

Crítica da montagem cínica

César Guimarães e Cristiane Lima

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG ; Mestre em Comunicação
Social pela UFMG

cesargg6@gmail.com ; crislima1@yahoo.com

Resumo: O artigo discute as implicações éticas e políticas geradas pela adoção do cinismo como figura estilística no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito.

Palavras-chave: cinismo, montagem, documentário.

Resumen: El artículo analiza las implicaciones éticas y políticas generadas por la adopción del cinismo como figura estilística en el documental *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito.

Palabras claves: cinismo, montaje, documental.

Abstract: The article discusses the ethical and political implications generated by the adoption of cynicism as a stylistic figure in the documentary *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), of Newton Cannito.

Keywords: cynicism, editing, documentary.

Résumé: L'article discute les implications éthiques et politiques de l'adoption du cynisme en tant que figure stylistique dans le documentaire *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito.

Mots-clés: cynisme, montage, documentaire.

“Os fantasmas perambulam somente por onde se cometeu uma má ação”

Sigfried Kracauer

L ogo 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 Canito. 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 cassete. 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 metalingüísticos. 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 Bernadet (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.¹ A ironia afirma-se “não exatamente como uma operação de *mascuramento*, 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).”

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

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 elegeru, 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 seqüência que se esmera na utilização do *jump cut* 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 seqüência 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 seqüência entrecortada pelo uso constante do *jump cut*: “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 seqüestro-relâmpago de que fora vítima. Em certo momento, ele descreve o seqüestrador 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 seqüestrador “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 fantasmaticamente 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 seqüência termina com o riso, quando Lúcio dramatiza a fala do seqüestrador 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. Talentoso 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 claque.

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 seqüências 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 histórico do *jump cut* – 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-policia 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 *locus* 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 escarnekedora. 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.

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

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 exhibir 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, essa 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 metalingüísticos 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 pizzeria (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 autorreflexividade, 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 seqüência 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 idéia 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 *shot gun*. 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 seqüência 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 Bernadet) 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.

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, mon vieux pays natal*, de Arnaud des Pallières” in _____. *Ver e poder*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. pp. 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.