do acompanhamento de personagens a locais ou situações revividas, ou mesmo como são encenadas situações que se colocam no lugar de outras situações, denotando-as, pelas mais variadas razões. É investigada a maneira como a *voz do documentário* fala sobre a *História*, e o que procuramos quando voltamos ao passado: “Porque nos lembramos? De que nos lembramos? E como nos lembramos? Quando o fazemos em um filme, qual o propósito de, não apenas lembrar e recontar, mas também de re-encenar, reconstruir, fazer algo novamente, mesmo sabendo que isso já se passou?”.

Uma das respostas que Nichols sugere com a apresentação, seria de que “nós nos voltamos ao passado para dar sentido a ele”, pois “em

grande parte o passado não tem coerência ou sentido por si só”. (...) Essa atividade seria guiada pela *razão*, mas é muito mais dirigida pelo trabalho do *desejo*, um desejo de *significado*. (...) Em outras palavras, retornar ao passado e tentar dar sentido a ele é um ato fantástico de ofertar significado. É algo que os documentários fazem muito freqüentemente. *Reconstituições* são maneiras muito poderosas de dar sentido ao passado, são como sonhos: são formas construídas, povoadas por figuras, animadas por movimento, algo que tem uma estrutura narrativa, uma história para se contar, embora pequena, e algo que geralmente nos engaja emocionalmente”.

Dando uma pequena contextualização histórica sobre o procedimento, Nichols afirma que “as reconstituições como técnicas eram muito freqüentes nos períodos iniciais do documentário, mas foram postas de lado na década de 1960, com o surgimento dos documentários *observativos* ou *participativos*, os *cinemas diretos* e *cinemas verdades*”. Nesta fase, “a única coisa que importava era o que acontecia na frente da câmera, no exato momento em que o filme era feito. Qualquer coisa que fosse roteirizada, encenada, ou ensaiada, era vista como *fabricação*, e para os documentaristas da década de 60, isso era então inautêntico”.

“Muitos filmes desse período dão então uma sensação muito forte do *momento presente*, como *Don't Look Back*, e uma muito fraca da *História*. O que lhes dá complexidade são as interações que ocorrem no próprio momento, sendo que o futuro, o desenrolar, será desconhecido”. O ponto forte desses filmes era o momento do *encontro*, e a *entrevista* era o principal meio de fazê-lo.

“Mas conforme as entrevistas se desenvolvem, elas também se tornam um meio de retorno ao passado. Entrevistas passam então a também serem utilizadas conjuntamente a material histórico, de arquivo”. Como exemplo desses casos Nichols cita *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969) e *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field, 1980), filmes dentre outros, que falam sobre a História.

O caso era que “quando os cineastas tinham material de arquivo mostrando o que realmente aconteceu no passado, parecia então desnecessário *reconstituir* este passado. De muitos filmes, um que ajuda a re-introduzir a reconstituição, é o de Errol Morris, *The Thin Blue Line*. Morris reconstitui para mostrar o que *poderia ter acontecido*, e não o que *aconteceu* de fato”. “Cada pessoa lembrava de algo diferente, de-

pendendo de sua própria situação.” “Vemos assim então a reconstituição mais como um sentido de memória pessoal, como uma maneira de dar sentido ao presente da pessoa que fala do passado, do que como o que realmente aconteceu”. E ainda segundo Nichols, por ter utilizado reconstituições, esse filme, bem como *Roger e Eu* (Michael Moore, 1989), teriam “causado certo desconforto entre as pessoas, na época de seu lançamento, que o viram como ‘fabricado’, e não como ‘realmente um documentário’”.

Nichols prossegue, esclarecendo um ponto sobre as reconstituições: “as pessoas tendem a achar que ‘ela é melhor quanto mais próxima está do que realmente aconteceu’, [mas] esta idéia não é realmente acurada. Para uma reconstituição ser realmente efetiva, ela deve ser *reconhecida* como uma reconstituição”. “Basicamente, *as reconstituições estão no lugar de alguma coisa*, mas não são exatamente idênticas àquilo de que estão no lugar”.

Nichols enuncia uma lógica um pouco delicada ou complexa que subjaz o uso e reconhecimento das reconstituições: “Essas ações nas quais agora nos engajamos não denotam o que seria denotado por aquelas ações as quais essas ações denotam”, ou seja, não se denota das reconstituições, a mesma coisa que seria denotada das próprias situações históricas, caso as estivéssemos vendo. “E por que isso? Por que se a reconstituição é idêntica ao que realmente aconteceu, ela é *filmagem histórica*. E se a reconstituição é idêntica ao que poderia ter acontecido, ela é *ficção*”. A reconstituição seria então “um *gosto de ficção* no documentário”. O que quer dizer que “nós reconhecemos que as reconstituições se referem a algo, mas são ao mesmo tempo diferentes desse algo”.

“Isso torna a tarefa da reconstituição muito difícil. Há um paradoxo. A idéia da reconstituição é recuperar um objeto perdido, algo passado. (...) O espectador tem essa sensação estranha de que estamos presenciando a repetição de algo que era historicamente único.”

“Com as reconstituições, um fantasma assombra o texto. O passado é um fantasma que está quase presente: ele voa no ar, nós o sentimos próximo, nós quase conseguimos voltar àquilo que se passou”.

Nichols mostra então um exemplo de uma tentativa de se repetir o passado, em *Capturando os Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003). No filme vemos o pai, Arnold e o filho, Jesse irem a julgamento, ambos são

julgados culpados e vão para a cadeia, mas se eles são realmente culpados, isso não fica claro. “Estes eventos criam um grande desconforto na família, e os filhos querem reencenar e recriar as memórias felizes que tinham da família antes de isso acontecer. O diretor utilizar dois tipos diferentes de material filmado para atingir esse objetivo. Há o filme doméstico da família, captado em película durante os anos, no passado, quando todos são felizes. E há o material em vídeo, captado durante o julgamento e após a prisão, onde ninguém é feliz, mas eles tentam ser felizes de novo (...). No primeiro material os vemos dançando, cantando, e há a impressão de que estar nesses filmes é divertido. Depois, na época do julgamento, eles tentam reconstituir esses momentos de felicidade, com uma reconstituição feita pelos próprios sujeitos, mas o que é lamentável sobre isso é que eles estão *tentando* ter bons momentos, *tentando* se divertir, mas os filhos não conseguem enxergar que Arnold, o pai, *não está* feliz”.

“Quando é feita uma reconstituição, o que ocorre é que as pessoas passam pelos movimentos que costumavam ter – neste caso, dançar e cantar. A reconstituição, neste sentido, é algo que envolve o corpo, algo físico, algo que é atuado ou reencenado, alguma *ação realizada*, na qual as pessoas percorrem movimentos vividos”. Nichols diz que no caso dos Friedmans, as pessoas parecem fazer a reconstituição, mas ela não tem sucesso, eles não conseguem alcançar a felicidade deste passado, dar o sentido que almejavam. Os filhos não entendem “como o pai deles poderia ter abusado sexualmente de garotos, e ainda sim ser um pai amoroso?”.

Nichols apresenta outro exemplo, onde os atores sociais revivem emoções, com um resultado diferente: *Chile: La Memoria Obstinate* (Patricio Guzmán, 1997). Guzmán havia feito *A Batalha do Chile* (1975-1979), durante a ascensão e derrubada de Allende do governo, e assassinato pelos militares. “Agora Guzmán retorna ao Chile, do exílio, e tenta dar sentido a esta história chilena, neste processo se reencontrando com pessoas que ele sabia que eram guarda-costas de Allende naquela época”. No filme vemos estes guarda-costas, agora, reconstituindo esse passado, refazendo o percurso e suas ações que guardavam o carro presidencial. Neste exemplo, “a reconstituição envolve *refazer*, percorrer aqueles movimentos físicos novamente, o que cria uma

memória corporal. Eles se lembram de como é sentir-se estar neste passado”.

Nichols nos diz desse ato de reviver os movimentos numa reconstituição, que ele seria similar a um *estado de transe*. Esse ato “pode produzir um *estado alterado de consciência*, não selvagem ou louco, mas diferente. O transe e o estado alterado envolvem o *tempo*. O tempo não é o que parece: o então é o agora, mas não inteiramente agora; o passado é presente, mas não inteiramente presente. Ele tem uma qualidade fantasmática. E isso cria um estado incomum”.

E para finalizar esta parte introdutória, Nichols afirma que as reconstituições são tipicamente “a visão que o cineasta escolhe nos dar do passado. Algumas são emocionalmente poderosas, outras não, algumas se mostram claras enquanto reconstituições, algumas não. Ao escolher essas diferentes formas de reconstituir o passado, os cineastas descobriram diferentes estilos ou tipos de reconstituição”. Nichols passará a apresentação de cinco diferentes tipos de reconstituições, não necessariamente alternativas rígidas, mas que podem ser combinadas, nos mostrando as diferentes escolhas existentes.

O primeiro tipo é a *dramatização realista*, que pode ser de eventos específicos ou pode ser de eventos típicos. São os tipos de reconstituição “mais difíceis de serem reconhecidos, e mais próximos da ficção”, da qual um bom exemplo seria o *Nanook, o Esquimó*. A razão pela qual Nichols o toma por reconstituição é que “as ações realizadas por Nanook para pescar e caçar eram ações que seu povo na verdade realizava cerca de trinta anos antes de essas cenas serem filmadas. O filme não deixa isso claro, e ele volta a esse passado através do recurso ao drama, criando tensão ou suspense que nos envolvem nestas cenas, ao invés de nos encorajar a identificá-las como reconstituições”.

Passamos a um segundo tipo de reconstituição, de que *Nanook* também seria um bom exemplo, que é a *reconstituição do que é típico*. “Neste caso não há um evento específico sendo reconstituído, ao invés disso é tentado se reconstituir uma rotina, um ritual, uma maneira típica ou representativa de fazer algo”. “Filmes etnográficos usam muito esse tipo de reconstituição: um ritual está para todos os rituais similares, uma cerimônia está para todas as cerimônias similares, um membro da tribo está para todos os membros dessa tribo”.

Um exemplo desse tipo de reconstituição seria ainda o *Night Mail*, que “reconstitui uma típica viagem do trem à Glasgow, enquanto ele entrega correspondências no Reino Unido. Não é nenhuma entrega de correspondência específica, histórica”. Outro exemplo seria John Grierson, líder do movimento documentário britânico, que “adotava a *técnica de tipificação* abundantemente, pois permitia nos dar uma noção do como um aspecto da cultura seria ‘no geral’”. A tipificação “nos engaja, ao utilizar técnicas narrativas, como o suspense. Os indivíduos, embora tipificados, têm características que os destacam, como uma fotogenia, um carisma, que capturam nosso interesse. Essas são características que também apareceriam no *neorealismo italiano*”.

Nichols ainda arremata que o recurso à tipificação tem inúmeros predecessores, dentre os quais ele destaca o cinema soviético dos anos de 1920. “Eisenstein e outros usavam a tipificação como forma de representar um *ideal*: o ideal da revolução soviética. Neste caso a tipificação cria uma coisa mais vívida da ‘mudança de uma sociedade’, não recriando necessariamente o passado”. Essas técnicas seriam depois utilizadas pelos documentaristas. É mostrado um trecho de *Salt for Svanetia* (Mikhail Kalatozov, 1930) para demonstrar essa tipificação soviética. Svanetia é uma região isolada que não tinha acesso ao sal, benefício da revolução socialista. Perto do final do filme, um trabalhador soviético, grande herói do filme, consegue fazer a estrada pela qual o sal pode chegar a esta região. “Há aqui uma tipificação como *idealização*. (...) É um exemplo anterior aos documentários britânicos, mas como estes, ele idealiza, tipifica, e não revela conflitos sociais.”

Passamos então a um outro tipo de reconstituição, que “estaria ligada ao que Bertold Brecht chama de *efeito de distanciamento*”. Além de ser uma “escolha formal”, este tipo de reconstituição pode ser utilizado “porque às vezes o passado pode ser traumático. E a repetição desses movimentos onde há trauma, pode ser traumática.” Esse tipo de reconstituição do passado é realizado “para controlar o trauma, dar coerência e domínio sobre os eventos que se passaram e foram traumáticos”.

Nesta forma de reconstituição haveria uma tentativa de evitar parte do drama e envolvimento emocional que estariam presentes nos exemplos de filmes até agora. “Há uma tentativa de se evitar perder o controle, afogar-se em sentimentos de terror, perda, medo, pânico, e até

perigo de morte. (...) Há um esforço de lembrar, reconstruir, mas não de repetir. E por isso há uma tentativa de se evitar aquele estado de transe, onde o passado é um fantasma no presente”.

“Esse tipo de re-encenação troca a intensidade emocional por uma maior consciência de nosso próprio desejo de retrabalhar o passado.” É o caso do próximo fragmento fímico: *Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog, 1997). Dieter era um piloto militar americano. Seu avião foi abatido sobre o Laos, durante a Guerra do Vietnã. Ele foi capturado, torturado, e depois escapou. Depois de sua fuga ele voltou aos Estados Unidos, e muitos anos depois ele conta sua história a Herzog. “Uma das coisas que ele faz é voltar ao lugar onde algumas dessas coisas aconteceram, no Laos, e reconstitui parte de sua captura, em uma maneira brechtiana. (...)Você pode ver que esta é uma reconstituição clara, não muito *realista*, e que Dieter não precisa reviver todo o trauma emocional de ser capturado, novamente. Os guardas só estão lá, ficam parados, e ‘não se esforçam muito’ em mantê-lo cativo”.

O quarto tipo de reconstituição é o que Nichols chama genericamente de *estilização*. “É onde a *voz* do cineasta é muito forte, e recria o passado numa maneira onde o *estilo* da reconstituição é muito vívido, de modo que reconhecemos imediatamente, mais uma vez, que o que vemos não é um registro histórico”. E uma dessas formas vívidas de se criar uma reconstituição estilizada seria por meio do uso de *animação*: “reconstituição usando animação é como outro ‘sabor de ficção’: ela contribui para o efeito geral de documentário”.

Vemos um trecho do filme australiano *His Mother's Voice* (Dennis Tupicoff, 1997), onde ouvimos uma entrevista real feita por rádio, com a mãe de um jovem que fora baleado. “Essa é a ‘parte documentária’: o que ouvimos essa mãe dizer, é o que ela realmente disse, é parte da História. Mas enquanto ela fala sobre sua ida ao local onde o filho fora baleado, o filme *anima* essa viagem”. Depois é repetida a mesma gravação sonora, e uma animação diferente é vista. “Em cada vez a animação aumenta a intensidade emocional do que é dito. Ela nos ajuda a entender como é sentir-se quando se toma conhecimento de que seu filho foi baleado”. Nichols ainda cita outro filme recente que usa esta técnica de animação para re-visitar um passado traumático, o filme israelense *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008).

O último tipo de reconstituição que Nichols descreve é uma forma de estilização que chama de *paródia*. “Essas reconstituições chamam atenção e questionam as próprias convenções das reconstituições, jogando com elas, ou ainda levantando pontos importantes”. O exemplo mostrado é de *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1987). Nesse caso a reconstituição é da vida da cantora Karen Carpenter. Nós ouvimos sobre seus problemas com anorexia, drogas, e finalmente sua morte. “Mas ao invés de usar animação, o diretor reconstitui sua vida utilizando bonecas *Barbie*. Dessa vez é *Barbie* quem passa pelas emoções do passado”.

“É evidente que se trata de uma reconstituição, e o filme faz em certo sentido uma paródia de toda essa indústria que tenta conseguir ‘a história real das celebridades’. Nenhum ator conseguiria de fato tornar-se Karen Carpenter, ela era única, e ao se usar bonecas para representar os personagens, Haynes deixa claro que ela era única, ela está morta, e tudo o que podemos fazer é reconstituir algo, nunca repeti-lo”.

Após a apresentação dessas cinco maneiras diferentes de representar eventos passados, Bill Nichols conclui: “todas essas reconstituições não nos dão *evidências*. Elas não são *documentos* da forma como filmagens históricas o são. Elas são um aspecto da *voz* do cineasta”. Reconstituições, em outras palavras, seriam *interpretações*. “São interpretações que usualmente nos dão uma sensação de como seria estarmos num momento passado. Elas também tornam o passado mais vívido do que palavras o fariam. E é isso o que creio ser a sua grande realização: reconstituições nos dão uma *vivificação* do que aconteceu no passado.”

“E esse desejo de vivificar é ele mesmo o trabalho do desejo de dar sentido e coerência ao passado. Então através de reconstituições os fantasmas de coisas passadas retornam para assombrar o presente, e dar ao presente uma densidade psicológica, mítica. O presente não é apenas o presente, é também o passado. Reconstituições nos tornam conscientes da passagem irreversível do tempo. Nesse sentido, elas nos lembram que a experiência vivida, e o modo como nós tentamos dar sentido ao nosso passado é muito diferente da mera cronologia. É a nossa experiência vivida que é assombrada pelo nosso passado, e é através das maneiras com que retornamos às coisas passadas, e

percorremos os movimentos de dar sentido a elas, que a História ela mesma adquire sentido.”

Na sessão ao final, aberta a perguntas, indagamos a Nichols sobre as diferenças entre reconstituições propostas pela equipe de filmagem ou aquelas propostas por/com os próprios sujeitos. E ele responde:

“Eu acho que quando indivíduos em um filme reconstituem o seu passado, como Dieter ou os Friedmans, é basicamente o mesmo processo com o qual o cineasta reconstitui o passado, como Flaherty faz com *Nanook*, ou o cineasta australiano [Dennis Tupicoff] faz com a mulher cujo filho morreu. Basicamente o processo é muito similar: percorrer os movimentos do passado, tentar tornar coerente, tentar dar ou recuperar o sentido de algo. Uma variação interessante, sobre a qual não discutimos muito, ocorre quando o cineasta, ativamente ou mais ou menos continuamente, interage com os sujeitos, guiando-os ou provocando-os *durante* o processo de reconstituição. Há um pouco disso no filme de Herzog, há muito disso em filmes de Rouch, ou ainda num filme de Rithy Panh, por exemplo, um cineasta cambojano que lidou com a questão do *Khmers Rouge* e a tortura neste regime.”

Finalizamos com uma observação ao leitor, informando os trabalhos de Bill Nichols que foram traduzidos ao português: *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005; e “A voz do documentário”, In: RAMOS, Fernão, *Teoria contemporânea do cinema, vol. II. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

Pudemos atender às palestras graças ao suporte da Fapesp.