A reencenação no cinema documentário

The reenactments in the documentary film

■ ANDRÉA FRANÇA *

RESUMO

O artigo investiga o documentário na sua relação com a memória histórica, partindo do pressuposto de que a memória no cinema é um campo complexo, contraditório e repleto de mal-entendidos. Na tradição do cinema documentário, constata-se que os procedimentos disponíveis para os documentaristas da memória histórica são as imagens de arquivo, as entrevistas com testemunhas e as reconstituições. Esse último procedimento pode ser um meio e uma prática de tensionar as imagens do presente e da história, um método que, no cinema, traz um sentido de envolvimento, de imersão, que os documentos, os livros históricos e as imagens, por si só, não permitem. Para discutir essas questões, serão analisados os filmes brasileiros *Wilsinho Galileia* (João Batista de Andrade, 1978) e *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2004).

Palavras-chave: cinema documentário, história, memória, reencenação

ABSTRACT

To explore the memory in the cinema is always a complex, contradictory and misleading issue. The tradition of documentary cinema uses to deal of the historical memory through archive images, interviews with witness and reenactments. This last procedure, however, can be a way to stresses and confronts present and historical images. Through this technique cinema can engage a kind of involvement that, differently from the regular use of documents, entails temporal dimension, duration, immersion experience. This essay analyses the film *Wilsinho Galileia* (João Batista de Andrade, 1978) and Tonacci's method of reenactment in *Serra da Desordem* (Andrea Tonacci, 2004), looking for its relationship to the image, to History and to the memory of its characters.

Keywords: documentary cinema, history, memory, reenactment

* Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Autora de *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*, entre outros. Pesquisadora do CNPq.

INTRODUÇÃO

NESTE ARTIGO, PROponho discutir o procedimento da reencenação no cinema documentário como uma prática e um meio de tensionar as imagens do presente e da história. Um método que, no cinema, traz um sentido de envolvimento, de imersão, que os documentos, os livros históricos e as imagens por si só, não permitem. No campo do documentário, a repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do reconhecimento do fato, mas de suas estratégias de representação e do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, como o sujeito é solicitado pelo filme. Na longa tradição do cinema documentário, constata-se que os procedimentos utilizados, ou melhor, disponíveis para os documentaristas da memória histórica são as imagens de arquivo, as entrevistas com testemunhas e as reconstituições. Campo complexo, contraditório, enganoso, explorar a memória no cinema é se deparar constantemente com perigos como a tentação de querer rever o passado tal como foi, o risco de tomar o arquivo como prova cabal do passado e a tendência a confundir a memória com a lembrança (Niney, 2002: 250).

O objetivo do texto é analisar o método da reconstituição na sua relação com a imagem, a história e a memória dos envolvidos no processo de realização do filme. Para isso, utilizo dois filmes brasileiros cujas reconstituições se dobram sobre o lugar do crime, cenas que revisitam momentos violentos e insolúveis daquilo que se passou e a relação que se estabelece entre as imagens do passado e o presente. *Wilsinho Galileia* (1978, João Batista de Andrade), feito para a televisão, mas proibido pela censura federal e jamais exibido nas telas brasileiras, relata e refaz a vida do bandido Wilsinho, famoso nos anos 1970 por seus crimes, assaltos, assassinatos e prisões, morto pela polícia assim que completou a maioridade. *Serras da Desordem* (2004, Andrea Tonacci) reconstitui a trajetória errante de um índio da etnia Guajá, chamado Carapiru, sobrevivente de um massacre que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no interior do estado do Maranhão. No primeiro filme interessa, sobretudo, a reconstituição do crime, de um acontecimento que perturba a ordem habitual daqueles que estão próximos ao evento (o aporte histórico); no segundo, Tonacci oscila entre a reconstituição de ações ordinárias, dos gestos cotidianos da aldeia (o aporte antropológico) e a cena do crime, o massacre como evento traumático e extraordinário na sua dimensão histórica. Ao contrário de *Wilsinho Galileia*, em *Serras da Desordem* o personagem está vivo e é ator de sua própria história. Em ambos os casos, a figura da vítima ressurgiu identificada, sobretudo, com a presença da morte no cinema, do crime como acontecimento que traumatiza

e fascina, transformando a ordem das coisas e perturbando brutalmente a existência daqueles que estão ligados ao evento.

IMAGEM-RECONSTITUIÇÃO

A reencenação como gesto cinematográfico não é uma metodologia nova, ao contrário, remonta pelo menos aos anos 20 do século passado. Em Robert Flaherty filmando *Nanook*, por exemplo, o que se vê é a repetição de um saber-viver e um saber-fazer, gesto antropológico que reencena o que é da ordem do ordinário, o cotidiano de uma família esquimó na sua luta pela sobrevivência. Mas existe também a reencenação judiciária do *Assassinato do duque de Guise*, filme de arte dos anos 1910, onde o que está em jogo é o gesto histórico de reencenar um acontecimento extraordinário que irrompe e desarranja a continuidade do tempo cronológico. Se ambas as propostas reiteram, ainda no início do século passado, que a relação entre história, reencenação e cinema pode tomar caminhos bastante diversos, em comum existe a necessidade de repetir a história como um modo de reconstruir o tempo passado, atentando para o encadeamento dos acontecimentos e suas articulações conceituais significativas, a partir da própria memória dos arquivos, dos testemunhos, das lembranças.

No imediato Pós-Guerra, o neorealismo italiano iria explorar a retórica da exemplaridade para promover um despertar de consciência no ator e em todos aqueles envolvidos pelo filme, pois a reencenação tem aqui um efeito corretivo, de lição moral e que só é possível a partir da projeção da vida de sujeitos anônimos na tela (Margulies, 2002). Se o cinema neorrealista buscava a verossimilhança e a exemplaridade nas ações e nos gestos reencenados, o cinema de Jean Rouch já faria da própria (re)encenação um campo a ser investigado e problematizado em conjunto com personagens e espectador. Em Rouch, o gesto da repetição, como escritura do filme (*Jaguar*, por exemplo), redimensionaria criticamente as imagens na sua relação com a referencialidade, sendo a reencenação tão ou mais multifacetada e complexa nos seus sentidos do que o fato que lhe deu origem. Nos anos 1960, o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho se vê obrigado a interromper as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, devido ao golpe militar. Esse filme interrompido era uma reconstituição, baseada em fatos reais, que reencenava o assassinato de um líder camponês, com um elenco de atores camponeses e próximos ao evento do crime. Retomado e finalizado anos depois, o segundo *Cabra Marcado* será um outro filme, diferente da proposta original.¹

A reencenação no cinema documentário contemporâneo também pode tomar caminhos distintos; de um lado, cineastas que exploram, pela repetição, a defasagem entre o que se diz e o que se vê, entre a fala e o gesto, problematizando

1. O *Cabra marcado para Morrer* que se conhece é o segundo filme, de 1984, retomado no final dos anos 1970 e a partir do que sobrou das filmagens de 1964. O processo de abertura política permite que Coutinho possa retomar os negativos da primeira filmagem, escondidos durante anos, para resgatar não só a história, mas a memória dos envolvidos, fazendo do cinema um campo de invenção formal.

M

A reencenação no cinema documentário

as fronteiras entre história, memória e cinema, ou ainda, passado e imagens do passado; de outro, aqueles que fazem da repetição um projeto no qual a história é representada como ilustração da realidade passada, assimilada a um filme de ação (aventura e/ou suspense), em que contradições e complexidades do passado são atenuadas em prol de imagens naturalizadas do passado (é quando se aproxima da ficção verídica, do filme histórico).

Close Up (1990), do diretor iraniano Abbas Kiarostami, explicita que, através do procedimento da reencenação, muitos outros significados são ativados e que não se trata de reconstituir meramente o que se passou (pedir a Sabzian que reencene sua impostura junto à família que acreditou nele), mas de ativar e adicionar sentidos que não foram atribuídos ao acontecido (França e Lissovsky, 1999). Nessa mesma linha, o documentário *The Third Memory* (2000), de Pierre Huyghe, reconstitui os episódios do filme *Um dia de cão* (*Dod Day Afternoon*, 1975), de Sydney Lumet, na presença do verdadeiro assaltante de banco que, liberto da prisão, bem mais velho e descontente com a reconstituição feita por Lumet, reencena, relembra e analisa, no próprio local onde as filmagens de Lumet foram realizadas, momentos do famoso assalto ao banco do Brooklyn, na cidade de Nova Iorque, em 1972. Cineastas como o suíço Richard Dindo e o cambojano Rithy Panh também partem do pressuposto que há uma defasagem entre memória e história; ambos se afastam de um projeto de repetição *tal qual*, do modelo da verossimilhança para, no caso de Dindo, filmar os lugares onde se desenrolaram acontecimentos significativos, evocados pelos sujeitos que lá estiveram e que lá estão novamente para contar o que viram; e no caso de Panh, filmar os próprios protagonistas dos acontecimentos lembrados.

No campo da arte contemporânea, o gesto de repetir ganhou uma grande exposição, *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment*, realizada em Berlim, em 2007/2008, com artistas de diferentes nacionalidades que exploraram o campo da história como um campo de sentidos midiáticos em disputa. No catálogo da exposição, um dos textos enfatiza o valor epistemológico da reencenação, dizendo que o gesto mantém uma relação com o conhecimento ao criar uma espécie de palimpsesto que acumula todos os significados criados desde então, incluindo a própria ideia de cópia. É toda uma explanação artística, intelectual, a favor desse gesto, na medida em que repetir a história seria exaltar a possibilidade de “olhá-la mais de uma vez” (Bangma, 2005), de trazer posicionamentos os mais variados e considerar os seus efeitos.

Se no campo da arte contemporânea a reencenação implica, pelo menos idealmente, a mobilidade do espectador, a multiplicidade de telas, a possibilidade de contar ou não uma história, interfaces interativas, ou seja, imagens que se *dissolvem* em articulações conceituais e ambientais, no campo do cinema

documentário, ao menos na sua forma narrativa representativa hegemônica, a reencenação ainda se vincula à ideia de contar uma história (ou histórias), exibida em uma única tela, para um espectador relativamente imóvel. Mas, tanto na arte contemporânea como no cinema documentário, esse procedimento da repetição pode funcionar como uma estratégia crítica para a reinterpretação da história, se considerarmos que os personagens de um documentário ou os participantes de uma ação/situação estão lá como portadores de uma memória, seja ela do próprio corpo – aquele que viveu o luto e a dor e as repete para a(s) câmera(s) –, seja ela forjada pelos discursos da mídia e da história, uma memória imaginária.

REESCRITURAS DA HISTÓRIA

No livro *Images malgré tout* (2003), Georges Didi-Huberman problematiza o lugar das imagens do passado, especificamente o arquivo, numa economia e cultura globalizadas que coloca a gestão da informação e do conhecimento no cerne da contemporaneidade. A primeira parte do livro já tinha sido publicada antes, em 2001, no catálogo da exposição *Memória dos campos. Fotografias dos campos de concentração e de extermínio nazistas*. Esse texto analisava quatro fotografias tiradas clandestinamente por um dos membros do *Sonderkommando*² durante seus trabalhos no campo de extermínio de Auschwitz.

A segunda parte do livro é uma espécie de *resposta* aos inúmeros ataques que sofreu em função deste texto apresentado no catálogo da exposição, uma resposta que implicou em inúmeras conferências, no decorrer do ano de 2003, para responder às críticas sofridas; trata-se, portanto, de prolongar e aprofundar o argumento da primeira parte, já que o texto resultou numa grande polêmica, sobretudo na França. E qual seria a questão desse livro de Didi-Huberman (ou pelo menos uma das questões)?

A necessidade de *imaginar aquilo que é da ordem do irrepresentável*, imaginar o que foram os campos de extermínio nazistas a partir de quatro fotografias que permanecem irredutíveis diante daquele que as olha; nem o saber (como pensam os historiadores), nem o conceito (como pensam os filósofos) e nem as imagens em movimento (como pensam os cineastas) vão capturar o que foi a experiência do *Shoah* (Holocausto) por inteiro. Mesmo assim e *apesar de tudo*, reitera Didi-Huberman, é necessário contemplar essas imagens e assumir o risco da nossa própria incapacidade de poder imaginar o que possa ter sido a História, visto que essas quatro fotografias carregam consigo o rastro da urgência e do medo, traduzido no desenquadramento, na falta de nitidez, no tempo levado para tirá-las sem que ninguém visse a câmera, na obscuridade do que se figura, enfim, em suas lacunas.

2. “Comando especial” constituído por prisioneiros, sobretudo judeus, dentro dos campos de extermínio nazistas. Esses prisioneiros eram obrigados a executar tarefas como ajudar a despir as vítimas, encaminhá-las para as câmaras de gás, levar os cadáveres para os fornos crematórios, retirar suas dentaduras, manter a limpeza dos crematórios. Eram isolados dos demais prisioneiros para manter em sigilo as operações de extermínio. Trata-se de uma unidade indispensável para a máquina de morte nazista e que era exterminada sistematicamente.

A reencenação no cinema documentário

Propõe, como método para *saber ver* imagens do passado, o procedimento da montagem, da desconstrução, enquanto gesto que implica novas associações, composições, colagens de diferentes campos artísticos e temporais, de modo a produzir uma memória que possa também ser tecida pelos silêncios, pelas imprecisões e pelo esquecimento enquanto potências significativas.

Uma simples imagem: inadequada, mas necessária, inexata, mas verdadeira (...). A imagem é aqui *o olho da história*: sua vocação tenaz para torná-la visível. Mas também está *no olho da história*: numa zona local, num momento de suspensão visual, assim como se diz do olho do ciclone (Didi-Huberman, 2003: 56).

Sem dúvida, o autor refere-se aqui às imagens de arquivo naquilo que possuem de imprevisível (o que um projeto de pesquisa não dá conta) e de inquietante (o que é irredutível a um saber ou regime), pois estar *no olho da história* é não só produzir conhecimento sobre o passado, mas promover uma experiência que problematiza o presente e o seu porvir; é lidar com o resíduo que marca essas imagens (ao contrário de atenuá-lo), resíduo do risco, do perigo, da urgência como vestígio que sinaliza para a própria complexidade da imagem.

Interessa nessa argumentação o modo como a história é trazida à cena, como um campo em que não só o futuro é incompleto, como também o são passado e presente. A referência a Walter Benjamin é fundamental pois, para o pensador alemão, o tempo da história é infinito e incompleto em todas as direções, sendo a tarefa do historiador e de toda ação humana, fornecer o seu acabamento, conferir um rosto para os acontecimentos do passado, já que permitir a irrupção do novo no presente é dedicar-se a uma atividade semelhante à escavação, é se posicionar como um arqueólogo, apontando o apelo que o passado dirige ao presente. Em ambos os pensadores, a história é concebida como um tempo de rupturas em que a *relação* é mais importante do que os termos isolados, pois cada instante carrega a emergência de algo novo, é sempre um presente que recupera algo de um passado e assim se transforma a si mesmo e, por conseguinte, o futuro.

Tanto em *Images malgré tout*, como em *Quand les images prennent position* (2009), Didi-Huberman tem como interlocutores Walter Benjamin, Bertold Brecht, Aby Warburg, Michel de Certeau, entre outros. Em comum, nesses pensadores, há uma concepção da história como o tempo de rupturas, intensidades e desvios; há o reconhecimento da emergência do acontecimento histórico como necessário para a distinção dos ínfimos desvios que se dão nas relações de força da história; há uma recusa de uma compreensão do tempo e da história como um *continuum* artificioso. Para Certeau (1982: 65-119), a ação do historiador é, em termos práticos, a manipulação de vestígios sob a obediência a certas regras.

Lembra que o gesto do historiador é provocar deslocamentos, retirar materiais de séries a ele anteriores e os ligar de forma nova, singular, colocando-os em outro lugar, alterando e montando suas relações de similaridade e contiguidade, enfim, redistribuindo e rearticulando os cacos do mundo. A escrita da história, ao trazer de volta os mortos, insiste Certeau (Ibid.), ao introduzi-los na narrativa e na vida, de alguma forma redistribui o lugar dos mortos e dos vivos, recria pertencimentos.

Sem dúvida, o trabalho do documentarista é um pouco diferente daquele do historiador, visto que opera com outros materiais e outros procedimentos. Se colocarmos de lado os filmes didáticos de iconografia comentada, o cinema documentário se vê limitado por fontes históricas *vivas*, ou seja, seu material são as testemunhas sobreviventes e as imagens de arquivos. Interessa, contudo, que, ao permitirem o acesso à *dimensão teatral do processo* histórico,³ as imagens em movimento não apenas evocam, mas expõem certos aspectos de uma época (arquivos, vestígios, gestos), nos fazem ouvir e ver diretamente testemunhas e lembranças, operando sobre a defasagem entre o que se diz e o que se vê, entre o que diz uma testemunha e como ela diz ou mesmo se contradiz. É neste sentido que François Niney pergunta de que forma o cinema pode se debruçar sobre a memória, de modo que a história reencenada não seja apenas um banco de dados, uma memória morta, mas uma reflexão a respeito do passado e do presente, uma tensão entre esses tempos, uma interrogação de um pelo outro (Niney, 2002: 250).

Questão essa que remete ao tema do Holocausto, acontecimento inspirador de muitos filmes, da série americana feita para televisão, *Holocaust* (1978), passando por *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997), *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) *Train de Vie* (Radu Mihaileanu, 1998), *La tregua* (Francesco Rosi, 1997), adaptação do livro homônimo de Primo Levi), numa variedade de reconstituições e propostas formais, que reconfiguram sem cessar suas referências cinematográficas primeiras, os documentários *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Esses últimos se debruçam sobre a lógica da destruição para pensar, não apenas o massacre dos judeus da Europa pelos nazistas, mas a ideia de um crime que atinge a *humanidade* do homem, crime que funda a própria impossibilidade de qualquer reconstituição histórica porque, no limite, não há qualquer causa ou justificativa para o sofrimento do outro; ambos os filmes, de Resnais e de Lanzmann (e, no campo da ficção, o de Mihaileanu) reconstituem a ideia atroz de uma dor desprovida de utilidade e de sentido, “para nada” (Lévinas, 2006: 83). A história é aqui repetida, não sobre a cena da ação histórica, repentina, dolorosa e sem sentido, mas sobre uma outra cena onde os acontecimentos são reversíveis e mediatizados, onde

3. Annette Wiewiorka, citada em *Images Malgré Tout*, p. 127.

A reencenação no cinema documentário

os vivos falam enquanto sobreviventes e, paradoxalmente, testemunham no lugar dos mortos; se o cinema é muitas vezes capaz de fazer falar os mortos, como gostaria Certeau, estes filmes sobre o holocausto mostram no limite que aqueles que se salvaram não podem lembrar o decisivo, não podem testemunhar sobre os campos na medida em que não foram “vítimas totais” (Agamben, 2004). A intensidade da experiência vivida, a morte como momento decisivo, é também aquilo que o testemunho *não é* capaz de representar e é justamente essa impossibilidade que ele precisa recusar.

WILSINHO GALILEIA

No campo do documentário brasileiro, o gesto de reencenar um acontecimento extraordinário e traumático, expondo suas tensões internas, surge nos filmes realizados e exibidos no programa de televisão *Globo Repórter*, da década de 1970, de um modo muitas vezes surpreendente; trata-se de um gesto que dialoga frequentemente com o modelo sociológico no cinema (Bernardet), quando busca a mediação entre o povo suposto e o que a narração em *off* julga ser as suas aspirações, mas que tensiona este modelo ao operar de um outro modo na sua relação com o contexto social e político do momento. Na qualidade de reconstituições históricas, solicitam um julgamento ao mesmo tempo ético, sobre a correção da interpretação histórica, e estético, sobre a pertinência da proposta formal; solicitam um julgamento *a posteriori* de um passado que se esvai e que é preciso retomar, rememorar, repensar, sobretudo porque, muitas vezes, filmes como *Caso Norte* (1977, João Batista de Andrade), *O último dia de Lampião* (1973, Maurice Capovilla), *A mulher no Cangaço* (1976, Hermano Penna) e *Wilsinho Galileia* interrogam o regime das imagens na história a partir de suas próprias estratégias de representação.⁴

Tais filmes de reconstituição só se tornam possíveis porque conseguem ocupar uma posição difícil entre a reflexividade e um certo positivismo; porque, constrangidos pela censura interna (da emissora de TV) e externa (ditadura militar), obrigam os cineastas a experimentar novos procedimentos de linguagem para *fazer a imagem falar* o que não podia ser dito. Se o comentário em *off*, quase sempre obrigatório e feito pelo apresentador do programa, tende a reduzir a complexidade da imagem, é a repetição de lugares, gestos, corpos e falas que, ao explorar a defasagem entre memória e história, pode devolver ao passado um domínio de investigação.

Nos filmes do *Globo Repórter* que iriam explorar a reencenação de um acontecimento extraordinário, *Wilsinho Galileia* é um documentário cuja metodologia é tomar a história como questão, ao mesmo tempo que se pergunta como se relacionar com ela. João Batista de Andrade mistura reconstituições

4. Fora do Brasil, temos o que alguns autores vão chamar de *síndrome da realidade* na TV: nos EUA, uma TV que vai fazer reconstituições de pequenos crimes, enquanto na Inglaterra da década de 1960 temos uma TV que busca fazer a reencenação de investigações políticas e sociais. É na década de 1970, contudo, que se consolida a estratégia de misturar pessoas *reais* com elementos da ficção, em meio à grande audiência destes documentários dramatizados (os docudramas) que, prolongam, por sua vez, experimentos da escola inglesa de documentário dos anos 1930 e 1940.

encenadas por atores com depoimentos de delegados, de familiares, dos colegas de Wilsinho; há ainda a inserção das legendas sensacionalistas divulgadas na imprensa da época e as informações extraídas das fichas policiais que, associadas através da montagem, permitem que o espectador perceba na imagem do criminoso uma complexidade impensada na época dos delitos. É como se o documentário reiterasse pela montagem e pelas repetições que as imagens por si só não dizem nada, que mentem e permanecem obscuras “enquanto não nos determos nelas para lê-las, analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciando-as dos *clichês linguísticos* enquanto *clichês visuais*” (Didi-Huberman, 2009: 36). Dos clichês da marginalidade e da frieza de Wilsinho, forjados pelos relatórios policiais e pela mídia, passamos para outras dimensões do criminoso, menos reducionistas e que são possíveis só por conta das reencenações fragmentadas – dos assaltos, dos assassinatos, dos passeios com automóveis roubados, da emboscada da polícia para assassiná-lo.

Batista utiliza os relatórios, as fichas, os prontuários policiais, assim como as fotografias do bandido veiculadas nos jornais para gradativamente mostrar as discontinuidades entre esses *documentos* institucionais; como se entre esses arquivos habitassem vazios e lacunas que precisam ser reencenados e preenchidos por outras histórias, temporalidades e afetos. O campo da memória – as fotografias, os depoimentos dos familiares e colegas, os prontuários policiais, as matérias extraídas da imprensa – é a base a partir da qual o filme cruza e confronta imagens, reencenando, na pele do ator Paulo Weudes que interpreta Wilsinho, as inúmeras falhas de um discurso hegemônico que tornou o criminoso um emblema da violência e da crueldade. As reencenações com o ator pelos bares, ruas e lugares por onde andava o marginal antes de ser assassinado – Weudes caminha pelos bairros miseráveis de São João Clímaco e São Caetano, subúrbios de São Paulo – produzem, ao mesmo tempo, uma aproximação com a história, afinal, são os lugares onde Wilsinho cresceu, viveu, tinha amigos, familiares, e para os quais o ator olha fixamente, e uma distância irredutível. O ator é muito diferente do criminoso que vemos nas fotos, não só em termos de idade mas de aparência também. É como se o ator convidasse o espectador a olhar junto para aqueles lugares tão desprovidos de tudo; como se convidasse o espectador a *parar* diante daquelas imagens.

Explorar, nas reconstituições, essa defasagem entre o ator Paulo Weudes, com seus sorrisos irônicos, e Wilsinho, é introduzir uma falha no tempo interior aos arquivos policiais e da própria mídia, é reinjetar no campo da memória sua potência original, promovendo uma espécie de diálogo entre o gesto do cineasta de repetir e os traços de informação deixados ao longo do tempo, explorando o fosso entre os signos e seus objetos. A reconstituição aqui indica a potência das

A reencenação no cinema documentário

lacunas entre o “teatro da memória” e o aparato policial/prisional brasileiro, cujos saberes científicos legitimam essas instituições, pois o que o filme exhibe é o fosso entre a imagem produzida pelas fichas criminais, exímias em enquadrar e disciplinar o que pudesse conspurcar a *ilha de paz e tranquilidade* chamada Brasil, como dizia o presidente Médici, e a brutalidade de um regime repressivo que prendia e matava sem hesitação.

Ao misturar procedimentos vindos da ficção com procedimentos do campo documental, da reportagem, das *performances* para reencenar a história, esses documentários já estavam apontando para a ideia de que a imagem é constituída por regimes de visibilidade diversos, práticas múltiplas e compartilhadas, que podem e devem ser redimensionadas. Esse período do *Globo Repórter* abre toda uma possibilidade de inovação e mesmo de continuidade para um projeto de experimentação estética abortado pelo governo militar, num período de grande censura às expressões artísticas e de supremacia do Estado na produção, financiamento e distribuição de filmes.

SERRAS DA DESORDEM

Discutir o procedimento da reencenação hoje, como uma prática e um meio de negociar com a história, dentro do cinema documentário, nos ajuda a pensar questões como: de que modo instaurar diferença em meio à homogeneidade das imagens? Como inventar novas maneiras de olhar? Como se posicionar criticamente no fluxo audiovisual? Todo um estado de coisas que o início da década de 1980 viu emergir e que seria detectado pela crítica de cinema, sobretudo por Serge Daney e posteriormente por Gilles Deleuze, que apontaria para a necessidade do artista de se tornar um hábil artesão e manipulador das diversas mídias, um especialista. Não há dúvida de que, ainda hoje, a lógica da reencenação no cinema pode querer representar o acontecimento histórico na sua continuidade e semelhança ou, diferentemente, restituir a ele sua autonomia e insistência no tempo.

Em *Serras da Desordem* (2004), Andrea Tonacci reencena a trajetória errante de um índio de etnia Guajá, sobrevivente de um massacre que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no interior do estado do Maranhão. O índio escapa e passa a perambular pelo Brasil adentro até ser acolhido, dez anos depois, por uma família de camponeses no interior da Bahia, a uma distância de mais de dois mil quilômetros da aldeia incendiada. Tempos depois, um sertanista fica a par da situação e faz as primeiras tentativas de aproximação com o índio. Levado finalmente a Brasília, é identificado como um remanescente da tribo Guajá, sendo que a confirmação é feita por um jovem índio intérprete, da mesma etnia, resgatado também há mais de dez anos pela FUNAI (Fundação

Nacional do Índio). No encontro dos dois, a surpresa: eles se reconhecem como o pai e o filho que ambos julgavam assassinados durante o massacre da aldeia.

O que interessa ao filme, porém, é o que ocorreu longe das câmeras televisivas, silenciosamente, antes e depois do encontro entre pai e filho. Como se Tonacci buscasse, ao contrário das grandes sínteses e dos casos inéditos, as singularidades e a experiência do homem ordinário que, neste caso, é um indígena e que, como tal, deve reencenar, com seu próprio corpo, a sua história. Portanto, Carapiru deve envolver-se de novo com seu corpo (desnudá-lo pela segunda vez) e sua história, pois são eles a origem do seu sofrimento e da sua dor.

O filme irá então reencenar situações, repetir antigos encontros e teatralizar, no próprio corpo do índio, a dor e a incompreensão. Tonacci faz do corpo de Carapiru um lugar ambíguo, lugar daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo em que a escreve, a recria também, à medida que os reencontros são *nessa segunda vez* felizes, comemorados, catárticos. Repete-se o massacre na aldeia, a fuga do índio, a longa errância, os encontros com os brancos que o acolhem, refeições familiares à mesa, trocas de sorrisos à beira do fogão, um programa de televisão que é visto coletivamente, a solidão do sobrevivente. Singularidade e repetição, verdade e mentira, o rosto e a máscara, todos reconciliados pela força do filme que faz dessa confusão entre a cena e o jogo o seu princípio ético e estético.

Colocar a reencenação no centro da metodologia é tornar de novo possível aquilo que o filme mostra. É restaurar a zona sombria da morte, entendida como supressão da alteridade – os *outros*, loucos, criminosos, estrangeiros, pobres, índios – e como diferença existente no próprio tempo, sua passagem como um fluxo de constantes rupturas. Afinal, se o crime é algo que pertence ao passado, possibilitando a todos uma reunião para fazer o filme e se lembrar, reabilitando os vivos e os mortos como queria Michel de Certeau, o crime é também aquilo que se mantém como o lado obscuro da humanidade do homem, aquilo que embaralha a reencenação de Tonacci e que torna a violência cometida (do passado e do presente) difusa.

No movimento de reencenar os rituais de *civilização* pelos quais passa o indígena, o mal-estar é reinstaurado, mesmo em meio a tanto afeto e cumplicidade entre o índio e o branco. Há uma dualidade incômoda no filme e que a cena do arquinho que passa da cabeça do índio para a cabeça da criança ilustra muito bem. O arquinho, enfeite feminino para prender o cabelo, é o elemento que evoca uma parcela ambígua do passado no presente, é aquilo que reitera o corpo indígena como um corpo fora da lei dos homens. Na cozinha, em volta do fogão, o índio e a família que o acolheu pela primeira vez brincam com o

A reencenação no cinema documentário

arquinho e é esse elemento imprevisível, fruto da própria reencenação, que é posto na cabeça de Carapiru. Todos riem – e tudo se desloca, tanto o reencontro como o espectador, tocado pela *gratuidade* da cena, por uma inocência que se submete pela segunda vez ao *crime* de ser diferente.

São, portanto, duas dimensões contraditórias que rondam a imagem de *Serras da Desordem* e que constroem um lugar de hesitação, pois o corpo do indígena dá *testemunho* de uma experiência paradoxal: o banimento de seu ser e sua reinserção social – incômoda – porque se dá através de uma presença sorridente, cordata, cordial, mas num corpo sem fala, opaco, sem resistência. O gesto de repetir, que é demandado do indígena, expõe ironicamente o *crime* desta representação, o expõe uma segunda vez, pois está presente no fosso incontornável que habita essas imagens. Repetir a história é restituir um possível para um real que se repete. Afinal, ter nascido *índio*, ontem, hoje, amanhã, é o que torna a vida passível de ser descartada, matável, sem valor. Repetir a história, portanto, é fazer a *mise-en-scène* cinematográfica do corpo da vítima, é trazer o sofrimento ao olhar daquele que não sofre, é cumprir um papel de justiça histórica e de documento para a história.

A reencenação cinematográfica que se dá pela presença indicial dos lugares (sociais e históricos), dos corpos, dos gestos e das vozes, capturados no próprio momento em que se constitui a relação entre documentarista e personagem, é o que permite retornar à história no ponto mesmo em que ela se bifurcou e tomou o caminho errado; é o que permite retomar o curso da história para colocá-la nos trilhos, rompendo a estrita cronologia dos fatos, desconstruindo a crônica do tempo (das instituições de poder/saber) para trabalhar com a história como uma espécie de ateliê, no qual se juntam elementos distantes e díspares.

Se desde os primórdios do próprio cinema, o registro documental e a reencenação convivem de maneiras as mais diversas, é num certo cinema contemporâneo (*Serras da Desordem*, mas também *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, 2007, *Juízo – o maior exige do menor*, de Maria Augusta Ramos, 2007) que desponta uma nova inflexão na combinação entre a presença e o artifício, o espontâneo e o construído. Como se situar diante da indistinção entre o que é da ordem da singularidade e o que é da ordem da repetição? Surge daí uma série de questões que interessam à medida que a reencenação pode abrir os filmes à duração dos eventos – sejam eles corriqueiros ou grandiosos, ordinários ou extraordinários –, explorando o “rastro empírico do mundo” na imagem (Xavier, 2004: 75) e deslocando o lugar do espectador que precisa experimentar as imagens, não como ilustração de um real preexistente, mas como um campo a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras memórias.

Esse criminoso, esse cadáver, esse fuzil, esse índio. Ora, o que a reencenação no cinema mostra é que o lugar preciso desses seres no mundo, sua referencialidade, não tem tanta importância. Importa mesmo é o seu lugar no filme, o modo como corpos, sons e imagens atuam no sentido de preencher as lacunas da memória histórica, sem perder de vista que esse trabalho de reconstrução não pretende jamais restaurar um todo. **M**

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004.
- BANGMA, Anke. *Experience, Memory and Re-enactment*. Berlin: Revolver Publishing, 2005.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- DANEY, Serge. *Persévérance*. Paris: POL, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- FRANÇA, Andréa e LISSOVSKY, Mauricio. A tirania do mundano. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 10, mar.-abr./1999.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre-nous: thinking of the other*. London: Continuum, 2006.
- MARGULIES, Ivone. *Rites of Realism*. Duke University Press, 2002.
- NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran*. Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2002.
- XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires*, v.2. n. 1, 2004.

Artigo recebido em 7 de maio e aprovado em 20 de setembro de 2010.