



Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito

CEZAR MIGLIORIN

Pesquisador, realizador audiovisual e ensaísta.

Professor adjunto do Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação e Cinema (Eco-UFRJ / Sorbonne Nouvelle, Paris III)

Resumo: carta aberta ao realizador Newton Cannito a propósito de seu documentário *Jesus no mundo maravilha* (2007), produzido via DOCTV. Nesta carta discuto as estratégias formais e o lugar do realizador diante de seu objeto. Trata-se de um filme revelador da busca, às vezes desesperada, por fazer documentário.

Palavras-chave: Documentário brasileiro. Escritura do documentário. Mídia.

Abstract: open letter to Newton Cannito, director of the documentary *Jesus no mundo maravilha* (2007), produced by DOCTV. In this letter, I discuss the formal strategies of the film and the place of the director towards his object. The film is a key example of the search, sometime desperate, on doing documentaries.

Keywords: Brazilian documentary. Documentary writing. Media.

Résumé: lettre ouverte à Newton Cannito, réalisateur du documentaire *Jesus no mundo maravilha* (2007), produit par DOCTV. Dans cette lettre je discute les stratégies formelles et la place du réalisateur envers ses objets. Le film est révélateur de la recherche, parfois désespérée, pour que le documentaire se fasse.

Mots-clés: Documentaire brésilien. Écriture du documentaire. Média.

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 freqüente 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 restam apenas escutas passivas e sem compartilhamento, dos encontros aceitamos o encantamento ou a experiência pessoal e não a 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 auto-indulgência. 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”.¹

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 seqüência, ainda no prólogo, descobrimos um ex-policial que entrou na polícia porque queria “caçar bandido”. “E todos que eu vi eu cacei”, diz ele. Lúcio precisava vingar a mãe. Na segunda seqüência 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

1. Essas palavras de Bernardet foram publicadas em seu blog <http://jcbernardet.blog.uol.com.br>, em 9 abr. 2005; entretanto, essa reflexão foi exposta na oficina do DOCTV que teve lugar em Brasília em outubro de 2008.

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 que se refere 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 este 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 vêem 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 da figura 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 freqüentemente 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 corres o risco de impossibilitar também que elas se constituam como falas sobre as quais devemos atuar, pensar. Não sei se te lembras, mas o parque de diversões era um cenário freqüente 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 sobre o 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 entrevista² 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*, de Claude 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 desempenhas um papel importante para que o filme aconteça. Todo documentário que se preze é um encontro entre *mises en scène*, 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

2. <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com/>, última consulta em 4 abr. 2009.

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 a eles. 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 daquele modelo em sua condição de possibilidade e escritura, mas próxima dele em sua nula potência política.

Teu filme me fez pensar nos debates dos anos 60 e 70 em torno 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 freqüente descrença que tu tens pelas palavras de teus personagens. Não que elas não sejam verdade, não expressem formas de estar no mundo, com suas causas e lógicas próprias. A descrença está na possibilidade de que as palavras operem no real, tenham 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 ‘pseudonarrativa’, 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 seqüências 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 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.

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 seqüências do documentário contemporâneo, o filme nos mostra a negociação entre vocês. 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:

– Cinqüenta 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 fáceis 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 Migliorin³
Rio de Janeiro, abril de 2009

3. Agradeço a Ilana Feldman pelas conversas e idéias sobre o filme.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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.