

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Sandra Lumi Sato

REVERBERAÇÕES DE UM DOCUFARSA:
a dimensão ética em *Jesus no Mundo Maravilha*

Belo Horizonte
2016

Sandra Lumi Sato

**REVERBERAÇÕES DE UM DOCUFARSA:
a dimensão ética em *Jesus no Mundo Maravilha***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus

Área de concentração: Interações Midiáticas.

Linha de Pesquisa: Linguagem e Mediação Sociotécnica.

Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S253r Sato, Sandra Lumi
Reverberações de um docufarsa: a dimensão ética em Jesus no mundo
maravilha / Sandra Lumi Sato. Belo Horizonte, 2016.
145 f. : il.

Orientador: Eduardo Antônio de Jesus
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Documentário (Cinema) - Ética. 2. Sátira. 3. Cinismo. 4. Comunicação -
Aspectos sociais. 5. Cinema - Montagem. I. Jesus, Eduardo Antônio de. II.
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 659.3

Sandra Lumi Sato

**REVERBERAÇÕES DE UM DOCUFARSA:
a dimensão ética em *Jesus no Mundo Maravilha***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus (orientador)

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães - UFMG

Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck – PUC Minas

Belo Horizonte, 28 de março de 2016.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus pelo afeto, disponibilidade e generosidade em compartilhar seu conhecimento.

Ao Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck pelo interesse e fidalguia em indicar caminhos outros para esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. César Geraldo Guimarães que tanto tem contribuído, através de sua respeitável produção acadêmica, para minha formação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas que têm contribuído fortemente para a realização desta pesquisa, em especial ao Prof. Dr. Júlio Pinto.

A Capes pela viabilidade deste projeto.

Aos meus filhos Cauã e Enzo que mesmo não vendo creem que eu esteja fazendo algo importante.

Aos meus pais, Etelvina e Hitoshi, pelo grande apoio e amor ao longo desta caminhada e por acreditarem, tanto quanto eu, neste projeto.

Ao Rodolfo por tudo.

RESUMO

Este estudo investiga a dimensão ética no campo documentário, especificamente a relação estabelecida entre diretor e personagens, tanto no momento do encontro das *mise-en-scènes*, quanto no da montagem da obra. Nossas reflexões estão voltadas para a construção filmica e os modos de ser do média-metragem *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito, documentário contemplado pelo I DocTv Ibero-americano. O filme toca no problema da violência da polícia, como abuso de poder, tortura e homicídio, e desenvolve seu argumento através de um provável embate entre policiais exonerados e os pais que perderam o filho assassinado por um policial militar. *Jesus...* se distingue das outras produções sobre o tema por escolher o viés do “humor” manejando, assim, com questões éticas complexas entre diretor, personagem e espectador (provável). A estilística do filme fez com que o crítico Jean-Claude Bernardet (2009) definisse-o como um *docufarsa*, considerando a obra uma referência inevitável no panorama cinematográfico contemporâneo. Dessa tessitura, direcionamos nossas reflexões para a seguinte questão: Como se alicerçam e se caracterizam as relações éticas entre diretor e personagens estabelecidas através do humor, da construção filmica e dos modos de ser no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito? Para tanto, nosso referencial teórico perpassará pelos campos da ética, do documentário e do “humor”, com seus satélites conceituais (farsa, sátira e cinismo). O caminho metodológico se estruturará na imbricação entre a análise estrutural filmica e a semiótica sincrética, além dos conceitos *frase-imagem*, *montagem dialética* e *montagem simbólica* desenvolvidos por Jacques Rancière (2012).

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo. Humor. Cinismo. Montagem sincrética.

ABSTRACT

This study investigates the ethical dimension in documentary filmmaking, more specifically the relationship established between the director and the characters, both at the moment of the encounter on *mise-en-scènes*, and at the montage of the film. The reflections are based on the filmic construction and the ways of being on Newton Cannito's medium-length film *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), a documentary contemplated by Ibero-American DocTv. The work highlights the problem of police violence, such as abuse of power, torture and murder, mainly through the depositions of dismissed officers and of parents who lost their son murdered by an officer. *Jesus...* distinguishes itself from other productions about the theme for choosing the bias of "humor" do deal with complex ethical issues between director, characters and spectator. The style adopted made critic Jean-Claude Bernardet (2009) consider a *docufarsa*, rendering it an inevitable reference in the panorama of contemporary cinema. From this fabric, we proposed to confine our thinking to the following question: How are the ethical relations between director and characters established through humor, its filmic construction and ways of being in Newton Cannito's documentary *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007) based and characterized? For such, our theoretical references goes through documentary, ethics, and the "humor" with its satellite concepts (farce, satire and cynicism). The methodological path will be traced mainly by overlapping filmic structural analysis and syncretic semiotics, besides important notions as *sentence-image*, *dialectic montage* and *symbolic montage* as proposed by Jacques Rancière (2012).

Keywords: Brazilian contemporary documentary. Humor. Cynicism. Syncretic montage.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Parque de diversões	79
IMAGEM 2: Frase-imagem um	85
IMAGEM 3: Frase-imagem dois	89
IMAGEM 4: Frase-imagem três	93

SUMÁRIO

1 PREÂMBULOS	15
2 RELAÇÕES IDIOSSINCRÁTICAS: O FILME E SUA CRÍTICA	31
3 ESFERAS CONCEITUAIS	43
3.1 Encontros com o Outro: questões da tomada das imagens	43
3.2 (Re) construções: o filme como montagem.....	51
3.3 Gênero e questões do humor	59
3.4 O cerne: a dimensão ética do documentário	66
4 FRAGOSIDADE ÉTICA EM JESUS	75
4.1 Sobre o percurso metodológico	75
4.2 As frases-imagens	78
5 INFERÊNCIAS TRANSITÓRIAS	97
REFERÊNCIAS	103
APÊNDICE A - Frase-imagem um (12'15'' e 15'05'')	109
APÊNDICE B - Frase-imagem dois (43'07'' e 45'33'')	111
APÊNDICE C - Frase-imagem três (45'33'' e 50'22'')	113
ANEXO A - Crítica de Jean-Claude Bernardet: <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (09/04/2009)	115
ANEXO B - Crítica de César Migliorin: <i>Jesus no Mundo Maravilha</i>, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito (2009)	117
ANEXO C - Crítica de César Guimarães e Cristiane Lima: Crítica da montagem cínica (2009)	121
ANEXO D - Crítica de Jean-Claude Bernardet: <i>Lula e Jesus</i> (2010)	129
ANEXO E - Texto do montador André Francioli: <i>Escárnio da Crítica Católica</i> (2010)	131
ANEXO F - Texto de Newton Cannito: <i>Defesa de Jesus</i>, por Newton Cannito (2010)..	137
ANEXO G - Entrevista de Newton Cannito ao blog do jornalista Luiz Zanin Oricchio: Ética e Humor: Entrevista com Newton Cannito (07/04/2011)	141

1 PREÂMBULOS

Refletir sobre o documentário brasileiro contemporâneo parece nos transportar para um lugar movediço, deslizante e incerto. Hoje o próprio termo *documentário* nos conduz à ideia de multiplicidade e liberdade de criação no cinema, e sugere não ser mais exclusividade da ficção a possibilidade de criar ou fabular o encontro entre vida e imagem. O surgimento de novos subgêneros – documentário-ensaio, documentário-dispositivo, reality-documentário, ficções-documentais, documentário das fabulações, docuarte, teatro-documentário, semidocumentário, documentário-animado, docufarsa etc – são sintomáticos de que a força do real que atravessa e configura o documentário tem adquirido novos rearranjos, cujo imbricamento entre imagem, som e objeto representado “ganha relações inesperadas com o regime verossímil, próprio da ficção” (GUIMARÃES, 2011, p.71). O purismo das formas está cada vez mais raro no campo audiovisual, dando espaço às tramas de assimilações, de contágios e de confrontações recíprocas entre os diferentes meios de presença das imagens. Neste contexto, é impossível relegar as inovações tecnológicas e as mutações estéticas engendradas no âmbito da cultura contemporânea em que os “aspectos cada vez mais relevantes da experiência encontram-se na dependência de telas e monitores”, modificando significativamente a definição e o papel das formas visuais (FATORELLI, 2013, p.18).

Fasta influência dos artistas que desde a chegada do vídeo têm produzido audiovisual, cuja diversidade de estilos e propostas ainda reverberam fortemente na produção fílmica contemporânea (MACHADO, 2007). Somada a certo experimentalismo típico de correntes mais radicais do cinema, a novidade do suporte foi viabilizar tecnicamente o processo de interação entre a percepção do olhar e a facilidade de manuseio do equipamento de gravação, e o imediatismo de gravar e transmitir as imagens eletrônicas simultaneamente. Assim, as tecnologias têm esgarçado cada vez mais as possibilidades de descontrole das imagens, permitindo não somente mostrar as imagens, como também o sujeito por trás da câmera, aquele que nos permite ver aquilo que é mostrado (JESUS, 2010). Desta geração, muitos têm tencionado, sem pudor, aquilo que denominamos *documentário*, dentre muitos: Andrea Tonacci, Arthur Omar, Sandra Kogut, Lucas Bambozzi, Cao Guimarães, Marcelo Masagão, Kiko Goifman, Carlos Nader entre outros, sendo que quase todos passaram por intensos processos de experimentação com o vídeo. Nader, por exemplo, depois de obras ensaísticas como *Trovoada* (1995), venceu três edições do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade como melhor documentário brasileiro, com os filmes *Pan-Cinema Permanente* (2008), *Homem Comum* (2014) e *A Paixão de JL* (2015). As obras que tencionam as

convenções “interessam pela polêmica que levantam e pelas questões que colocam; são importantes pelo enriquecimento das formas fílmicas e pela obrigatoriedade de uma constante reflexão, quer teórica, quer prática dessas mesmas formas” (PENAFRIA, 1999, p.30). De certo é que há na contemporaneidade um interesse revigorado pela prática documental, refletido no aumento de filmes produzidos, na criação de festivais do gênero, na ampliação de formas de incentivo à realização, na crescente produção independente, no interesse por cursos, no aumento das publicações e debates em torno do campo (LINS; MESQUITA, 2008). Hoje as indeterminações e a multiplicidade das obras parecem ser encaradas menos como problema do que, como sugere Cézar Migliorin, ser “o grande trunfo do documentário” (2010, p.9). Ainda segundo o autor,

Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome *documentário* não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que certamente não é o caso da produção contemporânea. (MIGLIORIN, 2010, p.9)

Desta tessitura disforme e heterogênea, incita-nos refletir qual seria então a condição *sine qua non* do documentário? Se fosse possível indicar, de alguma forma, qual seria a especificidade do cinema documentário dentro de sua multiplicidade e frente aos outros discursos do campo audiovisual? Para tal reflexão, vamos nos voltar para o próprio cinema nas trajetórias dos cineastas Shôhei Imamura (1926-2006) e Krzysztof Kieslowski (1941-1996), que permearam entre os espaços da ficção e do documentário. Depois de quase dez anos de dedicação ao cinema de ficção, Imamura abandonou o gênero para se dedicar ao documentário na tentativa de mostrar a opressão social, os personagens marginais e as marcas deixadas pela Segunda Guerra Mundial. O cineasta japonês, vencedor de duas Palma de Ouro (Palme d’Or) no Festival de Cinema de Cannes, com os filmes *A Balada de Narayama* (*Narayama-Bushi Kô*, 1983) e *A Enguia* (*Unagi*, 1997), foi um dos principais nomes ligados ao movimento cinematográfico japonês que se detinha aos fatos triviais do homem ordinário, cercado pelas incertezas do mundo em transformação constante. Nos anos 1950, Imamura buscava a independência estética realizando filmes de modo mais documental, optando por locações distantes dos tradicionais estúdios. Já na década de 1960, o cineasta quebrou todo tipo de convenção estética, com o esgarçamento do limite entre realidade e ficção, valendo-se de experimentações através de uma nova teatralidade e do uso de técnicas do documentário (TAKAKURA, 2014). Seu discípulo e documentarista Yoju Matsubayashi, de *Os Cavalos de Fukushima* (*Matsuri no uma*, 2013), diz que a vontade de Imamura converter suas extensas

pesquisas em filmes, o levou a produzir o documentário *Um Homem Desaparece* (*Ningen jôhatsu*, 1967). Já na primeira obra do gênero, cujo enredo gira em torno de um caso de desaparecimento de um homem procurado pela noiva, Imamura foi acusado de invadir a privacidade dos personagens. “A tarefa de penetrar a verdade humana não pode ser feita sem uma transgressão na vida das pessoas. Além disso, o cineasta também não sai ileso” (YOJU, 2014). Aqui interessa perceber a potência de como o filme documentário coloca a questão de relação em primeiro plano, cuja “feitura filmica” não reverbera somente na vida dos sujeitos filmados, como também naqueles que produzem e nos espectadores.

Já Kieslowski optou pelo caminho inverso. O diretor polonês iniciou sua carreira como documentarista, mas na medida em que seus filmes foram usados, mutilados ou presos pelo sistema comunista, o cineasta voltou-se para o cinema ficcional. Foi a partir do filme *Acaso*¹ (*Przypadek*, 1981) que Kieslowski parece ter desistido de vez de fazer um cinema menos engajado no sentido político e mais no ser humano, “no seu mundo subjetivo, que é universal, independente da situação política externa” (KILANOWSKI, 2014, p. 130). O cineasta acreditava que a lacuna entre a realidade social “sem graça” e a imagem radiante e otimista que inundava os meios de comunicação oficiais fez com que o mundo comunista fosse descrito como deveria ser e não como realmente era. Havia, portanto, uma carência e uma necessidade de descrever a Polônia “não representada” e para ele só haveria uma forma de retratar o real da experiência subjetiva: sob o disfarce da ficção. Neste contexto, vale lembrar que Kieslowski foi um dos principais nomes do movimento conhecido como Cinema da Inquietação Moral, ocorrido entre meados dos anos 1970 e início de 1980, cujo debate girava em torno da distância entre o real cotidiano e os valores morais declarados, ou seja, sobre aquilo que na época o cineasta polaco Andrzej Wajda (1926-) refletiu sobre a desmoralizada atitude às regras da coexistência social, ao trabalho e à propriedade social (CONSULADO POLONÊS, 2009). Além desses fatores, e em seu aspecto mais radical, a decisão de Kieslowski passar dos filmes documentários para os de ficção foi tomada por uma questão ética, pelo “horror das lágrimas de verdade”. Em *Primeiro Amor* (*Pierwsza Miłość*, 1974) o diretor reagiu à obscenidade de injustificável intromissão na intimidade do Outro quando sua câmera, que acompanhava a história de um casal de jovens apaixonados que se veem pais prematuramente, mostra o pai com o recém-nascido no colo chorando (ZIZEK, 2008).

Solicitamos Imamura e Kieslowski por serem duas referências potentes do cinema

¹ Por conta da censura na Polônia comunista, o filme teve estreia em Cannes somente no ano de 1987. No Brasil, o filme também é conhecido como *Sorte Cega*.

mundial que ressaltam, cada um à sua maneira, a relação estabelecida entre diretor, personagens e filme. As escolhas e reflexões destes cineastas podem nos oferecer importantes indícios sobre a questão que incitamos anteriormente relacionada à especificidade do cinema documentário, ao eixo que pode vir a sustentá-lo, mesmo na multiplicidade e indistinção do gênero. O que Imamura nos coloca é certa desmitificação em torno de uma possível prepotência e poder do diretor sobre a vida dos personagens, apontando para a imprevisibilidade das consequências de um filme, inclusive no próprio diretor. E uma leitura dos argumentos de Kieslowski recai sobre as escolhas balizadas através de valores e princípios pessoais, especialmente da relação entre o *Eu* e o *Outro* no cinema documentário.

Em uma mesma visada de Kieslowski, o documentarista João Moreira Salles (1962-) afirma que o paradoxo do documentário é que potencialmente os personagens podem ser muitos, porém a pessoa filmada é uma só. O filme obrigatoriamente será uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência ou, no mínimo, a construção de outra experiência. O seu filme *Santiago* (2007), obra expressiva no audiovisual contemporâneo brasileiro, é exemplar de como as relações de poder, o modo de condução das entrevistas, a direção das falas e gestos, a seleção e montagem do material bruto por diante, reverberam de modo complexo na dimensão ética no documentário. Salles ressalta que ao longo do processo de construção do filme, informações importantes vão se perdendo na ilha de edição, fazendo com que o diretor se torne cada vez mais refém das prioridades que o tema impõe e das estruturas narrativas nas quais certos desvios se revelam impraticáveis.

Ao longo desse processo em que uma pessoa é transformada em personagem, inevitavelmente dados vão sendo perdidos. A falta do aperto sincero de mão quando chegamos sonega a informação de que o personagem foi gentil, e assim também a água oferecida, ou o café que foi buscar na cozinha. Todo diretor, quando mostra seu filme na televisão de casa, tem necessidade de falar: “Logo depois desse corte ele disse...”; “Isso foi logo depois que chegamos”; “Nessa hora passou um avião e tivemos que interromper”; “Aqui ele começou a perceber que precisávamos terminar”; “Ela nos recebeu assim mesmo, toda arrumada, pintou-se...”. Nós sabemos que a pessoa só poderá se definir durante os poucos momentos em que a câmera estiver ligada. Ela não sabe. (SALLES, 2004, p.10-11)

É neste ponto que Salles pinça a essência do documentário, cuja natureza não é de ordem estética ou epistemológica, mas essencialmente ética. Para o diretor, a importância do documentário não é seu papel social, político ou pedagógico, mas aquilo que toca o personagem, ou seja, este gênero se define menos pelos seus deveres com o mundo do que “por suas obrigações para dentro”, com o que se pode fazer com o personagem (SALLES, 2004, p.14). A partir desta perspectiva, partiremos das seguintes prerrogativas: o

documentário tem reafirmado esse lugar de passagem, caracterizado pelo hibridismo entre as formas, os estilos e o conteúdo entre o real e o filmico; e que esta indeterminação não ocorre sem implicações, quer de ordem política, estética e/ou ética, sendo a última elegida como eixo central que guiará nossa análise.

A palavra *ética* não tem o mesmo sentido para todos. Se comparada ao longo do tempo e das culturas sua noção pode ser tão variada que poderíamos criar um verdadeiro campo de contradições (NOVAES, 2007). Importa, por ora, diferenciar dois importantes conceitos que mesmo imbricados são diferentes e que, se confundidos, podem gerar discussões estéreis – *ética* e *moral*. Ética é a investigação ou explicação da moral própria de um grupo humano concreto, em determinado período histórico, e reflete determinada *forma de vida*. Não determina princípios, normas ou regras, mas procura construir racionalmente um conjunto de valores vigentes e se esforça para identificar os princípios gerais que regem comportamentos específicos. Como toda teoria, sua função é de explicar, esclarecer ou investigar a realidade moral, elaborar os conceitos correspondentes, sem a pretensão de formular normas universais. Ademais, a ética propõe ir além da simples descrição (VAZQUEZ, 1997). Pressupõe que o indivíduo tenha liberdade de escolha para realizar determinada atitude em detrimento de todas as outras que poderia ter, mas que através da medição, reflexão e avaliação de cada possibilidade, decidiu por apenas uma ação. “A verdade provável é que as escolhas morais sejam de fato escolhas, e dilemas sejam de fato dilemas, e não efeitos temporais e corrigíveis de fraqueza, ignorância ou estupidez humanas” (BAUMAN, 1997, p.41). É importante parir desta prerrogativa, pois quando a análise da conduta moral dos sujeitos recai sobre os modos de ser, avaliar e agir de cada indivíduo, aquilo que a princípio poderia ser considerado correto, incontestável e absoluto, começa a ser encarado de forma diferente. “As ações podem ser certas num sentido, e erradas noutra. Que ação deve ser medida e por que critérios? E se numerosos critérios se aplicam, a qual dar prioridade?” (BAUMAN, 1997, p.9).

Já a *moral* não é ciência, mas o próprio objeto de investigação da ética. Ela está ligada aos problemas práticos das relações efetivas, aos dilemas cotidianos que repercutirão na vida dos sujeitos envolvidos. O termo *moral* pode ser utilizado de diversas maneiras, variando de acordo com o contexto, sendo que esta polissemia pode gerar muitas confusões. Cortina e Martinez (2013) chegam a identificar ao menos seis tipos de usos: *a moral* (substantivo, minúscula e artigo no feminino) como um conjunto de princípios, normas, valores e ideias que constituem um sistema coerente próprio de um determinado grupo humano, ou seja, especifica um modelo ideal de conduta; *moral* (substantivo minúsculo) como o código de conduta que cada indivíduo adota para se orientar ao longo da vida, servindo de base para os

juízos morais que cada um faz de si e do outro; *Moral* (substantivo maiúsculo) enquanto ciência que trata do bem de modo geral e das ações humanas; *o moral* (substantivo no masculino) para designar disposição de espírito, força, coragem e confiança para vencer os desafios, ou seja, é encarado não apenas como um saber, como também um dever; *Moral* (adjetivo, oposto a imoral) como termo valorativo para aprovar ou reprovar determinada conduta, julgá-la como correto ou incorreto; e *Moral* (adjetivo, oposto de amoral) utilizado para descrever situações e diferenciar a conduta dos homens e as ações dos animais.

Para sermos precisos diante dessas múltiplas concepções dos termos *ética* e *moral*, esta pesquisa compreenderá o termo *moral* como os problemas de ordem prática, ligada às ações vividas, efetivas e aos diferentes códigos morais concretos; e *ética* como as questões de ordem teórica, ligada ao pensamento e às reflexões de segunda ordem das ações morais concretas. Importa considerar que, apesar desses dois conceitos serem considerados diferentes, eles não estão separados por uma barreira intransponível. As reflexões de natureza teórica não deixam de influir na prática moral e as questões da moral vivida “constituem a matéria de reflexão, fato ao qual a teoria ética deve retornar constantemente para que não seja uma especulação estéril, mas sim a teoria de um modo efetivo, real, de comportamento do homem” (VAZQUEZ, 1997, p.9). Assim, a pergunta básica da *moral* é “o que devemos fazer?”, ao passo que a questão central da *ética* é “que argumentos corroboram e sustentam o código moral que estamos aceitando como guia de conduta?” (CORTINA; MARTINEZ, 2013, p.20).

Vale diferenciar também as noções que são igualmente confundidas – as *doutrinas morais* das *teorias éticas*. As *doutrinas morais* são “sistematizações de algum conjunto de valores, princípios e normas concretos” (CORTINA; MARTINEZ, 2013, p.51) e têm como função orientar a vida moral das pessoas como, por exemplo, as doutrinas morais religiosas (católica ou protestante) ou político-ideológicas (marxismo). Já as *teorias éticas* não buscam de modo imediato responder perguntas de problemas concretos, mas sim refletir a vida moral sob determinada visão do fenômeno. Cortina e Martinez (2013) agrupam as *teorias éticas* em conjuntos congruentes a três grandes fases da história ocidental: as *Éticas da era do “ser”* (Sócrates, Platão, Aristóteles, os helenistas, Santo Agostinho, Tomás de Aquino) que abarcam a Antiguidade Clássica e a Idade Média e perguntavam pelo “ser das coisas”, pela “verdadeira realidade”, pela “verdadeira virtude do homem”, já que “as aparências enganam”; as *Éticas da era da “consciência”* (Descartes, Hume, Kant, Scheler, Marx), conhecidas como “filosofia moderna”, foram desenvolvidas em um contexto de revolução científica, de profunda crise cultural e passaram a perguntar sobre os conteúdos da consciência humana; e as *Éticas da era*

da “*linguagem*” (Nietzsche, Rawls, Habermas) fizeram eco da *virada linguística* e tomaram como ponto de partida a existência da linguagem e argumentação enquanto fenômenos que mostram uma exigência de sentido.

Na perspectiva Moderna, ainda presente em nossos dias, os sujeitos concebem a moralidade mais como algo que precisa planejar e incrustar na conduta do que um “traço natural” da vida humana. Há uma tentativa de impor um código de regras morais que possam coagir os indivíduos livres a fazerem aquilo considerado “correto”: “O moderno pensamento ético, em cooperação com a moderna prática legislativa, lutou para abrir via a essa solução radical sob as bandeiras gêmeas da *universalidade* e da *fundamentação*” (BAUMAN, 1997, p.15). A *universalidade* é o domínio absoluto de um conjunto de prescrições morais, sob um determinado território, que constrange todos os indivíduos a reconhecê-las como verdadeiras e aceitá-las como obrigatórias somente pelo fato de serem humanos; já as *fundamentações* correspondem (em perspectiva macro) ao suporte dos poderes coercivos do estado que fortalecem tais regras e, inclusive, quando as pessoas são convencidas por alguma razão a seguir tais orientações (perspectiva micro). Isso implica dizer que o pensamento e as práticas morais da modernidade são impulsionadas pela crença em um determinado código moral não-ambivalente e não-aporético (apórese: contradição que não se pode resolver, espécie de conformismo absoluto), sendo que para Zygmunt Bauman (1997) tal código – universal e fundado inabalavelmente – nunca será encontrado, constituindo uma impossibilidade prática e uma contradição.

O que é ou não é uso adequado da liberdade, o que é benéfico e é danoso ao bem comum, é tema disputado, assunto de verdadeiro conflito de interesses e objeto de interpretações mutuamente opostas. Há aí o conflito real, e real oposição entre condições de vida, que as teorias éticas, que pretendem chegar a princípios universais aplicáveis a todos, ignoram ou coonestam para seu próprio detrimento; elas terminam ou com uma lista de receitas triviais para dilemas universalmente experimentados, mas terrivelmente insignificantes ou imaginários, ou com modelos abstratos que agradam ao filósofo por sua elegância lógica, mas em larga escala irrelevantes para a moralidade prática e a tomada diária de decisão na sociedade tal como ela é. (BAUMAN, 1997, p.39)

Para Bauman, todo o esforço do pensamento moderno consiste em reduzir o pluralismo e eliminar a ambivalência moral, propósito que na contemporaneidade não consegue se estabelecer, por ser um tempo de “ambiguidade moral fortemente sentida”, de liberdade de escolha e de um estado de incerteza jamais vivenciado anteriormente. “Ansiamos por um guia no qual possamos confiar e sobre o qual possamos nos apoiar, de tal forma que de nossos ombros se possa retirar algo da assombrosa responsabilidade por nossas escolhas”

(BAUMAN, 1997, p.28). Para o autor, um dos fatores que corrobora para a formação deste cenário está relacionado à magnitude dos poderes das ações de cada indivíduo. Elas podem “ter consequências profundas, de longo alcance e de longa duração, consequências que não podemos ver diretamente nem prever com precisão” (BAUMAN, 1997, p.24), sendo que a normatividade moral que rege nosso cotidiano não foi concebida à medida dos poderes que agora possuímos. Bauman sugere ser preciso, na perspectiva contemporânea², que não se abandone os conceitos e temas caracteristicamente modernos – como direitos humanos, justiça social, equilíbrio entre a conduta pessoal e o bem estar coletivo, por exemplo. Propõe que a grande mudança da contemporaneidade seja nos modos de tratar os problemas morais, preterir tanto as regulamentações normativas coercivas na prática política, quanto a busca por absolutos, universais e fundamentações na teoria. Um bom começo seria aceitar que os problemas não têm soluções pré-determinadas nem direções intrinsecamente preferenciais; que qualquer tomada de decisão pode vir acompanhada por algum tipo de amargor; e que o predicamento humano é confuso e ambíguo.

É nesse tipo de mundo que devemos viver; e todavia, como que desafiando aos filósofos angustiados que não conseguem conceber moralidade “sem princípios”, moralidade sem fundamentações, demonstramos dia a dia que podemos viver, ou aprender a viver, ou tentar viver num mundo desse tipo, embora poucos de nós estejamos preparados para expressar, no caso de sermos interrogados, quais seriam os princípios que nos guiam, e ainda menos tenham ouvido falar das “fundamentações” que, como se supõe, não poderíamos dispensar para ser bons e gentis em nossas relações recíprocas. (BAUMAN, 1997, p.41)

Na contemporaneidade, muitas vezes a noção do termo *ética* tem sido denegrida e escarnejada como uma espécie de “arrocho moderno” que as pessoas podem dispensar (BAUMAN, 1997). Porém, a premissa que nos guia indica que a necessidade de uma indagação ética hoje se faz tão importante e fundamental como em qualquer outra época. Vale lembrar que o contemporâneo aqui não é tomado como o imediatamente presente ou como o ponto de transição entre o passado e o futuro, mas encarado enquanto lugar de permanente reescritura tanto do passado quanto do futuro (GROYS, 2010). Neste sentido, a ética contemporânea não é vista como algo dado que está lá e necessita somente ser desvelada, mas como algo que se constrói em uma multiplicidade. E tolera a hipótese de que muitos atos e eventos (mesmo os mais impactantes) ainda não são explicáveis, não precisam ser todos

² Zygmunt Bauman utiliza o termo *pós-moderno*, porém nesta pesquisa preferimos adotar o *contemporâneo*, pela partícula *pós* remeter à uma linearidade espaço-temporal (passado, presente e futuro). Já *contemporâneo* não refere-se ao imediatamente presente, mas consiste primordialmente em uma ação de reconsiderar (e não abandonar) o modo de ser moderno (GROYS, 2010).

justificáveis, além de outros serem inexplicáveis. O contemporâneo aprende a respeitar a ambiguidade, considera as emoções humanas e aprecia ações sem propósito, sem esperar que o mundo, deste modo, seja necessariamente melhor ou mais habitável, mas sim mais humano e realista (BAUMAN, 1997).

*

O *humor* é um objeto de estudo tido como escorregadio e traiçoeiro, devido a diversos fatores como: a extrema diversidade de forma que assume enquanto fenômeno; os inúmeros meios de expressão, modos de circulação e interação que possui; a infinita natureza de objetos e de temas; e a dispersão das áreas em que o conceito é trabalhado. Para evitar generalizações do termo, evita-se tratar o *humor* a partir de uma perspectiva essencialista (o que é o humor?) e avançar para matérias de teor circunstancial. É preciso indicar, ao máximo, as vertentes orientadoras, os princípios, as propriedades e dinâmicas da concepção de humor adotados (ERMIDA, 2003). Nesta pesquisa, interessa-nos encarar o termo dentro do sistema taxonômico adotado pela corrente anglo-americana que toma o *humor* como um termo aglutinador (*umbrela-term*) de caráter neutro que admite tanto um sentido positivo quanto negativo, diferentemente da corrente derivada da estética que entende o humor mais como um elemento do cômico, indicando uma atitude tolerante e bem-intencionada (ERMIDA, 2003).

Para Georges Minois (2003), o humor tem definição incompleta, sendo que um de seus traços é “ser indefinível. Pode-se praticá-lo, reconhecê-lo, mas jamais descrevê-lo” (MINOIS, 2003, p.304). O autor diz que o humor surge quando o indivíduo consegue estranhar a si mesmo, considerando-se grotesco e inteligível, distanciando, assim, da animalidade. Cogita que a essência dessa “forma de espírito” seja tão antiga quanto a humanidade e que já exista muito antes do aparecimento do termo na *Encyclopaedia Britannica*, em 1771. Apesar disso, será na Renascença (fim do século XIV e início do XVII), especificamente na Inglaterra, que o *humor* mudará de perspectiva, ao ser “capaz de ultrapassar agradavelmente as contradições da vida e da natureza humana” (MINOIS, 2003, p.301). Especifica que a diferença entre o humor antigo e o moderno é que o segundo é “menos descontraído” e não incide sobre um ou outro aspecto da vida, “mas sobre a própria vida e em seu sentido, ou sua ausência de sentido” (MINOIS, 2003, p.569). Na esteira do dramaturgo Ben Jonson (1572-1637), afirma que

(...) o domínio de determinado humor em um indivíduo confere-lhe uma

excentricidade, uma bizarrice de caráter nitidamente cômico. Se o indivíduo em questão toma consciência dessa originalidade e usa-a diante das dificuldades da vida, o “humor” (no sentido fisiológico do termo) transforma-se em humor no sentido moderno do termo. (MINOIS, 2003, p.304)

A noção do *humor* pode assumir um caráter aparentemente banal, porém preferimos considerá-lo complexo, cuja variedade de abordagens estão refletidas no extenso legado teórico que diferentes campos desenvolvem, como na filosofia, psicologia, antropologia, sociologia, medicina, ciências da informação, educação, teoria da literatura, linguística entre outros. Para Isabel Ermida (2003) a maioria das abordagens nos diversos campos normalmente indica uma perspectiva interdisciplinar do fenômeno e, mesmo com a abundância das teorizações, podemos agrupá-las em três linhas de abordagem de acordo com os aspectos enfatizados³. As *teorias psicanalíticas* se concentram nos conceitos de *libertação* e *sublimação* e encaram o humor como forma de evasão das inibições e recalcamientos que a sociedade impõe ao indivíduo, sendo que o riso pode proporcionar alívio, prazer e satisfação de desejos reprimidos; nas *teorias cognitivas* o humor nasce da combinação de elementos díspares e se sustenta através do efeito surpresa, incidindo principalmente sobre as noções de incongruência, espanto e contraste; as *teorias sociológicas* aproximam a essência do humor com o escárnio, hostilidade, agressividade ou superioridade, pois o riso é encarado como um fenômeno interativo que se ancora em uma relação de desigualdade entre os sujeitos, sendo a dessemelhança, o defeito, a deformidade ou incapacidade os motivos de divertimento para quem se considera superior (ERMIDA, 2003).

Pressupomos que os modos como o humor se relaciona com os temas complexos e polêmicos da contemporaneidade são potentes para refletir sobre a dimensão ética das relações humanas, pois “a construção do humor não só pode, como deve, ser entendida como uma infração dos princípios partilhados culturalmente por emissor e receptor” (ERMIDA, 2003, p.199-200). O fenômeno humorístico implica ruptura de leis, de proibições e de limites culturais, separando a norma da transgressão. Para que tal infração aconteça, é preciso o (re)conhecimento da norma violada entre os sujeitos envolvidos, pois “sem uma lei reconhecidamente válida e respeitável para quebrar, o gozo da transgressão perder-se-ia” (ERMIDA, 2003, p.198). Em determinada circunscrição espaço-temporal, entra em cena a questão da *permissibilidade* que, mesmo com o caráter transgressor do humor, o legitima. “A questão da permissibilidade é crucial na análise do funcionamento subversivo do humor, variando não só de cultura para cultura, mas também em função da ocasião e da classe social

³ Vale considerar, desde já, que nenhuma das teorias constitui isoladamente argumento suficiente para as questões postas pelo humor, sendo que cada uma é somente parte sobressalente do fenômeno.

e profissional dos participantes” (ERMIDA, 2003, p.198). Nesse sentido podemos lembrar tanto o carnaval que redireciona os olhares e exhibe uma inversão de mundo enquanto uma transgressão autorizada, quanto a própria arte. No campo do cinema, em especial o documentário, o humor pode ser um aspecto provocador e denso para discutir a dimensão ética das relações entre diretor, personagens e espectadores, como através dos filmes *Borat: O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América* (Larry Charles, 2006), *Viva Zapatero!* (Sabina Guzzanti, 2005), *Mato Eles?* (Sérgio Bianchi, 1983) e *Jesus no Mundo Maravilha... e outras historias da policia brasileira* (2007), de Newton Cannito, obra que elegemos como objeto para ancorar nossas discussões sobre a ética do documentário.

Jesus... é um documentário média-metragem que traz à tona a problemática da violência policial, como execuções sumárias, torturas, abuso de poder e injustiças. A trama se desenvolve principalmente a partir do paralelo entre os depoimentos e entrevistas de policiais exonerados e dos pais de um rapaz assassinado por um policial. O documentário foi o representante brasileiro do I DocTv Ibero-americano⁴, ganhou prêmio de cem mil dólares, apoio na realização e exibição em treze países latino-americanos, além de Portugal e Espanha. No Brasil, teve estreia em 2007 na Tv Cultura/TVEs. No projeto inicial, o filme se chamava *Fatalidade* e pretendia confrontar o policial que assassinara um rapaz e os pais da vítima. Porém, com a recusa do militar em dar seu depoimento, além da proibição da Polícia de seus agentes concederem entrevistas, Cannito buscou nas histórias de policiais exonerados, o seu argumento. Pela sinopse, o documentário “mostra a vida de três militares que após serem exonerados da polícia trabalham num parque de diversões. (...) Enquanto isso, uma família vítima de policiais chora a morte do filho e clama por justiça. Até o encontro final”⁵.

O filme traz para o centro a questão de policiais exonerados que dentre as sanções administrativo-disciplinares⁶ do Regulamento Disciplinar da Polícia Militar podem ter sofrido a de *demissão* ou *expulsão*. Em específico, trata de ex-policiais militares do Estado de São Paulo, tipo de polícia preventiva, responsável em proteger a população e impedir que os crimes ocorram. Os abusos que estes agentes podem cometer são invasão de domicílio/privacidade, prisão ilegal (apenas são legais as com mandado de prisão, delito em flagrante ou acidente); maus tratos e tortura. No Brasil, a “violência oficial” tem raízes históricas, estruturais e culturais, provavelmente desde sua colonização, reverberando nos

⁴ O DocTv Ibero-americano (DocTv IB) foi a primeira tentativa de internacionalizar o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DocTv Brasil). Sua primeira edição foi realizada em 2006 e hoje o programa se transformou em DocTv América-Latina.

⁵ Texto retirado do encarte do DVD.

⁶ As sanções administrativo-disciplinares podem ser: advertência, repreensão, permanência disciplinar, detenção, reforma administrativa disciplinar, demissão, expulsão e proibição do uso do uniforme.

modos de funcionamento da instituição ainda na contemporaneidade (SOUZA; MORAIS, 2011). Com o fim da Ditadura Militar (1985) começou a ser instaurado o Estado Democrático de Direito, principalmente através da Constituição Federal do Brasil (1988). Em relação à Segurança Pública, a Constituição tenta promover a mudança do paradigma *reativo* (ação meramente reativa/repressiva, ou seja, a polícia só deve agir após o delito e em casos de crimes considerados graves) para o *pró-ativo* (atua de modo preventivo), modelo democrático que respeita a dignidade e os direitos humanos. Porém, certos padrões de conduta autoritários e ilegais dentro das polícias ainda persistem e representa um dos graves problemas a consolidação da democracia. “Se a exacerbação das violências pelas agências de segurança no período autoritário é um fato, não menos notório é agora o fato de o regime democrático não ter dado uma solução satisfatória ao problema da violência policial” (NEME, 1999, p.11).

Esta temática tem sido vastamente abordada na cinematografia nacional contemporânea, tanto na ficção quanto no documentário, sendo que *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, é apontado como o documentário que desbravou em definitivo o tema da violência das polícias, que antes era tratada como questão periférica e não central, considerada inclusive um tabu. “A preocupação de se reconquistar o espaço perdido pelo cinema brasileiro, tanto em termos de mercado como de aceitação social, fez com que muitos profissionais do cinema rejeitassem qualquer filme próximo à realidade do público, por medo da rejeição”, como em *Como Nascem os Anjos* (1996), de Murilo Salles ou *Quem Matou Pixote?* (1996), de José Joffily (BUTCHER, 2005, p.50). *Notícias* distingue-se sobremaneira das obras de ficção, especialmente pela intensidade no momento da *tomada* das imagens (RAMOS, 2008). A alteridade que emerge a partir dele é agressiva e ameaçadora, é o *popular criminalizado* que não aparece mais como vítima, mas como aquele que provoca medo e horror. Além de *Notícias*, podemos lembrar *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *Ônibus 174* (2001), de José Padilha, *O Prisioneiro da Grade de Ferro: auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento, *O Cárcere e a Rua* (2005), de Liliana Sulzbach, *Falcão: Meninos do Tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde, *Atos dos Homens* (2006), de Kiko Goifman, *Luto Como Mãe* (2010), de Luis Carlos Nascimento, *À Queima Roupa* (2014), de Theresa Jessouroun, *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira, dentre outros.

Apesar da acidez do assunto, Newton Cannito escolhe o “humor” como estilística do filme manejando fortemente com aspectos jocosos e “divertidos” do tema, criando, assim, sua singularidade diante de outros filmes, tanto os de ficção quanto os documentários. Para Cannito, sua escolha pelo humor foi para “despertar o choque”, visto que para ele esta

temática já foi bastante explorada através de drama social, perdendo seu impacto. “Para revelar novamente esta realidade cruel era preciso mostrá-la em uma forma nova” (CANNITO, 2011). As filmagens ocorrem, grande parte, em um parque de diversão na cidade de São Paulo, espaço magno para a viabilização da estilística do filme. “Quando vi o universo do parque, no primeiro dia de gravação, tive a ideia de mudar o gênero do filme. Deixou de ser um *docudrama* e virou um *docufarsa*, aí entrou o humor” (CANNITO, 2011). Além do local, vários outros elementos e recursos filmicos – som, efeitos sonoros e visuais, montagem – arranham de diferentes maneiras e intensidades a seriedade do problema. Esta forma de tratar as questões do real e do humano sob o viés do “humor” tem sido uma constante nos últimos trabalhos de Newton Cannito. É possível observar que desde o documentário *Violência S.A.* (Newton Cannito, Eduardo Benaim, Jorge Saad, 2005) contemplado pelo DocTV, o diretor tem assumido cada vez mais uma verve satírica, reverberando tanto em suas obras para o cinema, como em *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), *Confissões de Acompanhantes* (2008), quanto na literatura, nos livros *Novos Monstros* (Geração Editorial, 2009), *Choque de Tropicalismo, Cinema e Tv* (nVersos, 2013), *Manual do bullying... e outras sátiras de humor pós-ativista* (nVersos, 2013) e *Deus é humor* (nVersos, 2014).

Em nossa hipótese, consideramos que as idiosincrasias de *Jesus...* o coloca dentro do espectro de filmes mais agressivos da face do “humor”, próximos do grotesco e do satírico como *Mundo Cão* (*Mondo Cane*, 1962) e *Mundo Cão 2* (*Mondo Cane II*, 1963), ambos de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi. Estes filmes italianos interessa-nos pela estilística utilizada, “*Mondo Cane* é uma sátira, não simplesmente uma comédia” (PLANTINGA, 1997, p.190). Os recursos utilizados na montagem são largamente explorados, como as sequências em paralelo para estabelecer comparações; a trilha sonora para criar metáforas, hipérboles e ironias; o texto indicativo da *voz over*; e a forma como as *mise-en-scènes* são utilizadas para a construção do discurso do filme.

Mondo Cane não somente satiriza a raça humana em sua crueldade, etnocentrismo e vaidade, mas parodia a função da narração por *voice over* e da música em seu estilo formal e, em seu flagrante apelo ao chocante e ultrajante, zomba da voz formal em suas judiciosas reivindicações de conhecimento⁷. (PLANTINGA, 1997, p.190)

A questão que pinçamos acerca dessa estilística não diz respeito a realização desses

⁷ Tradução nossa de: “*Mondo Cane* not only satirizes the human race for its cruelty, ethnocentricity, and vanity, but burlesques the function of voice-over narration and of music in the formal style, and, in its blatant appeal to the shocking and “outrageous,” mocks the formal voice for its sober and judicious claims to knowledge” (PLANTINGA, 1997, p.190). Tradução: Marcelo Handam.

filmes, ao contrário, acreditamos que todas as produções são importantes para reflexão sobre a vida e o humano. O que nos incita são os deslocamentos que essas obras podem gerar, aquilo que o filme pode provocar em nós, pois consideramos o poder discursivo dos *media*, como bem fala Bill Nichols “o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e a história social” (NICHOLS, 2009, p.27), ou como Comolli, que de forma mais radical profere:

Nossa época é das mídias de massa, propriedades de grandes grupos audiovisuais, a serviço unicamente das lógicas de mercado. É justo e bom opor-lhes outras maneiras de fazer, de filmar, de olhar e de escutar. Mudar de lógica é mudar de prática. Os espectadores são, antes de tudo, cidadãos, homens e mulheres responsáveis, que não podem ser tratados como eternas crianças. Não estamos aqui apenas para aplaudir e consumir o concerto mundial das mídias: queremos compreender o que as imagens e os sons fazem de nós, individualmente e coletivamente. As questões de forma, técnica, estilo são questões de sentido. Há uma implicação política – direta ou indireta – na escolha dos meios e das modalidades de expressão. (COMOLLI, 2008, p.27)

Desta conjectura, a pesquisa elege como fio condutor a seguinte questão: Como se alicerçam e se caracterizam as relações éticas entre diretor e personagens estabelecidas através do humor, de sua construção fílmica e dos modos de ser no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito? Para explorar nosso problema, iremos nos deter a cada capítulo sob um aspecto específico. É importante destacar, desde já, que ao fim desta pesquisa não emergirá nenhum código ético aplicado ao campo documentário, tampouco um julgamento moral da obra ou de seus realizadores – pontos de chegada que serão efetivamente evitados. Buscaremos ao longo do estudo refletir sobre o que o filme dá a ver, suas reverberações e discorrer sobre pontos onde a ética é tensionada.

A partir destes parâmetros iniciais, distribuiremos a pesquisa em cinco partes. Nesta parte introdutória, designada *Preâmbulos*, apresentamos de modo panorâmico os campos do documentário, ética e humor, indicando vertentes e apontando questionamentos. No próximo capítulo, em *Relações Idiossincráticas: o filme e sua crítica*, iremos discorrer sobre o enredo do filme concomitantemente às questões ponderadas pela crítica, por acreditar que a potência de *Jesus...*, enquanto objeto de investigação, reside justo em sua relação com os textos críticos e no suposto debate ético que incita, tornando filme-crítica-realizador indissociáveis. Sobre a trama perpassaremos pela história através de seus personagens, apontando as principais características de cada um e os textos críticos solicitados serão os de Patrícia Rebello (2007), Marcelo Coelho (2007), Jean-Claude Bernardet (2009, 2010), César Migliorin (2009), César

Guimarães e Cristiane Lima (2009), além dos argumentos do diretor Newton Cannito (2007a, 2007b, 2007c, 2009, 2010, 2011) e do montador André Francioli (2010).

O terceiro capítulo *Esferas Conceituais* será subdividido em quatro seções, sendo que em *Encontros com o Outro: questões da tomada das imagens* investigará as questões específicas da tomada das imagens. Perpassaremos pelos conceitos de *mise-en-scène* desenvolvidos por Jean-Louis Comolli (2008), Fernão Pessoa Ramos (2012), Rubem Caixeta e César Guimarães (2008); *auto-mise-en-scène* por Jean-Louis Comolli (2008) e Marcius Freire (2011), autor que também discorrerá sobre os conceitos de *relação* e *encontro*; *encenação-direta* (encena-ção e encena-afecção) e *encenação-construída* desenvolvida por Fernão Pessoa Ramos (2012); o conceito de *imageité* sistematizado por Jacques Rancière (2012); e, por fim, sobre a *entrevista* e *depoimento*, técnicas vastamente utilizadas no documentário ponderadas por Ismail Xavier (2010) e Stella Senra (2010).

Em *(re) construções: o filme como montagem* abordaremos as especificidades do momento da montagem do filme, através dos autores James Andrew (2002), Jacques Aumont (1995), Eduardo Coutinho (1997) e da teoria de Sergei Eisenstein (2000, 2002a, 2002b). Discorreremos sobre nosso referencial teórico-metodológico através das reflexões de Yvana Fachine (2009) e o método da semiótica sincrética, que divide a análise da montagem fílmica nas etapas do *sincretismo por superposição* e do *sincretismo por homologação*. Paralelamente, incorporaremos os conceitos de *montagem dialética*, *montagem simbólica* e *frase-imagem*, todos desenvolvidos por Jacques Rancière (2012).

O tópico *Gênero e questões do humor* será desenvolvido instigados tanto pela adoção do humor como figura estilística de *Jesus...*, quanto pelo termo *docufarsa* cunhado por Jean-Claude Bernardet (2009) para classificar o filme. Iniciaremos pelas questões de gênero desenvolvidas por Graeme Turner (1993), Charles Bazerman (2009), José Luiz Meurer, Adair Bonni e Désirée Motta-Roth (2005). Seguiremos debruçando sobre as especificidades do documentário através de Bill Nichols (2009), James Andrew (2002), Ken Dancyger (2003) e Fernão Pessoa Ramos (2008). Introduziremos as noções ligadas ao *humor* buscando especificar os satélites conceituais do termo, como a *farsa* e *sátira*, requerindo o pensamento de Hênio Tavares (1990), Georges Minois (2003) e Isabel Ermida (2003). Destes conceitos, migraremos para o *cinismo* (*zynismus*) enquanto modo de vida através de Peter Sloterdijk (2012), Vladimir Safatle (2008) e Marie-Odile Goulet-Cazé e R. Bracht Branham (2007). A última parte do capítulo três *O cerne: a dimensão ética do documentário* enfrentará o problema central da pesquisa – a ética na relação entre diretor e personagem no cinema documentário, buscando amparo teórico nos autores Maria Dora Mourão (2009), Adela

Cortina e Emilio Martinez (2013), Bill Nichols (2009), Fernão Pessoa Ramos (2005, 2008), Marcius Freire (2011), Michel Maffesoli (2005), Vivian Sobchack (2005), César Guimarães (2007), Cristiane Lima (2007) e João Moreira Salles (2004).

O capítulo *Fragosidade Ética em Jesus...* se deterá primeiramente nas especificações de todo o caminho metodológico traçado para a pesquisa, intitulado *Sobre o percurso metodológico*, seguido pelo tópico *As frases-imagens* que consistirá na análise do filme. Por fim, o último capítulo *Inferências Transitórias* abarcará as considerações finais da pesquisa.

2 RELAÇÕES IDIOSSINCRÁTICAS: O FILME E SUA CRÍTICA

No encarte do DVD a sinopse apresenta o filme de Newton Cannito: “*Jesus no Mundo Maravilha* é o documentário brasileiro mais polêmico dos últimos anos. Vencedor do DocTv Latino-América e exibido em 25 países, o filme dividiu a crítica e suscitou fortes debates”⁸. Logo neste pequeno trecho introdutório, a obra evoca os vários traços que conjugados nos permitem traçar o ponto de partida desta pesquisa. Acreditamos ser profícuo encarar *Jesus...* não somente pelo filme em si, como também por aquilo que o extrapola e o interpela. Neste capítulo propomos fazer um duplo movimento, de descrever o filme e, concomitantemente, resgatar sua fortuna crítica. Arriscamos circunscrever, mesmo sob o risco de deixar de fora opiniões relevantes para a reflexão, somente as leituras de *Jesus...* disponibilizadas em seu *blog*⁹, espaço onde podemos acessar tanto os textos da crítica especializada quanto as opiniões do diretor Newton Cannito e do montador André Francioli. Considerar a opinião dos críticos é um gesto de privilegiar sua função social e chamar a atenção para sua responsabilidade sobre o processo de seleção, interpretação e análise dos produtos midiáticos, que são também simbólicos. Acreditamos que essas leituras incidem de volta na realidade sob a forma de conhecimento, de construção do imaginário cultural, da ação dos sujeitos sociais e da compreensão da contemporaneidade (FRANÇA, 2013). Isso não implica dizer que estas reflexões sejam prevalentes ou superiores a outros tipos de comentário social, mas apenas um tipo de discurso próprio que segue uma lógica específica. Entendemos a experiência do crítico antes de tudo pessoal e subjetiva e, ao tentar relatá-la em termos analíticos e objetivos, ele passa a ser um produtor que constrói um texto para um *leitor possível* – “o crítico imagina, ao escrever, qual será o seu público, qual a relação desse público com o cinema e, conseqüentemente, sua relação com a crítica de cinema” (BARRETO, 2005, p.59).

Lançado através de política pública de incentivo a produção cultural, o DocTv, *Jesus...* vem acumulando uma fortuna crítica que apesar de estar alheado das obras emblemáticas no cenário crítico nacional, como os igualmente lançados em 2007, *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho, *Juízo* de Maria Augusta Ramos e *Santiago* de João Moreira Salles, o filme possui destaque relativo ao ponto de Jean-Claude Bernardet (2009) considerá-lo “uma referência inevitável no panorama atual do documentário brasileiro”, cunhando o termo *docufarsa* para caracterizá-lo.

⁸ O DVD de *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* foi lançado em 2011 e este exemplar foi adquirido na Livraria Cultura Online, em janeiro de 2014.

⁹ <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>.

Jesus no Mundo Maravilha é um docufarsa. E isto é chocante e bagunça aquilo em que acreditamos. Declarações favoráveis à pena de morte acompanhadas por uma alegre marchinha de Mozart ou a trilha de western-spaghetti e mais simulações engraçadas (ou espantosas), e brincadeiras de montagem e mais uma moralidade estupefaciente para encerrar o filme como se encerra uma fábula: é um escândalo. A estética do escândalo tem a virtude de nos obrigar a repensar os nossos sistemas de valores (cinéticos e outros), a nos repensarmos a nós mesmos. É vivificante como uma ducha fria. (BERNARDET, 2009)¹⁰

Antes mesmo de sua pré-estreia, Carlos Alberto Mattos no jornal *O Globo* já prenunciava questões polêmicas do filme, considerando a obra ousada e ressaltando a relação ambígua do diretor com os personagens. “O filme arrisca-se numa área perigosa ao mesclar ‘brincadeira’, debate sobre os direitos humanos e o drama real de um casal que teve um filho morto por um policial. Alguns efeitos de montagem se aproximam do mau-gosto e do desrespeito” (MATTOS, 2007). O crítico ressaltou as metáforas produzidas principalmente pelas locações (parque, igreja e churrascaria), colocou em dúvida a “veracidade” do palhaço e indicou que “a violência de mentirinha pode realçar a violência de verdade, mas também pode levar a uma indiferenciação meio cínica” (MATTOS, 2007). Cannito, no *blog* do filme, comentou a crítica: “Acho que o Carlos captou bem o clima que o filme quer passar. Mas o que eu achei mesmo engraçado foi ter colocado em cheque a veracidade do querido Palhaço Maravilha. Ele é real. E muito!” (CANNITO, 2007a). Também no jornal *O Globo*, Patrícia Rebello (2007) considerou *Jesus...* um documentário “mais ficcional do que qualquer ficção”, cujo esforço reside em “criar uma impressão real”. Afirma que Cannito arrisca-se em metáforas invasivas, maliciosas e que ele não busca a força do filme no discurso dos personagens, mas em destacar nas falas a “loucura” daquilo que se relata como se fosse algo simples e banal. Indica que a obra concebe um debate ético a partir dos três policiais exonerados:

O filme trata de suas experiências, condutas, dificuldades e observações sobre um ‘estado de coisas’ da corporação. Mas o filtro por onde passam essas histórias, a interferência do diretor sobre os discursos é o grande diferencial aqui. Cannito manipula, engendra essas vozes em uma estética ousada, deslocando dramas e falas de seus ambientes e isolando-os numa locação pra lá de controversa: o filme se passa em grande parte em um parque de diversões. Dessa opção, surgem personagens que inspiram tanto atração quanto repulsa. (REBELLO, 2007)

Sob outra visada, o jornalista e crítico da Folha de São Paulo Marcelo Coelho considerou que Cannito não assume “de jeito nenhum” o ponto de vista dos policiais ganhando “total confiança de seus personagens”, que se mostram pessoas complexas.

¹⁰ A crítica de Jean-Claude Bernardet está na íntegra no ANEXO A: *Jesus no Mundo Maravilha* (09/04/2009).

Acredita que o parque de diversões contribuiu para um maior distanciamento emocional e que a presença do palhaço torna “as coisas mais estranhas”, sendo ele bem acolhido pela câmera.

Sem entrar em nenhum dos cacoetes do realismo brutal-chocante, tão comuns na literatura da violência e da periferia, *Jesus no Mundo Maravilha* é muito perturbador e impressionante. Não pelo que mostra de ações policiais, mas pela ausência dessas cenas. Ficamos conhecendo, sem discurso, e sem demonização, a mentalidade dos policiais. Não é um filme contra a política dos direitos humanos, claro. Mas ajuda a entender por que essa política conhece tantas dificuldades na hora de ser posta em prática. (COELHO, 2007)

A obra é composta por doze personagens e à exceção dos ex-policiais Lúcio, Jesus e o Palhaço Maravilha os nomes dos outros personagens são omitidos, sendo todos conformados a partir de tipos sociais: os pais negros que perderam o filho, o ex-policial que virou evangélico, o policial aposentado “cabeça branca”, os policiais da Swat, a corporação, os políticos, os defensores dos Direitos Humanos, o mascarado e, inclusive, o diretor com sua equipe de produção. O enredo começa com o depoimento de Lúcio, ex-policial militar que começou a carreira depois da tentativa de vingar a morte de sua mãe, planejando matar o culpado dentro da prisão, chamando a atenção do delegado que lhe sugeriu entrar na polícia para “caçar” bandido. Lúcio é o personagem que parece figurar essencialmente a impiedade, o racismo e a revolta. Suas declarações sobre o tema da violência policial e sua *mise-en-scène* ao longo do filme são impactantes, como quando diz que não há regeneração de bandidos; que acha desnecessária a construção de presídios pelo alto custo de manutenção; e por acreditar ser mais fácil um policial responder por um homicídio do que por uma lesão corporal. Para Newton Cannito, que diz não ter tido roteiro prévio para as gravações, o filme só terminaria quando Lúcio aceitasse gravar seus depoimentos de dentro dos brinquedos do parque. “E foi isso mesmo. Ele só topou no último dia, foi o dia em que me contou as coisas mais fortes e ensinou tortura ao jovem assistente” (CANNITO, 2011). No filme, Lúcio confessa que durante a carreira militar matou entre oitenta e cem pessoas, e relata seu último assassinato:

Lúcio: *Olha, o último né, fui vítima de um sequestro relâmpago. Um bitela de crioulo, bem servido, né?! Né?! Adoro, né?! Tenho paixão, tenho paixão! Abriu a porta, imaginei, perdi o carro! Só que não, ele entrou no carro! Abriu a carteira, tava a funcional. Ele passou a pistola para a mão esquerda, pôs na perna, no banco e com a mão direita foi pegar a carteira. Ai você olha a mão dele nas costas pra pegar a carteira, uma pistola no banco e um peito imenso, né?!*

Diretor: *Lindo pra você, sorrindo, né?!*

Lúcio: *Sorrindo, né?! Assim: me fura, me fura, me fura, né?! Não deu outra, né?! Eu consegui com o dedo alcançar o gatilho, né?! Dei uma puxadinha, né?! Bateu fofo, aquele barulhinho maravilhoso: tuf, tuf! Aquele barulhinho. Ai ele falou: o chefe, você vai me matar? Ai eu falei: você tem dúvida?*

Jesus é um dos personagens que conduz o enredo, é referenciado no título da obra e o único que temos acesso à vida particular como a casa, os locais onde trabalha e os depoimentos da família. Ele pode ser caracterizado como símbolo de devoção e fanatismo de militares pela corporação e se sente injustiçado por ter sido expulso da instituição. Apesar do afastamento, acredita estar vinculado ao militarismo por prestar serviço de segurança em espaços privados. Afirma desconhecer a causa e os critérios utilizados pela corregedoria para afastá-lo, sendo que sua esposa revela que deparou “muitas vezes” com o marido apontando a arma na cabeça, por ele não acreditar ter “perdido” a polícia.

O policial exonerado que foi convertido ao evangelismo atravessa pelas delicadas questões da crença religiosa, das experiências catárticas, dos cultos e pregações. Em um dos seus relatos, tomado em uma igreja, declara que matava por idealismo e, como no cotidiano da profissão se deparava com a corrupção na corporação, resolveu virar justiceiro. Conduzia os ladrões para uma área deserta a fim de executá-los. Em determinado momento, conta que se deparou com o culto dos crentes, sentiu a presença de Deus e relata, assim, sua experiência catártica. Durante todo o filme, ele mantém uma bíblia em mãos, costume questionado pelo personagem pai da vítima.

O policial aposentado do corpo de bombeiro e a equipe de policiamento especializada em técnicas de imobilização fazem uma breve participação no filme, porém não menos significativa. O primeiro, caracterizado pelo filme como o “cabeça-branca”, vincula-se a ideia de eficiência do modelo de polícia repressiva. Ele diz que é contra a pena de morte em detrimento a amputação de membros a cada crime e que é a favor da prática do “Esquadrão da Morte” (*vigilantismo*), prática cujos policiais “resolvem provar sua eficiência através da eliminação pura e simples de marginais, contando para isso com o apoio da cúpula policial e até mesmo do governador do estado” (PINHEIRO, 1982, p.70). Já a polícia especializada, a CATI/SWAT, aparece como exemplo de abordagem eficiente, porém é imediatamente contraposta com a opinião de Lúcio (e provável do filme) quando diz que a técnica utilizada pela equipe é “bonita” nos Estados Unidos, mas em uma situação real no Brasil, em que o indivíduo reage, ele atiraria em uma parte vital.

O palhaço Maravilha, assim como Jesus, também tem seu nome incorporado no título da obra. Faz pintura no rosto de crianças no parque e, ao notar a presença da equipe entrevistando Lúcio e Jesus, tenta participar da gravação do filme. Ao perceber sua movimentação, o diretor o entrevista e pergunta-lhe o motivo dele ter “invadido” o quadro no momento da filmagem, afirmando que ele não fora convidado. De modo titubeante, o personagem diz gostar de televisão e, como seu personagem é o palhaço Maravilha, sonha em

ser apresentador de programa infantil, convencendo o diretor a incorporá-lo no filme. No decorrer das filmagens, o palhaço realiza pantomimas com armas e encena atos de violência. A relação entre palhaço e diretor ganha tamanha complexidade que não passou despercebida pela crítica, como na fala de Guimarães e Lima: “O filme zomba dele, explicitamente, e mesmo quando registra seu protesto, é para melhor ‘sacaneá-lo’ (para permanecer no vocábulo do qual o filme se serve), expondo-o mais.” (GUIMARÃES; LIMA, 2009, p.12). Quando o palhaço diz não gostar de ter que empurrar os brinquedos muitas vezes, considerando coisa de “retardado”, o diretor rebate questionando-o se ele não o é, e Maravilha responde que “não”. Outro momento significativo de *Jesus...* é a negociação entre o diretor e o palhaço sobre o uso do codinome Maravilha:

Maravilha: *Em casa eu estava pensando... Bom, ele vai colocar o meu nome no filme. Tudo bem. Você tem um comércio, vai... Ai você coloca uma faixa grande, ou um banner seu com o nome. Ai pego e eu abro um comércio e eu não tenho ideia na cabeça que tipo de nome eu colocaria. Ai vai, eu copio do seu. Ai você iria gostar? Claro que não! O meu caso é isso.*

Diretor: *Você acha que a gente copiou de você?*

Maravilha: *Não é questão de copiar. É falta de criatividade.*

Diretor: *Você acha que a gente não tem criatividade?!!*

Maravilha: *Eu acho, às vezes.*

Diretor: *Há é? Aonde mais você acha isso?*

Maravilha: *Só nessa parte, só. Porque o Mundo Maravilha é o nome somente meu! (insert de cena em que Jesus, Lúcio e o ex-policial evangélico brincam com Maravilha e insinuam enfiar uma garrafa por detrás do palhaço).*

Maravilha: *Eu vou querer participar de programa de televisão, eu vou querer dar entrevista, eu exijo coisa assim. É a proposta que eu faço. Em troca da gravação e do meu nome. Ai eu deixo vocês colocarem o Mundo Maravilha numa boa, sem advogado, sem jurídica, não precisa nada disso.(insert de cena de Maravilha e o diretor sentados em cadeiras diferentes de um brinquedo em movimento no parque) Eu quero ser tratado bem, com carinho, quero ser tratado como eu mereço realmente. E eu não quero dinheiro, não quero nada. Mas eu quero divulgação, eu quero meu retorno em cima de programas de televisão. Participar mais das emissoras de televisão.*

Diretor: *Fechado, ok?*

Maravilha: *Beleza.*

Diretor: *É isso aí.*

O filme conta com a participação de três representantes de Direitos Humanos que chegam ao parque para um “debate” sobre a violência policial, trajados de terno e gravata, sendo que esta cena é composta por vários efeitos de imagens e trilha musical que remete aos filmes de ação. O debate é realizado com os personagens sentados ao redor de uma mesa posta entre os brinquedos, cujas falas são intercaladas e sobrepostas entre si. Esta montagem produz aquilo que o montador André Francioli (2010) denominou de efeito “bla-bla-blá”, idealizado por Cannito, que resulta na impressão que todos falam ao mesmo tempo sem respeitar a vez do Outro. Os personagens que compõem a mesa são os representantes de

Direitos Humanos, Jesus, Lúcio e um personagem “mascarado”. Este último diz, em um único depoimento no filme, que é “fácil” as pessoas criticarem as técnicas da polícia, pois não conhecem os perigos da profissão. Ele explica que os policiais que entram em uma favela, local que “parece com uma toca de rato”, podem ser atingidos na cabeça a qualquer momento.

Aos pais, que choram a perda do filho, resta-lhes a parte dramática do filme. Seus depoimentos são tomados em um cenário branco, sem qualquer ambiência que possa estreitar a relação entre o espectador, os pais e a memória do filho assassinado. As falas são um misto de dor e revolta, fragmentadas e dispostas pela montagem entre os discursos de outros personagens, criando, muitas vezes, contradição e conflito. Na última sequência do filme, o casal é inserido no ambiente do parque de diversões frente aos ex-policiais e o palhaço Maravilha em torno de uma mesa em meio aos brinquedos. O diálogo é intercalado com um jogo de *paintball* promovido pelo diretor, no qual participam alguns personagens e a equipe de filmagem. No fim do jogo, o diretor é atingido e cai no chão. O letreiro final informa:

Luiz Francisco, filho de Lucimar Pereira e Eremito Santos, foi morto pelo policial Paulo Betinelli, na porta de sua casa no dia 07/04/05. Betinelli ficou preso 8 dias e voltou a atuar como policial. No dia 09/02/07, foi absorvido pela acusação de assassinato. Ele recusou-se a dar entrevistas para esse filme. A Polícia Militar de São Paulo não autorizou nenhum policial a dar entrevistas.

Importa ressaltar a presença do diretor e equipe nas filmagens que constitui uma tripla participação no filme – do diretor/personagem em sua *auto-mise-en-scène* e *mise-en-scène* com os demais sujeitos do filme; do olhar da câmera que capta a si e os outros; e do diretor na montagem do filme. Estas *presenças* podem ser uma chave importante para compreender o mal estar ético da relação entre o diretor e os personagens nos diferentes momentos da produção, da tomada das imagens à montagem do filme. A presença de Cannito no filme se dá de forma gradativa ao longo do filme: a entrevista com os sujeitos a partir do antecampo; seu corpo em *mise-en-scène* cada vez mais atuante em relação com os personagens; e no jogo de *paintball*, que será o próprio diretor o jogador atingido pelas tintas e simbolicamente assassinado. A relação estabelecida entre o diretor e cada um dos personagens se dá de forma diferente e ambígua. A princípio, podemos considerar que Cannito mantém espécie de “camaradagem” com Lúcio, Jesus e o aposentado no momento da filmagem, porém será na montagem que os depoimentos serão contrapostos e o diretor apresentará seu julgamento moral ante as atitudes dos personagens, tensionando, assim, as relações ali estabelecidas. Já com o palhaço Maravilha e com o ex-policial evangélico a relação parece ser, de saída, regida por outro tipo de afeição. Tanto no momento da tomada, quanto na montagem, Cannito parece

disposto a trebelhar os personagens.

Os recursos da montagem são bastante explorados como variações no ritmo e na velocidade (*slow/fastmotion*), distorções e repetições (sons/imagens), cortes bruscos (*jumpcuts*), transições (*fade-out/in*) etc. Esta etapa de produção fílmica constitui um potente recurso para a construção dos personagens e do discurso final de Cannito. Segundo o diretor, ele prefere deixar explícito suas “manipulações” em vez de utilizar uma edição pretensiosamente imparcial e justa. A trilha sonora é composta por vários tipos de sons, ruídos e efeitos sonoros, muitas vezes distorcidos e dissonantes, além de *allegrettos* clássicos tocados ao piano e duas músicas: a primeira cantada por Mara Maravilha (*Atenção, atenção! Senhoras e senhores! Respeitável público! Agora vou apresentar pra vocês, o que é maravilha! Maravilha é, maravilha é, maravilha é viver em união. Maravilha é, maravilha é, maravilha é ter Jesus no coração!*); e a segunda *Rotomusic Di Liquidificapum* (1993), interpretada pela banda Pato Fu, na voz de Fernanda Takai (*Hoje as pessoas vão morrer. Hoje as pessoas vão matar. O espírito fatal e a psicose da morte estão no ar*).

No dia da estreia, em 21 de setembro de 2007, pela rede pública de televisão (TVEs), Daniel Bramatti entrevistou o diretor para o *Terra Magazine*. Comentou a coincidência da exibição de *Jesus...* no mesmo dia em que o jornal *Folha de São Paulo* revelou indícios da existência de um grupo de extermínio formado por policiais militares, e o *Estado de São Paulo* divulgou que a Polícia Militar de São Paulo “mata” um civil por dia. A entrevista foi constituída por sete perguntas: como descobriu os personagens; a reação dos ex-policiais ao ver o filme; pediu que comentasse sobre as declarações do personagem Lúcio; questionou se a técnica de entrevista escolhida poderia criar um dilema ético; se as mudanças na polícia estão a tornando melhor; se a ridicularização do debate sobre os direitos humanos foi intencional; e o que acha do filme ser exibido no mesmo dia em que os jornais revelam a suspeita de um grupo de extermínio em São Paulo. Das perguntas, chamamos a atenção para aquela em que Cannito responde ter utilizado o *discurso indireto livre*, que por ora nos restringiremos dizer que tal aproximação entre as operações que o diretor realiza e o Discurso Indireto Livre nos parece impertinente¹¹. Esta técnica, própria da literatura do início do século XX, foi apropriada pelos diretores para expressarem, de modo sofisticado, o pensamento e sentimento do personagem através de recursos estilísticos próprios da linguagem cinematográfica. O cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975), em seu ensaio sobre o cinema de poesia, enunciou que o Discurso Indireto Livre é uma imersão do narrador/autor no âmago de seu personagem,

¹¹ Esta questão será desenvolvida no capítulo *Inferências Transitórias*.

apropriando-se não somente do seu psicológico como também de sua língua. Para o italiano, o autor

(...) não realiza apenas uma proposição subjetiva, mas torna concreta e expressa a existência de outras realidades diferentes das suas, pois o Discurso Indireto Livre requer que se reviva o discurso particular que expressa um pensamento e uma experiência de vida. E reviver o discurso particular de alguém ou de um personagem é uma experiência diferente daquela que cria uma analogia substancial, relativa à própria experiência. Reproduzir, através do personagem, suas próprias experiências - coisa que Pasolini atribui ao escritor burguês que só compreende o mundo à sua imagem e semelhança - significa, sim, não saber reconhecer outras experiências vitais que não sejam a sua. (SCORSI, 2005, p.39)

Mesmo com a divulgação promovida no momento do lançamento, para Newton Cannito o filme foi ignorado por um grande intervalo de tempo em um “silêncio sepulcral”: “Cheguei a convidar alguns críticos a participar de debates que eu promovia sobre o filme. Eles viram o filme e se negaram a participar. Disseram que foi um problema de agenda” (CANNITO, 2011)¹². Para o diretor o debate de *Jesus...* somente foi selado quando Jean-Claude Bernardet publicou em seu *blog* sua crítica, dois anos após o lançamento do filme: “De duas uma: ou ignoramos a existência deste filme (e aí tudo bem), ou não a ignoramos. Se não a ignorarmos, *Jesus no Mundo Maravilha* passa a ser uma referência inevitável no panorama atual do documentário brasileiro” (BERNARDET, 2009). O primeiro artigo decorrente de suas palavras foi do pesquisador e ensaísta César Migliorin que publicou na revista semestral *Devires – Cinema e Humanidades* o artigo *Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito* (2009) – “Meu caro Newton Cannito, teu filme *Jesus no mundo maravilha* é monstruoso, com as seduções que podem ter os monstros” (MIGLIORIN, 2009, p.77)¹³ e confessa que foi incentivado pelas palavras de Bernardet. Logo de início, Migliorin justifica sua “carta aberta” como um desejo de compartilhar os incômodos e o prazer enquanto espectador, e diz ter se identificado, de certa maneira, com a violência do diretor. “A ironia, a manipulação explícita, a distância do bom-mocismo tão frequente no documentário são aspectos sedutores. O documentário tornou-se (mais uma vez) um espaço para a pureza das boas intenções” (MIGLIORIN, 2009, p.77). O crítico presume que o efeito mais perturbador do filme está no ceticismo do diretor pelas palavras dos personagens e que o problema não é apenas de confiança, como também de responsabilidade. “Há alguém que quer falar, mesmo que isso signifique colocar o personagem em risco, no mínimo de ser

¹² Esta entrevista, concedida ao blog do jornalista Luiz Zanin, está na íntegra no ANEXO G: *Ética e Humor: Entrevista com Newton Cannito* (07/04/2011).

¹³ A crítica de César Migliorin está na íntegra no ANEXO B: *Jesus no Mundo Maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito*.

preso, no risco da vida que existe depois do filme; tensão decisiva do documentário” (MIGLIORIN, 2009, p.79). Considera que o modo como o diretor compõe seus personagens acaba cristalizando lugares, transformando-os em símbolos de determinada posição subjetiva do mundo. Destaca o personagem do palhaço Maravilha, pois o considera “intempestivo, dos mais singulares e reveladores do documentário brasileiro, revelador de muitas características da relação da imagem com o mundo contemporâneo” (MIGLIORIN, 2009, p.81). Diz que o embate entre diretor e personagem se torna muito desproporcional e considera a sequência da negociação uma das mais impressionantes do documentário contemporâneo:

Montando paralelamente, tu colocas o estranhamento de Maravilha diante do papel que está desempenhando e Maravilha com um revólver na mão, Maravilha empurrando – durante muito tempo – um brinquedo do parque, para logo depois reclamar:

- Cinquenta vezes a mesma coisa? Eu não gosto de empurrar brinquedo! Eu não sou retardado.

- Não?

Minha tentativa era te imaginar na ilha de edição, dizendo aquele “não” mais uma vez. Entendo que no momento da filmagem havia ali uma performance a ser feita. Mas é na montagem que tu afirmas que ele é retardado, que tu reiteras a violência, que tu reafirmas tua agressividade e desprezo por aquele homem. (MIGLIORIN, 2009, p.82)

Sobre a “carta aberta”, Newton Cannito postou no *blog* de *Jesus...* somente a satisfação do filme estar entre as obras analisadas na *Revista Devir* (sic), considerando a publicação “mega prestigiada e esse artigo mostra que a provocação de Jean-Claude funcionou: *Jesus...* virou pauta para os debates sobre documentário brasileiro. A revista tem artigo só sobre fera: Coutinho, Salles, Tonacci... E *Jesus...* tem seu espacinho. Muito legal!” (CANNITO, 2009). No mesmo ano, a sétima edição da *Revista Digital de Cine Documental (Doc On-Line)* publicou um *dossiê* com vários textos sobre a relação entre *Ética e Documentário*, temática considerada pelos editores Marcius Freire e Manuela Penafria sempre atual “uma vez que a representação do outro é, por excelência, a abordagem documental” (FREIRE; PENAFRIA, 2009). Entre os artigos, *Crítica da montagem cínica* (2009), de César Guimarães e Cristiane Lima¹⁴ discutem as implicações éticas e políticas geradas a partir da adoção do cinismo como figura estilística em *Jesus no Mundo Maravilha*. Entretanto, sob o ponto de vista normativo, afirmam que o filme não transgride aquilo que Fernão Pessoa Ramos denomina de *ética interativa/reflexiva* que “valoriza positivamente a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário, assumindo sem véus as necessidades da enunciação” (RAMOS, 2008, p.38). Os críticos indicam que o núcleo dos problemas éticos que o filme suscita reside

¹⁴ O artigo de César Guimarães e Cristiane Lima está na íntegra no ANEXO C: *Crítica da montagem cínica*.

na “montagem soberana, indiferente a tudo e a todos” (p.12) que duplica e reforça as narrativas e as representações sociais estabelecidas. Em um primeiro momento, o diretor parece acolher a perspectiva de seus personagens para em seguida “dizer deles algo que eles não sabem (ou não esperam) a seu próprio respeito” (GUIMARÃES; LIMA, 2009, p.11). Para os autores, o movimento ambíguo do filme entre “zombar e escarnecer soberanamente” e “se aproximar sob a forma da adulação ou da simpatia arditosa” mantido um do lado do outro sem contradição ou exclusão, faz do *cinismo* o principal que o diretor utiliza para criticar aquilo que denomina “cultura policial”.

Do ponto de vista normativo, o filme não adere explicitamente à defesa de que “bandido bom é bandido morto” nem defende a pena de morte; ele apenas apanha as opiniões dos personagens que eleger, exibindo-as e amplificando-as. No entanto, no modo como trata cada caso por meio dos procedimentos da montagem (e particularmente ao lidar com os personagens dos ex-policiais), o filme se põe inteiramente à vontade para expor aquilo que, do ponto de vista normativo, ele diz não contrariar (ou, pelo menos, não frontalmente). Não se trata de denegação, de forma alguma; nada há a esconder ou nem a mascarar. A falsa consciência está plenamente esclarecida quanto à sua alienação e a sustenta diante de nós, exposta abertamente. (GUIMARÃES; LIMA, 2009, p.9)

Em resposta, Cannito diz que faz parte de sua ética deixar claro que ele existe e interpreta, procedimento que faz com que o público tenha mais liberdade em concordar ou não com o diretor.

No momento da filmagem eu gosto de estar ao lado do meu entrevistado, seja quem ele for. Ali, eu sou ele, nós dois somos o mesmo. Mas depois, na montagem e edição de som, eu recupero minha opinião e afirmo minhas posições sem ter dó de ninguém. Não sou paternalista e não preciso cuidar de meus entrevistados. Respeito eles, são adultos e assinaram cessão de direitos. Não acho o diretor um superman que vai acabar com a vida de um entrevistado. Acho esse raciocínio, aliás, bem arrogante. Prefiro me considerar um colega dele de vida e quero debater com ele como uma pessoa adulta, inclusive minhas diferenças éticas. Eles não são frágeis. Se me autorizaram a filmar eles sabem que tem algo ali, sabem desde o início que vou construir a imagem deles na edição. E aceitaram esse pacto, por interesse próprio. (CANNITO, 2011)

Da argumentação de Cannito, questionamos se o fato dos personagens assinarem o termo de concessão de uso de imagens no momento da gravação seja suficiente para que o diretor utilize-as de forma “humorística”? Ademais, se nos determos exclusivamente no filme, podemos perceber, ao contrário do ponto de vista do diretor, que não há um debate estabelecido entre diretor e personagens, mas uma clara estratificação de poderes e uma hierarquia construída principalmente no momento da montagem. Sobre o artigo de Guimarães e Lima (2009), é seguro considera-lo outro importante dispositivo do processo que interliga

filme, realizadores e crítica. A opinião dos autores incitou Jean-Claude Bernardet (2010)¹⁵ a publicar um novo *post*, que diz acreditar que a análise dos críticos é “imane” e “não trabalha com parâmetros externos a obra”.

O conceito de base é a obra-em-si. O texto revela uma verdadeira paixão pela análise, o que lhe confere uma grande densidade. O que não exclui alguns vãos na armadura. Se se critica o filme por não problematizar a palavra “bandido” fartamente usada, por outro lado o texto não problematiza suficientemente palavras-chave como “cinismo”, e menos ainda “ética”. Tampouco está problematizando um aspecto do texto que considero essencial: por que o texto é tão furioso? por que os autores estão tão furiosos? o que neles foi ferido pelo filme? Sim, entendi, o cinismo feriu a ética, mas esta formulação não é suficiente. (BERNARDET, 2010)

Por fim, trazemos o texto do montador de *Jesus...* André Francioli que se posiciona frente ao debate em *Escárnio da Crítica Católica* (2010)¹⁶. Considera que os artigos esforçam-se para provar que o filme é uma “monstruosidade anti-ética” a partir de pré-concepções de cunho moral. Para ele, os textos demonstram a dificuldade de enquadrar as obras nas teorias, mas “nunca conseguindo encaixar a feliz diversidade do cinema em suas gavetinhas de preferência” (FRANCIOLI, 2010). Em *Jesus...*, o montador indica que as operações de ironia, cinismo, escárnio e avacalhão operam diante e através da câmera, do embate do diretor com a realidade, da interação que seu personagem (“diretor bufão”) realiza com os demais personagens, e da presença do parque. No texto, revela o processo de construção do filme para a composição onírica almejada por Cannito.

(...) acredito que a montagem de um projeto como este não pode compreender apenas o trato da matéria virtual das imagens, dos sentidos que emanam delas e das articulações entre elas, do resultado estético dos embates da câmera com o real (amém!), mas também a reflexão e a discussão sobre as próprias decisões da realização em sua luta, dada no fio da navalha de uma operação arriscada. (...) Daí pergunto aos católicos: não se pode fazer um filme cínico para mostrar que o mundo é cínico? Quem é que vai mostrar a fuça autoritária e dizer que não pode? (FRANCIOLI, 2010)

Neste segundo capítulo, *Relações Idiossincráticas: o filme e sua crítica*, discorreremos sobre *Jesus...* pincelando questões postas pela crítica que auxiliam na compreensão deste complexo objeto, solicitando as opiniões de Patrícia Rebello (2007), Marcelo Coelho (2007), Jean-Claude Bernardet (2009, 2010), César Migliorin (2009), César Guimarães e Cristiane Lima (2009), além dos argumentos do diretor Newton Cannito (2007a, 2007b, 2007c, 2009, 2010, 2011) e do montador André Francioli (2010). No próximo capítulo, traçaremos nosso

¹⁵ A segunda crítica de Jean-Claude Bernardet está na íntegra no ANEXO D: *Lula e Jesus* (2010)

¹⁶ O texto de André Francioli está na íntegra em ANEXO E: *Escárnio da Crítica Católica* (2010)

referencial teórico referente ao momento da tomada das imagens (*Encontros com o Outro: questões da tomada das imagens*), da montagem (*(Re) construções: o filme como montagem*), das escolhas estilísticas (*Gênero e questões do humor*), e do problema da ética documentária (*O cerne: a dimensão ética do documentário*).

3 ESFERAS CONCEITUAIS

3.1 Encontros com o Outro: questões da tomada das imagens

O documentário implica necessariamente o encontro com o Outro em sua materialidade, nos gestos e no corpo. A peculiaridade deste tipo de produção talvez resida menos na forma ou na narrativa do que na ação do corpo em cena, na expressão de seu afeto *para e pela* câmera. Desse pressuposto, solicitamos fortemente a noção de *mise-en-scène* considerada por Ramos (2012) a “veia mais profícua” da circunstância da tomada, nas diversas maneiras de interação e embate entre o *sujeito-da-câmera* e o personagem. Para Comolli, através do documentário é possível entender a relação que se estabelece entre os sujeitos na tomada das imagens pelo gênero estar mais próximo da gênese do cinema, por enfrentar com mais “vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas”, e pelas questões de relação, responsabilidade e transmissão serem mais urgentes (COMOLLI, 2008, p.68). As conexões estabelecidas entre os sujeitos nesta prática não são simples, os riscos são latentes, pela filmagem ser sempre um ato violento, uma provocação que provavelmente conduzirá a uma transformação recíproca tanto em um quanto em outro (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008).

O termo *mise-en-scène* é de origem francesa, possui ampla bibliografia teórica em diversos campos, sua noção varia ao longo da história, e surge enquanto especificidade na linguagem do cinema a partir dos anos 1950, sob forte influência de André Bazin (1918-1958) e do movimento da Nouvelle Vague¹⁷. Apesar da noção ser compreendida de modo amplo, o ponto de encontro é que a expressão e o movimento dos corpos que são trazidos em primeiro plano, enquanto relega a segundo as questões da montagem fílmica (RAMOS, 2012). De sua especificidade,

Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pausa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada. (RAMOS, s/d, p.2)

A complexidade do termo *mise-en-scène* é tema central no pensamento de Jean-Louis Comolli. Em *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*

¹⁷ O resgate histórico do termo está bem discorrido por autores como Fernão Pessoa Ramos (*A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet*, s/d), Jacques Aumont (*Le cinema et la Mise-en-scène*, 2006) e David Bordwell (*Figuras traçadas na luz*, 2008).

(2008), o autor reflete sobre a noção ao longo do livro e entende o conceito, em sua essência, como um modo de “conjuguar, juntar, combinar corpos, luzes, movimentos, durações, músicas, palavras” (COMOLLI, 2008, p.78). Ele associa a *mise-en-scène* ao *medo* do documentarista, considerando tal conjunção basilar:

Há algo de inaceitável e ao mesmo tempo maravilhoso, um maravilhoso intolerável, nessa captura do outro operada pelo cinema documentário. Essa captura do outro é insuportável. Ela o é para o outro, claro, no momento ou depois do filme ele vai se olhar ou se encontrar preso no olhar dos outros espectadores, e então será visto como ele não se vê, e julgado. Ela é intolerável para o cineasta. O dispositivo de *mise-en-scène* – e, em última instância, a máquina – fabrica *sempre outra coisa que não aquilo que os sujeitos que a usam teriam desejado*. [grifo do autor] (COMOLLI, 2008, p.70).

Afirmar uma “verdade” do corpo está fortemente atrelado à responsabilidade e ao poder de mostrar – “não se filma nem se vê impunemente” (COMOLLI, 2008, p.30). Nesse sentido Comolli questiona: como filmar sem dominar ou reduzir o Outro? Como dar conta da singularidade de uma prática sem caricaturá-la ou traí-la? Para o autor, filmar pode ser tanto “designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo”, quanto “dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido” (COMOLLI, 2008, p.12-13).

O encontro das *mise-en-scènes* pressupõe ao menos duas pessoas: o *sujeito-da-câmera*, que mesmo em uma simbiose desmedida entre humano e máquina, é também um corpo que extrai as imagens do mundo para o expectador, funda o momento da tomada e transforma as ações em encenação; e o *personagem* que é o corpo em movimento, em sua expressão, sua figuração dos afetos por meio do olhar, da composição fisionômica e dos gestos, constituindo “o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica e sua *mise-en-scène*. É aí que bate o coração da cena cinematográfica e de sua narrativa” (RAMOS, 2012, p.21). A conexão que se estabelece entre o *sujeito-da-câmera* e o *personagem* pode ser profunda, sendo que este intercurso pode se dar essencialmente por duas maneiras, “ao filmar, posso acolher a *mise-en-scène* do Outro na minha *mise-en-scène* ou, então, tomá-la como objeto para o meu tratamento fílmico, minha estética, meu roteiro, minha experimentação” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p.38). Talvez, o problema do documentário contemporâneo não seja mais colocar em cena os sujeitos, mas conseguir deixar aparecer suas *mise-en-scènes*, compartilhar, relacionar, fazer junto.

Conjecturamos que apesar do cinema documentário pressupor personagens “não profissionais”, a presença da câmera e a captação das imagens pode transformar o *modo de*

ser das pessoas estimulando-as, de algum modo, a atuarem. O que a contemporaneidade tem indicado é que há um saber e um imaginário compartilhado acerca da “produção” de uma *imagem de si* que nos leva a inferir que as pessoas já sabem de antemão se colocar em cena. Desde o *selfies*, a presença das múltiplas telas, até as *mise-en-scènes* sociais e midiáticas, “somos cada vez mais frequentemente levados a ser nós mesmos agenciadores ou propagadores de imagens e de sons (...). Corpos e espíritos permanentemente mobilizados pelas imagens, permanentemente expostos à nova mania geral das filmagens” (COMOLLI, 2008, p.27). Quando todas as condições lhe são dadas, os sujeitos se encarregam de sua própria *mise-en-scène* e parecem saber muito bem fazê-la, ocupando o espaço à sua maneira, estabelecendo seus limites, se posicionando diante do olhar do Outro. Neste sentido, incorporamos a noção de *auto-mise-en-scène* apreciada por Claudine de France¹⁸ e desenvolvida por Comolli (2008) que define o conceito como a combinação de dois movimentos: um que vem do *habitus* do sujeito, enquanto um representante de determinada cultura, cuja expressão passa pelo corpo de forma inconsciente; e o movimento de colocação do corpo na cena, consciente e inconsciente, que se destina ao filme, à operação da cinematografia.

Ramos denomina este fenômeno como *encenação-direta*, espécie de primeira modalidade de atuação: “eu ou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem” (RAMOS, 2012, p.26). Ainda nesta categoria, o autor a diferencia entre *encenação* que é o movimento, embate, intervenção e interação ativa entre pessoas, objetos e *sujeito-da-câmera*; e *encena-afecção* que envolve expressão, figuração do afeto e da personalidade pelo corpo, e expressa principalmente os traços da face e os gestos. A partir dessas categorizações, indicamos a *encenação-direta* (*encena-ação/encena-afecção*) próxima da entrevista e do depoimento, por estas técnicas requererem do sujeito a expressão do corpo e da fala enquanto discurso de si e do mundo. Interessa observar que a fala “em primeira pessoa” faz com que as asserções sobre o mundo adquirem espessura e pertinência.

Outro modo de ser diante da câmera, de atuar/encenar no momento da tomada, é o que Ramos (2012) denomina *encenação-construída* que prevê, de certo modo, um planejamento anterior e sistemático da cena: falas, movimentação dos corpos e da câmera, fotografia,

¹⁸ “Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado.” (*Cinéma et anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de L’homme, 1982). (FRANCE *apud* COMOLLI, 2008, p.330)

cenografia e roteiro. Se a *encenação-direta* está aberta às indeterminações, ao risco e ao acaso, a *encenação-construída* atua no modo fechado da previsibilidade, solicitando do corpo uma ação prevista. No documentário clássico, um dos elementos estruturais da *encenação-construída* é a *voz over*, que pode estar entremeada na entrevista/depoimento e nas imagens de arquivo. Vale considerar que estas duas categorias, a *encenação-direta* (*encena-ação/encena-afecção*) e *encenação-construída*, são encaradas como formas privilegiadas de narrativa documentária e, principalmente, como categorias que permitem uma permeabilidade entre elas. Se solicitarmos uma categoria específica, não implicará exclusividade, mas sim uma predominância cênica. Devemos considerar, inclusive, o movimento e a ação no espaço e no tempo daquele que registra a *auto-mise-en-scène* do Outro, através da câmera e dos elementos específicos do cinema, efetuando também sua própria *mise-en-scène*. Isso implica dizer que em termos cinematográficos existe na tomada das imagens dois processos conjugados, a *auto-mise-en-scène* das pessoas filmadas e a *mise-en-scène* do realizador (FREIRE, 2011).

Em todo documentário, assim como na vida, haverá sempre um encontro. Porém, como bem diferencia Marcius Freire (2011), na esteira do filósofo austríaco Martin Buber (1878-1965), há essencialmente dois princípios que regem tais encontros com o Outro, o *monológico* e o *dialógico*. Aquilo que diferencia estes princípios é a questão da *reciprocidade*, que ocorre quando “cada um dos envolvidos sabe que o Outro o leva em conta, que se trata de uma pessoa total, que está lá com tudo que lhe é próprio, com suas coisas agradáveis e desagradáveis. Trata-se, no caso, de uma comunhão intersubjetiva” (FREIRE, 2011, p.62). O *princípio monológico* acontece quando o encontro é apenas um *encontro*, um acontecimento, algo atual. O Eu considera o Outro apenas como um *Isso* e não como um *Tu*, há uma separação, uma vontade de manter-se a distância e considerá-lo como um objeto, um *Isso*. Já o *princípio dialógico*, o encontro se transforma em *relação*, há reciprocidade, uma união, uma presença no sentido de presentificar e ser presentificado, o Outro é encarado como *Tu* e não como *Isso* (FREIRE, 2011).

Dentre as técnicas e ferramentas de captação do Outro, do encontro com o Outro e construção de personagens que têm sido largamente utilizadas nas produções de documentários, inclusive em *Jesus...*, destacam-se a *entrevista* e o *depoimento*, sendo a *entrevista* o diálogo travado entre o *sujeito-da-câmera* e o personagem, e o *depoimento* a fala do personagem diante da câmera. Estas técnicas podem aparecer de diversos modos, variando conforme o contexto e a relação do diretor com o personagem/tema. Ismail Xavier (2010) observa que a utilização da *forma-entrevista/depoimento* pode ser compreendida dentro de um largo espectro. O entrevistado pode: estar presente ao longo do filme que nele se concentra;

“passar” pelo filme de forma efêmera; ser filmado em pleno exercício que o caracteriza na sociedade ou fazendo outra coisa qualquer; ser objeto de outros relatos, tendo sua imagem inserida de forma indireta; ou estar no filme exclusivamente através de sua conversa, excluindo outros recursos. Importa ressaltar que nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido, cada um tem sua expressividade no filme havendo, portanto, uma hierarquia: protagonista, observador teórico, porta-voz da “opinião pública”, testemunha-fonte de dados etc.

O sujeito que fala diz para ao menos dois interlocutores – aquele de corpo presente na tomada das imagens e também para os espectadores que não estão literalmente presentes no espaço, mas têm relevância no processo fílmico.

Da parte do entrevistado, há um desejo de apropriação da cena, tomar o momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica ali procurada. Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar. O espaço é demarcado, mas se abre para um campo de falas possíveis muito peculiar, pois a entrevista é fala pública (para o olho da câmera). Como tal, sua esfera não é a do depoimento em tribunal nem a do interrogatório da polícia; há um *que* de confessional, mas que nada tem a ver com a cobrança de instituições de controle do Estado. É um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma “personagem” no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública). (XAVIER, 2010, p.73)

Os anos 1990 foram apontados como a década em que a *entrevista/depoimento* teve presença sólida na produção documentária brasileira, não somente com a função de fornecer informações, acabando constituindo o próprio “corpo” da obra, cujas imagens se transformaram em simples ornamentos das entrevistas. Stella Senra (2010) indica que dentre as várias funções que a entrevista pode exercer no documentário, as mais potentes são a de referir à experiência e de acionar a subjetividade do espectador. Na esteira do romancista búlgaro Elias Canetti (1905-1994), a autora ainda resalta o poder implícito do *sujeito-da-câmera* no ato de inquirir. Considera a *pergunta* uma espécie de intromissão, e a dupla *pergunta-resposta* como situação menos de diálogo, entendimento ou encontro, do que de confronto, tensão e embate de forças. Dotado de uma capacidade de dissimular seu objetivo, o intuito da pergunta é dissecar e, se não encontrar resistência, avança de modo astuto até chegar ao ponto almejado pelo entrevistador. Como procedimento estratégico a entrevista pode desencadear, de modo inesperado, a defesa do inquirido que pode responder com outra pergunta, usar a sagacidade para desencorajar o inquiridor, ou recorrer ao silêncio para se opor a tal intromissão.

Senra (2010) relembra o colunista do jornal *Folha de São Paulo*, José Simão, que no fim dos anos 1980 cunhou a expressão “perguntar não ofende” que “com a malícia que

costuma ser dom dos humoristas ele percebeu que essa capacidade de dar a entender, sem afirmar, fazia da pergunta o instrumento ideal para colocar em evidência o que não podia ou não estava sendo dito com todas as letras” (SENRA, 2010, p.97). O entroncamento entre a falsa candura e o caráter corrosivo da pergunta faz dela um instrumento fascinante para o exercício do humor por sua capacidade de subentender aquilo que, de outro modo, não pode explicitar. É por este viés que indicamos o possível caminho investigativo da dimensão ética em *Jesus...*, através da análise das complexas questões da *entrevista e depoimentos* entre o *sujeito-da-câmera* e o *personagem*.

As relações no cinema documentário são essencialmente uma mediação entre máquinas e pessoas. Consideramos esta conexão humano-máquina-humano uma co-presença e uma co-penetração que se engendram em direção a uma transformação mútua – “a máquina-cinema inclui o mundo como o mundo inclui a máquina” (COMOLLI, 2008, p.29). Não há como desprezar seu poder em regular os enquadramentos, fotografia, velocidade, duração etc, pois “filmar é reafirmar o reino da medida” (idem, p.330). Se atentarmos para o lugar que a câmera ocupa na prática documentária, que é entre o *sujeito-da-câmera* e o *personagem*, ou entre o mundo e o filme, pressupomos que filmar pode tanto aprisionar o Outro, quanto com ele construir o filme. Esta relação que se estabelece a partir de um lugar de mediação “envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal” (COMOLLI, 2008, p.86). Há um engajamento tanto do *sujeito-da-câmera* quanto do *personagem* no filme em espécie de *duelo* guiado pelo desejo, medo e violência, e se não houver esta adesão, a máquina irá captar “cruelmente” a falta da relação, a nulidade do encontro. Ela capta e diz, ao seu modo, sobre as relações entre os sujeitos no momento da tomada das imagens, o momento dos encontros, dos embates e dos enfrentamentos. A câmera no documentário supõe um não-controle da relação entre os sujeitos e que “os outros são difíceis de apreender, portanto é preciso filmá-los”(COMOLLI, 2008, p.88).

Das relações, é fundamental considerar que o Outro no cinema é também o espectador. O lugar que ele ocupa pode não ser “um lugar tão bom assim”, pois os filmes podem provocar uma torção no mecanismo do olhar que oscila entre o desejo de ver tudo e o de cegar-se a si mesmo – “Não apenas não vejo tudo, mas me recuso a tudo ver” (COMOLLI, 2008, p. 141). Especialmente no documentário, o espectador pode estar em um lugar de ambivalência, de querer ou não acreditar na cena, de crer e duvidar tanto da realidade quanto da representação, como bem diz Comolli, “meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida” (2008, p.171). Este desejo denegador se torna ainda mais potente diante dos efeitos nas

imagens e sons, cuja inscrição é desrealizada (“duvidar do que, se não podemos mais verdadeiramente acreditar?”), p.171). O movimento sincrônico entre dúvida e certeza define o lugar do espectador como incerto, móvel, crítico.

Fantasma da onipotência do espectador: querer possuir a coisa e não a sua aparência, ou melhor, querer fazer da aparência a própria coisa. Sob a máscara da “objetividade maquínica” se introduz a dimensão inconsciente do sujeito no espectador. Sujeito significa dúvida, crise, divisão, substituição. O desvio pela máquina, assim, coloca em jogo toda espécie de transbordamento subjetivo. Se a máquina existe, não é para recusar o sujeito, mas para levá-lo à vertigem. Sublinho este ponto: para excitar, exaltar, intensificar aquilo que há de mais subjetivo em cada espectador, é preciso uma máquina. (COMOLLI, 2008, p.192)

Diante da abundância das imagens em que o espectador contemporâneo está inserido, neste complexo emaranhado de diferentes tipos de imagens, o conceito de *imagéité* desenvolvido por Jacques Rancière (2012) parece-nos um caminho adequado para refletir sobre as imagens na contemporaneidade. A partir do filme *A grande testemunha (Auhasard Balthazar, 1966)*, de Robert Bresson, o autor concebe as imagens não apenas como manifestações de determinado meio técnico, mas também (e primordialmente) operações, “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012, p.11-12). O termo *imagéité* é seu neologismo conceitual que da palavra *imagem* criou este outro substantivo (abstrato) que diz respeito a relação entre os elementos das imagens e suas funções. Não importa somente os enquadramentos, os movimentos de câmera ou as fusões entre os planos, mas principalmente as “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas” (RANCIÈRE, 2012, p.13). Para o Rancière, as imagens no cinema são acima de tudo operações e relações entre o dizível e o visível, um todo e as partes, uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las.

E o cinema também reproduz uma *performance* realizada diante de uma câmera. Simplesmente, quando se fala nas imagens de Bresson, não é desta relação que se fala: não da relação entre o que acontece em um outro lugar e o que se passa sob nossos olhos; mas das operações que determinam a natureza artística do que vemos. Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. (RANCIÈRE, 2012, p.15)

A diferença entre as imagens que produzem uma simples semelhança de um original e as que Rancière chama de arte reside justamente na capacidade da última de provocar uma alteração na semelhança, de produzir uma distância, uma dessemelhança.

O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra. É esse entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade própria das imagens. (RANCIÈRE, 2012, p.27)

O cinema documentário contemporâneo, em sua hibridação e complexidade, oscila entre essas formas de *imagéité*, provocando um entrelaçamento constante e paradoxal entre a maneira estável das semelhanças com a instabilidade das dessemelhanças. Como bem reflete Cézar Migliorin:

O documentário contemporâneo é o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade. Se digo documentário não sei do que falo, pelo menos não exatamente, mas ao mesmo tempo ele existe e insiste, se transformando a cada filme. (MIGLIORIN, 2010, p.9)

Apesar da contemporaneidade se caracterizar, acima de tudo, pela instabilidade e indefinição, Migliorin indica que o que atravessa o documentário é o interesse pelo humano, como mobiliza a palavra, exerce e enfrenta os poderes, o seu trânsito pelos espaços, ou seja, ele é essa arte no humano. Cada filme tem seu modo específico de abordar o mundo, de se relacionar com os Outros, de operar as aproximações para a escrita dos filmes (MIGLIORIN, 2010).

Assim, neste primeiro tópico do terceiro capítulo, *Encontros com o Outro: questões da tomada das imagens*, discorreremos sobre o momento do encontro mediado pela câmera entre o *sujeito-da-câmera*, o personagem e o espectador. Do encontro das *mise-en-scènes* solicitamos os autores Ruben Caixeta e César Guimarães (2008), Fernão Pessoa Ramos (2008) e Jean Louis-Comolli (2008), autor que também discorre sobre o conceito de *auto-mise-en-scène*, concomitantemente com Marcius Freire (2011). Freire, por sua vez, também nos ancora em uma importante diferenciação entre os conceitos de *relação* e *encontro*. Através de Ramos, diferenciamos os tipos de encenações entre a *encenação-direta* (*encena-ção* e *encena-*

afecção) e a *encenação-construída*. E dos recursos largamente utilizados pelo cinema documentário de *entrevista* e *depoimentos* trouxemos o pensamento de Ismail Xavier (2010) e Stella Senra (2010). Das imagens contemporâneas requerimos o conceito de *imagéité*, de Jacques Rancière (2012). No próximo item, partiremos para a construção do filme – o momento da montagem.

3.2 (Re) construções: o filme como montagem

Os personagens sabem que logo após o encontro das *mise-en-scènes* a sequência das imagens produzidas no momento da tomada serão cortadas, organizadas e montadas. Talvez aquilo que não sabem é que, independente da duração dos cortes, as imagens produzirão algo fundamentalmente diferente do que foi na experiência, pois a vivência tem uma natureza distinta das imagens provindas dela. “Não é a mesma coisa. Há uma pulsão, um fluxo, um agenciamento das frases, subidas, silêncios e saltos que não parece, e nunca mais parecerá, mesmo recortado, com uma fala dimensionada na hora da filmagem” (COMOLLI, 2008, p.59). Se antes nos detivemos na relação entre *sujeito-da-câmera* e personagem no encontro das *mise-en-scènes*, agora nos deteremos no momento em que a relação de hierarquia entre os dois definitivamente se estabelece: a montagem fílmica – fase em que a narrativa será construída e as imagens da tomadas serão combinadas para a constituição final da obra.

O conceito de *montagem* é central na teorização do fílmico por implicar em três grandes operações – seleção, agrupamento e junção, que conjugadas têm como finalidade “obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (AUMONT, 1995, p.54). Ao considerar todas as possibilidades técnicas da montagem, podemos definí-la como o “princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamento de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 1995, p.62). Sob outra visada, e para além da técnica, Vsevolod Pudovkin considera a montagem como um dos mais importantes e eficazes meios de criação de que dispõe o realizador, não somente por reunir os elementos constitutivos do filme, como também por ser capaz de conduzir as emoções, isto é, de efetuar a “condução psicológica” do espectador (PUDOVKIN, 1961, p.90). Ela também pode superar a sintaxe universal ao criar o mais poderoso dos efeitos poéticos, capaz de reorientar nosso pensamento e nossa ação, proporcionando “uma entrada no mundo pré-lógico do pensamento imagístico onde a arte tem suas consequências mais profundas” (ANDREW, 2002, p.57).

É a partir da centralidade do processo da montagem na significação fílmica que historicamente a teoria do cinema tem se dividido em duas grandes abordagens ideológico-filosóficas, radicalmente opostas, encarnadas de maneiras diferentes de acordo com as épocas: a *teoria formativa* considera a montagem como elemento dinâmico essencial ao cinema, ou seja, “só concebe o filme como discurso articulado, assertivo, que só faz se sustentar por uma referência figurativa ao real”; e a *teoria realista* desvaloriza a montagem por privilegiar a representação realista do mundo e visa “exclusivamente a reprodução fiel, ‘objetiva’ de uma realidade que carrega todo o sentido em si mesma” (AUMONT, 1995, p.86). A teoria dominante nas primeiras décadas do cinema foi a *teoria formativa* desenvolvida quando a Rússia fundou em 1920 a Escola Estatal de Cinema, em uma vasta e vibrante atmosfera de debate sobre a montagem fílmica, destacando nomes como Lev Kuleshov (1899-1970), Dziga Vertov (1869-1954), V. I. Pudovkin (1893-1953) e Sergei Eisenstein (1898-1948). Vale ressaltar o contexto histórico desses pensadores, em especial de Eisenstein, por ser um dos mais representativos desta vertente:

A obra e o pensamento do cineasta russo Sergei Eisenstein se inserem no contexto do debate em torno dos modos de produção artística e de sua recepção, estabelecidas no período entre guerras, bem como da articulação entre política e estética. Se a montagem de imagens é a operação básica do cinema, determinada pela especificidade do próprio meio, os seus modos de utilização implicam diferenças, gerando consequências ideológicas. Eisenstein é uma figura crucial para esta discussão artística, pois desenvolveu pesquisas e colocou em prática uma teoria do cinema, buscando as possibilidades de aproximação entre arte, ciência e política, no esteio da revolução soviética. (FREITAS, 2011, p.26-27)

Com a chegada do som, a *teoria formativa* começou a dar espaço para uma corrente (na realidade uma contracorrente) que sempre acompanhava o desenvolvimento do cinema, porém de forma não hegemônica. A tradição *realista* do cinema esteve intimamente ligada ao senso da função social da arte e visava proporcionar uma alternativa ao cinema de entretenimento, ou seja, “um cinema com uma consciência verdadeira tanto para com nossa percepção cotidiana da vida como para com nossa situação social” (ANDREW, 2002, p.92). Mesmo na contemporaneidade, a *teoria realista* está fortemente ligada ao campo documentário no que tange a estética da percepção e a ética preocupada com o social. Seus pensadores mais célebres são o alemão Siegfried Kracauer (1889-1966) e o francês André Bazin (1918-1958), este o mais proeminente desta corrente, assim como Eisenstein o é na teoria formativa.

Para as reflexões desta pesquisa nos deteremos à vertente formativa, essencialmente através da teoria eisensteiniana, não por considerá-la privilegiada, correta, tão pouco melhor,

mas devido à associação imediata com *Jesus...*, pela obra evocar fortemente a problemática ética da montagem fílmica. Newton Cannito declara que prefere deixar evidente a sua existência e interpretação: “Faz parte da minha ética explicitar as manipulações que faço. Acho melhor explicitá-las do que escondê-las sobre um verniz de imparcialidade, falsamente justa. Pois, assim, o público terá mais liberdade de concordar ou não comigo” (CANNITO, 2011). Durante todo filme, o diretor utiliza vários recursos da montagem (efeitos na imagem e som, ritmo, transições), tanto o uso preponderante de cortes brusco, quanto o de planos longos, como na sequência do depoimento do ex-policial que vira evangélico. Logo na primeira aparição do personagem, o diretor opta por uma mudança na velocidade do filme, cujo trecho dura cerca de seis minutos (filmado em uma única tomada). Dessas escolhas estéticas, Newton Cannito diz que sua obra se aproxima das vanguardas de Eisenstein ou do teatro da crueldade de Artaud e tem como objetivo despertar o público da apatia e “trazer a tona verdades ocultas, preconceitos que nossa sociedade quer esconder debaixo do tapete” (CANNITO, 2011).

Eisenstein, além de ser um dos principais teóricos da *teoria formativa*, é também um dos principais nomes do cinema mundial, que sob a influência do cineasta D. W. Griffith (1875-1948) e do revolucionário Karl Marx (1818-1883) teorizou sobre a montagem enquanto choque de imagens e ideias. Este modo de pensar está bem conformado em seus próprios filmes que giram em torno das revoluções de 1905 e 1917, como *A Greve (Statchka, 1924)*, *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potiomkin, 1925)* e *Outubro (Oktiabr, 1927)*. O cineasta construiu uma “obra cinematográfica de referência ainda no período do cinema mudo, além de atuar como pesquisador e ensaísta enfrentando questões técnicas, estéticas e ideológicas, numa produção textual que ultrapassa o âmbito de sua filmografia” (FREITAS, 2011, p.28). O conceito de *justaposição* é basilar na compreensão da teoria eisensteiniana, que considera a unificação de todos os elementos presentes como a mais completa imagem do tema em questão. Todos os componentes fílmicos –imagens, sons, músicas, palavras, efeitos, ruídos etc – “são igualmente fundidos numa imagem única, unificadora, definitiva, de um dilúvio” (EISENSTEIN, 2002b, p.52). Não há *a priori* uma hierarquia entre eles na constituição de sentido, podendo atuar de modo relacional, reforçar, contradizer ou manter um discurso ‘paralelo’ entre si (AUMONT, 1995). Segundo Eisenstein, os próprios modos como formamos as imagens da realidade são paradigmáticos para a criação das estruturas audiovisuais que desejam chegar próxima às nossas percepções, sendo o próprio humano a mais rica fonte de experiência:

(...) em nosso exame de questões estritamente de estilo, veremos que o Homem e as relações entre seus *gestos* e *entonação* da voz, que surgem das mesmas emoções, são nossos modelos para determinar estruturas audiovisuais, que se desenvolvem de um modo exatamente idêntico ao da imagem dominante. Sobre isso – mais tarde, até entrarmos em maiores detalhes sobre este paralelismo, esta tese será suficiente: ao selecionar o material de montagem a ser fundido nesta ou naquela imagem particular que deve ser manifestada, devemos estudar a nós mesmos. (EISENSTEIN, 2002b, p.52)

Eisenstein compara a montagem com os *ideogramas* japoneses que consistem na combinação de dois *hieróglifos* (escrita em sinais de civilizações antigas) simples. Cada um corresponde a determinado objeto e juntos resultam não na soma dos seus significados, mas na criação de um terceiro, um produto, um *conceito*. “Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado” (EISENSTEIN, 2000, p.151). Transposto para o campo do cinema é exato o que acontece ao combinar elementos de significados simples e conteúdos neutros para formar contextos e conceitos abstratos, constituindo assim recurso e método inevitáveis em toda exposição cinematográfica. Essas construções podem também ser pensadas como frases de montagem que Eisenstein compara aos *haicais*. Estes são poemas curtos, como os hieróglifos, transformados em frases, que de outro ponto de vista, podem ser relacionados com as frases de montagem ou séries de tomadas, cuja simples combinação de dois ou três elementos produz uma representação psicológica perfeitamente construída (EISENSTEIN, 2000).

Concomitantemente à noção de *justaposição*, o conceito de *montagem vertical* é fundante no pensamento eisensteiniano, cujos elementos da montagem não são considerados apenas por um aspecto, mas sempre em sua totalidade pela série total de aspectos. Um plano (ou sequência) é ligado a outro não somente por uma indicação de movimento, iluminação ou enredo, mas através do avanço simultâneo de uma série de múltiplas linhas que resultam em uma determinada impressão. Essa “forma final”, ou estrutura polifônica, é determinada não somente a partir do plano determinado previamente, como também pela sequência do filme (ou filme completo). O autor ilustra esta questão através do funcionamento de uma orquestra:

Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado. Através da progressão da linha vertical, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra. (EISENSTEIN, 2002b, p.54)

A exploração das formas de expressão específicas do cinema, a partir da articulação dos diferentes elementos de linguagem, aproxima os processos de montagem com os da enunciação sincrética, sendo o pensamento de Eisenstein “uma das mais autênticas manifestações de um pensamento semiótico” (FECHINE, 2009, p.327-328). O pensamento eisensteiniano trata de problemas similares com os que ocupam a semiótica sincrética, que relaciona a montagem não apenas como um meio de produzir efeitos, mas principalmente como um meio de comunicar ideias através de uma forma especial de discurso. Segundo Yvana Fechine,

Na produção audiovisual, a preocupação com uma enunciação sincrética confunde-se com os processos de montagem. Os procedimentos de montagem, por meio dos quais se dá, nas práticas produtivas, a sincretização, correspondem em grande medida à própria exploração do potencial técnico-expressivo do meio audiovisual (suas formas de expressão específicas), a partir da articulação das linguagens verbal (oral e escrita), visual (imagens em movimento, por exemplo), gestual, musical, etc. (FECHINE, 2009, p.326)

A *semiótica sincrética* pertencente aos estudos da *semiótica discursiva* que propõe entender principalmente o sincretismo de linguagens nos textos midiáticos, isso não implica dizer que somente estes textos apresentam características do sincretismo de linguagens, podendo constituir também os diferentes tipos de textos estruturados a partir de diferentes semióticas colocadas em relação, como a ópera, a literatura ilustrada, as instalações de arte contemporânea e o próprio cinema (MEDOLA, 2009). O conceito de *sincretismo* foi desenvolvido pelo linguista Louis Hjelmslev (1979) “para tratar o fenômeno segundo o qual, em certas ocasiões, a comutação entre duas variantes pode ser suspensa. Ou seja, há um apagamento da mudança no momento de superposição entre dois fúntivos nos dois planos da língua”. Atualmente o termo *sincrético* “designa os textos-objeto constituídos pela utilização de duas ou mais linguagens de manifestação que interagem, formando um todo de significação” (MEDOLA, 2009, p.401). É importante ressaltar que este tipo de proposta analítica diz respeito ao material justaposto e não às possibilidades de justaposição – a enunciação sincrética não pode ser encarada como uma enunciação múltipla manifesta em cada uma de suas linguagens componentes, mas devemos alinhar a concepção de uma única enunciação sincrética, “com um único plano do conteúdo e um plano da expressão tal que sua substância apresente a particularidade de valer-se de diferentes linguagens – a cada qual correspondendo conseqüentemente uma instância de substância” (MONTEIRO, 2009, p.295).

A análise de textos sincréticos busca entender e descrever melhor a enunciação ao observar a “estratégia global da comunicação”. Evita separar as distintas linguagens que

compõem um texto, por entender que é menos profícuo examinar isoladamente os enunciados verbal, visual, gestual ou musical, do que o todo discursivo. Assim, o desafio que se impõe é semiotizar a própria montagem através de dois tipos de procedimentos: o *sincretismo por superposição* e o *sincretismo por homologação*. O *sincretismo por superposição* (narrativo/discursivo) enfatiza a dimensão semântica e o processo discursivo. Consiste na descrição de “o que” se dá a superposição das linguagens, considerando os acréscimos de significados na medida em que o sentido de uma linguagem se define necessariamente pela relação com o da outra. Já o *sincretismo por homologações* (técnico-expressivo) enfatiza a dimensão sintática e a construção de sensações e preocupa-se com o sintagma visual em sua sucessividade e articulação. Este procedimento se detém nas “costuras” entre os elementos na produção do enunciado e tenta estabelecer as relações de conformidade ou coextensividade entre as distintas formas de expressão, voltando-se para questões da natureza do “como”. Em ambos os percursos, as correspondências (superposições e homologações) funcionam como “engates” entre os elementos que constituem a montagem (FECHINE, 2009). Importa referir que o conceito de *montagem vertical*, de Eisenstein, tratado anteriormente, é basilar para entender os procedimentos de sincretização no cinema. A montagem é evidenciada pela combinação, sobreposição e oposição entre os elementos audiovisuais e a organização das partes não é considerada apenas por sua sequencialidade, como também pela simultaneidade que enfatiza a articulação de todos os elementos ao mesmo tempo, dando origem à “forma única”. Assim, a preocupação é menos *o que* o cinema produz e mais o modo *como* são produzidos os efeitos (FECHINE, 2009, p. 329).

Apesar de tomar os elementos em um todo harmônico, não implica que tais componentes fílmicos, planos ou sequências sejam afins ou coincidentes. Ao contrário, o desafio consiste em compreender a impressão final, ou a “forma final”, a partir de elementos não afins, dissonantes e até mesmo antagônicos. “Nessa concepção, existem plenas possibilidades para a execução de dois *movimentos*, correspondentes e não-correspondentes, mas em qualquer um dos casos a relação deve ser controlada composicionalmente” (EISENSTEIN, 2002b, p.60).

Para refletirmos sobre estas questões de choque e seu efeito, solicitamos os conceitos de *montagem dialética* e *montagem simbólica*, desenvolvidos por Jacques Rancière (2012) que vão além das noções de fragmentação, intervalo, corte, colagem e da própria montagem para entender o modo como o heterogêneo constitui a “medida comum” – a maneira dialética e a simbólica. Rancière considera que estes dois modos de pensar a combinação de elementos heterogêneos, ultrapassa as fronteiras desta ou daquela escola ou doutrina. Ancora sua

reflexão na noção de *frase-imagem* que se refere às combinações entre os signos linguísticos e outros elementos, sejam eles visuais, sonoros, frases e palavras faladas ou escritas na tela. Por *frase-imagem* o autor entende como:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. (RANCIÈRE, 2012, p.56)

A potência da *frase-imagem* pode aparecer através de duas maneiras, a depender de como os choques serão produzidos a partir da combinação/montagem de elementos heterogêneos: através de um modo dialético e/ou simbólico. A *montagem dialética* tenta provocar o choque através da violência de um conflito, “fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela cria choques” (RANCIÈRE, 2012, p.66). Ela tem o objetivo de causar uma estranheza do familiar e provocar o encontro dos incompatíveis, para “fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito” (idem, p.67). Já a *montagem simbólica* relaciona os elementos heterogêneos, sem relação uns com os outros, segundo uma lógica inversa da dialética. Tenta estabelecer uma familiaridade, uma semelhança ocasional, para atestar “uma relação mais fundamental de co-pertencimento, um mundo comum que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeitos a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora” (RANCIÈRE, 2012, p.67). Assim, se por um lado a maneira dialética visa o choque dos diferentes, a maneira simbolista reúne os elementos a fim de causar um co-pertencimento:

A potência da frase-imagem, dessa forma, está tensionada entre esses dois polos, dialético e simbólico, entre o choque que opera uma bipartição dos sistemas de medida e analogia que dá forma à grande comunidade, entre a imagem que separa e a frase que tende a um fraseado contínuo. (RANCIÈRE, 2012, p.68)

A centralidade da montagem no processo de construção filmica evoca, sobremaneira, uma reflexão em torno do papel e responsabilidade do montador que juntamente com o diretor do filme compõem a completude do filme. Ele normalmente entra no processo quando a produção já se iniciou, atuando na fase em que se constrói a narrativa final. O montador cria o ritmo, acrescenta sons, músicas e efeitos especiais para dar a ênfase dramática da obra (DANCYGER, 2003). O montador de *Jesus...*, André Francioli, relata o momento em que

percebeu que o “tom” do filme tinha alcançado a forma desejada:

A sala de copiagem tinha uma parede de vidro, que dava para um corredor, e os técnicos do laboratório começaram aos poucos a se postar diante do monitor, e em poucos momentos o documentário foi uma sensação absoluta entre os funcionários do laboratório, que riam com o filme e se divertiam com ele. Ficaram ao final grudados àquilo e adoraram, coisa notável para um grupo de pessoas que lida com a imagem e processa milhares de copiagens de milhares de filmes em seu dia-a-dia. A explicação para isso, a meu ver, deve-se para minha satisfação à eficácia da montagem por um lado, que pôde seduzir e manter um ritmo adequado ao espectador de televisão; e por outro lado pelo fato justamente de Jesus no Mundo Maravilha possuir um humor que a tudo corrói, pois o humor popular é há séculos assim: não perdoa nada, nem a esquerda e nem a direita, e morre de rir dos aspectos grotescos do físico, dos risos canalhas, do ser humano apalhaçado submetido ao ridículo e à estupidez de que é capaz. E a cultura pequeno burguesa (desculpem, não há mesmo melhor palavra) não suporta este humor popular, transcendente, depurado e desconhecedor da moral. Há séculos também que tenta combatê-lo. (FRANCIOLI, 2010)

Pressupomos que as escolhas feitas durante todo processo filmico reverberam, com maior ou menor intensidade, em todos os sujeitos envolvidos. Para Eduardo Coutinho (1997) independe dos modos como o filme é produzido, de como a relação entre o diretor e o personagem se estabelece, tanto no momento do encontro das *mise-en-scènes* quanto na montagem, o simples fato do diretor fazer uma pergunta já demonstra que ali existe uma relação fortemente assimétrica. Há provocação, um confronto para gerar um diálogo produtivo, uma troca que por princípio demonstra uma estratificação de poderes e o estabelecimento de uma hierarquia.

É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. (COUTINHO, 1997, p.166)

No momento da tomada, o tipo de lente, o enquadramento, a perspectiva e a angulação podem conotar o tema de forma pejorativa, e no momento da montagem as entrevistas podem ser manipuladas e as declarações transformadas em seu contrário. A produção de documentário possui uma dupla dificuldade que Coutinho (1997) tenta propugnar: por um lado, ele tenta preservar a verdade da tomada, e por outro, é obrigado a construir a narrativa, os personagens e os conflitos. “Portanto esse diálogo é sempre assimétrico, isso só pode ser compensado, de uma forma correta, incluindo essa assimetria relativa no produto que você faz” (COUTINHO, 1997).

Assim, devido à importância da montagem no processo de construção fílmica, bem como as questões que dela emergem, foram aprofundadas neste tópico, embasado por Jacques

Aumont (1995), James Andrew (2002) e Eduardo Coutinho (1997). Dentre as duas principais correntes teóricas sobre a montagem, optamos discorrer sobre a vertente *formalista* desenvolvida principalmente por Serguei Eisenstein (2000, 2002a, 2002b) ressaltando os conceitos de *justaposição* e *montagem vertical*. Tais noções confluem para sustentar nossa proposição teórico-metodológica de análise da montagem a partir da noção de *montagem sincrética*, desenvolvida por Yvana Fachine (2009). Concomitante a concepção eisensteiniana, solicitamos também o pensamento de Jacques Rancière (2012) sobre o sentido provocado pelo *choque* e seus efeitos, através das noções de *montagem dialética* e *simbólica*, e também o conceito de *frase-imagem* que será basilar para etapa analítica de *Jesus...* Na próxima parte deste terceiro capítulo, *Gênero e questões do humor*, nos debruçaremos sobre as escolhas estilísticas do diretor, como o “humor” e seus satélites conceituais (farsa, sátira e cinismo).

3.3 Gênero e questões do humor

Cada filme aborda à sua maneira o seu tema. Há muitas formas de tratar um determinado assunto, sendo que certos modos podem ser mais bem assentidos e compreendidos pelo espectador. Um dos caminhos que tende a determinar expectativas do público em relação à obra é através da rotulação, que no processo da indústria do cinema diz respeito às questões de *gênero*. Este conceito pode ser entendido como “um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente, e com alguma complexidade, o tipo de narrativa a que está assistindo” (TURNER, 1993, p.88). Esta concepção pode ser contestada, porém a rotulação pode ser útil na articulação de ao menos três grupos de forças: “a indústria cinematográfica e suas práticas de produção; o público, suas expectativas e competências; e o texto em sua contribuição ao gênero como um todo” (TURNER, 1993, p.91).

O teórico Charles Bazerman (1945-) defende que as questões de gênero não se localizam no objeto *em si*, mas no reconhecimento psicossocial e na prática social. Os gêneros podem ser considerados categorias de enunciado, definidos no tempo e no espaço, que “emergem nos processos sociais em que as pessoas tentam compreender umas às outras suficientemente bem para coordenar atividades e compartilhar significados com vistas a seus propósitos práticos” (BAZERMAN, 2009, p.31). O autor indica que os principais problemas e limitações no exercício de identificar, enquadrar e analisar os gêneros são: a dificuldade de compreensão geral da obra; o fato das pessoas perceberem o filme de modos diferentes; o

rótulo possuir um padrão abstrato em relação à forma; excluir as particularidades dos conteúdos e a intenção do autor; e o conceito sofrer modificação com o passar do tempo (BAZERMAN, 2009). Essa discussão nas artes tem viabilizado um diálogo entre teóricos de diferentes campos, trazendo elementos conceituais que permitem uma ampla revisão teórica. Entretanto, para além deste aspecto *unificador* existe o *dispersor*, por cada campo explicar os usos em contextos e práticas específicas. Portanto, as teorias dos gêneros “não podem ser classificadas com muita facilidade em taxionomias fechadas. Há muito mais um diálogo (crescente) do que um jogo de oposições claras entre esses trabalhos” (MEURER; BONNI; MOTTA-ROTH, 2005, p.8-9).

A poética do *classicismo renascentista* (ou *Quinhentismo* no século XV) e do *classicismo francês* (1654-1715 durante o reinado de Luiz XIV) procuravam estabelecer o purismo dos gêneros (no campo da literatura, por exemplo). Defendiam o gênero como uma essência inalterável, invariante, regido por normas bem definidas e articuladas entre si, tentando firmar a regra da *unidade de tom* – “cada um possuía os seus temas próprios, o seu estilo, a sua forma e os seus objetivos peculiares, devendo o escritor esforçar-se por respeitar estes elementos configuradores de cada gênero em toda a sua pureza” (AGUIAR e SILVA, 1993, p.354). A hierarquização estabelecida pela doutrina clássica distinguia os gêneros em *maiores*, como a *tragédia* (inquietação e a dor ante o destino) e a *epopeia* (ação heroica), cujos personagens principais eram reis, senhores e capitães; e em *menores*, como a *fábula* e a *farsa* (ações e estados de espírito de ordem “menos” elevados) que falavam sobre a classe média, a burguesia e o povo. Apesar dos esforços, esta doutrina não conseguiu se impuser de forma unânime e, mesmo durante o século XVI e XVII, multiplicaram-se as polêmicas em torno dos gêneros *stricto sensu*, das regras e das estéticas indissociáveis aos modelos herméticos. As discussões eram levantadas principalmente pelos *maneiristas*, *pré-barrocos* e *barrocos* que, mesmo considerados acanônicos, eram cultivados e largamente difundidos. Eles entendiam o gênero como algo histórico; admitiam tanto a criação de novos gêneros quanto o desenvolvimento dos já existentes; e consideravam legítimos os mistos ou híbridos como a *tragicomédia*, que foi um dos mais importantes e populares gêneros, que mesclava a “sentença trágica” com a “humildade da beleza cômica” (AGUIAR e SILVA, 1993, p.358).

Hoje, apesar de experienciamos a intensificação da “liberdade” estética, hibridação e fusão cada vez mais potentes entre os gêneros, a influência dos formatos mais tradicionais ainda reverberam nas discussões sobre gênero. Neste contexto, interessa-nos as questões que emergem quando a obra subverte o consenso estipulado, desnorteando as expectativas do espectador. O *docufarsa*, por exemplo, foi um termo cunhado por Jean-Claude Bernardet

(2009) em sua tentativa de rotular *Jesus...* a partir das idiossincrasias da obra. O crítico considerou que talvez o maior pecado do filme tenha sido tratar temas graves e urgentes, como a violência e a arbitrariedade da polícia, de forma “alegre e divertida”. O termo *docufarsa* sugere a hibridação entre os gêneros *documentário* e *farsa* que, de saída, sugere um paradoxo: se enquanto espectadores (re)conhecemos o *documentário* tendo um compromisso com o real, uma provável abordagem circunspecta do tema, e uma postura ética ante seus personagens, como a noção da *farsa* pode “perturbar” o que já está previamente estipulado? Newton Cannito (2011) revela que o objetivo desta outra forma de “revelar novamente essa realidade cruel” foi “despertar o choque”, visto que, sob seu julgamento, o tema perdeu impacto por ter sido bastante explorado na TV e no documentário na forma de drama social. O diretor acredita que esta temática no Brasil precisa ser abordada de outras formas e diz que os documentaristas constroem “mal personagens por conta desse desprezo e desconhecimento da teoria dramatúrgica” (CANNITO, 2011).

O termo *docufarsa* nos instiga a aprofundar nos dois gêneros “matrizes” – o documentário e a farsa, para tentar entender melhor o que este híbrido pode significar. A própria definição de *documentário* já é, seguramente, um dos maiores embaraços conceituais do cinema que, tanto na teoria quanto na prática, o termo tem se revelado versátil e flexível. Bill Nichols (2009) define *documentário* como um “conceito vago”, e decerto a maioria das tentativas de definição terá como eixo a oposição entre dois pólos – ficção e documentário. O autor indica que o problema de defini-lo se deve pela noção tratar mais de uma *representação* do que uma *reprodução* do mundo.

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (NICHOLS, 2009, p.48)

A definição e uma possível função do *documentário* têm variado histórica e epistemologicamente, amparadas de diversas maneiras ao longo da história do cinema por quadros teóricos e perspectivas críticas muito particulares (ANDREW, 2002; DANCYGER, 2003; NICHOLS, 2009; RAMOS, 2008). Importa lembrar que o documentário sempre foi um gênero mais suscetível à “liberdade estética” e ao desenvolvimento de um estilo pessoal de

realização, por estar menos atrelado à indústria do entretenimento e ao sucesso financeiro do que os filmes de ficção (DANCYGER, 2003). Talvez a principal vantagem do uso do termo *documentário* seja possuir “um conceito carregado de conteúdo histórico, movimentos estéticos, autores, forma narrativa, transformações radicais, mas em torno de um eixo comum” (RAMOS, 2008, p.22). Se buscássemos um traço dominante em meio à multiplicidade reflexiva do termo, arriscamos dizer que seria o toque no *real* – “um filme sobre pessoas reais, em situações reais, fazendo o que elas usualmente fazem” (DANCYGER, 2003, p. 315). Para Fernão Ramos, se não problematizássemos conceitos como *verdade*, *objetividade* e *realidade*, a definição seria simples, pois já chegaria pronta ao espectador como “uma narrativa com *imagens-câmera* que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p.22).

Já a *farsa* pertence ao gênero dramático (ou teatral), representativo por excelência, e foi uma “Criação Medieval” que na época “nada mais era do que uma modalidade cômica do auto” (TAVARES, 1974, p.131). Georges Minois (2003) reflete o termo como:

A imoralidade da *fábula* tem muitos pontos comuns com a da *farsa*, que, contudo, difere daquela no que diz respeito ao gênero literário e ao público respectivo. Trata-se, desta vez, de teatro, logo, um gênero mais espetacular; teatro ao ar livre, frequentemente ligado ao Carnaval, que, por isso, atrai um público mais popular, urbano: bons companheiros, artesãos aos quais se unem, de bom grado, pequenos e médios burgueses. A *farsa* e o jogo do Carnaval não requerem grandes esforços intelectuais, porque consistem em peças curtas, de duzentos a quatrocentos versos, com poucos personagens sem nome próprio: o marido, a mulher e o pároco formam o trio central em torno do qual gravitam alguns trapaceiros e ingênuos. Esses textos, de realismo cru, são obras de jograis e jocosos profissionais. (MINOIS, 2003, p.198-199)

Muitos elementos da *farsa* definida por Minois estão presentes em *Jesus...* O filme tem forte “cunho espetacular” explorado através das *mise-en-scènes* e *auto-mise-en-scènes*, da trilha e da montagem. Como bem asseveram Guimarães e Lima, no artigo *Crítica da montagem cínica* (2009), será através do espetáculo que o filme aprisionará os sujeitos filmados e “por meio da montagem e de variados efeitos sonoros, ele tanto pode zombar e escarnecer soberanamente, quanto se aproximar sob a forma da adulação ou da simpatia ardilosa” (GUIMARÃES; LIMA, 2009, p.7). A maioria dos personagens não são creditados, ou são “personagens sem nome próprio” (MINOIS, 2003) caracterizados através de tipos sociais, salvo os ex-policiais Lúcio e Jesus, e o palhaço Maravilha (que inclusive não sabemos o seu nome, apenas o codinome). A relação estabelecida entre os ex-policiais se desenvolve em um espírito de “camaradagem”, de “bons companheiros”, e apesar da presença dos pais da

vítima, que poderiam criar um conflito, o problema parece ser sempre amenizado pelo “humor”, através dos recursos do som, das imagens e da própria construção do filme. Em *Jesus...* o humor se apresenta de forma multiforme, com predominância da ironia, do grotesco, do sarcasmo e do satírico. Cannito faz uso abundante de figuras de linguagem como metáforas, comparações, metonímias, pleonasmos, silepses e repetições, construídas principalmente na etapa da montagem do filme.

Vale atentar para o parque de diversões que pode tanto ser entendido como uma espécie de “teatro ao ar livre”, quanto servir como chave para entender as articulações dos elementos díspares presentes em *Jesus...* Historicamente a noção de parques de diversões, enquanto centros de divertimento e descontração, data desde as feiras da Europa medieval (séculos V e XV), cuja sociedade era dividida entre clero, senhores feudais e o povo (trabalhadores rurais, comerciantes, servos etc). Estes eventos eram promovidos anualmente pela igreja católica, alcançavam grande popularidade, eram compostos por uma variedade de atrações (malabaristas, prestidigitadores, cantores, dançarinas, shows de marionetes e aberrações físicas, por exemplo), além de serem ótimas oportunidades para o comércio. Em Londres, algumas feiras chegavam a durar cerca de três semanas e eram consideradas como carnavais. Interessa deste primórdio os escritos da época que relatam o clima caótico destas feiras, que em seu auge registravam alto índice de delinquência e criminalidade, culminando no encerramento cerca de um século mais tarde.

Outro gênero de entretenimento que existiu na Europa nos séculos XVI e XVII foram os *Pleasures Gardens*, “refúgios bucólicos em contraste com os acinzentados aglomerados urbanos característicos da então contemporânea Revolução Industrial”, sendo estes considerados os precursores dos atuais parques (SALOMÃO, 2000, p.35). Apesar do “belo projeto paisagístico, estruturas ousadas, iluminação abundante, concertos e apresentações teatrais, balonismo e shows de fogos de artifício”, estes eventos contavam com forte presença de prostitutas e criminosos que consideravam ali um lugar ideal para suas práticas. Mesmo com a grande influência europeia, foram os Estados Unidos a principal referência moderna de concepção de parques de diversões, com a *World’s Columbian Exposition*, exposição realizada em Chicago em 1893, seguida por outros empreendimentos importantes como a *Midway Plaisance*, *Cone Island*, *Luna Park*, os *trolley parks*, até a inauguração da *Disneyland* em Anaheim (Califórnia), em 17 de julho de 1955. A *Walt Disney World* foi inaugurada na Flórida, em 1971, implementando de vez a noção dos parques como lugar de “uma sociedade utópica em miniatura, preservando as qualidades de uma cidade real, sem a interferência dos seus vícios” (SALOMÃO, 2000, p.39). Neste brevíssimo resgate histórico, podemos

reconhecer que na origem da noção de parques de diversões, enquanto lugares de entretenimento por excelência, a violência e espetacularização eram características marcantes, bem mais próximos ao mundo criado por Newton Cannito e distantes da atual concepção implementada por Walt Disney. Neste sentido, atentamos para o fato que a mistura entre “humor” e violência no ambiente dos parques não sejam uma combinação tão incoerente e inédita como poderíamos supor.

Através dessa aproximação que sugerimos entre os aspectos fílmicos e estilísticos de *Jesus...* e a farsa, argumentamos que o filme pode ser enquadrado como *farsa* na composição, mas em relação ao conteúdo ele se revela satírico. Há vertentes teóricas que defendem que a diferença entre o *humor* e a *sátira* é sutil e que geralmente eles se fundem em simbiose. Porém, há os pensadores que asseguram que entre um e outro há uma distância abissal, como em Blaise Pascal (1623-1662), Humberto de Campos (1886-1934), Raimundo de Menezes (1903-1984), Agripino Grieco (1888-1973), Eduardo Frieiro (1889-1982): o *humor* se caracteriza como uma zombaria benevolente, resvala na compaixão, existe ternura e sedução, estreiteza de consciência e uma preponderância de altruísmo. Em contrapartida, segundo Tavares na esteira de W. A. Pannenberg¹⁹, a *sátira* é determinada como uma zombaria ultrajante, dura, agressiva, adúladora, cortesã, há largueza de consciência, tendência egoística e predisposição ao “humor negro” (TAVARES, 1974, p.138). O crítico canadense Northrop Frye (1912-1991) também defende que a *sátira* enraíza-se no mundo defectivo (defeituoso, imperfeito) do real e da experiência.

A historiografia considera *Gaius Lucilius* (aristocrata do século II a.C.) o fundador do gênero satírico que, bem ajustado ao espírito romano, ridicularizou impunemente com insolência e cinismo os homens do poder.

Defensor das tradições aristocráticas, ele se apoia no povo, que seduz pela virulência de suas arremetidas contra os ricos. Essa prática se tornará clássica nos satiristas reacionários: fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aqueles que riem. Zombar das taras dos aristocratas para guardar intacta a força da aristocracia, ou “ri melhor quem ri por último”; esse é o sentido das *Sátiras* de Lucilius. *Sátiras* que são muito variadas na forma: moralizantes, familiares, joviais, mas, de preferência, ofensivas, insolentes, agressivas. (MINOIS, 2003, p.88)

A noção de *sátira* é aqui solicitada, não somente pelas questões de estilo ou figura de linguagem ligada ao “humor”, como também (e principalmente) uma espécie de precursora de

¹⁹ Em *Écrivains Satiriques: caracteres* (1955), de W. A. PANNENBORG.

um modo de viver em sociedade. Nesta pesquisa, ela extrapola a estilística alcançando um patamar mais filosófico, que na Antiguidade foi reconhecida como o *modo de ser cínico*. Desde a entrada de cena de Diógenes de Sínope (ca. 412/403-324-321 a.C.) que a filosofia ocidental conheceu o modo de vida cínico (*kynismo*). Ele foi o primeiro sofista na tradição satírica, criou um Esclarecimento²⁰ rudimentar, e o fato de suas reflexões não terem sido encaradas como Filosofia foi, dentre outros fatores, por não ter existido uma *escola*: “os filósofos cínicos não davam aulas num local específico, nem encontramos entre eles mestres sucedendo uns aos outros na liderança de uma instituição” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p.12). Etimologicamente a palavra *cínico* significa *à maneira de um cão*, que remonta a tradição cínica antiga – dos *Kynicoi* –, “por seu modo de viver em público como cães, ‘despudoradamente indiferentes’ às normas sociais mais estabelecidas” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p.15). Além de Diógenes, outros nomes são considerados importantes na tradição do cinismo Antigo: Antístenes, Crates de Tebas, Menipo, Luciano, More, Rabelais, Ben Johnson, Swift e Diderot (SLOTERDIJK, 2012, p.12).

Hoje, a noção de *cinismo* vem sendo utilizada em diferentes campos do conhecimento a ponto de ser considerado um conceito polissêmico. Goulet-Cazé e Branham (2007) ressaltam ao menos três modos de referir-se a ele: uma moralidade ascética; um modelo ético universal de liberdade e autonomia; e uma prática cultural dedicada a corromper os valores considerados falsos da cultura dominante. Para tratarmos deste conceito na contemporaneidade, antes é preciso fazer uma distinção. Peter Sloterdijk (2012) diferencia o cinismo antigo (*kynismos*) do cinismo moderno (*zynismus*), para indicar uma mudança de perspectiva ocorrida especialmente depois que o mundo experienciou as duas guerras mundiais. O *kynismos* (antigo) pode ser considerado agressivo e ligado a uma espécie de antítese plebeia do idealismo, enquanto que o *zynismus* (moderno) refere-se ao momento em que o cinismo “troca de lado”, ou seja, quando o poder hegemônico revela seus segredos, realiza um auto esclarecimento e fala de suas práticas secretas. Contrapondo a noção de *alienação da falsa consciência* de Marx, Sloterdijk diz que o cinismo moderno (*zynismus*) é a *falsa consciência esclarecida*, quando os pressupostos ideológicos da *ação* são muito bem conhecidos, porém a conduta não é modificada. É nesse sentido que o autor diz que no *zynismus* “eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo”. Para Vladimir Safatle (2008), há neste cinismo moderno uma profunda distorção performativa no cerne dos usos da linguagem, ou seja, não há operação de mascaramento das intenções no nível da enunciação, não se

²⁰ Esclarecimento refere-se a noção defendida por Immanuel Kant (1724-1804), inspirado pelos ideais iluministas, que defende (grosso modo) a instauração do domínio da razão, do conhecimento e da liberdade.

tratando assim caso de insinceridade ou hipocrisia.

O cinismo aparece assim como elemento maior do diagnóstico de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico. Até porque, como veremos, neste interim, o poder aprendeu a rir de si mesmo, o que lhe permitiu “revelar o segredo de seu funcionamento e continuar a funcionar como tal” (ZIZEK, 2003, p.100). Tais colocações demonstram como a problemática referente ao cinismo nos leva ao cerne de uma reflexão sobre os modos de funcionamento da ideologia em sociedades ditas “pós-ideológicas”, ou seja, sociedades que aparentemente não fariam mais apelos à reificação de metanarrativas teleológicas enquanto fundamento para processos de legitimação e validade de estruturas de ação racional. (SAFATLE, 2008, p.69)

Assim, argumentamos que a relação do cinismo contemporâneo (razão cínica) com *Jesus...* se dá tanto a partir da ligação do filme com o “humor”, a sátira e/ou com o provável modo de ser que o filme dá a ver, quanto por aquilo que Guimarães e Lima (2009) dizem ser o cinismo a principal figura estilística do filme. Para os autores a racionalidade cínica se manifesta no modo como o diretor trata cada personagem no momento da montagem, recortando as opiniões, exibindo-as e amplificando-as de modo explícito. É a partir da perspectiva do cinismo enquanto *falsa consciência esclarecida*, quando “eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo”, que retornaremos ao problema ético que será tratado a seguir.

Nesta etapa investigamos sobre as questões que o gênero *docufarsa* nos impõem, através da teoria desenvolvida por Graeme Turner (1993), Charles Bazerman (2009), José Luiz Meurer, Adair Bonni e Désirée Motta-Roth (2005), sendo que no campo documentário solicitamos Bill Nichols (2009), James Andrew (2002), Ken Dancyger (2003) e Fernão Pessoa Ramos (2008). Do *humor* e seus satélites conceituais (*farsa* e *sátira*), adotamos o pensamento de Hênio Tavares (1990), Georges Minois (2003) e Isabel Ermida (2003). Consequente, incorporamos a noção de *cinismo* (*zynismus*) enquanto modo de vida através de Peter Sloterdijk (2012), Vladimir Safatle (2008) e Marie-Odile Goulet-Cazé e R. Bracht Branham (2007). Na próxima etapa, *O cerne: a dimensão ética do documentário* tocaremos, enfim, no problema desta pesquisa referente à ética no cinema documentário.

3.4 O cerne: a dimensão ética do documentário

Compreender a dimensão ética do documentário não é um desafio novo, contudo parece persistir pelo fato de ser constituinte de qualquer relação que envolva o *Eu* e o *Outro*. O que a historiografia do cinema tem indicado é que em cada período de determinada cultura há uma predominância de um conjunto de valores que fundamentam a intervenção do documentarista no mundo. Apesar das especificidades de cada sociedade, os dilemas éticos

comumente apontam para os efeitos imprevisíveis que um filme pode exercer sobre os personagens, os diretores, os espectadores, os que são tema da obra. Tais problemas podem emergir não somente a partir da *práxis* do documentarista como também no “significado na constituição do consenso público em torno da história” (MOURÃO, 2009, p.216).

Ao que parece, o nó górdio do problema ético no documentário é o poder do realizador sobre o que se filma, independente dos modos como se constroem os diversos tipos de relação entre o diretor e as pessoas filmadas. O fato é que o diretor tem diante de si, resguardadas as particularidades de cada caso, o preceito de respeitar o entrevistado, as diferenças culturais e o espectador sem, no entanto, abrir mão de sua liberdade de expressão e interpretação. Este desafio se torna ainda mais árduo quando nos encontramos imersos em um contexto em que há facilidade de captação e alterações de imagens e sons na etapa da montagem, viabilizadas pela tecnologia digital que pode criar (e cria) infinitas possibilidades de leituras do real. A partir de então, “os pressupostos éticos surgem na superfície do debate com uma potência sem igual quando se apresenta uma nova modalidade documentária” (MOURÃO, 2009), como no caso específico desta pesquisa – o *docufarsa*. Assim, diante das múltiplas abordagens e problemáticas que a ética nos instiga, optamos discorrer, a princípio, sobre as reflexões desenvolvidas a partir de uma perspectiva *procedimental* que “não tem como tarefa a recomendação de conteúdos morais concretos, e sim a descoberta de procedimentos que permitam legitimar (e deslegitimar) normas procedentes da vida cotidiana” (CORTINA; MARTÍNEZ, 2013).

Um modo “clássico” de pensar a ética no documentário, bem sistematizado por teóricos como Bill Nichols (2009), é entender o vínculo entre o documentário e o mundo histórico como forte e profundo, podendo o filme acrescentar uma nova dimensão à memória popular e a história social. Neste viés, as obras oferecem visões de mundo, além de serem uma oportunidade de chamar a atenção para questões sociais urgentes com, inclusive, soluções possíveis para tais problemas.

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário. (NICHOLS, 2009, p.30)

O conceito de *representação* é fundante para formular a pergunta: “por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?”, ou “o que fazemos com as

peças quando filmamos um documentário?” (NICHOLS, 2009, p.31). Para o autor, a ética tem a função de regular a conduta dos humanos em assuntos cujas regras ou leis não são mais suficientes. Nesse gênero, sendo que as considerações éticas podem minimizar os efeitos prejudiciais e imprevisíveis que o filme pode ter sobre os que estão representados nele. “Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las” (NICHOLS, 2009, p.36). Ele indica as formas em que o cineasta interage com o tema e o espectador, e como podem reverberar na dimensão ética do filme: a forma *eu falo deles para você* tem ênfase na tentativa de persuasão a partir de uma opinião pessoal claramente subjetiva; *ele fala deles para nós* transmite a informação geralmente de modo estatístico, genérico ou abstrato; *eu falo de nós para você* desloca o cineasta da posição em que estava separado para uma posição de unidade com os que representam e, a partir desta perspectiva, pode alcançar um grau de intimidade “bastante comovente”.

Fernão Pessoa Ramos (2005, 2008) concebe a ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo”, que no campo do cinema documentário corresponde ao “horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008, p.33). O autor indica que a especificidade da ética no documentário deve ser buscada na *cicatriz da tomada*, ou seja, no embate dos sujeitos com o mundo através da mediação da câmera *para e pela* experiência do espectador. Apesar disso, Ramos chama a atenção para os problemas que podem emergir a partir da montagem do filme, fase que ocupa lugar de destaque em uma metodologia analítica que procura evidenciar o trabalho do discurso. “A montagem surge como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição, buscando simultaneamente dinamizá-la ao deixá-la explícita” (RAMOS, 2005, p.191-192). Apesar de admitir o impacto da montagem, Ramos argumenta que a dimensão da presença na tomada continua sendo fundante, por acreditar que para o espectador a montagem pouco significa para sua percepção.

A questão que se coloca é: podemos pensar o cinema, e em particular a narrativa documentária, para além da montagem, ou, ao menos, tirando-a do centro da análise? Talvez um bom ponto de partida seja a constatação de que a montagem não existe para o espectador. O espectador vê o filme como um longo plano-sequência, como uma imensa tomada para a qual a presença do sujeito-da-câmera lhe abre as portas. (...) A dimensão da presença na tomada realiza-se dentro da unidade-plano, e é este o ponto que estamos realçando. Chama atenção a capacidade de irradiação do plano e sua âncora (a presença do sujeito-da-câmera), a ponto de precisarmos, como

espectadores, realizar grande esforço para detectarmos a composição da montagem. A alternância brusca da constituição espacial de dois planos pouco significa para nossa percepção, que necessita se fixar em atenção para perceber a passagem de um plano a outro. (RAMOS, 2005, p.192-193)

De modo amplo, Ramos sugere a categorização de quatro sistemas éticos que congregam determinados valores morais em sistemas ideológicos dominantes: *educativo*; *imparcial/recuo*; *interativo/reflexivo*; e o *modesto*. A *ética educativa* (1920 e 1930) está fortemente ligada ao Estado, tem a função de educar a população para exercer sua cidadania e não encontra problema ao assumir seu caráter propagandístico. Na *ética da imparcialidade/recuo* (segunda metade dos anos 1950) a posição do sujeito enunciativo é questionada, pois há necessidade de tratar a realidade sem interferências para que o julgamento seja dado pelo espectador. Já a *ética interativa/reflexiva* entende que a intervenção do emissor no discurso é inevitável e as questões se deslocam para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito enunciativo. Por fim, a *ética modesta* reflete o fim das ilusões das grandes ideologias, e sua narrativa apresenta-se de forma fragmentada e centrada em impressões fugazes do mundo. “É o documentário que fala, antes de tudo, sobre si mesmo, para depois, eventualmente, arriscar-se a voos mais altos, nos quais enuncia sobre sua condição no mundo” (RAMOS, 2008, p.39).

Já Marcius Freire (2011) constrói um largo caminho reflexivo sobre o problema da ética no documentário, especialmente ao contrapor a noção entre *ética* e *estética*. O traço dominante de seu pensamento está relacionado à questão da responsabilidade do cineasta com o que é mostrado, como o é e quais são as *consequências* de tal mostraçã, em outras palavras, aos limites entre o público e privado. A *estética* é compreendida como um tipo de satisfação voyeurística (prazer e satisfação) que incita o cineasta a um provável abuso das *mostrações*, violando, assim, os princípios éticos de sua relação com o Outro. Freire parte do princípio que no documentário aquele que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre os que estão em sua mirada, independente do tipo de método de captação das imagens, que pode ou não incluir a participação efetiva dos personagens. Mesmo com a devolução das imagens registradas, ou para as pessoas filmadas ou quando as imagens são registradas pelos próprios personagens, tal poder estará sempre presente, pois em quase a totalidade dos filmes a edição final estará nas mãos do realizador. Sobretudo, quando as novas tecnologias de registro e veiculação de imagens e sons estão interferindo no modo de relacionamento do homem com o mundo, com o Outro e consigo mesmo. Para o autor, os limites entre o público e o privado estão cada vez mais difíceis de identificar, necessitando assim de uma nova ética

para pensar as relações.

Dito de outra forma, as relações humanas entre o observador e os seus sujeitos, as relações de força entre eles a que nos referimos acima, integram o material gravado, e parte dele será disponibilizada para o espectador. No entanto, dizíamos precedentemente que um certo número de documentaristas contemporâneos não apenas se serve dessa estratégia como, muitas vezes, faz dela o traço distintivo de seu filme. Para o bem e para o mal! Temos casos em que essa exposição imputa ao filme uma dimensão ética incontestável; em outras, essa dimensão passa ao largo e nos deparamos com o seu próprio reverso. (FREIRE, 2011, p.55-56)

Sob outra perspectiva da relação entre *ética* e *estética*, Michel Maffesoli (2005) formula o conceito de *ética da estética* que vislumbra uma potente sinergia entre as duas noções. Para Maffesoli, a *estética* exerce a função de atração de sensibilidades que acabam influenciando na identificação do sujeito com um corpo coletivo, cujos valores, admiração, hobbies e gostos são partilhados. Tais forças de atração são encaradas como vetores da ética, definida como “uma moral ‘sem obrigação nem sanção’, sem qualquer outra obrigação que não seja a de fazer parte do corpo coletivo, sem qualquer sanção que não seja a de ser excluído do grupo em caso de perda de interesse (*inter-esse*)” (MAFFESOLI, 2005, p.23). O que a contemporaneidade tem indicado é que, apesar da massificação da cultura, as situações, as práticas cotidianas e as experiências compartilhadas, sejam macroscópicas ou minúsculas, servem de base para a *estética* com função *ética*.

A unicidade dessa constelação é feita de cruzamentos e da conexão dos microvalores éticos, religiosos, culturais, sexuais e produtivos que, por sedimentação, constituem a base da comunicação. A *estética* tem por função alavancar a eficácia das formas de simpatia e o papel delas como cimento social num paradigma novo em esboço. Aceita a conexão orgânica que liga as pessoas, “as palavras e as coisas”, admitida a ideia de que todas as situações, todas as experiências, por menores que sejam, participam de uma *ambiência* geral e destacada a noção de que os diversos imaginários irrigam profundamente a vida social, então, retomando uma expressão da Escola de Frankfurt, prevalece a atividade comunicacional para compreender o que chamo de ideia obsessiva do estar-junto. (MAFFESOLI, 2005, p.18)

Esta conexão entre *ética* e *estética* defendida por Maffesoli talvez possa nos ajudar a dar um passo a frente na compreensão dos modos de vida que dão a ver, não somente a partir do filme, como também no debate crítico estabelecido sobre *Jesus...* O autor trata a ética no sentido forte do termo, ou seja, “reconhecemo-nos no outro, a partir do outro” (2005, p.24), sendo que uma obra cultural só pode ter sentido para os que nela reconhecem e para quem a criou. “Isso explica, de resto, a multiplicidade das obras culturais e as suas variações segundo os lugares e os espaços; o que pode ser considerado de mau gosto aqui e agora, pode ter sido ontem, por aí, o supra-sumo da arte” (MAFFESOLI, 2005, p.24).

Já Vivian Sobchack (2005) discorre sobre as especificidades da ética do *espaço documentário* partindo do pressuposto que o “documentário é antes de tudo indicial” (p.145), e exige um conhecimento extratextual para contextualizar a representação em determinado mundo social e estrutura ética. O *espaço documentário* tem uma natureza diferente do *espaço narrativo*(ficcional), pois ele é percebido como concreto e intersubjetivos aos olhos do observador, que o percebe e o reconhece como contíguo ao seu havendo, portanto, um laço existencial particularmente ético entre o espaço documentário e o espaço habitado pelo observador.

Dado que a constituição do espaço documentário (não importa até que ponto seja convencionalmente construído) depende, no fim, não apenas dos códigos da representação textual, mas também do conhecimento e do julgamento extratextuais, o observador (tanto o cinegrafista como o espectador) tem uma responsabilidade subjetiva particular pela ação caracterizada por (e em) sua visão. Assim, mesmo a visão que inscreve sua ação como “objetiva” é julgada, quanto à sua conveniência ética, no contexto do evento para o qual olha. (SOBCHACK, 2005, p.147)

Sobchack reflete sobre o próprio *ato da visão* do documentarista a partir do evento da morte, um dos temas de nossa cultura “menos exprimíveis e menos maleáveis que se oferecem ao cinegrafista”. Segundo a autora, podemos perceber este ato, ou *atividade visual*, como uma postura ética assumida perante aquilo que se testemunha, sendo que há cinco “formas” dessa atividade visual, ou conduta moral, perante aquilo que acontece diante das lentes da câmera: o *olhar acidental* está relacionado ao que aconteceu diante da câmera de maneira repentina, casual e inesperada, surpreendendo o cinegrafista e descartando qualquer possibilidade de cumplicidade ou intervenção do sujeito na ação; o *olhar impotente*, codificado em sinais de distância técnica e física do evento, indica que a intervenção do cinegrafista é visivelmente impossibilitada; o *olhar ameaçado* indica o perigo enfrentado pelo sujeito-da-câmera e o risco a que está expondo sua própria vida; o *olhar interventivo*, confrontante, é visualmente explícito seu engajamento com o evento para o qual olha; o *olhar humanitário* se esforça para codificar-se subjetivamente, existindo cumplicidade entre o cinegrafista e o sujeito agonizante; e o *olhar profissional* é caracterizado pela ambiguidade ética e pela competência técnica/maquinal diante de um fato que parece requerer uma reposta adicional humana (SOBCHACK, 2005).

No plano da escritura fílmica, Guimarães e Lima (2007) ressaltam que cada filme lida a seu modo com o desafio de ir ao encontro com o Outro, com a realidade filmada, através dos recursos expressivos obtidos no momento da tomada das imagens e dos disponíveis no processo de montagem – “Diante da impossibilidade de falar por todo documentário, e sem ter

como abarcar a variedade dos componentes éticos implicados em suas diversas modalidades e em cada uma de suas etapas” (2007, p.150). Os autores não acreditam que exista uma fórmula a ser seguida, pois tudo depende do modo como os sujeitos investem seu desejo no filme e de como o cineasta os acolhe. Sugerem que a questão ética no documentário seja buscada no modo como cineastas e sujeitos filmados (juntos) “dão prosseguimento à interação, escolhendo os elementos que darão o tom da narrativa, elegendo o que deve ou não aparecer e ganhar maior ou menor relevo na escritura filmica” (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p.160). Apesar da centralidade da relação entre realizador e sujeitos filmados na dimensão ética, os autores atentam também para o lugar do espectador.

A questão da ética do documentário pode incidir sobre as estratégias e procedimentos adotados intencionalmente pelos seus realizadores durante o momento da filmagem, porém, é preciso indagar, em um segundo momento, sobre o que o filme alcança efetivamente o que ele proporciona para o sujeito espectador. Sem dúvida, as imagens tem um potencial de *fazer ver*, de *fazer pensar*, de *fazer crer* e até mesmo de *fazer fazer*, isto é, de modificar condutas. (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p.155-156)

Para o cineasta João Moreira Salles (2004), o verdadeiro cerne do documentário, aquilo que o diferencia do cinema de ficção, é a responsabilidade ética do documentarista sobre os sujeitos filmados. Salles argumenta que a experiência ocorrida durante o embate dos corpos, no momento da tomada das imagens, é diferente daquilo que o filme apresenta, sendo que neste processo metamórfico, a pessoa fica cada vez mais distante de si cedendo lugar ao personagem.

(...) uma vez pronto, o filme representa, para o espectador, tudo; já para o diretor, representa muito pouco. Para ele — que teve o personagem diante de si, que respirou o mesmo ar da sala em que se encontraram; que sentiu com ele frio, se estava frio, ou calor, se estava calor; que riu, se interessou ou se aborreceu com o que foi dito —, o filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou, para sermos mais otimistas, é, no mínimo, a construção de uma outra experiência. (SALLES, 2004, p.10)

O problema para Salles são as possibilidades dos filmes hipotéticos que o documentarista tem que abandonar durante o processo de montagem, quando a compreensão do tema começa a impor suas prioridades, a estrutura começa a conduzir a narrativa por caminhos determinados e a própria lógica do filme se impõe. Isso implica dizer que potencialmente o diretor acaba criando um personagem diferente da pessoa, que possui uma vida independente do filme, exigindo, assim, uma responsabilidade ética do realizador.

Um dos benefícios dessa definição é que ela rejeita qualquer formalismo ideológico, ou seja, não acredita que determinados modelos narrativos sejam inerentemente superiores a outros. Se a prova dos nove é a natureza da relação que se estabelece entre documentarista e documentado, toda escola produzirá seus desafios específicos. (SALLES, 2004, p.12)

Salles indica que nos últimos anos as produções do cinema documental brasileiro vêm tentando encontrar modos de revelar a natureza desta relação, como nos filmes sobre encontros que não pretendem falar do Outro, mas do encontro com o Outro. São propostas abertas que não buscam conclusões categóricas sobre o mundo e também não abrem mão de conhecer o mundo, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo. Ele relembra que durante muito tempo o documentário era encarado em sua função social, política ou pedagógica, ideia que ainda parece persistir. E argumenta que “não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (SALLES, 2004, p.14).

Neste terceiro capítulo, *Esferas Conceituais*, pinçamos as principais noções e conceitos que veem subsidiando-nos na complexa proposição de pesquisar a dimensão ética de *Jesus...*. Atravessamos pelos estudos sobre a tomada das imagens (*Encontros com o Outro: questões da tomada das imagens*), as especificidades do momento da montagem filmica (*(re) construções: o filme como montagem*), as problemáticas impostas pela estilística (*Gênero e questões do humor*) para, enfim, tocar no problema cardinal da pesquisa (*O cerne: a dimensão ética do documentário*), este último embasados por Maria Dora Mourão (2009), Adela Cortina e Emílio Martinez (2013), Bill Nichols (2009), Fernão Pessoa Ramos (2005, 2008), Marcius Freire (2011), Michel Maffesoli (2005), Vivian Sobchack (2005), César Guimarães e Cristiane Lima (2007) e João Moreira Salles (2004). O próximo capítulo, *Fragosidade ética em Jesus...*, consistirá na descrição detalhada da metodologia analítica (*Sobre o percurso metodológico*) para nos determos na parte da análise filmica (*As frases-imagens*).

4 FRAGOSIDADE ÉTICA EM *JESUS...*

Se fosse possível especificar a ética em *Jesus...* seria menos por uma definição objetiva do que por uma via sinestésica pelos afetos e tensionamentos que o filme provoca fortemente no ver, sentir e pensar de cada espectador. Escolhemos *fragosidade* que é a característica daquilo que é fragoso, agreste, áspero, um caminho difícil de percorrer, ou seja, é assim que reconhecemos a ética do nosso objeto, visto sob várias perspectivas: das relações ali estabelecidas; da fruição do espectador; do modo de vida que se dá a ver no filme; e, inclusive, do percurso analítico desta pesquisa. Neste capítulo, iremos nos deter nas idiossincrasias de *Jesus...*, debruçar sobre os aspectos filmicos em um movimento entre pinçar aquilo que nos é caro e articular com as reflexões já traçadas.

4.1 Sobre o percurso metodológico

A análise do filme não é o filme. É uma espécie de relação que ultrapassa a fruição, um movimento do pesquisador de distanciamento e imersão em relação à obra para uma determinada finalidade. “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.12). O primeiro grande gesto analítico de *Jesus...* foi sua desconstrução estrutural em etapa descritiva, através de uma *decupagem*²¹ da obra em cenas e sequências; na identificação dos sons, ruídos, efeitos (nas imagens e sons); e na observação dos modos de transição e passagem entre imagens e sons ao longo do filme. Seguiu-se para um exame preliminar da distribuição das falas dos personagens e das relações entre eles, com o intuito de estabelecer (ainda de modo tateante) os elos para um todo significativo. Este gesto investigatório aconteceu logo no início da pesquisa e foi primordial para que as reflexões, bem como todo o referencial teórico-metodológico, partissem do próprio objeto.

A segunda fase constituiu no levantamento amplo da fortuna crítica de *Jesus...* disponível na internet, em jornais e em publicações especializadas. Destes textos, optamos incorporar os de acesso livre no *blog* do filme²², pois este espaço nos possibilitou ter uma noção temporal das publicações, bem como as reverberações de cada opinião crítica e, sobretudo, o posicionamento do diretor Newton Cannito e do montador André Francioli. A

²¹ O termo *decupagem* é utilizado tanto para a realização quanto em uma análise crítica de uma obra audiovisual. Consiste na divisão estrutural do filme em informações detalhadas em relação às imagens e sons.

²² <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Último acesso 11/01/2016.

disposição das falas em ordem cronológica sugeriu o estabelecimento de um debate. Porém, no decorrer da análise dos textos pudemos perceber que, apesar dos debatedores possuírem opiniões divergentes, os críticos publicaram somente um texto (salvo Jean-Claude Bernardet e Newton Cannito), quantia insuficiente para a exposição e esclarecimento adequado de cada uma das análises. A *ética*, por exemplo, foi entendida e tratada sob perspectivas não congruentes confundida como *moral* ou *doutrina moral*, cujas falas dos críticos e realizadores foram direcionadas para uma via estéril e propensa a ofensas, adensando pouco o conteúdo e não expandindo a reflexão. Apesar disso, estes textos indicaram traços importantes para a investigação do filme como, por exemplo, o termo *docufarsa* cunhado por Bernardet (2009) e a noção de racionalidade cínica proposta por Guimarães e Lima (2009).

Para traçar nosso referencial teórico-metodológico, tivemos o cuidado eminente para que as escolhas derivassem das questões postas pelo filme, tentando ganhar em profundidade o embasamento sobre os problemas reconhecidos na análise estrutural fílmica realizada previamente. Assim, definimos em nível macro que faríamos a interseção entre os campos do documentário, da ética e do humor. Do documentário perpassamos pelas idiossincrasias de sua linguagem e pelos desafios postos pela produção contemporânea brasileira que se caracteriza, assim como em *Jesus...*, pelo forte hibridismo entre documentário e ficção. Deste contexto, sugerimos ser a dimensão ética do documentário aquilo que define o gênero frente aos outros tipos de produção cinematográfica. Em relação à *ética* nos debruçamos sobre noções basilares do campo, para depois imergir nas questões específicas do campo documentário. Percebemos que a adoção do humor como figura estilística do filme tensiona as relações estabelecidas entre diretor e personagens, tanto no momento da tomada quanto na montagem, exigindo-nos aprofundar nas questões de gênero, do *docufarsa*, da sátira e do cinismo. Assim, diante dos desafios impostos pelas especificidades de *Jesus...* e da complexidade do problema, apresentamos os próximos passos que consistirão no detalhamento do objeto. Os procedimentos serão explicitados separadamente, porém importa ressaltar que o processo reflexivo (na prática) se dará de forma fluida e não fragmentada.

Elegeremos três sequências fulcrais do filme entendidas cada uma como *frase-imagem* (RANCIÈRE, 2012), que é a medida de uma potência de continuidade que liga elementos aparentemente díspares. Ela é mais do que um simples recorte fílmico, é uma potência caótica que surge da mistura e justaposição de significações e materialidades desligadas. Argumentamos que estas *frases-imagens*, que denominaremos como *um*, *dois* e *três*, não são somente sequências tomadas aleatoriamente, mas compilam os principais tensionamentos

éticos, que podem ser identificados em outros momentos do filme. A *frase-imagem um*²³ é composta, essencialmente, pelos discursos dos pais e de Lúcio, que apesar dos depoimentos serem tomados isoladamente, eles são contrapostos através da montagem, numa espécie de embate entre um e outro. Este recurso é preponderante em *Jesus...* e explicita o manejo do diretor em dispor das falas para construir o seu discurso. Fazem parte também, e não menos importante, as imagens e sons de *inserts*, que ilustram os depoimentos e indicam a direção interpretativa que o diretor quer dar. A *frase-imagem dois*²⁴ coloca em evidência o poder do diretor sobre os personagens e destaca, de forma ostensiva, as hierarquias estabelecidas na obra. A sequência traz duas tentativas do palhaço Maravilha negociar com o diretor – a inclusão de conteúdo infantil no enredo e o uso do seu codinome Maravilha no título do filme. A *frase-imagem três*²⁵, trecho que finaliza o filme, esgarça ao limite a linha que separa o real da ficção e corrobora com aquilo que Jean-Claude Bernardet asseverou: “*Jesus no Mundo Maravilha é um docufarsa*”. Cannito reúne a maioria dos personagens no parque de diversões para um (im)provável debate e o intercala com o jogo de *paintball* promovido *para e pelo* filme.

Propomos explorar as *frases-imagens* através da metodologia proposta por Yvana Fachine (2009) da *montagem sincrética*, por considerarmos que a potência significativa do filme não provém apenas das imagens, mas pelo conjunto de diferentes linguagens que formam o todo significante. As imagens, neste sentido, não são consideradas hierarquicamente superiores em relação aos sons, falas, música, efeitos e sequencialidade, sendo todos os elementos importantes para a construção do sentido. Os conceitos de *montagem vertical* e *justaposição* desenvolvidas por Eisenstein, cujas linguagens são “lidas” simultaneamente, serão basilares neste processo. O processo de investigação pelo sincretismo se divide em dois momentos: o primeiro corresponde ao *sincretismo por superposição*, que enfatiza a dimensão semântica e consiste na descrição de “o que” resulta a superposição das linguagens, considerando que uma se define necessariamente na relação com a outra. O segundo momento refere-se ao *sincretismo por homologações* que se detém nos procedimentos técnicos-expressivos, com o objetivo de discutir “como” são produzidas as sensações através da linguagem cinematográfica, das figuras de linguagem e do humor. Por fim, de modo mais coeso, iremos discorrer sobre os tensionamentos das relações em sua dimensão ética, para responder a pergunta lançada pela pesquisa: Como se alicerçam e se

²³ A *frase-imagem um* está compreendida entre 12’15” e 15’05”.

²⁴ A *frase-imagem dois* está compreendida entre 43’07” e 45’33”.

²⁵ A *frase-imagem três* está compreendida entre 45’33” e 50’22”.

caracterizam as relações éticas entre diretor e personagens estabelecidas através do humor, de sua construção fílmica e dos modos de ser no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito?

4.2 As frases-imagens

Franco seria enfrentar *Jesus...*, com todo o seu rizoma teórico traçado até aqui, a começar pelas relações humanas estabelecidas no filme. Contudo, assumimos o risco de iniciar nossa análise a partir do parque de diversões, pois para nós este *lócus* possui, inserido na temática, uma incontestável capacidade discursiva e ideológica, ao ponto de afirmarmos que face à violência policial, ele já cria uma tensão latente e coloca o filme em outra perspectiva. Através do parque, Cannito parece direcionar o olhar sobre o filme e delinear a forma que deseja de seus personagens, podendo, assim, fechar-se para o imprevisível. O local parece acomodar as *mise-en-scènes*, sugerir outras, além de ser ele mesmo um atuante que interage tanto com os personagens quanto com a câmera.

Imagem 1: Parque de diversões**Imagens do parque: cenas em que o diretor explora o *lócus***

Em *Jesus...* a potência significativa do parque é efetivamente explorada pelo olhar daquele que empunha a câmera e monta o filme que, em um misto entre real e fictício,

(supostamente) constrói o subliminar, o pesadelo, o êxtase e a catarse. A presença do parque de diversões é tão potente e basal que torna-se o eixo que sustenta o filme, em uma espécie de *frase-imagem* “absoluta” que dita o tom do filme e prenuncia, de saída, aquilo que encontraríamos pela frente, inclusive os tensionamentos éticos como indica Márcia Rebello: “Cannito manipula, engendra essas vozes em uma estética ousada, deslocando dramas e falas de seus ambientes e isolando-os numa locação pra lá de controversa (...). Dessa opção, surgem personagens que inspiram tanto atração quanto repulsa” (REBELLO, 2007). Esta audácia do diretor nos instiga ponderar se haveria um espaço ideal ou plausível para discutir sobre a violência policial. Se sim, onde seriam esses lugares deliberativos? Por que seria inadmissível tratar o assunto em um parque de diversões? Se tomássemos a noção convencionalizada por Disney (1901-1966) e pela *Disneyland*, que substituiu os decadentes parques da Europa medieval de ambiente carnavalesco e propício à delinquência e criminalidade, pelo “celestial mundo de fantasia, imaculadamente limpo e organizado” (SALOMÃO, 2000, p.39), decerto notificaríamos impróprio, descabido ou até mesmo desprezível. Porém, esta poderia ser uma postura demasiada ereta e poderíamos, assim, perder a chance de uma potente reflexão. Para além da questão sobre um lugar ideal, enfatizamos os deslocamentos que o parque proporciona, pelo abalo que promove ao associar assassinatos e tortura com nossa referência imediata do parque como lugar de entretenimento e ligado ao mundo infantil. Neste caso, a pergunta basal que fica é se o parque desloca o tema de sua importância? Para Cézár Migliorin,

Eis a sedução infantil do parque, espaço carnavalesco, de moral instável. Não é esse um problema maior do cinismo, esse desprendimento absoluto de qualquer virtude moral? O desprendimento do filme em relação ao que ouve e vê naquele espaço lúdico é tão grande que não preciso me relacionar com ele; nesse sentido o parque é fundamental. No parque de periferia tu mergulhas cada imagem e cada entrevista em um universo propenso ao jogo, ao exagero; deslocado da realidade, como se o que fosse dito e ouvido ali não guardasse nenhuma continuidade com o exterior, com as vidas mesmo. Ali é possível a performance de si em direção ao que cada personagem acredita ser o melhor de si. Matar mais, ser o mais rápido no gatilho, o mais engraçado – no caso do palhaço. O parque parece separado do lugar em que as pessoas são julgadas, em que pese uma responsabilidade, o que vale para o próprio filme. (MIGLIORIN, 2009, p.79)

O uso de locais impertinentes e o modo “humorístico”, especificamente satírico, de tratar de problemáticas graves do cotidiano, não é exclusivo da atualidade. Diógenes de Sínope (ca. 412/403-324-321 a.C.), propulsor do modo de vida dos *kynikois*, já valia-se de uma “filosofia pantomímica” para expressar sua ética mordaz em relação aos habitantes da *pólis*. Segundo Sloterdijk (2012),

Diógenes da Antiguidade ironiza seus colegas filósofos caçoando dos seus falsos problemas, assim como de sua fé nos conceitos. Seu existencialismo não passa primordialmente pelo cérebro; para ele, o mundo não é nem trágico, nem absurdo. Em torno dele não há o menor vestígio daquela melancolia que acomete todos os existencialismos modernos. Sua arma é menos a análise do que o riso. Ele se serve de sua competência filosófica para zombar dos seus colegas sérios. (SLOTERDIJK, 2012, p.224)

Resgatar aquilo que Diógenes representou na Antiguidade não implica perfilar *Jesus...* em um mesmo nível de importância, mas embasa nosso argumento sobre as questões do cinismo, praxe que na contemporaneidade está ligada à racionalidade cínica. Em nossa proposição o filme é paradigmático deste *modo de ser* ambíguo e paradoxal, cujo humano é esclarecido e apático – “como tudo se tornou problemático, tudo se mostra por toda parte como indiferente” (SLOTERDIJK, 2012, p.19). A grande diferença entre o cinismo antigo (*kynismo*) e o moderno (*zynismo*) é aquilo que aprendemos a partir das duas grandes guerras, ou seja, ser um associal integrado, cujo modo de existir não é mais “ser-mau, mas (existir) enquanto participe de uma maneira de ver, coletiva e realisticamente conformada” (SLOTERDIJK, 2012, p.33). Em *Jesus...* a racionalidade cínica se impõe não somente através do “humor”, como também (e fortemente) em seus aspectos intra e extra filmicos, como o uso das figuras de linguagens e do humor; o modo de conduzir e encadear o enredo articulando habilmente imagens e sons; e principalmente como se relaciona com os personagens e o espectador, inclusive. Para Cannito, este caminho foi escolhido, pois

Primeiro porque eu queria despertar o choque. Sair da mesmice da representação cotidiana. São temas e imagens muito vistos na televisão e no documentário na forma de drama social. Essa forma foi tão repetida que perdeu o impacto. Para revelar novamente essa realidade cruel era preciso mostra-la em uma forma nova. A escolha do humor veio daí. (CANNITO, 2011)

O filme rasteja sobre aquilo que entendemos asperamente por violência policial, problemática impregnada por referências histórico-culturais marcantes e dolorosas, além de ainda fazer parte da vida cotidiana no país. Apesar de ressaltar a violência das polícias, o filme trata, antes de tudo, do humano.

Os depoimentos dos ex-policiais Lúcio, Jesus, o evangélico e o aposentado indicam de modo estupefaciente as razões, princípios, sentimentos e quimeras que perpassam uma parte da cultura militar. Parece evidente que estes personagens não figuram toda a instituição, visto que três deles foram exonerados da corporação. Porém, é inegável o conteúdo que depõem sobre as ações que tomaram enquanto na vida militar. Sob o ponto de vista da racionalidade cínica, Peter Sloterdijk (2012) distingue três tipos militares, separando-os em características

psicológicas desenvolvidas a partir das táticas de luta desenvolvidas nas guerras: os tipos do *herói*, do *hesitante* e do *covarde*. No pico da hierarquia de valores encontra-se o *herói*, que em *Jesus...* podemos aplicar ao perfil dos personagens Lúcio, Jesus e o aposentado. Este tipo percebe que há vantagem no ataque, “o ataque é a maior defesa” (SLOTERDIJK, 2012, p.298) e é tido como exemplo maior dos homens de uma civilização beligerante, sendo que todos “devem” ser como ele. Como a covardia é uma característica intrínseca dos humanos, “torna necessário um novo adestramento psicossocial do homem, com meta de alcançar uma divisão de temperamentos militares, não encontrável dessa forma na natureza”, ou seja, a covardia “precisa ser reelaborada em um heroísmo ávido por batalhas ou ao menos em uma hesitação corajosamente pronta para a luta” (SLOTERDIJK, 2012, p.297). Esta concepção heróica ainda persiste como fator cultural dominante, como bem lembra o autor,

O culto ao guerreiro agressivo atravessa vitorioso toda a história de tradições escritas e, onde começamos a encontrar algo escrito, há uma grande probabilidade de que nos deparemos com a história de um herói, de um guerreiro que passou por muitas aventuras; onde termina o escrito, a narrativa de heróis ainda prossegue infinitamente até as origens orais mais obscuras. (SLOTERDIJK, 2012, p.297)

Seguindo a tipologia própria dos temperamentos militares o *hesitante*, ou herói relativo, luta quando é preciso e o faz de modo enérgico. Em *Jesus...* podemos identificá-lo na equipe da SWAT que em breve participação no filme, demonstra técnica de imobilização rápida e eficiente em Lúcio, que critica afirmando que este tipo de operação é “bonita” nos Estados Unidos e que no Brasil não funciona. O ideal impera sobre o tipo *hesitante*, mas não o suficiente para transformá-lo em paradigmático: “Luta e morre se for preciso; e pode se satisfazer com a certeza de estar pronto a fazer o que for necessário” (SLOTERDIJK, 2012, p.299). Por fim, encontra-se o *covarde* que, de certa maneira e com ressalvas, podemos encontrar traços no personagem do ex-policial que foi convertido ao evangelismo, visto que este personagem possui traços não heroicos como o recuo. Talvez seja mais assertivo se disséssemos que a imagem de *covarde* é construída mais pelo diretor na montagem do que pelo próprio personagem, pois “o covarde precisa ser desprezado, caso contrário a alquimia pode não ter sucesso, pois a alquimia deve transformar fugitivos temerosos em lutadores ávidos por atacar” (SLOTERDIJK, 2012, p.298).

As estratégias filmicas, como a omissão dos nomes próprios, parecem resultar naquilo que os críticos entendem por tipificação. Guimarães e Lima (2009) indicam que a montagem em *Jesus...* “simplesmente duplica e reforça as *mise-en-scènes* (as narrativas, as representações) que animam a vida social. Sua montagem soberana, indiferente a tudo e a

todos, é na verdade uma serva das representações sociais estabelecidas” (p.12). Em sua crítica, César Migliorin (2009) assegura que a montagem no filme e a música são elementos que distanciam os discursos dos próprios personagens, impossibilitando tanto que eles se constituam em suas falas quanto o espectador possa atuar e pensar.

Os personagens perdem em complexidade e se veem reduzidos a defensores de suas posições. As posições dicotômicas tendem a eliminar o outro lado, o filme se torna um jogo em que se aceita tudo que vem de um lado e se recusa o que vem de outro. A consequência maior desse efeito é a quase impossibilidade de sermos deslocados de nossos próprios lugares subjetivos. Entro no filme com uma determinada visão de mundo, e como tenho que tomar partido no filme, acabo por reforçar meu lugar original baseado em nomes próprios, estáveis e identitários. Essa cristalização de lugares tende a ser ainda mais forte se os personagens escolhidos são, eles próprios, símbolos de uma determinada posição subjetiva de mundo. (MIGLIORIN, 2009, p.78)

Dentre estes tipos, Lúcio chama a atenção por suas declarações serem chocantes, como quando diz que já matou entre oitenta e cem pessoas, ensina técnicas de tortura, sente prazer no confronto com bandidos, além de considerar “maravilhoso” o barulho de tiros à queima roupa. Durante o filme, tanto Lúcio quanto Cannito (na construção do personagem na montagem) mantém este personagem fortemente vinculado ao protótipo do *herói* de Sloterdijk (2012), em sua ânsia de “caçar bandido”, como o próprio Lúcio explicita verbalmente. Porém, isso não implica afirmar que entre os dois há cumplicidade. Em uma primeira visada, pode parecer que o diretor concorda com Lúcio, mas em uma espécie de jogo ele faz sua crítica ante os atos do personagem. Para tanto, utiliza os recursos fílmicos disponíveis, principalmente os viabilizados pela montagem, que parece amplificar, distorcer, desfocar e transmutar aquilo que foram as *mise-en-scènes*, *auto-mise-en-scènes*, encenações (diretas e construídas), entrevistas e depoimentos.

É através da sincronização das diversas linguagens que Cannito faz do caos um conjunto de significação, sendo impossível destacar ou priorizar a imagem em relação aos outros elementos. É no conjunto das linguagens que ele promove as operações, as “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012, p.11-12), ou seja, no regime de *imagéité* de relações entre elementos e entre funções: os pais não somente expressam a dor e a revolta diante da morte do filho, eles fazem entre aulas de tortura, pantomimas, com uma música que fala que a “psicose está no ar”; o palhaço não somente quer aparecer no filme e ser apresentador de programa infantil, ele é apontado como “retardado mental” mesmo não se considerando um; Lúcio não apenas se abre para a lente,

mas confessa (sem pudor) que matou entre oitenta e cem pessoas, e que sente prazer ao matar, especialmente negros; os representantes dos Direitos Humanos não somente tentam discutir sobre a violência policial, mas o fazem em um parque de diversão.

O regime *imagèitè* constitui-se em “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas” (RANCIÈRE, 2012, p.13). Estas operações podem gerar uma espécie de jogo que reverbera no espectador, que recebe o filme já pronto, aquilo que entendemos como um mal-estar ético. Este jogo, ou processos de ambiguidade entre diretor e personagens, dá a ver que há uma aliança com o espectador (pelo menos uma tentativa) e uma “traição” com o personagem, uma quebra no pacto, uma crítica *a posteriori*.

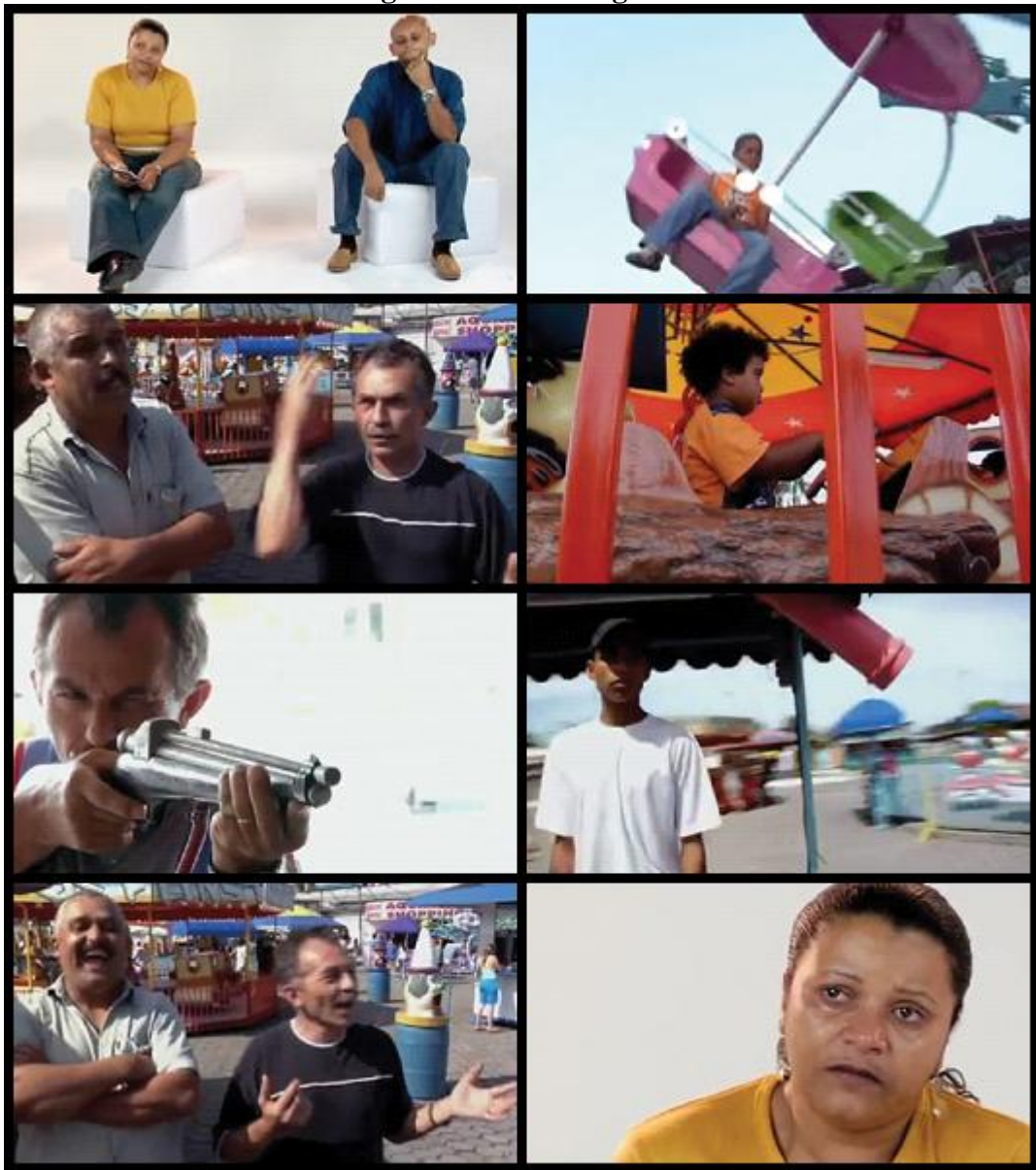
Nisso, o diretor do filme documental, tem que ser como qualquer bom ator. Todo bom ator sabe que tem que amar o personagem. Mesmo se ele for um “vilão”. O que faz a ética do filme, no entanto, não é apenas a entrevista e o personagem. No momento da filmagem eu gosto de estar ao lado do meu entrevistado, seja ele quem for. Ali, eu sou ele, nós somos o mesmo. Mas depois, na montagem e edição de som, eu recupero minha opinião e afirmo minha opinião sem ter dó de ninguém. (...) Prefiro me considerar um colega dele de vida e quero debater com ele como uma pessoa adulta, inclusive minhas diferenças éticas. Eles não são frágeis. Se me autorizaram a filmar eles sabem que tem algo ali, sabem desde o início que vou construir a imagem deles na edição. E aceitam esse pacto, por interesse próprio. (CANNITO, 2011)

Das argumentações de Cannito, questionamos quando ele afirma “debater” com o personagem questões como as diferenças éticas. Se nos detivermos no filme, naquilo que ele explicita, não conseguimos identificar nenhuma cena ou gesto do diretor em debater sobre algo (“como uma pessoa adulta”) com seus personagens. O que *Jesus...* mostra é, ao contrário, uma imposição das opiniões do diretor e, inclusive, uma ridicularização dos argumentos de seus personagens (no momento da montagem). Ademais, não nos parece suficiente utilizar a assinatura de cessão de direito de imagens como justificativa para os usos delas de modo arbitrário. Direitos e deveres que merecem reflexão.

Jesus... perpassa o eixo da inversão nas expectativas das pessoas ao sofrerem a violência através daqueles que deveriam protegê-las e resguardá-las da criminalidade. Este problema está bem explicitado na *frase-imagem um*²⁶, quando o diretor contrapõe as falas dos pais e as dos ex-policiais em um agenciamento-duplo, ora de acordo com os pais, ora com Lúcio e Jesus, sendo que na maioria das vezes Cannito adere aos discursos na tomada das imagens, para depois criticá-los na edição do filme.

²⁶ A *frase-imagem um* está compreendida entre 12’15” e 15’03”. Sua decupagem está disponível no Apêndice A.

Imagem 2: Frase-imagem um



Cenas que compõem a frase-imagem um

A sequência começa com a revolta dos pais, quando a mãe diz jamais ter pensado que seu filho iria “ser morto por um policial”. Podemos notar um esforço do diretor em manter-se distante ou engendrar uma neutralidade diante de seus tipificados personagens *vítimas*, através dos seguintes elementos: no *lôcus* das filmagens, os pais estão sentados em caixas retangulares brancas em um estúdio de fundo igualmente branco; a câmera fica estática ou um *travelling* suave; há somente efeitos de transição nas imagens e sons (*fade out/in*); ausência de trilha sonora; e nos depoimentos, cuja dor e revolta são expressas principalmente através da *auto-mise-en-scène* e das *encenas-afecções*. Porém, aquilo que poderia ser um gesto de neutralidade e respeito face à violência sofrida pelos pais, se transforma indolente através da

montagem simbólica que o diretor realiza. Cannito constrói a *frase-imagem* intercalando o depoimento dos pais com imagens distorcidas dos brinquedos do parque e sons dissonantes, concomitantemente com o depoimento de Lúcio no parque relatando experiências pessoais de violência explícita e racismo. A *montagem simbólica*, hegemônica em *Jesus...*, conjuga elementos a princípio díspares, produzindo um resultado menos de choque e estranhamento do que de pleonasma. Os efeitos nas imagens e sons, bem como as imagens que ilustram os discursos estabelecem uma “familiaridade, uma analogia ocasional, atestando uma relação mais fundamental de co-pertencimento, um mundo comum em que heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeito a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora” (RANCIÈRE, 2012, p.67).

Apesar da manipulação e construção discursiva do diretor, é impossível desconsiderar o teor dos depoimentos dos ex-policiais, especialmente de Lúcio com suas encenações-diretas e *auto-mise-en-scènes* sobre a violência explícita, como quando diz que “bandido bom é bandido morto”; que não existe ex-bandido por “estar no sangue”; e ser mais fácil responder por um homicídio do que por uma lesão corporal. O racismo, incontestável na fala de Lúcio, é recorrente ao longo do filme e está sempre atrelado à violência e bandidagem. Talvez, o efeito mais atormentador seja a participação do diretor e da equipe de filmagem complacentes com Lúcio e Jesus, através de pontuações orais e de gargalhadas junto aos ex-policiais. Além disso, o depoimento do personagem é intercalado com imagens de crianças negras e de um operador de brinquedo (também negro) sugerindo, assim, a predestinação de negros à criminalidade. Ao fim da *frase-imagem um*, os pais questionam: “Pobre é lixo?”. Se nos atermos à estrutura discursiva da montagem ao longo de *Jesus...* e ao modo “humorístico” como o diretor lida com a questão, fica implícito que a resposta de Cannito é afirmativa. Consequentemente, diante da pergunta de “quem deveria ficar vivo?”, a resposta do filme é “sou eu”, bem representada na fala de Jesus “tem hora que o ataque é a melhor defesa”. Igualmente atormentador é o relato do último assassinato de Lúcio, quando diz ter sido vítima de sequestro, conseguindo tomar a arma e matá-lo.

LÚCIO: Olha, o último né, fui vítima de um sequestro relâmpago. Um bitela de crioulo, bem servido, né?! Né?! Adoro, né?! Tenho paixão, tenho paixão! Abriu a porta, imaginei: perdi o carro! Só que não, ele entrou no carro! Abriu a carteira, tava a funcional. Ele passou a pistola para a mão esquerda, pôs na perna, no banco e com a mão direita foi pegar a carteira. Aí você olha a mão dele nas costas pra pegar a carteira, uma pistola no banco e um peito imenso, né?!

CANNITO: Lindo pra você, sorrindo, né?!

LÚCIO: Sorrindo, né?! Assim: me fura, me fura, me fura, né?! Não deu outra, né?! Eu consegui com o dedo alcançar o gatilho, né?! Dei uma puxadinha, né?! Bateu fofo, aquele barulhinho maravilhoso: tuf, tuf! Aquele barulhinho. Aí ele falou: o chefe, você vai me matar? Aí eu falei: você ainda tem dúvida?

A inserção das imagens distorcidas de brinquedos no parque e os sons dissonantes entre os depoimentos compõem uma forte ambiência de terror e de pesadelo. Diante desses elementos, fica a dúvida do que poderia ser/consistir o onírico desejado por Cannito? Qual seria possivelmente sua função? Segundo o montador André Francioli (2010), a construção da estética do filme foi fruto de reflexões e discussões para o “tom farsesco adequado” da obra. Desejavam que a ironia, cinismo e escárnio operassem diante e através da câmera e das *mise-en-scènes* no parque:

Faltava ainda alguma coisa aquele material que visionávamos, pois com as transformações ocorridas no projeto em seu decorrer, havia por parte do Newton o desejo intuitivo de fazer um documentário onírico com aquilo tudo. Naquela combinação explosiva de histórias violentas, personagens patéticas e performances atrapalhadas, enveredar pelo sonho e pelo pesadelo parecia-me também ainda mais perigoso e estimulante. Conversamos sobre materiais adicionais, que poderiam ser produzidos para, na articulação com o material já gravado em dezembro, construir afinal a composição onírica que Newton almejava. Lembro-me claramente de pedir-lhe algum material de apoio que fosse abstrato, um trabalho de câmera sobre o espaço da parque, sobre os personagens nesse parque, um material que fosse mais plástico e menos descritivo, pois com o conjunto de imagens descritivas, funcionais e objetivas que tínhamos, o tal onírico não poderia ser estruturado. (FRANCIOLI, 2010)

Indicamos que os elementos que conformam tal “onírico” podem estar ligados diretamente ao uso de ao menos duas figuras de linguagem, a sinestesia e a metáfora, sendo a primeira responsável pela transferência de percepção de um sentido (visual e/ou auditivo) para outro, que resulta em uma fusão de impressões sensoriais de alto poder persuasivo; e a metáfora, que desvia o sentido de um elemento para outro, no intuito de produzir uma potente comparação mental. Inferimos que Cannito explora intensamente estes recursos de linguagem, dentre outros, para construir a *poiésis* de *Jesus...*

Se o jogo do diretor com Lúcio é complexo e dubio, diferente entre o momento da tomada das imagens e o da montagem, com o palhaço Maravilha a relação é de outra natureza. Durante todo o processo fílmico Cannito deixa explícito as questões de hierarquia e poder daquele que impunha a câmera e detém o discurso final. O princípio que rege esta relação consegue ser explicitamente *monológico*; menos como um encontro entre o *eu* e o *tu* do que entre o *eu* e o *isso* (FREIRE, 2011). Aqui não há *reciprocidade*, tampouco rastros do esforço do diretor em preservar a verdade da tomada para diminuir a assimetria dos poderes (COUTINHO, 1997). Ao contrário, em *Jesus...* Cannito reafirma seu lugar privilegiado e não deixa dúvida a quem pertence o filme. Além dos enquadramentos, perspectiva, angulação, o diretor engendra *encenações construídas* e impõe-se mesmo quando é confrontado. Exemplo

desta conexão é a *frase-imagem dois*²⁷, em que Maravilha tenta negociar a inclusão de conteúdo infantil no enredo e o uso do seu codinome para o título do filme.

²⁷ A *frase-imagem dois* está compreendida entre 43'07" e 45'32". A decupagem está na íntegra no Apêndice B.

Imagem 3: Frase-imagem dois



Cenas que compõem a frase-imagem dois

Nestes dois momentos a disputa se torna bizarra, pois desde a tomada das imagens já podemos perceber que apenas o palhaço parece acreditar que o diretor está disposto à negociação. Quando Maravilha diz não gostar de empurrar o brinquedo para a filmagem com os outros personagens, afirmando ser coisa de “retardado mental”, o diretor afirma redundantemente esta qualificação tanto através da pergunta “Não [não é retardado]?”, quanto inserindo imagens do personagem fazendo pantomima. Na segunda negociação, ainda mais corrosiva, o palhaço tenta trocar o uso de seu codinome Mundo Maravilha por participações em programas de televisão, e afirma clara e inocentemente que falta criatividade do diretor na titulação da obra. A cena de *insert* posta neste diálogo explicita o que Peter Sloterdijk (2012)

denomina de cinismo (*zynismos*), ou racionalidade cínica: em clima de camaradagem, Maravilha abraça Lúcio que o segura, enquanto Jesus faz gesto de enfiar uma garrafa de plástico no ânus do palhaço, gesto que faz com que o ex-policial evangélico (com a bíblia na mão) ache graça.

(...) a arte é [grifo do autor] crítica da consciência ingênua, mecânica e reativa. Sob as condições da ingenuidade, os sentimentos, as morais, as identificações e as paixões dos homens têm sempre consequências desastrosas; é somente na ingenuidade e na inconsciência que causalidades mecânico-morais podem jogar com os indivíduos. (SLOTTERDIJK, 2012, p.251)

Ao término da suposta negociação do uso do termo Mundo Maravilha, o diretor “sela” o acordo intercalando com imagens do diretor e do palhaço no brinquedo em movimento. Esta relação se dá de forma tão diferenciada que não passou despercebida aos olhos da crítica. Desde a incorporação do palhaço na narrativa até sua última fala, que também encerra a obra, “o filme zomba dele, explicitamente, e mesmo quando registra seu protesto, é para melhor sacaneá-lo, expondo-o mais ainda. Ao que parece, a sutileza do procedimento crítico reside em dar a corda para que os outros se enforcem” (GUIMARÃES; LIMA, 2009, p.12). Se considerarmos o termo *sacanear* como perturbar, infortunar, azucrinar, escorraçar, dentre muitos²⁸, esta designação está bem adequada para aquilo que o diretor faz com o palhaço, através de todos os recursos prováveis: nas entrevistas, nas *mise-en-scènes*, nos efeitos de imagens e sons, inclusive na música posta de modo jocoso, interpretada pela ex-apresentadora infantil Mara Maravilha. “Atenção, atenção! Senhoras e senhores! Respeitável público! Agora vou apresentar pra vocês, o que é maravilha! Maravilha é, maravilha é, maravilha é viver em união. Maravilha é, maravilha é, maravilha é ter Jesus no coração!”. Cézar Migliorin (2009) afirma que a relação entre o diretor e o palhaço parece mimetizar a ligação entre os policiais e bandidos. Segundo Migliorin,

“Eu sempre achei bandido ridículo”, diz Lúcio, ao mesmo tempo que vemos Maravilha em uma situação patética. Não é porque é palhaço, mas porque não percebe o poder ao qual está ali sendo submetido, um poder da imagem e da mídia representado naquele momento pelo filme. O filme se interessa pelo palhaço e ele tem interesse em estar no filme, mas, quanto mais ele se submeter à lógica da fama, do estrelato e das celebridades, melhor para o filme. O filme deve parecer poderoso, deve parecer um filme de ficção, deve se confundir com a própria mídia que Maravilha deseja. *Jesus no mundo maravilha* precisa parecer o que não é para que Maravilha esteja ali da maneira como aparece. Com Lúcio, o ex-policial, e com o filme, o palhaço Maravilha se torna a vítima. (MIGLIORIN, 2009, p.82)

²⁸ AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa**: ideias afins. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. p.391.

Como um motejo, Cannito escolhe como última fala de *Jesus...* a de Maravilha, que vestido e maquiado de palhaço, fala sermoneamente que “uma pessoa trabalhadora, uma pessoa honesta, uma pessoa competente, não merece ser morto assim de graça. Quem tem que morrer é bandido e não cidadão de bem”. Desta relação, Guimarães e Lima (2009) afirmam que no gesto de Cannito não há nenhuma tentativa de mascaramento, que o diretor “joga limpíssimo, tal grau de reflexividade e os numerosos procedimentos metalinguísticos dos quais se serve” (2009, p.13). Questionado sobre as relações que estabelece com seus personagens, Cannito argumenta:

A conclusão dos estudiosos de documentário é que o realizador deve “tratar bem” a pessoa entrevistada para não magoar a “vítima” entrevistada. Isso para mim é uma confusão entre ética e etiqueta. A etiqueta é a ética da elite. É a ética do bem educado, que interessa a manutenção do *status quo*. Existem outras éticas. Na verdade, cada filme tem uma ética própria. Além disso, esse raciocínio de que o entrevistado é uma “vítima” indefesa do diretor tirânico é arrogante (supervaloriza o diretor e a importância do cinema), melodramático e paternalista. Os entrevistados de meus filmes não são nada bobos e não da pra encaixá-los como vítimas indefesas. E – apesar de ter “zombado” de alguns deles – não destruí a vida de ninguém. (CANNITO, 2011)

A incoerência do posicionamento do diretor na relação que estabelece com os personagens, entre o encontro das *mise-en-scènes* e o momento da montagem, bem como sua diferenciação ao lidar com cada um deles, conduz o espectador para um lugar indecifrável, ou “um lugar não tão bom assim” (COMOLLI, 2008, p.136). O espectador “talvez deseje ver tudo, e ainda mais, mas nesse desejo esconde-se um outro desejo, aquele de cegar-se a si mesmo e de não ver tudo. Não apenas não vejo tudo, mas me recuso a tudo ver” (p.141): como aderir ao discurso de um personagem que se mostra racista e violento? Em contrapartida, como acolher os modos dúbios de crítica do diretor? O jogo de Cannito é claro para o espectador, porém não o é com personagem. O que haveria de temer? Dúbio sentimento.

Este inusitado espectro onde se encontra o espectador foi magistralmente definido por Jean-Claude Bernardet (2009): *Jesus no Mundo Maravilha* é um *docufarsa*. O que esperar de um híbrido que entre real e imaginário se esforça para romper com todos os convencionalismos que o documentário sugestiona? Do *documentário* ele traz a dor dos pais pelo filho perdido, as histórias e estórias dos ex-policiais militares, a avidez do palhaço em aparecer na televisão, as *mise-en-scènes* e *auto-mise-en-scènes*, e tudo aquilo mais indiscernível de cada obra. Da *farsa* há o “humor” e também a escritura do filme; os efeitos nas imagens e sons; os ruídos, as distorções, as dissonâncias; as figuras de linguagem; o

parque de diversões; a tela. Assim, o *docufarsa* em sua suposta ambiência onírica que percorre todo o filme é levado ao extremo na *frase-imagem três*²⁹, que finaliza a trama.

²⁹ A *frase-imagem três* está compreendida entre 45'33" e 50'22". Sua decupagem está na íntegra no Apêndice C.

Imagem 4: Frase-imagem três



Cenas que compõem a frase-imagem três

A sequência se inicia com a voz embargada da mãe dizendo sobre saudade do filho, da dor ao vê-lo caído, sentimentos que fazem com que ela se sinta fora de si. “Às vezes eu penso até que estou louca... Fico chamando por ele, vem filho, vem até a mãe... Vem filho, vem até a mãe... É uma saudade muito grande, que ninguém tem ideia disso”. Consequente à declaração, um som de tiro é disparado, uma criança negra rola por um escorregador inflável, um brinquedo gira (imagem desfocada) e um ruído sugere um grito desesperado de mulher. Cannito insere *Jesus...* num jogo (literalmente), cujos vários elementos filmicos são orquestrados para um discurso escarnecedor sobre o tema. Suavemente, a música *Rotomusic de Liquidificapum*, interpretada pela voz suave de Fernanda Takai penetra a cena do jogo de

*paintball*³⁰ promovido *para e pelo* filme, onde a equipe de filmagem (Cannito, inclusive) juntamente com os ex-policiais brincam-jogam de atirar. “*Hoje as pessoas vão morrer, hoje as pessoas vão matar, o espírito fatal e a psicose da morte estão no ar*”. Os pais são transportados do estúdio para o parque de diversões para um suposto “debate” ou possível “embate”, em uma mesa posta entre os brinquedos juntamente com Lúcio, Jesus, o evangélico e o palhaço Maravilha. Podemos perceber a presença da produção através do microfone, além de outros personagens do filme sentados “ao fundo”, como os representantes dos Direitos Humanos. A sequência segue com a música instrumental que, imbricada com as imagens do encontro entre os personagens e do jogo de *paintball*, nos transporta para um estranho clima de filmes de “faroeste”.

Neste último encontro, os discursos que Lúcio e Jesus construíram ao longo do filme são desmantelados pelos próprios personagens, traídos por si mesmos e devidamente evidenciados pelo diretor. Lúcio que em uma frase racista paradigmática diz ter tido espécie de prazer em assassinar à queima-roupa “um bitela de negão, bem servido”, argumenta com a mãe de forma preconceituosa (porém com o intuito de não ser) que o filho dela não fora assassinado porque era negro ou pobre, pois “se fosse assim, na África tinha que ter morrido todo mundo, porque todo mundo são só negro”. Durante o filme, Jesus diz que a Corregedoria não utilizou critério plausível que justificasse seu afastamento, porém, na cena final ele aconselha os pais a acionarem a própria Corregedoria para investigar os policiais, por ela ser a entidade competente para tal questão. Nesse sentido, isso implica dizer que este órgão puniu-o acertadamente, através de um inquérito incontestador.

O ex-policial evangélico pode ser encarado como um caso em que a acidez crítica do diretor atinge não somente o personagem em si, como também todos aqueles que se vinculam ao tema da conversão religiosa, pois além das escolhas pessoais, o filme tensiona as questões da crença e das experiências catárticas. O montador André Francioli (2011) declara explicitamente que diante de “Pereira, o justiceiro evangélico” teve que se “controlar um bocado diante da imagem desse homem, que levava suas vítimas covardemente para um matão da zona leste e as executava” por lembrá-lo de um personagem que povoava sua infância, o “pé-de-pato”, justiceiro encapuzado que seguia a lógica do “olho-no-olho e dente-por-dente”. Francioli revela que seria incapaz de eliminar uma pessoa fisicamente, mas que conseguiu eliminar o personagem ao menos esteticamente.

³⁰ O *paintball* é considerado um esporte de combate, em que os participantes competem individual ou coletivamente, e utilizam um equipamento de ar comprimido (nitrogênio ou CO₂), que atiram bolas de tintas coloridas. O objetivo é atirar no oponente sem, no entanto, causar-lhe dano ou lesão corporal.

Aliás, em termos de atuação dentro do documentário, Pereira leva o Oscar – proporcionou-nos uma autêntica cena de documentário clássico ao narrar sua conversão religiosa. É pecado avacalhar o espaço sacrossanto do documentário? Que seja. Gostaria apenas que alguém me dissesse o que é preciso fazer no Brasil para acabarmos de uma vez por todas com a lógica da patrulha. (FRANCIOLI, 2010)

O único discurso que se mantém sólido durante todo o filme é dos pais. Apesar de terem sido, em uma primeira visada, resguardados em um cenário “neutro”, foram igualmente achincalhados pelo diretor, pelo fato de estarem inseridos entre discursos fabulosos, em um parque, em um *docufarsa*. Os sentimentos, não só dos pais como também dos demais personagens, acabam sendo transformados em sentimentalismo, expostos de forma jocosa – os pais não são levados a sério.

Na *frase-imagem três*, as falas seguem a mesma cadência do jogo de *paintball*, rumo a “morte” simbólica do diretor. Cannito afirma que o grande diferencial de sua presença no filme é, segundo o próprio diretor, “que eu destruo a mim mesmo” (CANNITO, 2010). Ele diz que sua presença não pode ser confundida enquanto diretor, pois diante das câmeras ele é apenas um de seus personagens criados – “um palhaço bufão que revela o mundo em que vive. Não se pode confundir as opiniões do palhaço com as do diretor. Acredito que é por acharem antiético a atuação do ‘personagem documental que represento’ que alguns críticos acham que sou antiético” (CANNITO, 2010). A figura do bufão tem ligação com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscaras ao ar livre, como em praça pública. Seu significado é menos literal do que figurado e sua presença é reflexo de alguma outra existência, “reflexo indireto por sinal” (BAKHTIN, 1993, p.276). Os bufões se caracterizam por não se solidarizarem com nenhuma situação de vida (sempre vêem o avesso e o falso); riem e são também objeto de riso; a figura do homem é apresentada de forma indireta e alegórica; e faz a “denúncia de toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas” (BAKHTIN, 1993, p.278). Neste sentido, em *Jesus...* o diretor palhaço bufão cumpre seu papel, inclusive ao se autodestruir. Porém, ainda fica latente a indiscernibilidade entre o diretor das *mise-en-scènes* (momento em que ele diz ser o palhaço bufão) e o da montagem (momento em que ele se considera o diretor) para o espectador, pois ao que parece a postura de bufonaria de Cannito no filme não se diferencia nestes dois momentos, permanecendo a mesma.

Segundo Maffesoli (2005), os jogos em geral ressaltam a artificialidade da existência humana que não passa de aparência, simulação e teatro. Parecem situar o sério e o lúdico em um mesmo patamar, “de uma mesma insignificância”. Em *Jesus...* o jogo de *paintball* porta este caráter despreocupado, de faz-de-conta e dissimulação diante do real.

O jogo, nas suas diversas manifestações, não é nem virtuoso nem pecador, é a expressão bruta ou refinada de um querer viver fundamental, de um fluxo vital que não deve nada à ética ou à lógica. Nada deve tampouco ao que, de maneira mais específica ou difusa, remete à produção ou à reprodução. Nesta, o lúdico desempenha um grande papel, mas não pode ser reduzido a isso. Pode-se dizer que o jogo é a repetição factual numa ordem absoluta. É a expressão multiforme do trajeto que existe entre o arquétipo e o estereótipo. (MAFFESOLI, 2005, p.47-48)

A quebra da lente da câmera pela espingarda de Lúcio e a declaração do palhaço Maravilha “as pessoas de bem não devem morrer, só os bandidos” encerram o filme, como “se encerra uma fábula” (BERNARDET, 2009). Assim como na *fábula*, a *farsa* choca deliberadamente, pois o seu intuito é “mostrar o mundo tal qual é, sem disfarces” (MINOIS, 2003, p.202), além disso, elas se aproximam por possuírem uma mesma visão de mundo: realista, conformista e pessimista. É próprio da *farsa* explorar as questões da moral privada e pública, ressaltando a que ponto os tabus são violados, sendo que a solução dos problemas da sociedade é essencialmente individual – “Cada um por si, e que o mais esperto leve a melhor: essa é, praticamente, a lição das farsas” (MINOIS, 2003, p.203-204).

Assim, neste capítulo “As frases-imagens” escrutamos *Jesus...* e ancoramos nossas reflexões com o referencial traçado ao longo da pesquisa. Seleccionamos três *frases-imagens* que para nós sintetizam as principais problemáticas emergidas das relações estabelecidas no filme em sua dimensão ética. Porém, é preciso lembrar que diante da complexidade das questões, nos resta a clara consciência que há muito o que pensar, descobrir e inferir sobre nosso objeto – reflexões possíveis.

5 INFERÊNCIAS TRANSITÓRIAS

Certamente o início do caminho analítico desta pesquisa já começara desde o primeiro contato com *Jesus...*, através da sua capacidade de perturbar os afetos e por acreditarmos que o filme poderia ser um potente objeto para pensar tanto sobre as relações que se estabelecem no cinema documentário, quanto as questões e idiossincrasias postas por *Jesus...*, seja em sua temática, na dimensão ética, política e/ou estética. Traçar o projeto de pesquisa nos transportou para o áspero caminho do científico, impondo noções como objetividade, clareza, especificações que alardeavam-se ao longo desta pesquisa. É preciso confessar que este trabalho está carregado de subjetividade, vivências pessoais, referências culturais, parâmetros éticos-morais (culturais), modos de ser, modos de viver. A pesquisa bem poderia ter sido sobre outros filmes, outras questões postas, outras dimensões ressaltadas, outras cenas analisadas, outro percurso metodológico, outros autores. E não somente. Compõem o olhar os autores, a leitura sobre eles, os professores, o orientador, a banca de qualificação, os colegas e não menos importante, a opinião e reação dos espectadores de *Jesus...* que foram observados ao longo desta pesquisa. Todos estes outros olhares, para satisfação de qualquer investigação, divergiam, ora a favor ora contra o filme. Muitas vezes, o corpo do espectador com suas reações fisionômicas e gestuais, palavras e grunhidos soltos, diziam muito mais. Todas essas opiniões não fizeram parte diretamente do corpus da pesquisa, mas silenciosamente reverberaram na análise. Se nosso fio condutor foi a pergunta “como se alicerçam e se caracterizam as relações éticas entre diretor e personagens estabelecidas através do humor, de sua construção fílmica e dos modos de ser no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira?*”, propomos nesta (obrigatória) finalização da pesquisa, compartilhar nossas inferências que juntas tentam “respondê-la”.

Optar por refletir sobre a dimensão ética de um documentário nos colocou diante de desafios que, a cada passo, foram se revelando cada vez mais complexos. Talvez o cuidado maior, dentre muitos, foi evitar direcionar a análise para reflexões de caráter normativo, referente à moral, ou indicação de conduta. Operação difícil: moral e ética são inseparáveis. Igualmente árduo foi manter certo distanciamento dos afetos, estes que o filme provoca com maestria (para o bem e/ou para o mal), como intensamente pudemos perceber através dos textos críticos e os dos próprios realizadores. Ainda mais extrínseco, e absolutamente fora de “averiguação”, está o espectador, com sua cultura e valores – o que pode ser problemático para uns, pode não ser para outros, ou seja, tantas leituras o filme terá quantos espectadores em sua materialidade, em seu corpo, em sua individualidade. Nesse sentido, mais adequado

foi colocar em perspectiva os processos de feitura do filme e particularmente as relações entre realizador, personagem e espectador (suposto).

Instigante foi escolher o caminho metodológico que se adequasse ao estudo de ética, conteúdo que pressupõe relação, predicamento humano, complexidade e paradoxo. Os modelos paradigmáticos de análise fílmica compeliam para uma simplificação das relações, sendo necessário, assim, traçar um percurso que tentasse, da melhor forma, se adequar às questões trazidas por *Jesus...* Para tanto, fomos constrangidos a requerer conceitos, noções, técnicas e procedimentos do campo do cinema, da filosofia e da semiótica. Tal conjunção nos proporcionou uma abertura reflexiva maior e, conseqüentemente, uma fluidez no trânsito em outros caminhos que não os fadados à normatividade das condutas. Possibilitou, também, equacionar aquilo que foi o encontro das *mise-en-scènes* e o momento da montagem, apesar do último ter tomado um vulto maior.

As reflexões sobre a tomada das imagens foram decisivas para revelar o mal-estar ético causado justo por esta passagem entre o encontro com o Outro e a produção do discurso final. No embate com os personagens, Cannito fez das *entrevistas* e *depoimentos* ferramentas a seu favor, instrumentos potentes para subentender julgamentos e atingir aquilo que Stella Senra (2010) diz ser “o ponto almejado”: Lúcio, enfim, confessou que matou entre oitenta e cem pessoas; os pais declaram que não irão perdoar o policial que assassinara o filho; o policial aposentado declara ser a favor da pena de morte e amputação de membros; Maravilha diz que não entrará na “justiça” em troca de aparições em programas de televisão, por diante. O próprio ato de perguntar trouxe em si um princípio de estratificação de poderes, uma hierarquia, como reflete Coutinho (1997), e em *Jesus...* esses poderes se mostram fortemente assimétricos, como quando indaga o diretor ao palhaço “Por que você está no meu filme? Por que estou te entrevistando?”. Perturbador foi o uso preponderante das *encenações-construídas* (em detrimento das *encenações-diretas*) que preveem um planejamento anterior e sistemático da cena, resultando em uma previsibilidade, fechadas para as indeterminações e ao acaso: o palhaço faz pantomimas, Lúcio e Jesus anda pelo parque com armas de brinquedo, o evangélico lê a bíblia sentado nos brinquedos, o jogo de *paintball*, os representantes dos Direitos Humanos trajando terno e posando para foto, por exemplo.

A montagem tomou espessura por ter sido intensamente explorada pelo diretor para construir o discurso do filme, acentuando, assim, o seu comportamento ambíguo com os personagens. Metodologicamente, a montagem em *Jesus...* demonstra a atualidade da teoria de Eisenstein (princípios basilares da montagem sincrética) que, dentre outros fatores, foi importante para não hipervalorizar a imagem em detrimento aos outros elementos fílmicos,

que acabam atuando de modo relacional uns com os outros. Este embasamento foi fulcral para entender as questões estilísticas do filme. Os sons, as músicas, os efeitos nas imagens e sons formam com a imagem um *conceito* e uma *sensação* – um discurso potente. Equivalem-se, de algum modo, aos hieróglifos e haicais citados por Eisenstein, ou, mais precisamente, a *frase-imagem* de Rancière. E através das *montagens simbólica* (predominante) e *dialética*, das figuras de linguagem e do humor, Cannito conseguiu construir um complexo e ambíguo *docufarsa*.

Se Cannito afirma ter utilizado o Discurso Indireto Livre, talvez realmente o tenha feito, mas somente com o seu personagem, a do diretor bufão, como ele próprio intitula. Não há uma imersão do diretor no âmago dos demais personagens, e sim uma leitura e construção tipificadora de cada um deles. O diretor explora o entrelaçamento entre o processo da tomada das imagens e montagem para criar um discurso sobre o discurso, uma dupla camada discursiva própria e próxima do cinismo – vai muito além do “humor”, da sátira e da farsa – atingindo assim, uma camada mais profunda que se refere a um *modo de vida*. Talvez aqui resida a “monstruosidade” a que se refere Migliorin (2009). Se para Cannito (2007b) “o público terá uma outra postura crítica em relação ao discurso dos policiais militares”, tal afirmação pode valer inclusive ao seu próprio discurso, pois o espectador também terá uma postura crítica diante daquilo que faz diante das câmeras e no momento da montagem. Como bem reflete Imamura, o diretor não sai imune. Disso, Cannito se apropria:

Não ligo que as pessoas pensem que o diretor não é bonzinho. Não é função do artista parecer bonzinho. Acho mais vantajoso ele expressar a sociedade contemporânea. Sinceramente, acho que consegui. Se as cenas em que a equipe se diverte com o policial incomodarem o espectador – como sua pergunta me induz a pensar que incomodou -, consegui meu objetivo. Pois apesar de o narrador ter aderido ao discurso dos personagens, o público não irá aderir. O público ficará chocado e terá uma postura crítica em relação ao discurso dos policiais militares. (CANNITO, 2007b)

Para o espectador fica o seu lugar instável que oscila entre a dúvida e a certeza, sobretudo quando se depara com um documentário que provoca, através do “humor”, os deslocamentos entre real e filmico. *Jesus...* é um híbrido, é um *docufarsa*. O parque de diversão, as músicas divertidas ao piano, ruídos distorcidos, efeitos diversos nas imagens e sons para tratar da violência policial causam um desarranjo nas expectativas e preceitos tanto do tema quanto do gênero documentário. Se para Ramos (s/d) o espectador não percebe a montagem, em *Jesus...* tal afirmativa solicita uma ponderação. Cannito parece querer lembrar o espectador, a todo momento, que a montagem existe. Existe, significa e nos coloca em uma

espécie de jogo: como rir de confissões de assassinato à queima-roupa; do diretor afirmando que seu personagem é “retardado mental”; da agonia e revolta de pais que perderam o filho pelas mãos de um policial; de aulas de tortura; de crianças negras sendo associadas à bandidagem?

O humor em *Jesus...* causa mal-estar ético por, dentre outros fatores, o tema não legitimar tal abordagem. Seria pertinente tratar a violência policial como um tema-tabu? Haveria tal permissividade em alguma outra perspectiva que não de um modo circunspecto? Será que se *Jesus...* fosse produzido como ficção ou encarado mais em sua ficcionalidade amenizaria as questões de relação, projetaria a obra menos como reflexo da realidade do que como uma criação autoral? Dúvidas impertinentes. O filme provoca deslocamentos, realiza uma operação de vinculação, desvinculação e ressignificação entre o dizível e o visível, entre as palavras e seu efeito, e frustra expectativas. Tais provocações podem ser sentidas pela inquietude da opinião crítica que questiona não sobre o que se deve ou não fazer, mas quais os deslocamentos que o filme pode provocar.

Quais as implicações do “humor” em *Jesus...* diante de declarações fortes e tema complexo como a violência policial? Há de se considerar que o filme pode ser inócuo, medíocre ou até mesmo imperceptível para os espectadores, ou até mesmo para algum dos personagens. A história construída indica (supostamente) que não houve mudança nos personagens no decorrer das filmagens: Lúcio não se tornou mais sensível; os pais não perdoaram o policial; o evangélico não converteu ninguém; o palhaço não conseguiu impor seus desejos etc. Talvez tais mudanças nem fossem pretendidas pelo diretor, nem pelos personagens, nem esperado pelo espectador e certamente não seja esta a função do filme documentário. Mas, se não saímos ilesos, quais são os possíveis de *Jesus...*? O que ele alcança? O potente, a latência, algo que nunca poderíamos prever ou medir são justos os aspectos da natureza das questões éticas, nas reverberações imprevisíveis, incalculáveis e imperceptíveis.

Seria perturbador ter que classificar a ética do filme numa perspectiva procedimental (NICHOLS, 2009; RAMOS, 2008, SOBCHACK, 2005), apesar das categorizações serem imprescindíveis para entender a ética da obra. Mas preferimos seguir pelo viés dos *modos de ser* que ele dá a ver e, nesse sentido, apontamos para o modo de vida cínico, quando “eles sabem o que fazem e continua a fazê-lo” (SLOTERDIJK, 2012), princípio que nos coloca fortemente diante de todas as questões levantadas na pesquisa. A dimensão ética de *Jesus...* parece residir dentro do espectro de uma *ética cínica*, sistematizada principalmente a partir das reflexões de Peter Sloterdijk (2012). O cinismo deve ser compreendido de modo mais

amplo e pode servir de base para compreender as múltiplas esferas da interação social na contemporaneidade (ZIZEK, 1992). O cinismo antigo (*kynismo*) caracteriza-se como *falsa consciência esclarecida*, pressupondo um “desconhecimento da consciência em relação à estrutura social de significação que determina o significado objetivo da ação” (SAFATLE, 2008, p.67), quando (na esteira de Marx) “eles não sabem, mas o fazem”. Já no contemporâneo há uma virada para o cinismo moderno (*zynismo*), quando há percepção completa do verdadeiro, a consciência é esclarecida, “mas prosseguem com a subjugação. A partir de então, sabem o que estão fazendo” (SLOTERDIJK, 2012, p.294), ou na leitura de Safatle, “eles sabem o que fazem, e continuam a fazê-lo” (2008, p.69). Este modo de ser, da racionalidade cínica, não diz respeito somente a Newton Cannito e todas as operações que realiza no filme, ou em todos os argumentos que utiliza em sua defesa, como também a relação que os personagens estabelecem com o diretor: não há como desconsiderar a ponderação de Francioli, quando ele indica ser “hilário” o “fato que NUNCA, NINGUÉM que aparecia no filme questionava por que cargas d’água falava-se de tortura em meio a brinquedos; da doutrina evangélica num carrossel; de direitos humanos numa mesa mal improvisada em meio a um parque de diversões” (FRANCIOLI, 2010). Tanto os representantes dos Direitos Humanos, quanto os próprios pais se submetem a discutir sobre a morte do filho e violência urbana em um parque; Lúcio não se intimida em relatar seu assassinato; Jesus não desiste de tentar convencer que é inocente e merecer voltar para a corporação; o evangélico não se constrange em relatar seus assassinatos e sua experiência catártica; e Maravilha se sujeita ao diretor e aos seus comandos. Este fenômeno, segundo Safatle,

(...) é importante por nos lembrar que não há, no cinismo, operação nenhuma de mascaramento das intenções no nível da enunciação. Não se trata de um caso de insinceridade ou hipocrisia. Ao contrário, mesmo que haja clivagem entre a literalidade do enunciado e a posição da enunciação, essa clivagem é, tal como a ironia, claramente posta diante do Outro. (SAFATLE, 2008, p.71)

Sobre se fizeram ou não um documentário anti-ético, Francioli responde que como montador assume todas as construções de sentido “todas elas fruto de debate, discordâncias e afinidades que foram se resolvendo intuitiva e intelectualmente durante a montagem”. Ele deseja, no termo de Newton Cannito, ser *autoritário* no sentido de “ser livre para dizer o que quiser, sobre o que quiser, da forma que quiser, valendo-se do recurso estilístico que julgar mais apropriado para, (...) traduzir em matéria estética aquilo que pensa, sobre as pessoas, coisas ou qualquer abstração” (FRANCIOLI, 2010). Se nos atermos a este argumento, bem

poderíamos recorrer ao pensamento de Zygmunt Bauman (1997) quando o filósofo afirma que o direito ao *poder e autoridade para* são condições primárias e indispensáveis para discutir os dilemas éticos próprios de toda relação. Relação que no cinema documentário inclui fundamentalmente realizador, personagem e espectador, isto é, coloca em nexos “Todos, Alguns, Muitos e seus companheiros (sic)” (BAUMAN, 1997, p.130). Consequente, diz Bauman, seguem-se “um monte de perguntas que podem ser e são feitas acerca desse estar-junto”. Questionamentos já constituídos, quiçá, reflexões porvir sobre *Jesus no Mundo Maravilha... e outras historias da polícia brasileira*.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. – Coimbra: Almedina, 1993.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. A montagem. In: _____ et al. **A estética do filme**. – Campinas, SP: Papyrus, 1995. – (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A teoria do Romance. 3ª ed. – São Paulo: Unesp, 1993.
- BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica Ordinária**: A crítica de cinema na imprensa brasileira. 2005. Dissertação – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.
- BAZERMAN, Charles. Atos de Fala, Gêneros Textuais e Sistemas de Atividades: como os textos organizam atividades e pessoas. In: _____. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. 3ª ed. – São Paulo: Cortez Editora, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. – São Paulo: Paulus, 1997. – (Critérios éticos).
- _____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Jesus no Mundo Maravilha**. Publicado originalmente em http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-04-05_2009-04-11.html em 09 abr. 2009. Acesso em: 25 mai. 2013.
- _____. **Lula e Jesus**. Publicado originalmente em http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-02-07_2010-02-13.html em 12 fev. 2010. Acesso em: 25 mai. 2013.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: A encenação no cinema. – Campinas, SP: Papyrus, 2008. – (Coleção Campo Imagético).
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. – São Paulo: Publifolha, 2005. – (Folha Explica).
- CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. – (Humanitas).
- CANEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. – Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- CANNITO, Newton. Artigo na **Revista Devir**. 07 out. 2009. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Acesso em: 18 set. 2014.

_____. **Crítica!** 10 set. 2007a. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2013.

_____. **Em filme, ex-policial diz ter matado mais de 80.** 21 set. 2007b. Entrevista concedida ao Terra Magazine por Daniel Bramatti. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1927543-EI6581,00.html>. Acesso em: 31 abr. 2015.

_____. **Defesa de “Jesus”** – Por Newton Cannito. 02mar. 2010. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2013.

_____. **Ética e Humor:** Entrevista com Newton Cannito. 07 abr. 2011. Entrevista concedida ao blog do Luiz Zanin. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2013.

_____. **Jesus no Mundo Maravilha.** 09 ago. 2007c. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Acesso em 16 abr. 2013.

COELHO, Marcelo. **Jesus no Mundo Maravilha.** 18 set. 2007. Disponível em: http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2007-09-01_2007-09-30.html. Acesso em: 31 mar. 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder:** a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas).

CONSULADO GERAL DA REPÚBLICA DA POLÔNIA EM CURITIBA. **O centenário do Cinema Polonês,** 2009. Disponível em: http://www.kurytyba.msz.gov.pl/pt/acomecimentos/kurytyba_br_k_92;jsessionid=2F272DDB C6BCF4D096462325E80869EE.cms2. Acesso em: 17 mai. 2015.

CORTINA, Adela; MARTINEZ, **Emílio.** *Ética.* 5ª ed. – São Paulo: Loyola, 2013.

COSTA, Flavia Cesarino. O primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** – Campinas, SP: Papyrus, 2006.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História, **Revista do Programa de Estudo Pós-Graduados em História,** São Paulo, v.15, abr. 1997. p. 165-191. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228/8234>. Acesso em: 25 jun. 2015.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo:** história, teoria e prática. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

_____. O sentido do filme. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

_____. O princípio cinematográfico e o Ideograma. In: CAMPOS, Haroldo. (org.). – **Ideograma:** Lógica, Poesia, Linguagem. 4ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ERMIDA, Isabel. **Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cômico.** – Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2003. – (Coleção Poliedro 14).

FATORELLI, Antonio. Mutações entre a imagem fixa e a imagem em movimento. In: _____ . **Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.** – Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. p. 17-79.

FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia. **Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética.** – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

FRANÇA, Vera R. Veiga. **Crítica e metacrítica: contribuição e responsabilidade das teorias da comunicação.** Trabalho apresentado. Trabalho apresentado ao GT Epistemologia da Comunicação, XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de jun. 2013.

FRANCIOLI, André. **Escárnio da Crítica Católica.** 16 abr. 2010. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2013.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação.** – São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela. Documentário e ética. **Revista Digital de Cinema Documentário - Doc On-line**, n.07, dezembro 2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/editorial.pdf>. Acesso em: 18 set. 2014.

FREITAS, Nanci de. **O velho e o novo: tensões entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas.** ArtCultura, Uberlândia, v.13, n.22, p.25-40, jan.-jun., 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/freitas.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2015.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. (orgs.). **Os cínicos: O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado.** – São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: **caderno.sesc/videobrasil**, vol.6. – São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2010.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. Revista Galáxia, São Paulo, n.21, p. 68-79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. **A ética do documentário: o Rosto e os outros.** Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF – Contracampo, n.17, 2º semestre de 2007, p.145-162. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/356/159>. Acesso em: 23 nov. 2014.

_____. Crítica da montagem cínica. **Revista Digital de Cinema Documentário - Doc On-line**, n.07, dezembro 2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/doc07.pdf>. p.6-16.

Acesso em: 25 mai. 2013.

JESUS, Eduardo de. Eu vejo, eu mostro e nós vemos: vídeo de criação e experiência estética. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos C.; GUIMARÃES, César.(orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 241-251.

KILANOWSKI, Piotr. **Caso do Acaso, signo do destino**: uma reflexão sobre a fuga da história em busca do sentido na obra de Krzysztof Kieslowski. *Alceu*, v.14, n.28, p.129 a 139, jan./jun., 2014. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20129-139.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2015.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. – São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção**: ensaios sobre comunicação, corpo e sociedade. – Porto Alegre: Sulina, 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. **Exemplo brasileiro nas TVs da Íbero-América**. 06 set. 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/06/exemplo-brasileiro-nas-tvs-da-ibero-america-71964.asp>. Acesso em: 28 abr. 2015.

MEDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. Lógicas de articulação de linguagens no audiovisual. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimento de semiótica sincrética. – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

MEURER, José Luiz.; BONNI, Adair; MOTTA-ROTH Désirée. **Gêneros**: teorias, métodos, debates. – São Paulo: Parábola Editorial, 2005. (Lingua[gem]; 14).

MIGLIORIN, César. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: _____ (org.). **Ensaio no real**: O documentário brasileiro hoje. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p.9-25.

_____. Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito. **Devires – Revista de Cinema e Humanidades**, v.5, n.2, Belo Horizonte, jul/dez. 2009, p.73-83.

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. – São Paulo: UNESP, 2003.

MONTEIRO, Ricardo N. de Castro. Da canção ao videoclipe: análise do texto sincrético audiovisual “A minha alma” do Grupo Rappa. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimento de semiótica sincrética. – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

MOURÃO, Maria Dora G. Ética e documentário. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I. – São Paulo: Hedra, 2009.

NEME, Cristina. **A Instituição Policial na Ordem Democrática**: o caso da Polícia Militar do Estado de São Paulo. 1999. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.nevusp.org/downloads/down147.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2009. – (Coleção Campo Imagético).

NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PENAFRIA, Manuela. O conceito de documentário. In: _____. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. – Lisboa: Cosmos, 1999.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Polícia e Crise Política**: o caso das polícias militares. In: PAOLI, Maria Célia et al (Orgs.). **A violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PLANTINGA, Carl R. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. – New York: Cambridge University Press, 1997.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Argumento e realização**. – Lisboa: Arcádia, 1961.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II: documentário e narrativa ficcional**. – São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p.159-226.

_____. **A mise-en-scène do documentário**: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, Rebeca, ano 1, número 1, 2012. p.16-53.

_____. **A mise-en-scène realista**: Renoir, Rivette e Michel Mourlet, s/d. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2015.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** – São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REBELLO, Patrícia. **Mundo Louco Mundo**: Jesus no Mundo Maravilha. 20 set. 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/?a=74&periodo=200709>. Acesso em: 31 abr. 2015.

SALOMÃO, Marcelo. **Parque de diversões no Brasil**: indústria do entretenimento, lazer, negócios. – Rio de Janeiro: Mauad, 2000. – (Coleção Cultura e Consumo).

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. – São Paulo: Boitempo, 2008.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. XXVIII Reunião da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), Caxambu/MG, de 26 a 30 de outubro de 2004. Disponível em: <http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/joao-salles-a-dificuldade-do-documentario.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2014.

SCORSI, Rosália de Ângelo. Cinema na Literatura. **Pro-Posições**, v.16, n°2 (47), mai/ago, 2005. p.37-54)

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende: Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, César. (org.). **Ensaio no real: O documentário brasileiro hoje**. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p.97-121.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. – São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II: documentário e narrativa ficcional**. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.127-157.

SOUZA, Reginaldo Canuto de; MORAIS, Maria do Socorro. **Polícia e Sociedade: uma análise da história da segurança pública brasileira**. V Jornada Internacional de Políticas Públicas, São Luiz/MA, de 23 a 26 de agosto de 2011. Disponível em: http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2011/CdVjornada/JORNADA_EIXO_2011/PODER_VIOLENCIA_E_POLITICAS_PUBLICAS/POLICIA_E_SOCIEDADE_UMA_ANALISE_DA_HISTORIA_DA_SEGURANCA_PUBLICA_BRASILEIRA.pdf. Acesso em: 24 jul. 2015.

TAKAKURA, Sandra Mina. **Os deuses falam: um estudo das adaptações de Kinoshita e Imamura do romance *A Balada de Narayama* de Fukasawa**. XIV Abralic, Universidade Federal do Pará, Belém/PA, de 24 e 26 de set. de 2014. Disponível em: <http://xivabralic.com.br/anais/arquivos/1069.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

TAVARES, Hênio **Último da Cunha**. Teoria Literária. – Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. – São Paulo: Summus Editorial, 1993.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 1994. – (Coleção Ofício de Arte e Forma)

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches. *Ética*. 12ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar. (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p.64-79.

YOJU, Matsubayashi. **Entrevista com o documentarista Matsubayashi Yoju, diretor de “Os Cavalos de Fukushima”**. 04 abr. 2014. Entrevista realizada por Rafael Souza Muniz de Abreu. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/tag/shohei-imamura/>. Acesso em: 25 abr. 2015.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. – São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

APÊNDICE A – Frase-imagem um (12'15'' e 15'05'')

IMAGENS	FALAS	SONS/RUÍDOS
LÚCIO e JESUS caminham e conversam pelo parque.	Jamais, nunca na minha vida passou pela minha cabeça que meu filho fosse morto pela mão de um policial.	MÃE. Música clássica tocada na flauta.
[jump cut] Estúdio branco. MÃE/PAI sentados em caixa branca.	Nunca, jamais! Eu não temia policial, eu temia bandido. Mas foi o contrário. Quem tirou a vida do meu filho foi um policial.	MÃE. Ambiente.
[fade] PAI em estúdio.	Nunca, nunca ele vai ter coragem que a consciência dele dói. E dói muito!	PAI. Ambiente.
Brinquedo <i>twist</i> em movimento com crianças no parque levemente mais devagar e desfocado (onírico).		Zunido de tom grave. Sons oníricos de pesadelo.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	O que tem que fazer com bandido?	LÚCIO. Ambiente.
Repetição das imagens (2x), LÚCIO fazendo gesto com as mãos de bater em alguém.	Pau nele!	LÚCIO. Dois tiros sincronizados com a repetição das imagens.
Brinquedo <i>twist</i> em slow motion.	(...) Você já viu um ex-bandido?	LÚCIO. Zunido de tom grave. Sons oníricos de pesadelo.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento.	Não existe!	LÚCIO. Som de sirene em tom grave.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento.	Ex-presidiário existe.	Voz off do DIRETOR que está em cena (antecampo). Personagens dão risadas.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento.	Não existe! Ex-prostituta? Não existe! Não existe, tá no sangue!	LÚCIO. Personagens dão risadas.
Ponta de espingarda de brinquedo apontada. Tiro com a munição que é uma rolha.		Som de espingarda sendo armada. Tiro.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado. Zoom em LÚCIO.	A munição é muito cara, então você tem que fazer o bom uso dela.	LÚCIO. Sons dissonantes/onírico de pesadelo. Ambiente.
Parque em funcionamento, está cheio. Brinquedo barco pirata em destaque (slow motion). Zoom (corte brusco) no barco em movimento.	Eu nunca ensinei meus filhos roubar, nunca ensinei meus filhos a matar. Como pobre, mas eu ensinei tudo de bom, não ensinei nada de mau pros meus filhos.	Voz off da MÃE. Sons dissonantes/onírico de pesadelo.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento.	O que é gasto em condição de presídio é coisa absurda! Pra que? Não precisa! Não precisa construir presídio! Onde pegar, pegou.	LÚCIO. Som ambiente e de ruído bem baixo dissonantes/onírico de pesadelo, quase imperceptível.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado. Repetição (3x) da cena com LÚCIO fazendo gesto com as mãos de bater.	Quem dá um, dá três.	LÚCIO. Som de tiro (3x).
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	É muito mais fácil você responder um homicídio do que uma lesão corporal. Bandido bom, amém!	LÚCIO. Ambiente.
Panorâmica dos brinquedos para cima, enquadrando o céu.		Ruído dissonante/onírico de pesadelo.

Panorâmica dos brinquedos para cima, enquadrando o céu.	Tem hora que o ataque é a melhor defesa, né?	Voz off de JESUS. Ruído dissonantes/onírico de pesadelo. Tiro.
LÚCIO apontando espingarda de brinquedo.	(...) Olha, o último né, fui vítima de um sequestro relâmpago.	LÚCIO. Ambiente. Som de espingarda sendo armada.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	Um bitela de crioulo, bem servido, né?! Né?! Adoro, né?! Tenho paixão, tenho paixão! Abriu a porta, imaginei, perdi o carro!	LÚCIO. Ambiente.
Crianças no brinquedo <i>rally</i> , negras.		Ruído dissonantes/onírico de pesadelo.
Crianças no brinquedo <i>rally</i> , negras.	Só que não, ele entrou no carro! Abriu a carteira, tava a funcional. Ele passou a pistola para a mão esquerda, pois na perna, no banco	LÚCIO. Ruído dissonantes/onírico de pesadelo.
LÚCIO apontando uma espingarda.	e com a mão direita foi pegar a carteira. Aí você olha a mão dele nas costas pra pegar a carteira,	LÚCIO. Ruído dissonantes/onírico de pesadelo. Ambiente.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	uma pistola no banco e um peito imenso, né?!	LÚCIO. Ambiente.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	Lindo pra você, sorrindo, né?!	Voz off do DIRETOR que está em cena. Ambiente.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	Sorrindo, né?! Assim: me fura, me fura, me fura, né?! Não deu outra, né?!	LÚCIO. Ambiente.
Teto do brinquedo twist. O sujeito-da-câmera está em uma das gaiolas. O brinquedo está em movimento.	(...) Eu consegui com o dedo alcançar o gatilho, né?!	Tiros a queima roupa. Homem “agoniza” (som abafado). Ruído dissonantes/onírico de pesadelo. LÚCIO.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	Dei uma puxadinha, né?! Bateu fofo, aquele barulhinho maravilhoso: tuf, tuf!	LÚCIO. Som de espingarda sendo armada. Dois tiros (sincronizados com a fala de Lúcio). Tiros de metralhadora. Ruído dissonantes/onírico de pesadelo.
Operador negro do brinquedo <i>rally</i> . O sujeito-da-câmera está em um dos carros. O brinquedo está em movimento.	Aquele barulhinho. Aí ele falou: o chefe, você vai me matar?	LÚCIO. Ruído dissonantes/onírico de pesadelo.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado.	Aí eu falei: você tem dúvida?	LÚCIO. Todos os personagens que estão em cena (campo e antecampo) dão gargalhadas. Ambiente.
LÚCIO em depoimento no parque em funcionamento. JESUS escuta-o ao seu lado, mas o som da fala é retirada ficando só o gestual da boca.		Tiro.
MÃE em estúdio em leve panorâmica.	Cadê a sociedade? Cadê as autoridade que não se comove, não faz nada? Não faz nada? Tem que ter, por que é pobre? Tem que ficar esquecido? Pobre é lixo? Pobre é cachorro?	MÃE. Ambiente.

APÊNDICE B – Frase-imagem dois (43’07’’ e 45’33’’)

IMAGENS	FALAS	SONS/RUÍDOS
PALHAÇO MARAVILHA no parque estourando balões com uma mão e com a outra segura uma metralhadora de brinquedo. Parque em funcionamento.		Tiros de metralhadora. Som de harpa e zunido de ar saindo de balão.
Depois de estourar todos os balões, PALHAÇO MARAVILHA caminha em direção à câmera segurando metralhadora.	Negócio de revolver? Violência? Tudo bem, fiz.	Som sincronizado de pisadas (pisada em borracha).
PALHAÇO MARAVILHA conversa com DIRETOR andando pelo parque. Local fechado, sem movimentação de pessoas.	Orgulho de fazer isso. Eu não me arrependo de fazer. Mas tem que ter coisa infantil também! As crianças devem ter uma parte neste filme também.	PALHAÇO MARAVILHA. Ambiente.
PALHAÇO MARAVILHA empurra brinquedo twist que está desligado, somente no modo manual (várias tomadas). O personagem EVANGÉLICO está sentado em uma das gaiolas. Sujeito-da-câmera está em outra gaiola à frente, enquadrando EVANGÉLICO e o PALHAÇO MARAVILHA empurrando o brinquedo.	(...) Que nem a parte de empurrar brinquedo. 50 vezes a mesma coisa?	Música: <i>Maravilha é... Maravilha é... Maravilha é viver em união. Maravilha é... Maravilha é... Maravilha é ter Jesus no coração!</i>
PALHAÇO MARAVILHA em entrevista no parque.	Eu não gosto de empurrar brinquedo!	PALHAÇO MARAVILHA. Ambiente.
PALHAÇO MARAVILHA em entrevista no parque.	Por que?	Voz off DIRETOR (antecampo). Ambiente.
PALHAÇO MARAVILHA em entrevista no parque.	Porque não é legal. Faze papel de retardado mental? E eu não sou retardado!	PALHAÇO MARAVILHA. DIRETOR dá risada.
PALHAÇO MARAVILHA em entrevista no parque.	Há não?	Voz off DIRETOR (antecampo).
PALHAÇO MARAVILHA em entrevista no parque.	Não.	PALHAÇO MARAVILHA.
PALHAÇO MARAVILHA pula em brinquedo pula-pula, segurando balões.	(...) Em casa eu estava pensando... Bom, ele vai colocar o meu nome no filme. Tudo bem.	Som de “tóim” a cada vez que o PALHAÇO MARAVILHA pula. Som de harpa. Tumba.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Você tem um comércio, vai... Aí você coloca uma faixa grande, ou um banner seu com o nome. Aí eu pego e abro um comércio e eu não tenho ideia na cabeça que tipo de nome eu colocaria? Aí vai, eu copio do seu. Aí você iria gostar? Claro que não! O meu caso é isso.	HOMEM MARAVILHA. Ambiente.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Você acha que a gente copiou de você?	Voz off DIRETOR (antecampo). Ambiente.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Não é questão de copiar. É falta de criatividade.	HOMEM MARAVILHA.
HOMEM MARAVILHA em	Você acha que a gente não tem	Voz off DIRETOR (antecampo).

entrevista sentado à mesa de churrascaria.	criatividade?!!	Ambiente. DIRETOR ri.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Eu acho, às vezes.	HOMEM MARAVILHA.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Há é? Aonde mais você acha isso?	Voz off DIRETOR (antecampo). Ambiente.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Só nessa parte, só. Porque o Mundo Maravilha é um nome somente meu.	HOMEM MARAVILHA.
HOMEM MARAVILHA, LÚCIO, EVANGÉLICO E JESUS no parque. HOMEM MARAVILHA cumprimenta LÚCIO enquanto JESUS faz gesto de colocar a garrafa de plástico no ânus do palhaço. EVANGÉLICO com a bíblia na mão acha graça.	(...) Eu vou querer participar de programa de televisão, eu vou querer dar entrevista, eu exijo coisa assim. É a proposta que eu faço. Em troca da gravação e do meu nome.	HOMEM MARAVILHA. Ambiente.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Aí eu deixo vocês colocarem o Mundo Maravilha numa boa, sem advogado, sem jurídica, não precisa nada disso.	HOMEM MARAVILHA. Ambiente.
PALHAÇO MARAVILHA e DIRETOR sentados cada um em uma gaiola do brinquedo <i>twist</i> , em movimento circular	(...) Eu quero ser tratado bem, com carinho, quero ser tratado como eu mereço realmente.	Som de harpa. HOMEM MARAVILHA.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	E eu não quero dinheiro, não quero nada. Mas eu quero divulgação, eu quero meu retorno em cima de programas de televisão. Participar mais das emissoras de televisão.	HOMEM MARAVILHA. Ambiente. Som de harpa.
HOMEM MARAVILHA em entrevista sentado à mesa de churrascaria.	Fechado, ok? Acordo selado.	Voz off DIRETOR (antecampo).
HOMEM MARAVILHA e DIRETOR dão as mãos em acordo.	Beleza.	MARAVILHA.
HOMEM MARAVILHA e DIRETOR dão as mãos em acordo.	Registra aí.	Voz off DIRETOR (antecampo).

APÊNDICE C – Frase-imagem três (45'33'' e 50'22'')

IMAGENS	FALAS	SONS/RUÍDOS
MÃE em estúdio.	Às vezes eu penso até que eu estou louca... Eu fico chamando por ele... Vem filho, vem até a mãe! Vem falar com a mãe! É uma saudade muito grande, que ninguém tem ideia disso! Minha saudade é muito grande, que eu sinto do meu filho. Ver meu filho caído...	MÃE chora.
Criança rola deitada no brinquedo de escorregador inflável. Brinquedo twist desfocado.		Tiro. Ruídos distorcidos cria uma ambiência onírica, de pesadelo. Som agudo e contínuo (lembra grito de mulher)
[fade] Sete homens em pé enfileirados, vestidos para um jogo de <i>paintball</i> . No jogo, a equipe de filmagem, JESUS, LÚCIO e o DIRETOR, que também joga, dá os últimos comandos.		Música <i>Rotomusic de Liquidificapum. Hoje as pessoas vão morrer. Hoje as pessoas vão matar. O espírito fatal e a psicose da morte estão no ar.</i>
Início do <i>paintball</i> . Jogadores pelo campo em ação.	Só quem sabe o que é uma dor, é quem passa pelo que eu tô passando. Ninguém tem ideia do que eu estou passando, ninguém! Só eu! Mataram meu filho, meu único filho que eu tinha.	MÃE. <i>Hoje as pessoas vão morrer. Hoje as pessoas vão matar. O espírito fatal e a psicose da morte estão no ar.</i>
MÃE sentada à mesa posta em parque de diversão. Reação dos personagens EVANGÉLICO, LÚCIO e JESUS ante as palavras da mãe.	Tiraram a vida do meu filho, sem dó nem piedade. Eu só queria justiça... Queria que alguém fizesse alguma coisa, pelo amor de deus! Eu não aguento falar que eu fico mais revoltada... Eu ando revoltada com isso...	MÃE chora. Ambiente.
Panorâmica. Equipe de filmagem, integrantes dos direitos humanos e convidados sentados aos redores. Nas mesas ao centro, MÃE, PAI, JESUS, LÚCIO, EVANGÉLICO, PALHAÇO MARAVILHA	Eles é capaz de fazer uma coisa dessa. E ainda vão lá pra ameaçar!	PAI. Ambiente.
Jogador mascarado de <i>paintball</i> coloca munição em espingarda.	Eles foram lá ameaçar as testemunhas, que nós tinha testemunha.	PAI. Ambiente. Sirene. Espingarda recebendo munição..
Reação de LÚCIO	Se eu tiver certo, eu não vou baixar a cabeça pra ninguém! Ele pode ser o que for! Eles podem me matar amanhã, por que pra isso eles são bom.	PAI. Ambiente.
Jogador armado se arrasta pelo chão na procura pelo alvo. JESUS em entrevista.	Mas, eu me colocando no lugar, eu tomaria as providências cabíveis, né?! Que é acionar a corregedoria, que é o órgão que investiga os policiais.	JESUS. Sirene, tiros.
Um dos jogadores captura o outro, aponta a arma e o rende.	(...) Não foi a PM que matou o filho dela.	Tiros. Sirene. LÚCIO.
LÚCIO em depoimento.	Quem foi que matou, não foi a polícia militar que matou o filho dela. Foi o policial militar fulano de tal! Quem foi?	LÚCIO. Ambiente.
Plano geral. Equipe de filmagem.	Seu Paulo Betinera.	PAI. Ambiente.

LÚCIO em depoimento.	Então o senhor tem que se revoltar contra ele e não contra a corporação.	LÚCIO. Ambiente.
Jogo de <i>paintball</i> . Jogador arma a espingarda e atira.		Música de faroeste. Som de armar a espingarda. Tiro.
MÃE em depoimento.	Me desculpa com que eu vou falar. Porque o meu filho era negro? Eu tenho certeza! Se ele fosse um branco saindo daquela casa, ele não tinha atirado no meu filho.	MÃE. Ambiente. Musica de faroeste.
LÚCIO em depoimento.	Era negro? Porque era pobre? Não é... se fosse assim, na África tinha que ter morrido todo mundo, porque todo mundo são negro...	LÚCIO. Música de faroeste.
EVANGÉLICO em depoimento.	O que eu poderia dizer pra senhora é que teve um homem que morreu lá na cruz do calvário, chamado Jesus Cristo.	EVANGÉLICO. Música de faroeste.
Jogador de paintball atira. JESUS se esquiva.		Música de faroeste.
EVANGÉLICO em depoimento. Reação da MÃE ante sua fala.	Eu digo pra senhora de coração. Perdoa, libera o perdão. Sabe porque? Por que senão, não vai ficar fazendo bem pra senhora.	EVANGÉLICO.
Jogador atira. Jogadores em ação.		Tiros.
Reação do PALHAÇO MARAVILHA ante o depoimento do PAI. PAI em depoimento. Reação de EVANGÉLICO ante a fala do PAI.	Não leve a mal, mas eu sei lá porque você esta com esta bíblia hoje aqui. De repente, você cometeu um erro grave e se arrependeu.	PAI. Música de faroeste.
Reação de EVANGÉLICO ante a fala do PAI. Jogadores de <i>paintball</i> em ação.		Tiro. Musica de faroeste. Tiros.
PAI em depoimento.	Não!... Chegar e, ó... desculpo por aquilo que você fez.... Que isso?!	PAI. Ambiente.
Jogadores de <i>paintball</i> em ação.		Tiros. Musica de faroeste.
MÃE em depoimento.	Eu não vou perdoar porque a dor é minha! Não adianta ninguém pedir. Não vou perdoar.	MÃE. Ambiente.
Panorâmica. Enquadramento de todas as pessoas presentes na cena, inclusive a equipe de filmagem.	E ele vai prestar conta. Aqui um dia. Pra todo mundo ver.	PAI. Música de faroeste.
Jogadores de <i>paintball</i> em ação.		Tiros. Música de faroeste.
MÃE em depoimento.	Eles entra é pra fazer barbaridade. É pra apavorar mesmo!	MÃE. Música de faroeste.
Jogadores de <i>paintball</i> em ação.		Tiros. Música de faroeste.
LÚCIO em depoimento.	No caso existe três versões: existe a minha, a sua e a real.	LÚCIO. Música de faroeste.
Jogadores de <i>paintball</i> em ação. um jogador é atingido, os outros jogadores avançam para cima dele e ele cai no chão. Um dos jogadores (LÚCIO) alcança o sujeito-da-câmera e quebra a lente da filmadora.		Tiros. Música de faroeste.
PALHAÇO MARAVILHA em depoimento.	Uma pessoa trabalhadora, uma pessoa honesta, uma pessoa competente, não merece ser morto assim de graça. Quem tem que morrer é bandido e não cidadão de bem.	MARAVILHA. Ambiente.

ANEXO A – Crítica de Jean-Claude Bernardet: *Jesus no Mundo Maravilha* (09/04/2009)

Jesus no mundo maravilha é um filme alegre e divertido. Talvez seja este o seu maior pecado. Quando acabei de assistir a Jesus no mundo maravilha estava atônito. Numa grande perplexidade. O casal cujo filho foi assassinado por um policial, policiais expulsos da PM por, digamos, comportamento irregular, um ex-PM que confessa mais de 80 mortes. São temas graves e urgentes que pedem tratamento sério: todos nós somos contra a violência e a arbitrariedade da polícia, e esperamos contra ela um discurso ao qual possamos aderir, um discurso consensual.

Ora, não é o que acontece. Jesus no mundo maravilha é um docufarsa. E isto é chocante e bagunça aquilo em que acreditamos. Declarações favoráveis à pena de morte acompanhadas por uma alegre marchinha de Mozart ou a trilha de *western-spaghetti* e mais simulações engraçadas (ou espantosas), e brincadeiras de montagem e mais uma moralidade estupefaciente para encerrar o filme como se encerra uma fábula: é um escândalo. A estética do escândalo tem a virtude de nos obrigar a repensar os nossos sistemas de valores (cinéticos e outros), a nos repensarmos a nós mesmos. É vivificante como uma ducha fria.

Este filme expressa uma sociedade que não acredita em seus valores, que não acredita em suas instituições. Basta ver como são tratados os engravatados de alguma ONG ou comissão de direitos humanos. É duro de engolir: Jesus no mundo maravilha é a expressão de uma sociedade que entrega a proteção de suas crianças a assassinos. Com suas simulações, *paintball*, cavalinhos de pau que relinham, com todos os seus artificialismos – como reunir num parque de diversões os pais do adolescente assassinado com ex-policiais expulsos da PM, incluindo um pastor evangélico – este filme é a expressão de uma sociedade do espetáculo. E esta sociedade é atravessada por um olhar melancólico. De duas uma: ou ignoramos a existência deste filme (e aí tudo bem), ou não a ignoramos. Se não a ignorarmos, Jesus no mundo maravilha passa a ser uma referência inevitável no panorama atual do documentário brasileiro.

ANEXO B – Crítica de César Migliorin: *Jesus no Mundo Maravilha*, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito (2009)

Meu caro Newton Cannito,

Teu filme *Jesus no mundo maravilha* é monstruoso, com as seduções que podem ter os monstros. Se aqui dedico algum tempo a te escrever é pelo desejo de compartilhar contigo os incômodos e o prazer que o filme me causou, de certa maneira me identifico com a tua violência no filme. A ironia, a manipulação explícita, a distância do bom-mocismo tão frequente no documentário são aspectos sedutores. O documentário tornou-se (mais uma vez) um espaço para a pureza das boas intenções. Um problema que transforma os filmes em cenas consensuais e domesticadas. Em diversos casos assumimos o documentário moderno como farsa; das entrevistas apenas escutas passivas e sem compartilhamento, dos encontros aceitamos o encantamento ou a experiência pessoal e não coletiva, das múltiplas vozes nos basta a multiplicidade e não a diferença, da voz do outro encontramos a verdade voyeurística no lugar da fabulação, a reflexividade cede ao anedótico e à autoindulgência. Permita-me então esta carta pública, incentivada pelas palavras de Jean-Claude Bernardet; “De duas uma: ou ignoramos a existência deste filme (e aí tudo bem), ou não a ignoramos. Se não a ignorarmos, *Jesus no mundo maravilha* passa a ser uma referência inevitável no panorama atual do documentário brasileiro”.

Três ex-policiais, um palhaço e um casal sustentam teu filme. Dois dos ex-policiais, Lúcio e Pereira, são defensores de métodos violentos contra bandidos (o que inclui suspeitos). O terceiro policial se “converteu a Jesus”, o palhaço passa o filme a negociar sua participação no próprio filme e o casal chora a perda de um filho, negro, morto pela polícia.

Na primeira sequência, ainda no prólogo, descobrimos um ex-policial que entrou na polícia porque queria “caçar bandido”. “E todos que eu vi eu cacei”, diz ele. Lucio precisava vingar a mãe. Na segunda sequência uma mãe fala do ódio que tem pela polícia. Seu filho fora morto por um policial, de maneira gratuita. Chorando ela finaliza: “Eu quero justiça para o meu filho e o que fizeram com ele”. Depois desses dois depoimentos que demarcam os dois lados mais explícitos do filme, ouvimos o som grave de uma tuba e o fundo branco do estúdio em que a mulher se encontra se funde com um plano fechado da boca da tuba. Nos três primeiros minutos teu filme explicita o tom e desde ali me captura. Aquelas falas não são novas, conhecemos a lógica dos policiais, conhecemos o imaginário de vingança que atravessa esse universo, assim como somos constantemente confrontados com imagens e sons de pobres que sofrem. O que há de diferente ali é a tuba; som cômico e referência ao circo. Com a tuba, o parque de diversões deixa de ser o lugar em que o ex-policial trabalha para se tornar “personagem”, comentário sobre o que estamos vendo. Parece-me que esse é o tom do teu filme; o confronto e o circo, o embate e o parque de diversões.

A tuba provoca uma distância em relação à lógica que tu já vinhas construindo; a da oposição. Como sabes e deixas claro no filme, colocar personagens com visões de mundo divergentes em um documentário não é algo que se faz sem risco. Com muita facilidade sou levado a assumir uma das posições propostas. Os personagens perdem em complexidade e se veem reduzidos a defensores de suas posições. As posições dicotômicas tendem a eliminar o outro lado, o filme se torna um jogo em que se aceita tudo que vem de um lado e se recusa o que vem de outro. A consequência maior desse efeito é a quase impossibilidade de sermos deslocados de nossos próprios lugares subjetivos. Entro no filme com uma determinada visão de mundo, e como tenho que tomar partido no filme acabo por reforçar meu lugar original baseado em nomes próprios, estáveis e identitários. Essa cristalização de lugares tende a ser ainda mais forte se os personagens escolhidos são, eles próprios, símbolos de uma determinada posição subjetiva de mundo. Mas, no caso do teu filme, há algo diferente.

Com exceção do palhaço, que gostaria de comentar mais tarde, a escolha dos personagens segue a lógica arquetípica, eles são donos de opiniões divergentes e por vezes antagônicas sobre a violência e o combate à criminalidade, mas não é pela dialética entre essas posições que o filme irá se construir. A tuba é apenas o início de uma construção frequentemente cínica em que com a montagem e com a música tu impedes que os discursos se confundam com o filme, é uma hipótese. Esses

elementos distanciam aquelas falas do filme, mas corre o risco de impossibilitar também que elas se constituam como falas sobre as quais devamos atuar, pensar. Não sei se te lembrás, mas o parque de diversões era um cenário frequente no expressionismo alemão. Também ali conviviam os sonâmbulos – aqueles que para Kracauer serão responsáveis pela manutenção das máquinas de morte nazista – e os fascistas promotores da infantilização que no parque encontra possibilidades infinitas para o caos dos instintos possibilitando uma distância da civilização. Conclui Kracauer no clássico *De Caligari a Hitler*: “O parque não é liberdade, mas anarquia gerando Caos” (KRACAUER, 1988: 90). Eis a sedução infantil do parque, espaço carnavalesco de moral instável. Não é esse um problema maior do cinismo, esse desprendimento absoluto de qualquer virtude moral? O desprendimento do filme em relação ao que ouve e vê naquele espaço lúdico é tão grande que não preciso me relacionar com ele; nesse sentido, o parque é fundamental. No parque de periferia tu mergulhas cada imagem e cada entrevista em um universo propenso ao jogo, ao exagero; deslocado da realidade, como se o que fosse dito e ouvido ali não guardasse nenhuma continuidade com o exterior, com as vidas mesmo. Ali é possível a performance de si em direção ao que cada personagem acredita ser o melhor de si. Matar mais, ser o mais rápido no gatilho, o mais engraçado – no caso do palhaço. O parque parece separado do lugar em que as pessoas são julgadas, em que pese uma responsabilidade, o que vale para o próprio filme.

Li uma entrevista tua em que dizes que os policiais confiaram em ti. Que grande risco esse. Talvez eu apenas esteja querendo paternalizar excessivamente os personagens, mas creio que o problema do documentário é maior, não se trata apenas de confiar ou não, trata-se de um problema de responsabilidade. Quanto maior a confiança, maior a responsabilidade. Há alguém que quer falar, mesmo que isso signifique colocar o personagem em risco, no mínimo de ser preso, no risco da vida que existe depois do filme; tensão decisiva do documentário. Às vezes, ao outro nada mais resta a não ser a fala, aprendemos isso com Shoah (Lanzmann, 1985) O fato de o personagem ter confiado torna esse problema ainda mais grave. O que faz o filme? A confiança dos personagens está intrinsecamente ligada à forma como tu te confundes com os personagens, como interpretas um papel importante para que o filme aconteça. Todo documentário que se preze é um encontro entre *mise-en-scènes*, nesse sentido tu fazes a cena que interessa ao filme e isso é parte do documentário. Mas, como soa estranho ouvir o policial dizer que já matou entre oitenta e cem pessoas... Como pode dizer isso em público, como pode estar em liberdade? Não sei como foi para ti manter essas falas auto-incriminantes no filme, mas talvez elas só fossem possíveis no parque de diversões e na escritura – com tuba – que tu fazes. Quando o defensor dos direitos humanos começa a falar sobre a relação entre a atual violência da polícia e a ditadura, o que poderia servir de contraponto ao discurso dos policiais, tu fazes a voz dele desaparecer sob acordes de Schubert – ou seria Mozart?

Por todos esses motivos, o filme acaba por inviabilizar que qualquer dos discursos tenha força suficiente para que possamos aderir. Nenhum dos “lados” apresentados pelo filme tem consistência suficiente para se tornar um discurso que mereça adesão, rechaço ou tomada de posição. Porém, e aqui fica minha dúvida, meu questionamento mais sincero; enfraquecidos pelo tom do filme, esses sujeitos deixam de ser representativos de lugares sociais já estabelecidos: o policial assassino, a mãe que sofre, o defensor dos direitos humanos? No lugar de complexificar os discursos e os personagens, essas estratégias de desmonte não acabam por reforçar os lugares e as lógicas de cada um desses discursos? Apesar da distância em relação ao modelo sociológico tradicional, como analisado pelo Bernardet (*Cineastas e imagens do povo*, 2003), o filme não traria uma rearmonização entre personagem e tipo sociológico – a vítima, o policial violento, o defensor dos direitos humanos. Uma rearmonia desencantada, descrente e irônica, bastante diferente portanto desse outro modelo em sua condição de possibilidade e escritura, mas próxima em sua nula potência política.

Teu filme me fez pensar nos debates dos anos 60 e 70, da impossibilidade da representação, da dificuldade em se achar a palavra justa sobre o outro. Como sabemos, foi esse movimento que levou o documentário a experiências radicais de pura negatividade, de explícita separação entre imagem e objeto, como se nenhuma linha ou conexão fosse possível. Certamente teu filme não retorna a esse momento iconoclasta, entretanto ele está também distante de um humanismo clássico que parte, antes de tudo, da amizade pela palavra do outro. Creio que o efeito mais perturbador do filme está justamente aí, na frequente descrença que tu tens pelas palavras de teus personagens. Não que elas não sejam verdade, que não expressem formas de estar no mundo, com suas causas e lógicas próprias. A descrença está na possibilidade das palavras operarem no real, de fazerem algum efeito na *pólis*, uma

descrença que contamina a palavra deles e o próprio filme. Por isso elas podem ser confrontadas com o carrossel, com a trilha de circo, com os jogos de guerra, com os efeitos cômicos que utilizas. O risco que me toca em teu filme está na possibilidade de ele ser uma escuta do outro e ao mesmo tempo fazer essas falas se transformarem em ruído, facilmente substituível por outro ruído. Mas, me pergunto, há escuta na tipificação? Uma pergunta genérica, mas fundamental para o documentário.

Na já mencionada entrevista, justificas tua postura “contaminada pelo objeto” lembrando o discurso indireto livre, criado por Pasolini e longamente trabalhado por Deleuze. Entendo esse discurso de maneira diversa. Ser simpático com o policial na filmagem – não no filme – e compartilhar seu ponto de vista é uma estratégia que utilizas. Para Deleuze, pelo que eu entendo, o discurso indireto livre exerce uma função fundamentalmente desestabilizadora da linguagem. “A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma ‘pseudo-narrativa’, um poema, uma narrativa que simula, ou antes, uma simulação de narrativa” (DELEUZE, 2005: 181). No caso do teu filme, trata-se de uma estratégia, não condenável em si, mas que entendo que funciona de maneira contrária, ou seja, na estabilização dos discursos dos personagens. A simulação não é da narrativa, mas tua. A narrativa, pelo contrário, depende do discurso verídico dos personagens. Creio que só a partir dessa estabilização dos discursos o filme pode enfraquecê-los – o que os torna também possíveis e suportáveis. No discurso indireto livre há uma potencialização das falas e dos discursos que se faz justamente no momento em que ele não pertence mais a um sujeito, em que o ideal de verdade subjetiva se desfaz e, nesse sentido, acho que tua estratégia é outra.

Caro, antes de fechar esta que seria uma breve carta sobre um filme instigante, queria voltar ao personagem do palhaço, merecedor de atenção especial. Personagem intempestivo, dos mais singulares e reveladores do documentário brasileiro, revelador de muitas características da relação da imagem com o mundo contemporâneo. Sua entrada em cena, que tu exploras tão bem, fazendo um flashback, para que pudéssemos entender aquele gesto de quem tenta, a todo custo, ocupar algum canto “não utilizado do quadro”, me lembrou outra entrada em cena, também reveladora das dificuldades do documentarista contemporâneo.

Por que eu estou te entrevistando?, tu perguntas ao Palhaço Maravilha. Ora, essa é uma pergunta que tu deves responder! Mas o palhaço não tinha o tempo da montagem para pensar sua resposta e, sobretudo, estava submetido ao filme. Tentar responder essa pergunta duríssima já é, em si, a maneira dele colocar-se em total desvantagem em relação ao filme, o embate ali se torna muito desproporcional. – Aí você me pegou, diz Maravilha. Desde o primeiro momento ele percebe que tu o “pegaste”, mas não desiste. Decide continuar no filme mesmo pego, submetido.

Nas duas sequências seguintes com Maravilha, temos dificuldade em entender o estatuto daquelas imagens. Maravilha faz pequenas cenas que são editadas com o *off* dos policiais. Por um lado os policiais destilam o ódio à “bandidagem”, por outro Maravilha faz suas palhaçadas sem graça. Tua relação com Maravilha parece mimetizar a relação dos policiais com os bandidos. Está aí a tua resposta ao porquê de ele estar sendo entrevistado.

Eu sempre achei bandido ridículo, diz Lúcio, ao mesmo tempo que vemos Maravilha em uma situação patética. Não porque é palhaço, mas porque não percebe o poder ao qual está ali sendo submetido, um poder da imagem e da mídia representado naquele momento pelo filme. O filme se interessa pelo palhaço e ele tem interesse em estar no filme, mas, quanto mais ele se submeter à lógica da fama, do estrelato e das celebridades, melhor para o filme. O filme deve parecer poderoso, deve parecer um filme de ficção, deve se confundir com a própria mídia que Maravilha deseja. Jesus no mundo maravilha precisa perecer o que não é para que Maravilha esteja ali da maneira como aparece. Com Lúcio, o ex-policial, e com o filme, o palhaço Maravilha se torna a vítima.

Você queria estar no filme? “Conseguiu!”.

Como um lutador tu respondes ao palhaço: – Eu não te chamei para estar aqui, mas se você deseja... Então tome essa e mais essa. Tu vais assim testando os limites daquele homem banal. Em uma das mais impressionantes sequências do documentário contemporâneo, o filme nos mostra a negociação entre vocês. Montando paralelamente, tu colocas o estranhamento de Maravilha diante do papel que está fazendo e Maravilha com um revólver na mão, Maravilha empurrando – durante muito tempo – um brinquedo do parque, para logo depois reclamar:

– Cinquenta vezes a mesma coisa? Eu não gosto de empurrar brinquedo! Eu não sou retardado.

– Não?

Minha tentativa era te imaginar na ilha de edição, dizendo aquele “não” mais uma vez. Entendo que no momento da filmagem havia ali uma performance a ser feita. Mas é na montagem que tu afirmas que ele é retardado, que tu reiteras a violência, que tu reafirmas tua agressividade e desprezo por aquele homem. Se há uma mistura de discursos, ela está na indiscernibilidade entre a lógica do policial em relação ao bandido e a tua em relação ao ladrão da imagem; o palhaço que invadiu teu quadro. E aqui talvez tenhas razão, o discurso indireto livre se efetiva. Enquanto o bandido que mata e rouba deve ser morto, segundo a lógica de Lúcio e Pereira, o palhaço que invade o filme deve ser destruído com o próprio filme, deve ser massacrado com a imagem em que tanto deseja estar. E chegas ao final do filme com o palhaço compartilhando a mesma moral dos ex-policiais: quem deve morrer é bandido, e não cidadão de bem! Chegamos a um consenso que reúne, assim, os três discursos.

– Eu quero meu retorno em cima de programas de televisão, é tudo, completa Maravilha.

Se o palhaço é julgado por sua lamentável veneração aos meios de comunicação de massa, porque os ex-policiais não merecem o mesmo tratamento? Por que esses não são enfrentados? Talvez porque os policiais já sejam fracos demais, alvos demais. No filme os ex-policiais podem brincar contigo de guerra e de tortura, com o palhaço não. Com ele não se brinca, ele deve ser patético sozinho. Ainda humilhado e submetido, talvez esse pobre e torpe palhaço seja mesmo o que resta de desestabilização. Pois talvez seja na maneira como a lógica dos policiais contamina o filme e tem o palhaço como vítima que esteja o efeito monstruoso do filme. Há uma vontade de estar longe daquilo tudo, do filme inclusive. Uma distância ainda carente de ação, apenas nos colocando em contato com a monstruosidade que encarnas.

Meu cordial abraço,
Cezar Migliorin

Rio de Janeiro, abril de 2009.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Moyenssans fins: notes surla politique*. Paris: PayotetRivages, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, critique, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *La méésentente: politique etphilosophie*. Paris: Galilée, 1995.

ANEXO C – Crítica de César Guimarães e Cristiane Lima: Crítica da montagem cínica (2009)

Logo no início, após a inscrição do gênero do filme e do nome do autor, ainda com a tela em negro, ouvimos: “Minha mãe de criação foi vítima de latrocínio”. No plano seguinte um homem encena a postura de um vigia que perscruta o espaço em torno, cercado por um gradil amarelo, em uma pequena plataforma suspensa a poucos metros do chão. Em seguida, apanhado em plano médio, seu gesto ganha outra conotação: ele está, ambigualmente, à espreita de algo ou na tocaia. Servindo-se de um boneco como anteparo, ele assume a posição de um atirador (vemos sua arma, mas não sabemos se é de verdade ou de brinquedo). Um *sniper* no parque de diversões, como se fosse um filme policial americano. (*Snipers Paintball* é justamente o nome de uma das locações do filme). Em replay, seu rosto surge repetidas vezes entre as barras de ferro amarelas, enquanto ouvimos, em voz over, o relato sobre a morte de sua mãe de criação. Ele narra como seu plano de vingança (esconder o revólver em uma Bíblia e matar o assassino da mãe em pleno Distrito Policial), inspirado em filmes de faroeste, se viu frustrado ao ser flagrado por um tira. Assim começa Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira (2007), de Newton Cannito. Descobrimos que foi esse desejo de “caçar bandidos” que levou este narrador a se tornar policial. Nessa nota biográfica (algo romanceada, sem dúvida, como todo romance das origens), a cena primitiva – que imantará o sujeito de modo irreparável – surge do interior do espetáculo, minuciosamente montada, com um esmero impecável (capcioso motivo de gozo tanto para o realizador quanto para o espectador). E será ao espetáculo que esse filme se renderá em diversas espirais que o abismam em um experimento no qual ele aprisionou os sujeitos filmados, e dos quais, por meio da montagem e de variados efeitos sonoros, ele tanto pode zombar e escarnecer soberanamente, quanto se aproximar sob a forma da adulação ou da simpatia ardilosa. Para coroar esse breve retrato de um dos protagonistas, ainda no início do filme, a câmara gira 360 graus em torno da figura do caçador de bandidos (que ostenta a arma acima do peito), em um movimento novamente ambíguo: a cena convoca, não sabemos se em chave paródica ou em tom de homenagem, a monumentalidade espacial dos westerns. Essa impossibilidade de se decidir por um sentido ou por outro, ambos mantidos um ao lado do outro, sem contradição ou exclusão, é que fará do cinismo a principal figura estilística do filme, como mostraremos mais adiante. De qualquer modo, o deserto ou o canyon – espaços que abrigam ações épicas – deram lugar a um prosaico parque de diversões na zona leste de São Paulo. Vale notar também que a grandiosidade da música do western foi trocada pelo rápido comentário brincalhão de uma cuíca. Mais à frente, a trilha do *western-spaghetti* reaparecerá emoldurando a aparição de um grupo especial da polícia, o GATE (Grupo de Ações Táticas Especiais), espécie de “Swat brasileira”, a cujos métodos (mais eficazes e menos violentos) será submetido Lúcio, o ex-policial, cujo relato abre o filme. Há um prazer compartilhado entre camaradas nessa demonstração de métodos policiais, e o realizador também se renderá a eles, em tom de brincadeira, quando se submete a um dos procedimentos dos ex-policiais (Lúcio e Jesus), que lhe batem nas palmas dos pés com um cassetete. Se no final do filme o faroeste dará lugar a um jogo de *paintball* que, em ralenti, metaforiza a caça aos bandidos, o universo dos brinquedos, a despeito da forçada comicidade dos efeitos sonoros saqueados de domínios distintos (canções infantis, Mara Maravilha, Mozart ou a banda pop Pato Fu) se transformará em uma fantasmagoria que só pode dizer – à maneira de um sintoma – de algo que permanecerá invisível: o lugar do morto. Precisamente, o lugar de Luis Francisco, filho de Lucimar Pereira e Eremito Santos, jovem negro morto gratuitamente por um policial em 2005. Aqui, os efeitos da montagem não poderão jamais exercer seu tripúdio à base de procedimentos metalinguísticos. A astúcia da reflexividade (tão convencida de seus efeitos críticos e provocadores), só pode empurrar o filme para um lugar do qual ele foge como o diabo da cruz, e no qual subsiste um traço do real (um único apenas!), mas que ele não suporta. É exatamente por isso que, logo após o depoimento de Lucimar Pereira, o filme se desembaraça da fala lutuosa da mãe (cujo rosto ele mal consegue fixar) e corta para o plano seguinte com o som de uma tuba, no cenário de um desfile de formatura de policiais em um quartel. Se esse filme pode ser “alegre e divertido” – como não teme em escrever Jean-Claude Bernardet (2009) – só pode ser naquele sentido em que divertir significa estar de acordo: “não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (Adorno e Horkheimer, 1985, p.135).

Jesus no Mundo Maravilha pretende abordar a cultura da corporação policial brasileira. Para tanto, constrói-se em torno de três núcleos: um primeiro, constituído pelos depoimentos de três ex-policiais que agora trabalham em um parque de diversões: Jesus, Lúcio (que abre o filme) e Pereira, todos exonerados da polícia militar por comportamento inadequado; um segundo, baseado nos depoimentos emocionados de Lucimar e Eremito, pais de Luis Francisco; e por fim, um terceiro núcleo, construído em torno da figura do palhaço Alexandre, que ganha relevo depois de insistentes tentativas de aparecer durante as entrevistas dos policiais. Alexandre é idealizador do Mundo Maravilha e planeja, por meio do documentário, se inserir no universo dos programas da TV.

O filme se vale de acentuado cinismo para criticar valores arraigados naquilo que o diretor chamou de “cultura policial”. Não se trata de ironia, pois o ironista pensa o contrário daquilo que diz, deixando entender um distanciamento deliberado entre o enunciado e a enunciação. Como caracteriza Vladimir Safatle, ironia e cinismo são atos de fala de duplo nível – cuja força performativa deriva “da distinção entre a literalidade do enunciado e o sentido presente no nível da enunciação” (Safatle, 2008, p.32) – mas há entre eles uma diferença decisiva. (NR: 1) A ironia afirma-se “não exatamente como uma operação de mascaramento, mas como uma sutil operação de revelação da inadequação entre enunciado e enunciação” (Safatle, 2008, p.32), mantendo ainda a abertura a um reconhecimento intersubjetivo (pois podemos distinguir o hiato proposital entre a literalidade do dito e sentido guardado pela enunciação). Já o cinismo, diferentemente da ironia, embaralha e dificulta propositalmente os contextos de orientação para a determinação do sentido e coloca em crise o espaço comum que nos permitiria reconhecer que não se diz exatamente o que está literalmente dito. Safatle procura demonstrar que o problema do cinismo não pode ser tomado meramente como uma contradição performativa (isto é, uma contradição entre o que é dito e como é dito), e sim como uma enunciação que anula sua própria força perlocucionária (aquilo que o dito pode provocar ao ser enunciado), mas sem romper com os critérios normativos. O cinismo, sublinha Safatle, é a forma de racionalidade “de épocas e sociedades em processo de crise de legitimação, de erosão da substancialidade normativa da vida social” (Safatle, 2008, p.13). Nos termos de Peter Sloterdijk, retomados e comentados por Safatle, o cinismo é uma ideologia reflexiva ou uma falsa consciência esclarecida: “A noção de ideologia reflexiva, ou seja, de ideologia que absorve o processo de apropriação reflexiva de seus próprios pressupostos é astuta por descrever a possibilidade de uma posição ideológica que porta em si mesma sua própria negação ou, de certa forma, sua própria crítica. Já o termo aparentemente contraditório falsa consciência esclarecida nos remete (...) à figura de uma consciência que desvelou reflexivamente os móveis que determinam sua ação “alienada”, mas mesmo assim é capaz de justificar racionalmente a necessidade de tal ação (Safatle, 2008, p.68).”

Tentemos mostrar como essa racionalidade cínica se manifesta em Jesus no Mundo Maravilha, coisa surpreendentemente simples (e daí seu efeito de estupefação). Do ponto de vista normativo, o filme não adere explicitamente à defesa de que “bandido bom é bandido morto” nem defende a pena de morte; ele apenas apanha as opiniões dos personagens que eleger, exibindo-as e amplificando-as. No entanto, no modo como trata cada caso por meio dos procedimentos da montagem (e particularmente ao lidar com os personagens dos ex-policiais), o filme se põe inteiramente à vontade para expor aquilo que, do ponto de vista normativo, ele diz não contrariar (ou, pelo menos, não frontalmente). Não se trata de denegação, de forma alguma; nada há a esconder nem a mascarar. A falsa consciência está plenamente esclarecida quanto à sua alienação e a sustenta diante de nós, exposta abertamente. À primeira vista, o filme parece simplesmente acolher o depoimento e a perspectiva dos ex-policiais, mas ele está longe de se contentar com isso. A adoção do cinismo como figura estilística (e do seu efeito desorientador quanto à identificação do sentido em jogo) ganhará duas terríveis implicações éticas e políticas: uma em relação ao sujeito filmado, outra em relação ao espectador. Vejamos como isso ocorre.

Em sua segunda aparição no filme, Lúcio surge lado de Jesus, no parque. Trata-se de uma sequência que se esmera na utilização do *jumpcut* e dos recursos de montagem, em sua dimensão narrativa e plástica. Tentemos descrevê-la minuciosamente. O ex-policial começa por afirmar: “Que é que tem fazer com bandido?”. Ele mesmo responde, fazendo o gesto com a mão de “pau nele!”. Nesse momento o filme se vale de um efeito sonoro que superpõe ao gesto de execução do bandido o som do disparo de uma arma (provavelmente o barulho amplificado da espingarda de pressão de um dos brinquedos do parque, com a qual Lúcio aparecerá em uma sequência posterior, fazendo a mira no estande de tiro ao alvo). Intercala-se um plano dos brinquedos do parque, acompanhado por um

zumbido contínuo e prolongado (ou o som de uma sirene atenuada, obtido por meios eletrônicos?). Lúcio continua, empolgado: “Você já viu um ex-bandido? Não existe! Ex-prostituta?”. O sujeito filmado e aqueles que o filmam riem, irmanados. Nesse momento, alguém da equipe que filma acrescenta, no espírito da brincadeira: “Ex-presidiário existe!”. Mas Lúcio prossegue, em uma sequência entrecortada pelo uso constante do *jumpcut*: “A munição é muito cara (...) então você tem que fazer um bom uso dela”. Novamente intercala-se o plano dos brinquedos, acompanhado do zumbido. Surge a voz over da mãe de Luís Francisco: “Eu nunca ensinei meus filhos a roubar, nunca ensinei meus filhos a matar”. Passa-se novamente para Lúcio, que depois de criticar o gasto desnecessário com a construção de presídios, afirma: “onde pegar pegou, quem dá um, dá três” (aludindo aos disparos contra os bandidos). Outra vez o filme lança mão do efeito sonoro do disparo da arma, superposto ao gesto de “pau nele!”, repetido três vezes. (Não estamos muito longe daqueles efeitos sonoros utilizados pelas “videocassetadas” exibidas pela televisão). Depois do plano em que aparece mirando com a espingarda de pressão, Lúcio conta o caso de um sequestro-relâmpago de que fora vítima. Em certo momento, ele descreve o sequestrador do seguinte modo: “um bitelo de um crioulo, bem servido, né, adoro, né, tenho paixão, tenho paixão”. Passagem para os planos de crianças (negras!) que brincam em caminhõezinhos, acompanhados dos respectivos efeitos sonoros. Corte para o plano de Lúcio com a espingarda de pressão. Retorno para a cena filmada. Ao lado de Jesus, Lúcio faz o gesto que indica o tamanho do peito do “bitelo do crioulo”. “Um peito imenso”, ele diz. Nesse momento ouvimos a voz do documentarista, que diz: “Lindo para você, né? Sorrindo...” Diante dessa “deixa”, em uma dramaturgia tão amigável, Lúcio logo emenda: “Me fura, me fura, né?” (aludindo ao bandido que “pedia” para ser executado). Em seguida, auxiliado pelo efeito sonoro de um gatilho sendo puxado (que antecede, calculadamente, o gesto), ele narra, com gozo, como o disparo no peito do sequestrador “bateu fofo, aquele barulhinho maravilhoso”. Ele imita o barulho com a boca e o filme superpõe, outra vez, o barulho do disparo da arma, e logo passa para um plano no qual surge um garoto negro, de boné, em pé, ao lado dos brinquedos. É verdadeiramente obsceno esse construtivismo que vincula o relato da execução de um “crioulo” à aparição das crianças negras que brincam nos caminhõezinhos e do jovem negro com o boné! (Somente o cinismo permite esse tipo de associação paradoxal!). O filme quer nos indicar que elas serão mortas em um futuro breve, ainda que inocentes? É por isso que os planos dos brinquedos são animados fantasticamente por um zumbido fúnebre? A desaceleração da imagem – em alguns planos em que aparecem as crianças se divertindo nos brinquedos – já é o indício de que a morte ronda por perto? Mas nada disso o filme pode admitir, logo ele, tão esclarecido. É por isso que essa sequência termina com o riso, quando Lúcio dramatiza a fala do sequestrador prestes a ser morto:

-“Você vai me matar?”

-“Você duvida?”

Todos riem, inclusive a equipe que filma. “É para rir também?” – pergunta-se um espectador atônito. Talento e virtuoso aprendiz das estratégias do espetáculo, o filme tem o timing dos programas televisivos (de auditório ou de entrevistas) que preparam a irrupção do riso programado da claqué.

Logo após ressurgir a fala da mãe de Luís Francisco, que reivindica: “Cadê a sociedade? Cadê a autoridade?” Ao seu modo, o filme responde à mãe ao passar para o próximo plano, que se abre com o parque onde Lúcio e sua família (e também o realizador!) se divertem nos brinquedos, embalados (graças à montagem) pelo refrão da música cantada por uma conhecida apresentadora de programas infantis da televisão, Mara Maravilha. “Maravilha é ter Jesus no coração”, diz a letra. Ao desamparo da mãe o filme responde simples e brutalmente com a derrisão, recurso que se espalha pelas sequências como um gás venenoso, tal o desprezo do realizador pela fala dos sujeitos filmados. Porém, a despeito de tanto riso forçado (o que torna o espectador um refém do experimento conduzido pelo filme), de tanta vontade de colar e associar tudo pela montagem, evitando-se toda fratura, toda cisão de sentido, esses efeitos, tão estudados, não darão conta nem de exorcizar nem de conjurar algo que assombra o filme em uma dimensão que ele ignora completamente.

Tudo se passa como se o medo expresso por uma das filhas do ex-policial Jesus – o de que o pai um dia volte morto do seu trabalho de segurança – retornasse para assombrar o parque de diversões.

Em uma cena ainda no início do filme – uma das poucas não retalhadas pelo uso histérico do *jumpcut* – a voz do ex-policial se embarga diante do temor da filha pequena. Não será por isso que,

mais adiante, veremos Jesus brincar melancolicamente em um dos brinquedos? Não seria ele também assombrado pela morte, a despeito da proteção divina (invocada diante do temor manifesto pela filha) e da arma que porta? (Logo após o plano no qual o ex-policial se diz protegido por Deus, para acalmar a filha, o filme mostra-o com uma arma, preparado para iniciar seu dia de trabalho). Esse desalento de adulto a brincar em um balanço exprime bem mais do que a tristeza de ter sido expulso da corporação policial. Como inúmeros filmes já nos mostraram, o horror que surge em meio a um parque de diversões se deve ao fato de que ali os brinquedos (até então inanimados ou apenas funcionando como artefatos mecânicos) só ganham vida para trazer a morte aos que os experimentam². Prova de que mesmo uma montagem tão astuta como a desse filme encontra seu inconsciente, seu impensado. Como Cezar Migliorin bem lembrou, em uma carta aberta de extraordinária lucidez, destinada ao realizador de *Jesus no Mundo Maravilha*, o parque de diversões, tão presente nos filmes expressionistas, era o lugar “onde conviviam os sonâmbulos – aqueles que, para Kracauer, serão responsáveis pela manutenção das máquinas de morte nazistas – e os fascistas promotores da infantilização que no parque encontra possibilidades infinitas para o caos dos instintos” (Migliorin, 2009, p. 78).

No filme de Cannito o parque de diversões é o *lôcus* de um experimento controlado. Ali os sujeitos filmados são convidados a interagir entre si e com os brinquedos, pondo em cena suas próprias crenças e valores, inseridos em uma *mise-en-scène* que o documentarista planejou meticulosamente. Revezando entre os papéis de algozes e de vítimas, os sujeitos filmados se debatem, inutilmente, nas malhas de sentido construídas pelo montador. Como buscamos argumentar, o filme se vale de uma aliança com aqueles que são filmados, para em seguida – de modo cínico – dizer deles algo que eles não sabem (ou não esperam) a seu próprio respeito. Isso vale tanto para os policiais quanto para o palhaço Alexandre, personagem que o filme explora de maneira mais escarnejadora. Em *Jesus no Mundo Maravilha*, o realizador se alia aos sujeitos filmados para depois confrontá-los pelo jogo de sentidos criado pela montagem. Aparentemente, o mérito provocador do filme, ao se valer dessa aliança (traída sistematicamente pela montagem), consistiria na inversão do tratamento que ele concede aos temas que elegeu, como acredita Bernardet:

“São temas graves e urgentes que pedem tratamento sério: todos nós somos contra a violência e a arbitrariedade da polícia, e esperamos contra ela um discurso ao qual possamos aderir, um discurso consensual. Ora, não é o que acontece. *Jesus no mundo maravilha* é um docufarsa. E isto é chocante e bagunça aquilo em que acreditamos. Declarações favoráveis à pena de morte acompanhadas por uma alegre marchinha de Mozart ou a trilha de *western-spaghetti* e mais simulações engraçadas (ou espantosas), e brincadeiras de montagem e mais uma moralidade estupefaciente para encerrar o filme como se encerra uma fábula : é um escândalo.” (Bernardet, 2009, s/p). No entanto, para que esse efeito seja alcançado, o documentarista permite (e até mesmo estimula) a performance dos ex-policiais, exibindo ações e expressando opiniões que o filme, aparentemente, pretende criticar ou condenar. Mas isso não é feito de maneira aberta em relação àqueles que se deixam filmar. Na frente deles, na circunstância da tomada, o filme nunca propõe o conflito; ao contrário, os ex-policiais entrevistados parecem bastante à vontade em falar com o documentarista, e este se esforça em inflar o imaginário deles. Isso permite a Lúcio admitir, sem constrangimento, que já matou entre oitenta e cem pessoas. Já um outro ex-policial, ex-cabo do corpo de bombeiros e hoje proprietário de uma churrascaria, defende a pena de morte enquanto se farta de carne. Nessa passagem, o filme exhibe uma de suas muitas “piadinhas sonoras”: assim que o ex-policial defende a amputação de membros dos criminosos como forma de punição, o filme destaca o som da faca que raspa o metal do espeto do churrasco.

Em relação a Alexandre, o filme se vale de procedimentos semelhantes. O rapaz conquista espaço no documentário de maneira inusitada e, de certa maneira, bastante ingênua. Ele acredita que o filme lhe renderia uma boa publicidade e, quem sabe, uma inserção nos programas de televisão. Suas expectativas são enormes. Diante do realizador que lhe cede espaço, Alexandre não perde a oportunidade de exibir o seu “talento”, desempenhando não apenas seu personagem, mas também sugerindo à equipe um ou outro aspecto em relação ao próprio documentário. Ele reclama de ter de ficar empurrando brinquedos, “de fazer cinquenta vezes a mesma coisa”. “Não é legal fazer papel de retardado mental. E eu não sou retardado”. “Não?”, retruca Cannito, como se discordasse. Em seguida, o filme o exhibe saltitando em uma cama elástica, ao som de efeitos sonoros típicos dos desenhos animados. Alexandre chega mesmo a criticar a “falta de criatividade” do diretor, por se apropriar indevidamente do nome *Mundo Maravilha*, inventado por ele. No entanto, o filme não poupa

momentos em que o espectador pode rir daquele que é filmado, como no momento em que ele afirma “eu me acho um artista, um jovem muito talentoso”. Alexandre faz papel de palhaço – e não apenas literalmente. O filme zomba dele, explicitamente, e mesmo quando registra seu protesto, é para melhor “sacaneá-lo” (para permanecer no vocabulário do qual o filme se serve), expondo-o ainda mais. Ao que parece, a sutileza do procedimento crítico reside em dar a corda para que os outros se enforcem. Ou então, nas palavras certeiras de Migliorin:

“O filme se interessa pelo palhaço e ele tem interesse em estar no filme, mas, quanto mais ele se submeter à lógica da fama, do estrelato e das celebridades, melhor para o filme. O filme deve parecer poderoso, deve parecer um filme de ficção, deve se confundir com a própria mídia que Maravilha deseja. Jesus no mundo maravilha precisa parecer o que não é para que Maravilha esteja ali da maneira como aparece. Com Lúcio, o ex-policial, e com o filme, o palhaço Maravilha se torna a vítima” (Migliorin, 2009, p.82).

Estamos aqui no núcleo das questões que o filme suscita escandalosamente (ele não saberia fazê-lo de outro modo, pois a sua lógica é a do espetáculo). Trata-se, afinal, de um filme cuja escritura simplesmente duplica e reforça as *mises-en-scène* (as narrativas, as representações) que animam a vida social. Sua montagem soberana, indiferente a tudo e a todos, é na verdade uma serva das representações sociais estabelecidas. Diante disso, gostaríamos de indicar algumas implicações éticas e políticas dessa tradução do cinismo em procedimento estilístico.

Se recorrermos aos quatro sistemas éticos que Fernão Ramos delineou para o campo do documentário – feitos da inter-relação entre a circunstância da tomada (quando se confrontam quem filma e quem é filmado) e os efeitos discursivos e narrativos produzidos pela montagem – veremos que o filme de Cannito se enquadra no modelo que o autor denomina interativo/reflexivo. Ele se distingue pela “assunção da construção do enunciar”, quando “o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia” torna-se o modo constitutivo do filme, que o explicita tanto na adoção de procedimentos interativos no momento da tomada, quanto nos recursos de mixagem e de montagem (Ramos, 2008, p. 37). Para Ramos, esse assunção ou exibição ao vivo das articulações construídas pelo discurso é o que permite ao documentário “jogar limpo” (segundo a expressão utilizada pelo autor).

Quanto a isso, portanto, o filme de Cannito joga limpíssimo, tal o grau de reflexividade e os numerosos procedimentos metalinguísticas dos quais se serve. Sob esse aspecto, por conseguinte, ele não contraria o campo normativo do documentário. E o que dizer então das aparições do próprio realizador? Ele se revela à vontade no almoço na pizzaria (até olha para a câmera) quando o seu proprietário defende a pena de morte; submete-se docilmente aos golpes de cassetete que Jesus e Lúcio lhe aplicam na sola dos pés; ri dos feitos de Lúcio; e como se não bastasse, participa também da batalha de *paintball* que encerra o filme. Nessa batalha, o realizador se imola ou se sacrifica simbolicamente no cenário de um filme de ação, assassinado pelos policiais que com ele brincam, e sua morte é filmada em câmera lenta. Estamos diante de um filme inteiramente esclarecido acerca dos seus procedimentos interativos no momento da tomada. Outra vez, o campo normativo não é transgredido.

Tudo correria às mil maravilhas se as intervenções na montagem não funcionassem como um desmentido – mas que não desmente de todo, este é o seu charme crítico – aquilo que o filme alcança no momento da inscrição verdadeira, quando a máquina e o corpo filmado compartilham uma duração (não importa se o que está no centro da representação é explicitamente encenado). Podemos dizer que, do ponto de vista das suas ambições críticas, o filme promove um jogo duplo: se o realizador não hesita em interagir com os sujeitos filmados e se expor cinicamente – sendo agressivo com o palhaço, camarada com os ex-policiais – no plano da montagem ele simplesmente tira o corpo fora. Sendo o filme tão consciente de sua auto reflexividade, não entendemos porque o diretor tirou o corpo fora (literal e simbolicamente) do encontro com os pais do garoto morto pela polícia, que aparecem em um estúdio de fundo branco, neutro, deslocalizados. De todo modo, de uma forma ou de outra, o realizador se desimplica da cena do encontro filmado para garantir o funcionamento “experimental” do seu filme, no qual os personagens foram transformados em figurantes-cobaias de uma máquina retórica audiovisual. Vejamos a sequência final do filme, passagem que exhibe esse funcionamento cínico do dispositivo de modo aterrador, quando se dá o encontro entre a família do jovem assassinado e os ex-policiais.

Com exceção dessa cena, em todo filme o casal aparece em um ambiente similar a um estúdio,

isolados de outro contexto que não o próprio documentário, sem interagir com outros sujeitos. No parque, ao contrário, a família é colocada no meio de uma cena preparada para que eles assumam o papel central. Essa cena é antecedida por uma cruel brincadeira de montagem. Vemos e escutamos a mãe que, mergulhada no sofrimento, narra que, quase tomada pela loucura, se vê chamando pelo filho morto: “Vem filho, vem até a mãe... Vem falar com a mãe... É uma saudade muito grande e ninguém tem ideia disso (...) Ver meu filho caído...”. Logo após essa frase pronunciada em pleno *pathos* da perda, o filme, de forma cortante, dispara o efeito sonoro do tiro, e exhibe o plano de uma criança que rola pela rampa de um brinquedo, um escorregador de plástico. Em seguida vem um plano com a imagem embaçada, na qual identificamos um dos brinquedos do parque, como se visto do chão, acompanhado do som grave e contínuo, que depois dá lugar a um outro, agudo, um guinchado (ou uma voz de criança distorcida na mesa de edição?). Não poderia ser outra coisa: trata-se da visão subjetiva de um agonizante, baleado mortalmente.

Depois desse choque preparado deliberadamente para atingir (é este bem o termo) o espectador, passa-se suavemente para os sons da caixinha de música que abrem a canção da banda Patu Fu e para o plano que mostra os combatentes do jogo de *paintball*. O diretor do filme está entre eles. Logo em seguida veremos a mesa que reúne os policiais, a família, os advogados defensores dos Direitos Humanos e também o palhaço Alexandre – organizados à maneira de um tribunal informal, acompanhando, inclusive, de um pequeno júri, espremido pelos tabiques do *paintball*. Vemos a equipe que filma, até os microfones shotgun. Mais ao fundo, um grupo de pessoas assiste ao espetáculo armado.

Esse encontro poderia ser um grande momento do filme, pois ali os valores dos policiais são criticados com contundência: é o momento em que família poderia “vingar” seu filho, defendê-lo, “esfregar” na cara do inimigo aquilo que o espectador – e talvez o próprio documentarista – pensa de grande parte de suas ações. Os policiais, em contrapartida, estão impedidos de pôr em cena seus imaginários; pois ali eles não poderiam zombar de suas vítimas nem se vangloriar de seus feitos – não diante da dor do outro. Poderia ser o momento de um verdadeiro conflito – e não é à toa que Cannito escolheu justamente a locação do *paintball* para este encontro inusitado.

No entanto, a força desse encontro logo desaparece. Tudo é esquartejado e montado paralelamente com imagens de um estranho combate no qual equipes competem entre si, alvejando seu adversário com tinta. No documentário, os policiais encenam toscamente um filme de ação, atirando uns nos outros, enquanto ouvimos a trilha sonora típica de um filme de faroeste. Efeitos sonoros de tiros e sirenes de viaturas são acrescentados, neutralizando, em larga medida, aquilo que é dito em voz over. Toda a sequência começa com os jogadores no *paintball* posando para a câmera. São filmados de frente, com os fuzis de brinquedo em punho, óculos e capacetes de proteção, coletes de segurança. Em voz over, a mãe lamenta:

“Só quem sabe o que é a dor é quem passa pelo que eu estou passando. Ninguém tem ideia do que estou passando. Ninguém. Só. Era meu filho, meu único filho que eu tinha. Tiraram a vida do meu filho, sem dó nem piedade. Eu só queria justiça. Queria que alguém fizesse alguma coisa. Pelo amor de Deus!”

O combate é acompanhado pela música do Pato Fu, cuja letra diz: “Hoje as pessoas vão morrer/ Hoje as pessoas vão matar/ O espírito fatal/ E a psicose da morte estão no ar”... Só quando a mãe clama por Justiça é que vemos a imagem da família no parque. Sempre alternadamente, vemos a conversa no parque, seguidas de trechos do combate de brincadeira, nos quais policiais se arrastam pelo chão, escondem-se atrás de tambores, de carros velhos e de outros obstáculos que lhes servem de barricada.

O pai da vítima diz que as testemunhas do assassinato foram ameaçadas de morte. Lúcio, como o bom PM que foi, logo defende a corporação, atribuindo a um único policial a responsabilidade por aquele crime, como se esta não fosse prática corriqueira da polícia, como se ele mesmo nunca tivesse desempenhado atitudes semelhantes (das quais poucos minutos antes ele parecia se orgulhar). A mulher se revolta. O pastor aproveita a “deixa” para pregar, sugerindo à família que perdoe o carrasco de seu filho. Mas o pai retruca: “eu sei lá porque você está com essa bíblia aqui? De repente, você cometeu um erro grave e se arrepende”. O espectador certamente concordaria, pois o filme já havia apresentado a história do pastor, que administrava penas de morte por conta própria.

A mãe também contesta: “Não vou perdoar porque a dor é minha. Não adianta ninguém pedir. Não vou perdoar!”. O pai, acenando com as mãos (como se apontasse o dedo para o céu), conclui: “E

ele vai prestar contas, um dia, pra todo mundo ver”. Sobre essa última fala é acrescentado um efeito sonoro parecido a uma badalada de sino, que concede à fala um tom profético (aproximando-o, em alguma medida, do discurso do pastor) e destituindo-o (paradoxalmente, outra vez) do sentido de reivindicação por Justiça.

A cena termina com a seguinte fala de Alexandre, que soa como um veredicto, em coerência com a cena montada: “Uma pessoa trabalhadora, uma pessoa honesta, uma pessoa competente não merece ser morta assim de graça. Quem tem de morrer é bandido e não um cidadão de bem”. E em seguida, lemos os créditos finais. A fala de Alexandre coroa o filme com uma “moral da história” – bastante simplista, é verdade – mas que corrobora tanto a versão policial dos fatos (“bandido tem mesmo que morrer”) quanto a da família (“gente honesta não merece morrer assim de graça”). Como explicara Lúcio, existem sempre três versões para os fatos (“a minha, a sua e a real”). O filme não se decide por nenhuma delas: permanece em cima do muro, sem problematizar sequer essa definição de bandido – palavra tão corriqueira entre alguns de seus protagonistas. Ora, poderia o filme não se decidir em relação a isso?

Se o filme pode ser considerado um escândalo (como escreveu Jean-Claude Bernardet) isso se deve ao fato dele negar-se a assumir uma postura ética. Ao mesmo tempo em que a violência é passível de crítica, ela se torna, para o filme, motivo do riso e do gozo que se quer impor ao espectador. A escolha do cinismo como figura estilística acaba por conferir ao filme esse caráter dúbio (que não se decide entre a crítica e o escárnio). Frente à família do jovem morto, poderia o filme fazer-nos rir? Até que ponto ele pode explorar o sofrimento do luto?

Poderia, o filme, se comprazer com a exibição dos “grandes feitos” dos policiais? O tema com o qual o filme lida merece um tratamento mais sério, sem dúvida, mas o filme peca menos por isso do que pelo fato de se valer de uma tênue aliança com os sujeitos filmados para, logo em seguida, achincalhá-los. Tudo se transforma num experimento audiovisual articulado pelo realizador-montador. Nenhuma maravilha habita esse mundo retratado por Newton Cannito, apenas o horror, aquele que não se suporta, e que aparece, forçadamente, travestido de brincadeira.

Por obra de uma estratégia astuciosa (que se quer inteiramente esclarecida quanto ao uso de procedimentos reflexivos tanto no momento do encontro filmado quanto no manejo da ilha de edição), em Jesus no mundo maravilha somos confrontados a um filme cuja crueldade, calculada, faz do jogo do sentido um verdadeiro tormento, com balizas estrategicamente dispostas. Com a liberdade do seu julgamento crítico e a potência dos seus afetos, o espectador deve se preparar para o pior.

1. Devemos a Ilana Feldman esta indicação. Cf. Vladimir Safatle, *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

2. Como exemplo, citamos o belíssimo *Disneyland, mon Vieux Pays Natal* (2000), de Arnaud des Pallières, analisado por Jean-Louis Comolli (2008).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BERNADET, Jean-Claude, “Jesus no mundo maravilha”. Publicado originalmente em <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br>. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com>. Consultado em :04/10/2009.

COMOLLI, Jean-Louis, “O desaparecimento: Disneyland, monvieuxpays natal, de Arnaud des Pallières” in _____. *Ver e poder*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. p. 314-320.

MIGLIORIN, Cezar, “Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito” in *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*, V.5, n.2, Belo

Horizonte, jul/dez. 2008, pp. 73-83.

RAMOS, Fernão Pessoa, Mas afinal... o que é mesmo documentário ? São Paulo: Senac, 2008.

SAFATLE, Vladimir, Cinismo e falência da crítica, São Paulo: Boitempo, 2008.

Filmografia

Disneyland, mon Vieux Pays Natal (2000), de Arnaud des Pallières.

Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira (2007), de Newton Cannito.

ANEXO D – Crítica de Jean-Claude Bernardet: Lula e Jesus (2010)

Como a análise de LULA, O FILHO... sugerida por Eduardo Scorel, a análise de JESUS NO MUNDO MARAVILHA por César Guimarães e Cristiane Lima é uma análise imanente que não trabalha com parâmetros externos à obra. O conceito de base é a obra-em-si. O texto revela uma verdadeira paixão pela análise, o que lhe confere uma grande densidade. O que não exclui alguns vãos na armadura. Se se critica o filme por não problematizar a palavra “bandido” fartamente usada, por outro lado o texto não problematiza suficientemente palavras-chave como “cinismo”, e menos ainda “ética”.

Tampouco está problematizado um aspecto do texto que considero essencial: por que o texto é tão furioso? por que os autores estão tão furiosos? o que neles foi ferido pelo filme? Sim, entendi, o cinismo feriu a ética, mas esta formulação não é suficiente.

A paixão pela análise leva os autores a se deterem sobre detalhes de composição da obra, o que é excelente. Analisa-se, por exemplo, um trecho do depoimento da mãe:

“Toda a sequência começa com os jogadores no *paintball* posando para a câmera. São filmados de frente, com os fuzis de brinquedo em punho, óculos e capacetes de proteção, coletes de segurança. Em voz over, a mãe lamenta: ‘Só quem sabe o que é a dor é quem passa pelo que eu estou passando. Ninguém tem ideia do que estou passando. Ninguém. Só. Era meu filho, meu único filho que eu tinha. Tiraram a vida do meu filho, sem dó nem piedade. Eu só queria justiça. Queria que alguém fizesse alguma coisa. Pelo amor de Deus!’ // O combate é acompanhado pela música do Pato Fu, cuja letra diz : “Hoje as pessoas vão morrer/ Hoje as pessoas vão matar/ O espírito fatal/ E a psicose da morte estão no ar”... Só quando a mãe clama por Justiça é que vemos a imagem da família”.

Essa seria, creio, uma sequência em que o cinismo fere a ética.

Pergunto: se, em vez do doloroso depoimento ‘over’ sobre o circo do *paintball*, tivéssemos a mãe falando ‘in’ num ambiente que não fosse um abstrato fundo infinito, mas, por exemplo, a sua residência, se a câmera se mantivesse quieta, haveria alguma objeção? Acredito que não, a dor da mãe seria respeitada, a compaixão do espectador poderia se exercer sem perturbação. Seriam assim restituídos o discurso da lamentação (“a mãe lamenta”, conforme o texto) e o discurso do consenso. E assim não haveria problema. Mas assim não existiria JESUS NO MUNDO MARAVILHA, nem o furor do texto de César Guimarães e Cristiane Lima. Eles foram excelentes espectadores, melhores do que eu: eles são os espectadores escandalizados.

Deve se acrescentar que o texto de César Guimarães e Cristiane Lima aborda uma questão essencial que foi pouco explorada ou até mesmo silenciada, a saber, a participação corporal de Cannito no filme.

ANEXO E – Texto do montador André Francioli: Escárnio da Crítica Católica (2010)

Este texto é uma resposta ao artigo "Crítica da Montagem Cínica", escrito por César Guimarães e Cristiane Lima, publicado no site português DOC ONLINE (www.doc.ubi.pt). Como montador de *Jesus no Mundo Maravilha*, vejo-me intimado a escrever, já que boa parte do dilema envolve diretamente as operações que realizei, junto com a direção, na estruturação do filme. Assim como *Jesus no Mundo Maravilha* contraria os mandamentos da parcela da crítica que o condena, o tom deste texto também contraria os protocolos da crítica, tanto da boa quanto da má. Estou cada vez mais convencido de que a crítica da crítica compreende o escárnio, o sofisma, o aforismo, o deboche e a má educação. Isto porque a meu ver o artigo em questão esforça-se, a partir de pré-concepções de cunho moral, em tentar provar que *Jesus no Mundo Maravilha* trata-se de uma monstruosidade anti-ética, um ovni abjeto e supostamente indesejado dentro do espectro daquilo que se habituou chamar de "documentário". Trata-se de mais um capítulo da cruzada moralista da jovem crítica católica brasileira, que tenta a todo custo impor sua ética. Em seu blog (<http://jcberndet.blog.uol.com.br/>), Jean-Claude Bernardet, que é um dos defensores do filme, acredita que o documentário brasileiro contemporâneo passa por contradições profundas que são salutares. Então decidi contribuir, aprofundando ainda mais o fosso da diferença, escancarando os antagonismos. No ano passado tive a experiência de ler "Jesus no Mundo Maravilha, Uma Carta Aberta ao Realizador Newton Cannito", de César Melhoral (ou Milhorim, algo que o valha, não me lembro bem se é nome de remédio ou marca de fubá), e fiquei com uma preguiça danada. Lembro-me de dizer ao Newton que não estava interessado na discussão de fundo moral (por trás do refinamento da escrita doutoranda) que o texto levantava e que, sintomaticamente, começava com uma citação de Kracauer, que como seus seguidores sempre teve dificuldade em enquadrar os filmes dentro de suas teorias, nunca conseguindo encaixar a feliz diversidade do cinema em suas gavetinhas de preferência. Alguém já disse que é uma pena alguém tão inteligente e dedicado quanto Kracauer levar a vida toda a erigir um edifício só para dizer que preferia o realismo. Acho divertida a piada. Estamos falando de um tempo pré-Bazin (que, aliás, também era católico, porém bem mais inteligente)...

Mas o fato é que cansei de ficar apenas escutando a ladainha. Em situações e momentos como estes é preciso marcar mesmo posição, abrir frente clara de oposição e de rompimento, desmascarar os bons moços limpinhos e engomados, colecionadores de casacos, supostos defensores da ética, e que atualmente encontram-se entricheirados nas universidades em uma cruzada cristã pelo engessamento do documentário brasileiro. Isto precisa ser combatido, e rápido. Meu texto pode parecer raivoso, mas seu tom desbocado é proposital, e de fundo filosófico. Tive este insight tomando um cafezinho aqui no Nicola, em Lisboa, frequentado no passado pelo sr. Bocage, que me faz também lembrar de Rabelais, Gregório de Matos, José Agudo e Rogério Sganzerla. Antes de mais nada, é bom deixar claro que pessoalmente não me ofendo com as tentativas neuróticas e desesperadas dos jovens acadêmicos católicos de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, em fazer com que seus pontos de vista construam um campo hegemônico. Há tempos que ando cansado mesmo, destes clubes de eleitos que se auto-elegem para tentar impor suas hierarquias de gosto, sua ética e sua moral, no caso das mais esquemáticas. No fundo são motivo de riso, escancarado mesmo – uma piada! Só que alguém tem que começar a dizer que essa igreja não é dona da razão, como tenta se fazer supor, pois é preciso e vital que o documentário brasileiro supere de uma vez por todas esse mal de época.

Lembro-me que comecei a editar o *Jesus no Mundo Maravilha* antes das gravações terem terminado. Era início de ano, e um assistente já havia convertido todo o material que fora gravado em dezembro. Cheguei para visionar e organizar o material, e lembro-me que fiquei entusiasmado. Tudo me parecia ao mesmo tempo estranho e estimulante para um documentário. Chamava a atenção, sobretudo, aquilo que me pareceu um salto em relação ao primeiro documentário de Newton, "Violência S.A.". Este salto residia no fato das operações irônicas de sentido presentes em "Jesus", às vezes beirando o absurdo, estarem presentes na própria composição da imagem, dentro de cada quadro, aonde podíamos ver, por exemplo, policiais dando aulas de tortura e contando suas proezas de Charles Bronson paulistano em meio a um mundo colorido de brinquedos mecânicos e algodão doce. Por outro lado, em *Violência S.A.*, que particularmente não me agrada - e já cansei de dizer isto ao Newton e ao Eduardo, co-diretor, acho que a voz over está muitos graus acima do tom farsesco adequado – as operações de ironia, cinismo e escárnio devem-se quase que totalmente ao uso da voz

over; já em Jesus a voz over é dispensada, e a ironia, o cinismo, o escárnio e a avacalhão passam a se operar diante da câmera, através da câmera, através da atuação direta do diretor no embate com a realidade, através da interação que sua personagem (de diretor bufão) realiza com as demais personagens e em sua combinação com a locação do parque.

Mas estava dizendo do início da montagem. Faltava ainda alguma coisa àquele material que visionávamos, pois com as transformações ocorridas no projeto em seu decorrer, havia por parte do Newton o desejo intuitivo de fazer um documentário onírico com aquilo tudo. Naquela combinação explosiva de histórias violentas, personagens patéticas e performances apalçadas, enveredar pelo sonho e pelo pesadelo parecia-me também ainda mais perigoso e estimulante. Conversamos sobre materiais adicionais, que poderiam ser produzidos para, na articulação com o material já gravado em dezembro, construir afinal a composição onírica que Newton almejava. Lembro-me claramente de pedir-lhe algum material de apoio que fosse abstrato, um trabalho de câmera sobre o espaço do parque, sobre os personagens neste parque, um material que fosse mais plástico e menos descritivo, pois com o conjunto de imagens descritivas, funcionais e objetivas que tínhamos o tal onírico não poderia ser estruturado.

Alguém pode pensar que estas reflexões sobre as opções da direção podem soar estranhas vindas do montador, mas acredito que a montagem de um projeto como este não pode compreender apenas o trato da matéria virtual das imagens, dos sentidos que emanam delas e das articulações entre elas, do resultado estético dos embates da câmera com o real (amém!), mas também a reflexão e a discussão sobre as próprias decisões da realização em sua luta, dada no fio da navalha de uma operação arriscada. Sobretudo porquê estruturávamos o filme por um ponto de vista que, confrontado com nosso entendimento do mundo, parecia-nos grotesco e injustificável. Daí pergunto aos católicos: não se pode fazer um filme cínico para mostrar que o mundo é cínico? Quem é que vai mostrar a fuça autoritária e dizer que não pode?

Assim, nessa dinâmica entre direção e montagem, presenciei o momento subsequente à ligação da Mãe da vítima ao Newton, superando o medo de falar sobre o caso e prontificando-se, afinal, a dar projeção a suas palavras dentro do projeto. Decidiu-se que ela seria gravada em estúdio, em fundo neutro, portanto fora do espaço do parque – não me lembro se houve outras conjecturas a respeito da escolha da locação para a mãe, poderia ter havido outras opções, mas sinceramente ainda hoje não vejo o que poderia ser mais adequado para o seu registro, levando em conta a intenção de preservá-la da colagem sobre o parque. O parque era o espaço da demência, da loucura e da alienação, não de quem teve o filho assassinado covardemente pela polícia. Penso hoje que ir até sua casa poderia ter sido perigoso, um perigo potencialmente residente no próprio espaço da realidade, que poderia por uma fresta adentrar a sala escura de nossos experimentos cínicos e escarnáticos, e que residiam na ideia sempre frisada por Newton de que o documentário deveria se construir sempre a partir do ponto de vista narrativo dos policiais. Evitar a realidade é um pecado na igreja do documentário? Que seja. Sob esse ponto de vista, omitir o espaço “real” em torno dos pais da vítima foi o que permitiu que o filme pudesse finalmente incorporá-los, ao mesmo tempo preservando a integridade pessoal da mãe e o traçado que o projeto, transformado radicalmente pela imposição do silêncio pela polícia (que proibira os policiais envolvidos no caso de prestar declarações ao documentário), enfim descobrira.

Sobre o cinismo, uma coisa que sempre me parecia hilária, ao catalogar o material bruto que a certa altura me chegava quase que diariamente na ilha de edição, era o fato que NUNCA, NINGUÉM que aparecia no filme questionava por quê cargas d’água falava-se de tortura em meio a brinquedos; da doutrina evangélica num carrossel; de direitos humanos numa mesa mal improvisada em meio a um parque de diversões. É de uma ingenuidade genuinamente estúpida – sinceramente não há como não rir dos dignos representantes dos direitos humanos sentados no meio de um parquinho, repetindo as velhas ladainhas de sempre, como se fosse normal promover um debate em meio a brinquedos, e com um palhaço estúpido a andar de um lado para outro. Lembro ainda que trabalhei arduamente nesta sequência, para dar cabo satisfatoriamente de um certo “efeito blá-blá-blá”, imaginado pelo Newton, e que consistia na sobreposição das falas do debate, construindo a impressão de que todos queriam falar ao mesmo tempo, sem respeitar a opinião do outro. Aquela confusão toda foi completamente construída na montagem (perdoai!), pois é assim que entendíamos estilisticamente o que ocorre quando põe-se frente à frente burocratas e policiais para discutir o conceito de “direitos humanos”. Aparentemente, a etiqueta e a educação davam a impressão de que às vezes queriam se ouvir. Mas decididamente não estávamos interessados em etiqueta. Etiqueta, como Newton gostava de dizer

durante a edição, é a ética da elite, do bem-educadinho. Discutir ética de verdade é mais embaixo. Rimos e rimos muito na ilha de edição, e ainda hoje me cago de rir quando tenho o prazer de assistir a esta cena. Isso quer dizer que o filme é “contra os direitos humanos”? É assim que os educadinhos das universidades brasileiras preferem ver, para não trair suas teorias teóricas? Divirto-me com a paródia que fizemos, e com a lucidez de Newton em fazer um filme que critica tanto a polícia quanto os críticos da polícia, pois os críticos da polícia e os defensores dos direitos humanos estão presos em ideias e teorias que não se aplicam na realidade, que não lhes permitem atuar de maneira concreta sobre a complexa questão da segurança pública no Brasil. Ficam lá nas suas palestras, nas suas conferências, nos seus programas de televisão, sentados nas suas cadeiras enquanto o pau come na rua. Esses senhores têm o seu papel sim, importante, mas que é importante na sua pontualidade cotidiana, de ação concreta na assistência às pessoas que não têm defesa diante da violência corporativa, da violência do Estado. São necessários e assim são nobres, mas como teóricos são patéticos. Humanismo de academia não resolve. Ademais, é sempre bom lembrar que o documentário estava sendo construído a partir do ponto de vista dos policiais, que sequer suportam ouvir falar de “direitos humanos”, pois para os “direitos humanos” policial é apenas uma abstração, um signo maligno da ditadura, entidades sem existência física – como se também não fossem mais uns fudidos. Tá bem, mas o que você propõe afinal? – diria provavelmente algum furioso estudande - a anarquia? – Sei lá – responderia eu - não sou procurador do Estado, nem defensor profissional dos direitos humanos, e muito menos crítico, que dirá católico. Exigir esta resposta e esta proposição de um documentário, ou qualquer tomada de posição do mesmo a favor deste ou daquele, é puro equívoco. É um pensamento de rodapé. É até feio.

Diante de Pereira, o justiceiro evangélico, sentia um certo ódio (perdoai novamente!). Tive que me controlar um bocado diante da imagem deste homem, que levava suas vítimas covardemente para um matão na zona leste e as executava. Cresci na periferia e já havia topado tipos assim, e ouvido inúmeras histórias destes pés-de-pato. O pé-de-pato para mim é um personagem de infância, que habitava a noite de onde eu morava, trafegando encapuzado pelas ruas de terra em um Maverick negro, em baixa velocidade, arma no cinto, acompanhado de outros 4 justiceiros de bigode bem-feito, com dedos e olhos amarelos. Na periferia sentíamos ódio destas figuras, ficávamos indignados, e quando crescíamos frequentemente gostávamos da ideia de um dia poder fazer também vingança. É essa a lógica que se deseja e que acontece muitas vezes na periferia, a do olho-por-olho e dente-por-dente. No fundo nunca levei isto mesmo a sério, afinal fiquei vivo para poder exterminá-lo ao menos esteticamente. Seria incapaz de matar alguém fisicamente, em nome do que quer que seja, mesmo um assassino fardado, cínico e covarde como Pereira. Aliás, em termos de atuação dentro do documentário, Pereira leva o Oscar – proporcionou-nos uma autêntica cena de documentário clássico ao narrar sua conversão religiosa. É pecado avacalhar o espaço sacrossanto do documentário? Que seja. Gostaria apenas que alguém me dissesse o que é preciso fazer no Brasil para acabarmos de uma vez por todas com a lógica da patrulha.

Quanto ao palhaço, este impôs-se no filme. Impôs-se à equipe de filmagem, à direção e à edição. Confesso num certo período do trabalho que lutei contra este palhaço – sua articulação com o restante do material parecia-me ter que ser feita à forceps – era um aparente alienígena no projeto. Mas assim como os outros personagens, ele também estava interessado no filme, e queria tirar proveito da oportunidade: Pereira queria mostrar sua conversão e seu arrependimento, e pregar a palavra de Deus; Jesus queria mostrar como estava triste, e como queria seu emprego na polícia de volta; Lúcio queria fazer no cinema o papel do justiceiro destemido; a vítima queria justiça; e o palhaço queria aparecer na televisão. E para isso dispôs-se ao jogo, tanto que sua atuação passou a modelar-se com o decorrer das gravações, e isto era bastante visível no material – no processo, ele aprendeu por exemplo que era mais engraçado fazer papel de mau-humorado do que fazer suas habituais palhaçadas sem graça. E assim o fez.

No mais, falando genericamente sobre o trabalho, mudaria poucas coisas da montagem. Primeiro, tentaria diminuir drasticamente a voz over de Lúcio no início, e daria mais tempo às imagens inaugurais – há ali um problema de ritmo. E certamente montaria a sequência de Jesus caminhando pelo bairro, em seu dia-a-dia de segurança particular, de outra maneira, sem aquela música de pianinho. A música ali sobra, está over, dava pra ser mais elegante, mas os parcos 2 meses dados pela produção não me permitiram decantar tudo plenamente – sob meu ponto de vista teria sido um trabalho perfeito em sua forma final, não fossem estes pequenos pormenores – o início e a caminhada

de Jesus. De qualquer modo, realizar uma montagem tão intensa em apenas 2 meses é um feito bastante grande, e tenho muito orgulho do que pude fazer em tão pouco tempo.

Fizemos um documentário anti-ético? Como montador assumo todas as construções de sentido, foram todas elas fruto de debate, discordâncias e afinidades que foram se resolvendo intuitiva e intelectualmente durante a montagem. É importante frisar o “intuitivo”, pois quando se lê e não se é intuitivo vira-se papagaio, passa-se a enxergar o mundo a partir de determinações que valem uma estrelinha no caderno no esquema clientelista da universidade, mas que tornam a visão obtusa e o pensamento monológico. Daí que a estreiteza intelectual passa a agir sobre os aspectos físicos, fica-se eunuco, com um ar de nerd, têm-se que usar óculos, de preferência fundos e com um grosso aro preto, no máximo vermelho, pra parecer mais despojado, e ficar com uma cara de pudim, com a mão no queixo, predisposto sempre a dizer algo inteligente e perspicaz a cada palavra. Passa-se a citar ideias de Louis Skorecki, que fica clamando pelo mundo um ambiente sagrado, silencioso e litúrgico para a experiência dentro das salas de cinema. É este o cinema das igrejazinhas. Particularmente, acho uma merda esta ideia, assim como acho uma cagalhada sem fim a moral católica.

Sinceramente o cinema para mim é algo fetichista, profano e vulgar, suado, ruidoso, barulhento, sujo, fedendo a comida, perdido em alguma sala de Havana, da Índia ou da Nigéria. Disto os moços de cérebro perfumado também têm horror. E têm horror aos peitinhos da negra em El Benny, aos closes maravilhosos como nunca vi em El Benny, ao cinema como espetáculo público coletivo e popular de fato, e não como uma experiência privada numa sala cheia de gente. Uma projeção de El Benny, ficção cubana pós-moderna súper bem produzida, em Havana, que tive a oportunidade de ver junto com Jean-Claude Bernardet foi a maior experiência cinematográfica que pude viver (a propósito, essas conexões aqui com Jean-Claude não são apenas acaso, cada vez mais acredito que tudo é uma coisa só. A vida é mesmo holística, é só saber conectar os signos). Tínhamos ido ao cinema para ver o público, o comportamento verdadeiramente sofisticado, cinematográfico e participativo do público cubano, e não houve um minuto sequer em que o público não falava, ou mesmo não se esmurrava, numa cena que ocorreu diante dos meus olhos maravilhados. Maravilhados por ter vivenciado o cinema como um evento social pleno, e maravilhados pela sorte de ter sido presenteado, para além de tudo, com um filme surpreendentemente belo, vivo, pulsante, musical – o oposto dos filmes desossados e secos que os acadêmicos têm o hábito de fazer quando se aventuram por trás das câmeras. Eu e Jean-Claude saímos então exaustos, empapados de suor, moídos e felizes daquela sala, como se estivéssemos saindo de uma deliciosa buceta gigante, de um transe xamânico, de uma festa de Exu. Sempre me pergunto porque é que os críticos gostam de fazer filmes descarnados, sem pinto nem bunda. Não entendem que a oposição ao espetáculo alienador do naturalismo norte-americano, e à pretensão de objetividade dos documentários da TV à Cabo, pode ser dada a partir do contra-espetáculo (mesmo dentro do documentário). Os esquerdistas católicos preferem a igreja, naturalmente, o silêncio, a castração, a penitência. Ai, meu Deus do céu, vai ser sério (e chato) assim no inferno.

Recordo deste episódio em Havana, assim de rompante porque há também uma situação interessante que me lembro, e que pude presenciar nos laboratórios da Teleimage, em São Paulo, e que ocorreu durante uma copiagem de Jesus no Mundo Maravilha. A sala de copiagem tinha uma parede de vidro, que dava para um corredor, e os técnicos do laboratório começaram aos poucos a se postar diante do monitor, e em poucos momentos o documentário foi uma sensação absoluta entre os funcionários do laboratório, que riam com o filme e se divertiam com ele. Ficaram ao final grudados àquilo e adoraram, coisa notável para um grupo de pessoas que lida com a imagem e processa milhares de copiagens de milhares de filmes em seu dia-a-dia. A explicação para isto, a meu ver, deve-se para minha satisfação à eficácia da montagem por um lado, que pôde seduzir e manter um ritmo adequado ao espectador de televisão; e por outro lado pelo fato justamente de Jesus no Mundo Maravilha possuir um humor que a tudo corrói, pois o humor popular é há séculos assim: não perdoa nada, nem a esquerda e nem a direita, e morre de rir dos aspectos grotescos do físico, dos risos canalhas, do ser humano apalhaçado submetido ao ridículo e à estupidez de que é capaz. E a cultura pequeno-burguesa (desculpem, mas não há mesmo melhor palavra) não suporta este humor popular, transcendente, despurado e desconhecedor da moral. Há séculos também que tenta combatê-lo. Há um plano em Jesus que sintetiza esta conexão com o humor popular muito bem: os 3 policiais brincando de foder com o palhaço, num plano médio, e o palhaço fingindo hiperbolicamente a sensação do empalamento quando recebe uma garrafada de plástico no cu. Newton traduz isto em ideias sobre o filme quando diz

que “queria fazer uma mistura de Jean Rouch com Pânico na TV”. Então, realismo sim, mas não nos termos dogmáticos que tentam impor. Não o realismo humanista do clientelismo acadêmico. Ludismo então, lúdico e ludder, contra as máquinas acadêmicas do realismo pequeno-burguês!

Então gritam os pudins de óculos: “Humor, nem pensar. Ironia e cinismo, proibido! Escracho então, impossível! Em um documentário, imperdoável! Em um documentário de montagem, sacrílego!”. Os artigos que criticaram o documentário *Jesus no Mundo Maravilha* levantam a voz em nome da ética, mas seus julgamentos são de cunho moral. E de uma moral católica, visivelmente contaminada por ideias que se traduzem muitas vezes em expressões como “fê” na realidade, “pudor” diante do real, “dez mandamentos”, toda uma terminologia adaptada da liturgia católica. O documentário brasileiro hoje em dia tem até um “decálogo”, como é que é possível? Mas quem tem o espírito atento e não se deixa controlar por estas imposituras pula logo fora, como o próprio Eduardo Coutinho, que mesmo muito longe da oposição radical a isto, que *Jesus no Mundo Maravilha* representa, driblou e confundiu o obscurantismo realista pré-tropicalista, pré-cinema sonoro, pré-vertov, pré-bakhtin, pré-cervantes, e foi documentar a ficção do ser humano. Quando lia *Dom Quixote*, sempre tinha a impressão de estar vendo um documentário - não sei por quê :P

A rigor e terminantemente, não tenho nada contra o direito dos católicos, dos acadêmicos e dos realistas ortodoxos fazerem seus filmes. O problema é que agora eles querem dizer o que pode e o que não pode, e só eles querem fazer. E para isso têm formado uma patrulha pesada, que controla júris e editais através do lobby e da instrumentalização acadêmica, tentando determinar aquilo que é e o que não é. Sobre isto, o Newton tem outra frase da qual gosto muitíssimo, e que é mais ou menos assim: “quero que o mundo seja plural, claro, mas quando eu faço um filme eu só quero poder ser autoritário e dizer aquilo que eu penso”. Ser autoritário aqui significa poder ser livre para dizer o que quiser, sobre o que quiser, da forma que quiser, valendo-se do recurso estilístico que julgar mais apropriado para, naquele momento de sua vida e naquele momento do mundo, traduzir em matéria estética aquilo que pensa, sobre pessoas, coisas ou qualquer abstração.

Para terminar logo gostaria de fazer duas citações, mas adianto desde já que não é para conferir autoridade ao que escrevo (apenas acho-as legais, ajudam a sintetizar e a confundir muita coisa ao mesmo tempo); aprendi este recurso de conferência de autoridade nas aulas de redação do cursinho - acho até muito manhoso citar um clássico e tal, encher tudo com notas de rodapé, mas não gosto muito. Tenho mesmo índole de criador e de montador, prefiro lidar livremente com o que leio, vejo e ouço, daí que vou me apropriar sem citar a fonte (não chorem, meninas, vai tudo com aspas): “Ética é estar à altura daquilo que lhe acontece”. “A moral é a fraqueza do cérebro”

Este texto, “Escárnio da Crítica Católica”, entra desde já para os anais do documentário brasileiro. Sem mais, vão ver se eu estou na esquina.

André da Conceição Francioli

Lisboa, 16/04/2010

ANEXO F – Texto de Newton Cannito: Defesa de Jesus, por Newton Cannito (2010)

“Jesus no mundo maravilha” é uma mistura de Jean Rouch com “Panico na TV”. De Jean Rouch tem vários procedimentos de cinema verdade, com a presença ostensiva da câmera, a metalinguagem, a subjetivação da narrativa, a assincronia som e imagem e as representações “dramatizadas” do imaginário dos personagens. Do Pânico, o filme traz o humor, a auto ironia, o trash, a musica brega e a criação a partir do meta-espetáculo televisivo.

Em sua resposta a critica que Cesar Guimarães e Cristiane Lima fizeram de "Jesus...", Jean Claude Bernardet observou que ninguém analisou com cuidado a minha presença corporal no filme.

Realmente.

Eu mesmo não planejei isso com cuidado, apenas não inibi nada e foi surgindo várias situações. Lembro que foram poucos momentos, estavam legais na ilha de edição e decidi deixar. Porque não, né? Achei legal mostrar eu meio palhaço. Eu pensei que ninguém ia notar muito e não pensei que isso teria grande importância. Mas me enganei. Desde as primeiras exibições percebi que minha presença em cena causava um impacto muito grande. Choca as pessoas.

Porque será?

Refletindo um pouco sobre isso cheguei a algumas hipóteses:

a) As pessoas não sabem a diferença entre personagem e diretor. Acham que a ação do diretor dentro do filme é IDENTICA ao DISCURSO do filme. Isso é desconhecimento do básico de teoria narrativa. Mesmo uma boa análise imanente e formalista não cometeria esse erro. A minha presença no filme é apenas como um personagem que criei, um palhaço bufão que revela o mundo em que ele vive. Não se pode confundir as opiniões do palhaço com as opiniões do diretor. Acredito que é por acharem antiético a atuação do "personagem documental que represento" que alguns críticos acham que eu sou antiético. Dentro desse critério Orson Welles seria antiético, pois fez um personagem polêmico em “F for Fake”. Dentro desse critério Dario Fo seria um machista, pois ele tem cenas com bufão machista. E por aí vai.

b) Ontem falando com um amigo (Nicolas Monasterio) ele me falou mais sobre o personagem do Bufão. Eu saquei que esses críticos meio católicos ainda estão presos a logica do melodrama. Por isso clamam pela autenticidade e tem pânico do que consideram “cinismo”. O que eles não entendem do personagem do Bufão é que:

b.1) Ele retrata o horror da sociedade

b.2) E para ter o direito de fazer isso, o bufão tem que se identificar com o horror. Ser ele mesmo "um deles" e ter sido muito humilhado e se auto destruir sempre.

Foi isso que fiz desde o inicio do filme.

Não sei como não percebem que o grande diferencial de minha presença é que eu destruo a mim mesmo. Hoje vendo o filme percebo que fiz o "personagem do diretor" ser o mestre de cerimônias cômico e maluco de um circo grotesco. É por estar dentro desse circo de horrores que eu posso criticá-lo! Essa identificação é importante. E é o que faz a diferença. Senão vira humor que xinga os outros para se auto-preservar. Seria um humor moralista. O humor que eu admiro, não faz isso O humor que fiz no “Jesus...” não é desse tipo. O que fiz é construir um personagem que admiti fazer parte do "mundo que ele está criticando". Ele se coloca com mais um. Isso deve chocar os intelectuais que no alto de sua tradicional arrogância gostam de se sentir superiores aos personagens retratados. Seja superior para julgar. Seja superior para se compadecer e ter piedade. Mas sempre superiores. Em “Jesus...” eu sou mais um. E rio das piadas fascistas e racistas. Foi demais para os intelectuais burgueses católicos.

c) Mas o interessante é que foi só por isso - por eu me colocar como mais um deles - que consegui tantos depoimentos surpreendentes e chocantes. Foi por rir de suas piadas racistas que eles me revelaram seu racismo. Foi por não julgar seu fascismo que eles revelaram seu fascismo. Um exemplo: consegui que os policiais desse uma aula de "Tortura" de cara lavada! Alguém tem noção do que é isso? Ninguém valoriza isso. Eu valorizo. Acho uma imagem inédita. Pessoalmente eu nunca vi um documentário que conseguiu isso. Isso revela mais sobre a policia brasileira do que 8 mil denúncias escandalizadas do Caco Barcelos. Por isso choca tanto. Isso só foi possível, pois eu realmente AMAVA meus personagens

AMAVA

Eu não os julgava. Eu não tive dó deles. Eu realmente gostava deles. O documentário brasileiro é, geralmente, muito moralista. O cara vai filmar um bandido já com inúmeros pré-julgamentos. Não pode.

Nisso o documentário é igual ficção. Temos que amar nossos vilões. E a forma de amá-los é nos identificar com eles e ver o que tem neles que é parte de nós mesmos. Se não tivesse neles parte de nós mesmos eu não teria interesse neles. Se tenho interesse neles é porque são de meu povo, de minha família, tenho amigos que pensam assim e o pior de tudo – eu tenho que admitir, que eu – mesmo sendo um “propenso intelectual tupiniquim da USP”, mesmo tendo estudado direitos humanos com Fabio Konder Comparato e Renato Janine – mesmo assim eu já tive alguns momentos que pensei como eles! Só pensei. Mas pensei. Eles captaram. Eles fizeram. Mas eu admito que já pensei como eles. Que jogue a primeira pedra o intelectual que nunca pensou. Não acho que sou melhor que eles. E também não acho que os intelectuais que odiaram o filme estejam isentos do fascismo tupiniquim. Inclusive, me parece que nível de raiva desses intelectuais contra o filme mostra que algo os incomodou de verdade, a nível pessoal. Será que não foi a explicitação de que nós – cineastas e intelectuais – não somos isentos? Sempre me pareceu que as pessoas muito homofóbicas tem algum medo excessivo de homossexuais, um medo típico de quem tem um desejo latente. Amor e ódio são os dois lados da mesma moeda e quem é bem resolvido com uma questão, não tem tanto ódio do lado oposto. O mesmo acontece com o fascismo. Fico imaginando que o ódio dos intelectuais contra “Jesus...” deve ter sido por isso: pela explicitação de que o intelectual não é isento do fascismo tupiniquim e que também é parte desse circo de horrores. O que os incomodou é perceber que aqueles policiais apenas efetivaram vontades de vingança que estão dispersas no imaginário de nossa nação. A frase final do palhaço, concluindo o filme corrobora isso.

É claro que os policiais devem ser presos por isso, não tenho dúvidas. Devem ser julgados pela justiça, ok. Mas meu amor pelos direitos humanos me faz ter compaixão e entender que o que eles fazem é também responsabilidade nossa. Se realmente quero ser melhor que os policiais tenho que ter essa compreensão. Senão iremos julgá-los tal como o jornalismo televisivo os julga, vamos julgá-los como se não fossem humanos, iremos julgá-los tal como eles julgam os bandidos. To fora dessa. Ao invés do julgamento defendo a penalização compreensiva.

E como artista tenho que saber que se eu vou representá-los é porque sou parte disso. Isso muda tudo! É assim que se faz qualquer arte! Se você julgar previamente seus personagens você limita a criatividade. Eu realmente gosto de meus personagens e por isso eles se revelaram para mim. E por isso eles também AMARAM o filme! Isso, aliás, também é curioso. Os intelectuais de BH me acusam de cínico. Mas os personagens amaram o filme!

Será que eles realmente são bobinhos e alienados e foram enganados pelo diretor manipulador? Ou será que eles entenderam coisas que os universitários não entendem? Não é estranho eles não terem ficado bravos comigo e os universitários terem ficado furiosos? Será que os policiais e o palhaço precisam mesmo da ajuda de intelectuais para se defender.

Ou será que - como já provou o Silvio Santos no show do milhão - os universitários nem sempre tem a resposta pronta? Vale uma pesquisa maior para entender isso!

d) Bom gosto x escracho: A crítica de cinema no Brasil – via de regra – é meio aburguesada, meio francesa pré-nouvelle vague.. Eles não gostam e não entendem a arte popular. Gostam de sutileza e a arte popular é explícita. Essa crítica meio aburguesada me lembra o moralismo Rubem Biafora, um crítico dos anos 50 que detestava o cinema brasileiro popular. É uma crítica pré-bakhtin. Desconsideram a importância da estética do escracho. Não entendem a arte popular. Atacariam Dario Fo e ou qualquer bufão “Jesus no mundo maravilha” – e muitos outros trabalhos de vários autores - estão sendo vítimas dessa crítica aburguesada. Que tal como Rubem Biafora nos anos 50 quer impor seus valores estéticos ao conjunto da produção. Temos que lutar contra esse moralismo cristão da crítica acadêmica tupiniquim.

e) Tropicalismo. Outra dica: para mim há uma óbvia relação de “Jesus no Mundo Maravilha” com a estética tropicalista. O uso do espetáculo, a estética do escracho, do avacalho, é evidente no filme! A relação com “Panico na TV” também é evidente. O palhaço faz o personagem do “Robert”, o moço que quer aparecer e serve de metáfora de um tema muito importante no filme: a vontade de aparecer e ser famoso! É evidente que o filme é também sobre a vontade de ser aparecer na mídia. O palhaço explicita isso. Mas a corporalidade dos policiais representando cenas com armas de brinquedo, as cenas dos engratados dos direitos humanos andando em direção a câmera tal como os filmes de

Tarantino, entre outras coisas, explicitam isso!

Outra referência: na hora de fazer o filme eu sempre me lembrava de “O bandido da luz vermelha”. O montador do filme, Andre Francioli também é fã do cinema tropicalista e fez curadoria da obra de Silvio Renoldi grande montador. Acho que nos dias de hoje “Jesus...” é vítima do mesmo moralismo que tentou destruir o tropicalismo nos anos 60.

O Chacrinha é um gênio, pois já morreu. Mas se estivesse vivo seria destruído pelos universitário tupiniquins atuais, acusado de ser de mau gosto e “antiético”.

E o mais assustador: no campo do documentário os críticos ideologicamente católicos tem se disfarçado de defensores da ética (alias, como sempre, né?) e estão conseguindo uma hegemonia muito grande. Comandados por bons ideólogos e tendo a frente alguns filmes de evidente qualidade estética eles vem tentando estabelecer regras, decálogos, padrões, para destruir outros tipos de cinema (que eles – com a verve dos grandes moralistas – definem como antiéticos).

Ao controlar os debates públicos sobre documentário e influenciar e participar dos júris e da academia, esses criticos tem conseguido neutralizar a inovação e o documentário brasileiro tem se tornado uma série de homenagens bem intencionadas a figuras consensuais. É assustadoramente chato.

É uma história que se repete desde que o mundo é mundo: são os caretas moralistas politicamente corretos tentando controlar a ousadia estética e temática.

Mas você, que torce pela ousadia, não se desespere! Nos temos uma grande vantagem: os moralistas são meio chatos e nós curtimos a vida e os seres humanos. Ainda acho que venceremos.

Newton Cannito

**ANEXO G – Entrevista de Newton Cannito ao blog do jornalista Luiz Zanin Oricchio:
Ética e Humor: Entrevista com Newton Cannito (07/04/2011)**

Uma das mesas de debate do *É Tudo Verdade* (Ética e Humor) reúne Newton Cannito, Jean-Claude Bernardet e Marcelo Tas. Cannito é autor de dois filmes provocativos e que causaram muita polêmica: *Jesus no Mundo Maravilha* e *Violência S/A*. É preciso vê-los. Mas posso adiantar que tratam de temas graves como a violência urbana, corrupção policial, o sentimento de medo da classe média, sempre em chave não convencional. Usam a paródia, o humor (muitas vezes desconcertante), a ironia e mesmo o sarcasmo como formas de problematizar reações estereotipadas. São filmes discutíveis – e isso é um elogio. A minha ideia era fazer uma grande matéria para o jornal, mas não foi possível. Vai no blog. Entrevistei Newton Cannito. Perguntas e respostas seguem abaixo. Façam bom proveito.

Por que você escolheu essa aproximação aos graves problemas através do humor? Acha mais eficaz? Como é que você fundamenta isso?

Primeiro porque eu queria despertar o choque. Sair da mesmice da representação cotidiana. São temas e imagens muito vistos na televisão e no documentário na forma de drama social. Essa forma foi tão repetida que perdeu o impacto. Para revelar novamente essa realidade cruel era preciso mostrá-la em uma forma nova. A escolha do humor veio daí.

No “Violência s.a.” nossa maior referência foi o satirista Swift, de “Panfletos Satíricos”. Partimos da contradição de que a violência começa a ser um mercado e começa a enriquecer pessoas. Essas pessoas tem interesse pessoal no aumento da violência e geram uma cultura do medo. E então fizemos o filme a partir da pergunta: como ganhar dinheiro com a violência? E quais os absurdos que isso gera. Tal como Swift e Kurt Vonegut trabalhamos com a revelação de lógicas sociais absurdas. Mas eu acho que a grande questão é que nosso documentário precisa saber trabalhar mais com os gêneros dramáticos. Nosso cinema tem muito medo de trabalhar gêneros. Mesmo o docudrama é pouco trabalhado. João Batista de Andrade é, para mim, o principal documentarista brasileiro. Ele fez docudramas maravilhosos, como *Caso Norte* e *Wilsinho Galileia*. Mas hoje é também acusado de ser antiético por explorar os personagens. Nosso documentário constrói mal personagens por conta desse desprezo e desconhecimento da teoria dramática. Nosso documentário atual está muito retórico /discurso e pouco dramático. Acredito que nosso documentário tem que reaprender a trabalhar com gêneros sem preconceito. Ou vai ficar muito homogêneo. *Jesus no Mundo Maravilha*, por exemplo, começou sendo um projeto totalmente diferente. Era para ser um docudrama, chamado *Fatalidade*, que trabalhava com o formato da tragédia moderna. Mas foi impossível fazer esse filme, pois o policial que assassinou o filho da mãe entrevistada não foi autorizado a filmar. Parti então para entrevistar policiais exonerados. Quando vi o universo do parque, no primeiro dia de gravação, tive a ideia de mudar o gênero do filme. Deixou de ser um docudrama e virou uma docufarsa, aí entrou o humor. Foi a solução para esse filme. Pode ter outra solução para outros filmes. O importante é nosso documentário aprender a trabalhar com gêneros.

Por fim, você acha que o documentário bonzinho, aquele que trabalha com total empatia e cumplicidade com os personagens já não produz mais efeitos? Produziu algum dia? O Jean-Claude costuma dizer que o documentarista brasileiro não tem coragem de contestar seus entrevistados. Concorda?

Nada contra documentário bonzinho. O nome disso é institucional. Pode ser institucional de pessoas, mas é institucional. Eu já fiz uma vez, fui contratado e fiz. Acho normal, mas se puder não faço mais. É chato. Acho que esse tipo de documentário nunca produziu efeitos e não é arte. É propaganda. Pode ser propaganda de pessoas, de grandes artistas, mas é propaganda. Boa parte do cinema documental brasileiro de hoje poderia passar no *People and arts*. Eu não me interessar por

isso. Quanto a afirmação de Jean Claude. Sim, é isso mesmo. Nossos documentaristas viraram puxa sacos de seus entrevistados. É típico de institucional. Temos que superar essa fase.

A questão da ética é clara para você? Por exemplo, alternando a fala dos policiais com a daquela mulher que chora a morte do filho, o que você busca causar no público?

Sim, tenho muito claro a questão ética. No caso desses meus dois documentários que dirigi o que busco é explicitar os conflitos sociais. Trazer a tona verdades ocultas, preconceitos que nossa sociedade quer esconder debaixo do tapete. Preconceitos que temos em nós mesmos. É uma ética que busca despertar o público de sua apatia. Meus filmes trabalham com estéticas/éticas que estão mais próximo das vanguardas, da obra de Eisenstein (cine-punho) ou do teatro da crueldade do Artaud. O debate ético sobre documentário no Brasil ainda é tacanho. Ele se restringe a debater a figura do entrevistado. É muito pouco. A conclusão dos estudiosos de documentário é que o realizador deve “tratar bem” a pessoa entrevistada para não magoar a “vítima” entrevistada. Isso para mim é uma confusão entre ética e etiqueta. A etiqueta é a ética da elite. É a ética do bem educado, que interessa a manutenção do status quo. Existem outras éticas. Na verdade, cada filme tem uma ética própria. Além disso, esse raciocínio de que o entrevistado é uma “vítima” indefesa do diretor tirânico é arrogante (supervaloriza o diretor e a importância do cinema), melodramático e paternalista. Os entrevistados de meus filmes não são nada bobos e não dá para encaixá-los como vítimas indefesas. E – apesar de ter “zombado” de alguns deles – não destruí a vida de ninguém. Para mim não existe arte sem conflito. E um dos conflitos do filme é sempre entre o diretor (narrador) e o personagem. Sempre haverá uma interpretação. O “personagem” sempre será interpretado pelo narrador. Tem, no entanto, algumas diferenças:

a) Alguns não gostam de deixar claro que fazem uma interpretação do personagem. Preferem se fingir neutros, imparciais. Um exemplo, eles não explicitam um corte brusco no filme como eu costumo fazer. Mas eles também selecionam perguntas e escolhem o que editar. Estão também construindo personagens. Mas preferem se fingir de neutros. Eu prefiro deixar bem claro ao público que o diretor existe e interpreta. Faz parte da minha ética explicitar as manipulações que faço. Acho melhor explicitá-las do que escondê-las sobre um verniz de imparcialidade, falsamente justa. Pois assim o público terá mais liberdade de concordar ou não comigo. Mas não sou como os que me criticam e não gosto de acusar os outros de serem antiéticos. Eu não acho que quem faz filme diferente de mim é anti-éticos. Só acho que eles tem outra ética (a da etiqueta). Acho normal. Faz parte da minha ética não ficar por aí afirmando que os outros são antiéticos. Nem os personagens, nem os outros documentaristas. Quem gosta de afirmar que o outro (diferente dele) é antiético é, na verdade, um moralista. Nos anos 60 isso era claro: eram o pessoal da moral e bons costumes! Agora eles se disfarçaram de guardiões da ética. É a mesma coisa.

b) Eu gosto de personagem complexo e com conflito interior. Ou seja, o personagem (documental ou ficcional) tem que ter um lado negro. Sempre! Seja “mocinho” ou “bandido” (na verdade, não trabalho com isso de mocinho ou bandido). Todos tem lados negros e todos tem sua ética própria. Podem merecer ser presos pois fizeram coisas ilegais. Mas tem também sua ética própria. Isso de ficar escondendo lado negro de personagem para “respeitá-lo” não me interessa artisticamente.

E por fim, é preciso dizer. Não dá para fazer um filme pensando o tempo todo na futura ética (ou moral, como eu já disse) do filme. Isso é auto-patrolhamento moralista. Fala-se muito da “responsabilidade” necessária ao documentarista. Mas ninguém lembra da necessária irresponsabilidade! Da necessária loucura e entrega que um artista deve ter ao realizar seu trabalho. Não existe arte que na criação fica o tempo todo se controlando. O cineasta deve ser um xamã. Para revelar a realidade ele tem que descer aos infernos. Para que o monstro se revele o cineasta não pode julgá-lo o tempo todo. Tem que deixar aflorar no momento da filmagem. Depois pode comentar no momento da edição. Foi o que fiz (ao lado de Saad e Benaim), por exemplo, na entrevista com Erasmo Dias e com os “bandidos” no documentário “Violência SA”. E foi o que fiz com todos os personagens do “Jesus no Mundo Maravilha”. Se você fica o tempo todo julgando o “outro” a partir de sua própria ética você não deixa a verdade aparecer. Nisso, o diretor do filme documental, tem que ser como qualquer bom ator. Todo bom ator sabe que tem que amar o personagem. Mesmo se ele for um

“vilão”. O que faz a ética do filme, no entanto, não é apenas a entrevista e o personagem. No momento da filmagem eu gosto de estar ao lado do meu entrevistado, seja quem ele for. Ali, eu sou ele, nós dois somos o mesmo. Mas depois, na montagem e edição de som, eu recupero minha opinião e afirmo minhas posições sem ter dó de ninguém. Não sou paternalista e não que preciso cuidar de meus entrevistados. Respeito eles, são adultos e assinaram cessão de direitos. Não acho o diretor um superman que vai acabar com a vida de um entrevistado. Acho esse raciocínio, aliás, bem arrogante. Prefiro me considerar um colega dele de vida e quero debater com ele como uma pessoa adulta, inclusive minhas diferenças éticas. Eles não são frágeis. Se me autorizaram a filmar eles sabem que tem algo ali, sabem desde o início que vou construir a imagem deles na edição. E aceitam esse pacto, por interesse próprio. Por fim, é também necessário dizer: nunca existiu um bom filme que não tencionasse a ética. Pode rever a história do documentário. Todo grande cineasta tencionou a ética da época. Pois é só tencionando a ética é que o filme choca. A função da arte é trazer a tona o inconsciente, é mexer nisso, é mostrar a verdade oculta. E ao fazer isso ela ajuda até mesmo a reformar a ética daquele momento e fazer a sociedade evoluir. Não é função do cineasta ser bonzinho. Se você quiser ser bonzinho é melhor ser dono de “Ong”. Também não é função do cineasta apresentar as soluções. Vamos deixar isso para os políticos. A função do artista é revelar o mundo ao público, inclusive as parte negras do mundo. Que são também parte negras de nós mesmos. Por isso, incomoda. Mas é essa a função da arte. Remexer nas entranhas de nossos piores delírios, trazer nosso inconsciente para a arte, para aí melhorarmos todos. O artista para mim é como um xamã: ele tem que descer aos infernos para ajudar na cura das loucuras, seja elas coletivas ou individuais. Essa é minha ética.

Um documentarista como o Eduardo Coutinho parece trabalhar com um profundo respeito pelos personagens? O que acha da postura dele? E qual a sua forma de trabalho e em que ela se difere de outras? Visa alcançar resultados políticos (no sentido amplo do termo, claro) com esse tipo de documentário de choque?

Não acho que Coutinho faça isso que os críticos acham que ele faça. Coutinho é muito melhor que seus críticos. E – obviamente – muito melhor que os cineastas que tentam copiá-lo a partir da leitura simplificada dos críticos. Coutinho mostra a complexidade dos personagens e – em seus melhores momentos – explicita momentos aonde eles chegam próximos ao patético. Nem sempre acerta, mas tem ótimos momentos disso, em tom de comédia melancólica. São momentos muito humanos, maravilhosos. Outros momentos, Coutinho faz ironias machadianas. O filme aonde isso mais se evidencia é Teodorico- Imperador do Sertão (que é meu filme preferido do Coutinho). Nele Coutinho dá a voz ao personagem do coronel, mas é irônico com a câmera. Ali o narrador(diretor) denuncia o personagem. E outros filmes ele não faz mais ironias com a câmera, mas revela momentos complexos dos personagens. Já em outros filmes, ele acreditou demais na análise de seus analistas, e seus filme ficaram – infelizmente – meio amorfos. E sim, o objetivo dos documentários que fiz é sempre político. Isso fica mais claro no “Violencia” e “Jesus...” que são sátiras sociais. Mas também é presente no “Alo Alo Terzinha”, filme do Nelson hoineff sobre o Chacrinha, que fiz o roteiro. Quando Hoineff me chamou para escrever o roteiro e o projeto do “Alo Alo Terezinha” tivemos claro desde o início que não devíamos fazer uma biografia tradicional. Acredito que a melhor forma de neutralizar um personagem contestador é fazer um documentário careta sobre ele. Não queríamos neutralizar o Chacrinha, queríamos revive-lo. Chacrinha merece do que virar um velhinho louco do People and arts. E aí o filme seguiu outro caminho. Tal como o Coutinho no Cabra Marcado para Morrer, decidimos revisitar os personagens dos anos 70. “Alo Alo Terezinha” foi o “Cabra Marcado” da indústria cultural. A crítica – que finge gostar de Chacrinha porque ele já morreu e não tem mais perigo – não gostou do filme. Acusou de ter zombado dos personagens. A questão é que não existe humor a favor. O humor – desde o bufão, ou o palhaço, sempre zomba de nós. Se for um bom humorismo ele – ao zombar de um tipo social – nos incomoda e revela coisas sobre nós também. E, voltando a falar de política, considero o “Alo Alo Terezinha” um filme que revelou a crueldade da indústria cultural. Um tema fundamental e que também esta presente em meus outros trabalhos. Em “Violência s.a” investigamos como programas sensacionalistas difundem um pânico excessivo na população. E em “Jesus...” o tema esta presente no personagem do palhaço, que representa a mania moderna de todos quererem aparecer na tv.

O interessante é que os críticos atacam os documentários de humor atuais usam os mesmos argumentos dos críticos conservadores que atacavam o Chacrinha nos anos 70. O politicamente correto já existia naquela época, mas era chamado de direita conservadora. O que acho mais estranho é as pessoas dizem que gostam do Chacrinha, mas afirmam que “Alo Alo Terezinha” é antiético. Porque Chacrinha podia fazer no passado e não podemos fazer mais hoje? O Chacrinha, ok, pode fazer isso, pois já morreu? É isso? A mostra Risadoc serviu para catalisar esse debate. Eu e Eduardo Benaim resgatamos vários casos de documentários brasileiros (alguns clássicos como “Iracema” e “Teodorico”) que trabalham com humorismo. Os clássicos são aceitos, mas neutralizados. Seu potencial de polêmica e crítica social pelo humor é esquecido. Já os filmes mais recentes são desconsiderados no debate sobre documentário brasileiro, que ficou muito centrado na estética do Coutinho. Ou melhor, na forma limitada que a estética de Coutinho foi interpretada pelo Escorel e pelo João Moreira Salles. Isso tem reduzido a diversidade de nossa expressão na estética documental. Eu até gosto dos filmes do Salles e de alguns Coutinho. Mas não posso aceitar que isso seja a única forma de fazer documentário. Nosso objetivo com esse debate é que os cineastas liberem sua criatividade e aprendam a trabalhar com todos os gêneros e formatos possíveis, escolhendo o mais adequado ao objeto que vai ser representado.

Por parte de quem você foi patrulhado? Pela turma do politicamente correto, à direita ou à esquerda no espectro político?

Eu acho que eles estão à direita. Eles se consideram a esquerda. É curioso ver como a esquerda virou politicamente correta e anti-contestadora. Eles se consideram de vanguarda e aí seguem o que eles consideram as “regras da boa vanguarda”. Parece que “Tudo muda, menos a vanguarda”. No caso do “Alo Alo Terezinha” um crítico chegou a propor o que ele chama de “interdição crítica”. Ali ficou claro para mim que existe um movimento meio oculto de evitar debater com os filmes que esse grupo hegemônico considera “antiéticos”.

A grande maioria dos filmes que eu curto são ignorados e/ou tachados de antiéticos e ponto final. O debate para aí. Os filmes não são selecionados para festivais e não são debatidos. Apenas “Alo Alo Terezinha” (por ser longa-metragem e agradar o público) e “Jesus...” romperam essa barreira. E aí foram acusados e ponto final. Apenas agora estamos conseguindo debater os filmes. No caso de “Jesus...” o filme foi ignorado por um bom tempo, um silêncio sepulcral. Cheguei a convidar alguns críticos a participar de debates que eu promovia sobre o filme. Eles viram o filme e se negaram a participar. Disseram que foi problema de agenda. Depois de quase um ano Jean Claude Bernardet escreveu afirmando que o filme era uma referência inevitável ao documentário brasileiro contemporâneo. Em seguida, o pessoal do Doctv, colocou o filme para um debate que tinha na plateia boa parte do ambiente de documentário brasileiro. Jean Claude defendeu o filme e aí “o pau comeu” entre ele e Eduardo Escorel. O Escorel afirmou que o filme é “um caso claro de abuso de poder do diretor” e acusou o Jean Claude de estar sofismando. Vários outros críticos também acusaram o filme de ser antiético. Finalmente as posições começaram a ficar claras. Devido a coragem e a importância crítica do Jean Claude os outros críticos decidiram se posicionar contra o filme e explicitar suas opiniões.

No blog do filme tem vários artigos atacando o filme. Foi ótimo, adoro quando as posições ficam explicitadas. Acho muito estranho pessoas que se consideram democráticas e que querem interditar o debate. É uma censura educadinha, exercida pelo silêncio, por atuar no controle dos critérios de qualidade dos festivais e pela negação ao debate. Acho o debate muito saudável. O que mais me assusta é tentar fazer interdição crítica de qualquer coisa. Temos que tomar cuidado com quem sai à rua acusando os outros de serem fascistas. Pode ser patrulhamento. Muitos fascistas surgiram acusando os outros de serem fascistas. Acho que a crítica tem que ter a coragem de debater o que é ético ou antiético com toda a sociedade. Quem é democrático não pode ter medo do que acha que é fascista.

Gosta de incorporar o acaso à sua filmagem? Por exemplo, a presença daquele palhaço no parque de diversões em Jesus Maravilha? Acha que isso enriquece o documentário?

Adoro o acaso. Para mim o instante da filmagem é tudo, é sagrado e temos que estar atento a tudo que acontecer. O palhaço, por exemplo, se impôs no filme. Ele queria aparecer e eu pensei: quem sou eu para negar? Eu nunca soube direito a função dele no filme, mas filmava ele com prazer. Sentia que ali tinha coisa. E tinha. Eu não tinha roteiro prévio. Só tinha claro que o filme terminaria no dia que o Lucio topasse rodar em brinquedos do parque de diversões. E foi isso mesmo. Ele só topou no último dia, foi o dia que me contou as coisas mais fortes e ensinou tortura ao jovem assistente. Antes disso foram muitos dias de pura curtição na filmagem. Para conquistar os personagens eu aprendi a curtir eles de verdade. São meus amigos, brinquei com eles. Filmei muito eles andando no parque, eles adoravam essa exposição tarantinesca e eu curtia filmar isso. Sem pauta clara. Mas para improvisar é preciso uma mega pesquisa de campo. Como fiz – na mesma época a série 9mm (para a fox) – eu tinha lido milhares de livros sobre policiais, entrevistados muitos outros, conhecia bem o universo deles. Sabia o que significa as gírias, sabia as regras do universo deles (quais são as regras da corporação, etc.). Para improvisar na filmagem é necessário que você realmente conheça bem o universo.

Eu só entendi o que era o filme depois de pronto. Em todo o processo eu fui descobrindo a estética (e a ética) do filme. A improvisação também é isso. Tem que estar aberto para ir a fundo com os personagens. Não é improvisação apenas da câmera e/ou da pauta da entrevista. É improvisação existencial. O diretor tem que se entregar. Tem que ouvir realmente. Tem que correr o risco de se convencer de que o personagem está certo. Mesmo que ele tenha matado 80 pessoas, mesmo que ele seja racista, fascista, machista, seja quem for. Você tem que correr o risco existencial de naquele momento se entregar e aceitar que – quem sabe – você poderá concordar com ele. Em meus filmes eu me tornei mais um da turma. Foi ao ouvir e rir das piadas racistas que os personagens me revelaram seu racismo. Foi por não julgar seu fascismo que eles revelaram seu fascismo. Isso é que é real improvisação. A improvisação existencial. É perigosa, você pode sair do filme transformado. Mas é isso que torna o instante da filmagem um momento real e sagrado. Apenas no final do filme eu entendi o que ele realmente virou. Eu não sabia antes, só entendi no final. “Jesus no mundo maravilha” é uma mistura de Jean Rouch com “Pânico na TV”. De Jean Rouch tem vários procedimentos de cinema verdade, com a presença ostensiva da câmera, a metalinguagem e as representações “dramatizadas” do imaginário dos personagens. Do Pânico, o filme traz o humor, a auto ironia e a criação a partir do meta-espêtáculo televisiva.