



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

PAULA GOMES

**HUMOR EM CURTO-CIRCUITO
IRONIA E RIDICULARIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Campinas
2019

PAULA GOMES

**HUMOR EM CURTO-CIRCUITO:
IRONIA E RIDICULARIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para
a obtenção do título de Doutora em
Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna
Paula Gomes e orientada pelo Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

Campinas
2019

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2015/02122-1

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G585h Gomes, Paula, 1988-
Humor em curto-circuito : Ironia e ridicularização no documentário brasileiro contemporâneo / Paula Gomes. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - Brasil. 2. Documentário (Cinema). 3. Humorismo brasileiro. I. Suppia, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Humor in short-circuit : Irony and ridicularization in contemporary brazilian documentary

Palavras-chave em inglês:

Cinema - Brazil

Documentary films

Brazilian wit and humor

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia [Orientador]

Arthur Autran Franco de Sá Neto

Flávia Cesarino Costa

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Marcus Cesar Soares Freire

Data de defesa: 15-03-2019

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

PAULA GOMES

ORIENTADOR - PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA

MEMBROS:

1. PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA
2. PROF. DR. ARTHUR AUTRAN FRANCO DE SÁ NETO
3. PROFA. DRA. FLÁVIA CESARINO COSTA
4. PROF. DR. MARCIUS CESAR SOARES FREIRE
5. PROFA. DRA. MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão
examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na
Secretaria do Programa da Unidade

DATA DA DEFESA: 15.03.2019

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – processo nº 2015/02122-1;

À CAPES e a FAPESP, processo nº 2015/02122-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento concedido à essa pesquisa.

Aos professores Arthur Autran, Flavia Cesarino, Mariana Duccini e Marcius Freire pelas valiosas contribuições à pesquisa, em suas arguições na banca de qualificação e de defesa

À Alfredo Suppia, por me inspirar a escolher temas desafiadores, e oferecer bases sólidas para a construção de minhas hipóteses e argumentos.

À Miguel Antunes Ramos e Carlos Segundo, que gentilmente me cederam cópias de seus filmes.

À Miguel Antunes Ramos e Marcelo Masagão, que aceitaram o convite de serem entrevistados para essa pesquisa.

À Marina e Guilherme pela atenciosa revisão de texto.

À todos os colegas da pós-graduação, por me ensinarem que existem diferentes maneiras de se (sobre) viver a uma pós-graduação. E todas elas são válidas.

À Alberto, Vani, Marina, Fernanda e Guilherme que, diferentemente de mim, nunca tiveram dúvidas de que esta pesquisa seria concluída.

“Mas é verdade que vejo humor em coisas que são tristes. E isso não as torna menos tristes.”

(Avi Mograbi)

RESUMO

Essa pesquisa visa à análise dos documentários brasileiros *Violência S.A* (Newton Cannito, Eduardo Benaim e Jorge Jafet, 2005); *Jesus no Mundo Maravilha* (Newton Cannito, 2007); *Um lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009); *Pacífic* (Marcelo Pedroso, 2009); *Banco imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 20016) e *Turn off* (Carlos Segundo, 2013). Ao voltar o olhar para esses filmes, que apresentam asserções irônicas ou sarcásticas sobre questões sociais e/ou o discurso de seus entrevistados, a pesquisa pretende refletir sobre temas caros ao campo do documentário. As principais questões que serão abordadas são: como se estruturam essas estratégias discursivas que divergem da tradição dos “discursos de sobriedade”; quais as especificidades do contrato estabelecidos entre o documentarista e os atores sociais de documentários irônicos e/ou sarcásticos e as quais as motivações e consequências da utilização do humor para debater temas sociais.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Documentário. Humor.

ABSTRACT

This research aims at the analysis of Brazilian documentaries *Violência S.A* (Newton Cannito, Eduardo Benaim and Jorge Jafet, 2005); *Jesus no mundo maravilha* (Newton Cannito, 2007); *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009); *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009); *Banco imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 20016) and *Turn off* (Carlos Segundo, 2013). When looking at these films, which present ironic or sarcastic assertions about social issues and/or the discourse of their interviewees, the research intends to reflect on fundamental themes in documentary theory. The main questions that will be addressed are: how these discursive strategies diverge from the tradition of "speeches of sobriety"; what are the specificities of the contract established between the documentary filmmaker and the social actors of ironic and/or sarcastic documentaries and what are the causes and consequences of using humor to discuss social issues.

Keywords: Brazilian Cinema. Documentary. Humor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Varela entrevistando Paulo Maluf (Olhar Eletrônico, 1984)	66
Figura 2 – O paletó no portão da Assembleia Legislativa de PE em <i>Engravatados</i> (Marcelo Pedroso, 2011).	66
Figura 3 – Imagem de Roger Smith em <i>Roger & Eu</i> (Michael Moore, 1989).....	73
Figura 4 – Imagem de entrevista com Roger Smith em <i>Roger & Eu</i> (Michael Moore, 1989)	73
Figura 5 – Smith discursando em um evento natalino em <i>Roger & Eu</i> (Michael Moore, 1989)	74
Figura 6 – Família de desempregados da GM sendo despejada em <i>Roger & Eu</i> (Michael Moore, 1989)	74
Figura 7 – Terre Blanche negando a entrevista Nick em <i>The Leader...</i> (Nick Broomfield, 1991).....	76
Figura 8 – Terre Blanche concedendo a entrevista em <i>The Leader...</i> (Nick Broomfield, 1991).....	76
Figura 9 – Thatcher discursando em <i>Tracking Down Maggie</i> (Nick Broomfield, 1994)	78
Figura 10 – Broomfield tentando entrevistar Thatcher <i>Tracking Down Maggie</i> (Nick Broomfield, 1994)	78
Figura 11 – Palin em um discurso em <i>Sarah Palin: You Betcha!</i> (Nick Broomfield, 2011)	78
Figura 12 – Nick à sua procura, no Alasca em <i>Sarah Palin: You Betcha!</i> (Nick Broomfield, 2011).....	78
Figura 13 – Sharon com Mograbi em <i>How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon</i> (1997)..	81
Figura 14 – Mograbi com eleitores em <i>How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon</i> (1997)	81
Figura 15 – Hoover discursando em <i>Mr. Hoover and I</i> (Emile de Antonio, 1989).....	83
Figura 16 – De Antonio desmentindo a cena em seguida em <i>Mr. Hoover and I</i> (Emile de Antonio, 1989)	83
Figura 17 – A <i>mise-en-scène</i> expressiva de <i>Gates of Heaven</i> (Errol Morris, 1978).....	90
Figura 18 – Entrevista falsa e com funcionário da FUNAI em <i>Mato Eles?</i> (Sergio Bianchi, 1982)	91
Figura 19 – Entrevista falsa e com funcionário da FUNAI em <i>Mato Eles?</i> (Sergio Bianchi, 1982)	91
Figura 20 – Cena de Jesus em sua casa em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)	95
Figura 21 – Cena de Jesus em sua casa em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)	95
Figura 22 – Jesus em sua casa em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)	96
Figura 23 – Jesus em “rondas” no seu bairro em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007).....	96
Figura 24 – Jesus em sua casa em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)	97
Figura 25 – Jesus no parque, com Lúcio em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)	97
Figura 26 – Pereira em seu depoimento na igreja em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)..	101
Figura 27 – Pereira no debate no parque em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)	101
Figura 28 – Lúcio contracenando com o palhaço em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)..	102
Figura 29 – Lúcio encenando no parque em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007).....	102
Figura 30 –Depoimento da mãe do menino assassinado em <i>Jesus...</i> (Newton Cannito, 2007).....	103
Figura 31 – Depoimento do pai do menino assassinado em <i>Jesus...</i> (Newton Cannito, 2007)	103
Figura 32 – Referência a jornalísticos sensacionalistas em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	107
Figura 33 – Referência a jornalísticos sensacionalistas em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	107
Figura 34 – A entrevistada Karin em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	109
Figura 35 – Os efeitos visuais em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004).....	109
Figura 36 – Os efeitos gráficos na entrevista de Karin em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	110
Figura 37 – Entrevista com Jorge Lordello em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004).....	111
Figura 38 - Entrevista com Jorge Lordello em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	111
Figura 39 – Silhueta da entrevistada em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	112
Figura 40 – O “efeito dominó” da violência das minorias em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	114
Figura 41 - O “efeito dominó” da violência das minorias em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	114
Figura 42 - Imagem antiga do coronel Erasmo Dias em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004).....	115
Figura 43 – Imagem recente do coronel Erasmo Dias em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004)	115
Figura 44 – Citação em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004).....	119
Figura 45 – Entrevista final em <i>Viência S.A</i> (Newton Cannito, 2004).....	119
Figura 46 – A mãe de Cannito encara a personagem Mary Moore em <i>Saúde S.A</i> (Newton Cannito. s/d)	120
Figura 47 – Encenações dos policiais no parque em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> (Newton Cannito, 2007)...	121
Figura 48 – Cenas iniciais de <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	128
Figura 49 – Cenas iniciais de <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	128
Figura 50 – Jogo de perspectivas em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	129
Figura 51 – Jogo de perspectivas em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	129
Figura 52 – A performance de Domingos em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	131
Figura 53 – A performance de Domingos em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	131
Figura 54 – A performance do vendedor em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016)	134
Figura 55 – A visita ao decorado em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016)	134
Figura 56 – Jogos de perspectiva em <i>Salomão</i> (Miguel Antunes Ramos, 2013)	134
Figura 57 – Jogos de perspectiva em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	134
Figura 58 –Jogos de perspectiva em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	135
Figura 59 – Jogos de perspectiva em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	135

Figura 60 – Cena dos estandes de vendas em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	137
Figura 61 – Cena dos estandes de vendas em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	137
Figura 62 – Domingos em sua casa em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	138
Figura 63 – Domingos em sua casa em <i>Banco Imobiliário</i> (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	138
Figura 64 – O empresário e seu conceito de cidade em (Miguel Antunes Ramos, 2016).....	139
Figura 65 – A perspectiva social do morador de cobertura em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009) ...	141
Figura 66 – A perspectiva visual do morador de cobertura em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009) ...	141
Figura 67 – A perspectiva visual do morador de cobertura em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009) ...	141
Figura 68 – A perspectiva visual do morador de cobertura em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009) ...	141
Figura 69 – Cena de <i>Orfeu Negro</i> (Marcel Camus, 1959) em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009).....	142
Figura 70 – A perspectiva visual e social do estrangeiro em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009).....	142
Figura 71 – Os prédios a beira-mar em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	144
Figura 72 – A entrevistada que aprecia a natureza em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	144
Figura 73 – Filmagem de uma cobertura de montanhas em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009).....	145
Figura 74 – Filmagem da favela incrustada em um morro em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	145
Figura 75 – Empreendimento na Lagoa Rodrigo de Freitas em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)..	147
Figura 76 – Empreendimento na Lagoa Rodrigo de Freitas em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)..	147
Figura 77 – As “vítimas de <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	148
Figura 78 – As “vítimas de <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	148
Figura 79 – As brincadeiras com perspectiva da câmera em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	149
Figura 80 – As brincadeiras com perspectiva da câmera em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	149
Figura 81 – As brincadeiras com perspectiva da câmera em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	149
Figura 82 – As brincadeiras com perspectiva da câmera em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	149
Figura 83 – As brincadeiras com perspectiva da câmera em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	149
Figura 84 – As brincadeiras com perspectiva da câmera em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	149
Figura 85 – O prédio encobrindo o Sol em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	151
Figura 86 – Distorção da imagem pelo elevador em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009).....	153
Figura 87 – A multidão de câmeras em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	160
Figura 88 – o frenesi consumista no cruzeiro em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	161
Figura 89 – o frenesi consumista no cruzeiro em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	161
Figura 90 – o comentário ao comportamento dos turistas em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	162
Figura 91 – os funcionários do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	163
Figura 92 – os funcionários do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	163
Figura 93 – os funcionários do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	164
Figura 94 – os funcionários do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	164
Figura 95 – O exibicionismo do passageiro em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	165
Figura 96 – O exibicionismo do passageiro em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	165
Figura 97 – O exibicionismo do passageiro em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	165
Figura 98 – O exibicionismo do passageiro em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	165
Figura 99 – Atividades do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	166
Figura 100 – Atividades do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	166
Figura 101 – o comandante do navio tirando fotos com os turistas em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	168
Figura 102 – As atrações noturnas do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	168
Figura 103 – As atrações noturnas do navio em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	168
Figura 104 – O efeito de mecanização corporal das crianças em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	169
Figura 105 – O efeito de mecanização corporal das crianças em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	169
Figura 106 – O comportamento “posado” para a filmadora em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	170
Figura 107 – O comportamento “posado” para a filmadora em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	170
Figura 108 – O exibicionismo de Francisco em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	172
Figura 109 – O exibicionismo de Francisco em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	172
Figura 110 – O exibicionismo de Francisco em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	172
Figura 111 – O exibicionismo de Francisco em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009)	172
Figura 112 – Comentário sobre o “vício” em registrar dos turistas em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	172
Figura 113 – Comentário sobre o “vício” em registrar dos turistas em <i>Pacific</i> (Marcelo Pedroso, 2009).....	172
Figura 114 – Imagens de programas televisivos em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014).....	174
Figura 115 – Imagens do entrevistado principal do documentário em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	174
Figura 116 – A “dupla” filmagem do entrevistado em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	175
Figura 117 – A “dupla” filmagem do entrevistado em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	175
Figura 118 – Uso do enquadramento para desautorizar o entrevistado em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014) .	176
Figura 119 – Uso de imagens de arquivo para desautorizar Hugueneu em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014) .	176
Figura 120 – Imagens de arquivo de antigos programas de Hugueneu em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014) .	177
Figura 121 – Imagens de arquivo de antigos programas de Hugueneu em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014) .	177
Figura 122 – imagens de arquivo com conotação política em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014).....	178

Figura 123 – Imagens do MST em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	179
Figura 124 – Imagens de Hugueney em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	179
Figura 125 – Imagem de arquivo com uma entrevista com a socialite em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	180
Figura 126 – Imagens de arquivo de Hugueney em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	182
Figura 127 – Hugueney na última entrevista de <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	182
Figura 128 – Imagem final da televisão em <i>Turn off</i> (Carlos Segundo, 2014)	183
Figura 129 – O olhar do entrevistado para o espectador em <i>Um Lugar ao Sol</i> (Gabriel Mascaro, 2009)	202
Figura 130 – Esquema de curto-circuito	204
Figura 131 – Esquema de circuito em paralelo	205
Figura 132 – A classe média em <i>Maioria Absoluta</i> (Leon Hirszman, 1964)	211
Figura 133 – Cenas do filme <i>Maioria Absoluta</i> (Leon Hirszman, 1964)	211
Figura 134 – Cenas do filme <i>Maioria Absoluta</i> (Leon Hirszman, 1964)	211
Figura 135 – Cenas do filme <i>Maioria Absoluta</i> (Leon Hirszman, 1964)	212
Figura 136 – Cenas do filme <i>Maioria Absoluta</i> (Leon Hirszman, 1964)	212
Figura 137 – Cenas do filme <i>Opinião Pública</i> (Arnaldo Jabor, 1967)	214
Figura 138 – Cenas do filme <i>Opinião Pública</i> (Arnaldo Jabor, 1967)	214
Figura 139 – Cenas do filme <i>Retrato de Classe</i> (Gregório Bacic, 1977)	216
Figura 140 – Cenas do filme <i>Retrato de Classe</i> (Gregório Bacic, 1977)	216
Figura 141 – Cena do filme <i>Mato Eles?</i> (Sergio Bianchi, 1982)	218
Figura 142 – Cena do filme <i>Ilha das Flores?</i> (Jorge Furtado, 1989)	219
Figura 143 – Cena do filme <i>Ilha das Flores?</i> (Jorge Furtado, 1989)	219
Figura 144 – Cenas do filme <i>Memória</i> (Roberto Henkin, 1990)	220
Figura 145 – Cenas do filme <i>Memória</i> (Roberto Henkin, 1990)	220
Figura 146 – Theodorico e os operários em <i>Theodorico o Imperador do Sertão</i> (Eduardo Coutinho, 1978)	231
Figura 147 – Theodorico os operários em <i>Theodorico o Imperador do Sertão</i> (Eduardo Coutinho, 1978)	231

SUMÁRIO

A	Introdução	13
1	Humor e ética	29
1.1	Recepção crítica: o horror.....	29
	Considerações Finais	39
2	Mas afinal...por que o humor?	42
2.1	Por que o humor?.....	42
2.2	De vítima para inimigo: a “emancipação” do personagem no documentário	43
2.3	Os maus modos.....	49
2.4	O estilo Coutiniano: matar (ou ressignificar) o pai	53
2.5	Performance de campo e antecampo	56
2.6	Os silêncios da esquerda.....	60
	Considerações Finais	63
3	Rindo de quem? Construção e ridicularização do inimigo em documentários estrangeiros.....	69
3.1	Construindo inimigos à distância: Michael Moore.....	71
3.2	Construindo (anti)biografias inimigas: Nick Broomfield.....	75
3.3	O inimigo se aproxima: Avi Mograbi	79
3.4	Distanciamento histórico do inimigo: Emile de Antonio	82
3.5	Ponto de convergência: o não-encontro.....	83
	Considerações finais	85
	Breves notas sobre a metodologia de análise fílmica	88
4	Rindo da violência em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> e <i>Violência S.A.</i>	89
4.1	A <i>Mise-en-scène</i> da violência em <i>Jesus no Mundo Maravilha</i>	89
4.2	O narrador não-confiável em <i>Violência S.A.</i>	106
	Considerações comparativas.....	119
5	Rindo da especulação imobiliária em <i>Banco imobiliário</i> e <i>Um lugar ao Sol</i>...	127
5.1	O jogo de perspectivas em <i>Banco imobiliário</i>	127
5.2	O contraponto visual em <i>Um lugar ao Sol</i>	140
	Considerações comparativas	153
6	Rindo do exibicionismo da classe média e da elite em <i>Pacific</i> e <i>Turn off</i>	159
6.1	A dicotomia objetividade/subjetividade na retórica de <i>Pacific</i>	159
6.2	A desconstrução da imagem em <i>Turn off</i>	173
	Considerações comparativas	183
7	O curto-circuito entre vozes e performances	189
7.1	A voz irônica/ridicularizadora	189
7.2	Humor melodrama e suspense.....	195
7.3	Vozes e performances em curto-circuito.....	197
	Considerações finais	206
	Considerações finais	209
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
	ANEXOS	240

INTRODUÇÃO

Humor no documentário: o que é? Onde habita? Do que se alimenta?

Segundo Brian Winston (1995), o campo do documentário é marcado por uma evidente predominância de filmes que apresentam um tom grave, austero. Para o autor, esta voz séria é uma herança de dois importantes movimentos da história do documentário: o cinema educativo inglês (1920) e o cinema direto norte-americano (1960). O primeiro, que acreditava que o “tratamento criativo da atualidade” deveria estar sempre a serviço de uma missão educativa, teria sido responsável pela difusão de um ideal de superioridade do documentarista em relação ao seu público. Já o segundo teria introduzido ao campo “o fardo da objetividade e da realidade”. O autor sugere que os pensamentos que pautaram esses movimentos legaram códigos estéticos rígidos à prática. Seria então necessário abandoná-los para que os documentários deixassem de ser associados a filmes aborrecidos e chatos, e pudessem, finalmente, adquirir o status de obras “criativamente tratadas”. (Winston, 2011: 88).

Este tom sério mencionado por Winston também é apontado por Bill Nichols, que o denomina de “discurso de sobriedade”. Segundo Nichols, os documentários “raramente são receptivos à extravagância, ou à fantasia, à personagens de ‘faz-de-conta’ [...]” (Nichols, 2008: 69). Certamente não está no horizonte dos discursos de sobriedade o humor, a irreverência, e a comicidade, que, segundo autor, são pouco utilizados no campo do documentário. (Nichols, 1991: 73)

A questão comum a Winston e Nichols é a de que a propagação da ideia de que o documentário seria uma arte lastreada no concreto, e engajada socialmente, constrangeu maiores experimentações estéticas no campo. Dentro dessa perspectiva, o humor, que já foi muitas vezes interpretado e definido como o terreno do impensável e de tudo aquilo que é oposto à razão, não se configurava como uma boa estratégia discursiva para os documentaristas.

No entanto, apesar de serem bem menos numerosos que os filmes dos “discursos de sobriedade”, os documentários que são costurados a partir de asserções irônicas, paródicas e satíricas sempre estiveram presentes ao longo da história do gênero. Pode-se dizer, inclusive, que este grupo de filmes segue uma trilha paralela na história do documentário, podendo ser rastreado desde o início do século XX, até os dias atuais. Não estamos nos referindo aqui aos

chamados *mockumentaries*, ou falsos documentários, filmes que se utilizam da linguagem documentária de forma paródica para discorrer sobre uma premissa falsa. Nem aos documentários que apresentam um ou outro momento de humor, voluntário ou não, produzido pelas asserções do documentarista ou dos indivíduos retratados. Referimo-nos aos filmes em que o humor exerce papel central na estruturação retórica e estilística da obra, contrapondo-se, assim, de maneira consciente aos “discursos de sobriedade”.

Delimitando o campo: a revisão do cânone

A utilização do humor como categoria analítica nos possibilita lançar um olhar para a história do cinema que, embora não ignore seus cânones, alça para o primeiro plano filmes que são pouco lembrados, seja individualmente ou em conjunto, realizando, assim, uma espécie de ajuste de perspectiva.

Acreditamos que este olhar para além dos cânones seja necessário, pois observamos que, quando o humor no documentário é tema de algum estudo ou crítica, a sua análise é subjugada por alguma perspectiva ou ponto de vista externo às particularidades deste objeto. Para ilustrar este ponto, tomemos como base esta afirmação de Consuelo Lins em relação à história do humor no documentário:

Se formos buscar as origens do humor no cinema-documentário, veremos que ele acontece particularmente em filmes do chamado cinema interativo, um cinema inspirado no cinema-verdade francês, e que tem como elemento decisivo na sua realização a fala do outro. Há, em inúmeras sequências dos filmes de Jean Rouch, momentos de muita graça. Seja nas narrações em *off* dos personagens principais em *Eu, um negro* (1958), *Jaguar* (1967) seja nas conversas de *Crônica de um verão* (1960) ou nas peripécias de *Cocorico Monsieur Poulet* (1974). (Lins, 2004:165)

É comum encontrarmos este tipo de afirmação, que localiza o humor, ou as “origens” do humor no documentário, em obras de autores visitados com mais frequência em pesquisas e críticas acadêmicas, como Jean Rouch. Não há necessariamente um erro conceitual nesse pensamento, na medida em que esses filmes citados contêm humor. O que ocorre é um vício de perspectiva, pois, apesar de conterem humor, tais filmes não o têm como um dos principais elementos organizadores da narrativa, tampouco correspondem aos primeiros exemplos de humor no documentário. No limite, pode-se dizer que são os primeiros exemplos de humor que podem ser encontrados no grupo de documentários que compõem o cânone da teoria e da crítica cinematográfica, o que, evidentemente, é muito diferente de afirmar que tais filmes

correspondem aos marcos originários do humor na história do documentário.

Não estamos afirmando que as observações sobre documentário e humor desenvolvidas a partir do referencial da obra de um determinado diretor é equivocada. Na realidade, esse tipo de abordagem pode ter exercido papel fundamental para que discussões relacionadas ao uso do humor no documentário entrassem no radar de críticos e pesquisadores, que encontraram o recurso em filmes como *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933), *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968) e *Milhouse* (Emile de Antonio, 1971). Por outro lado, tal abordagem também pode ter sido uma das responsáveis pelo esquecimento, ou “apagamento”, de vários documentários que contêm algum tipo de humor, da historiografia clássica sobre o campo, ofuscados por outros cujos diretores são mais visitados pela crítica e pela teoria. Além disso, esses documentários produzidos por diretores mais consagrados dentro da teoria acadêmica acabam sendo creditados como obras de vanguarda, “ruptura”, e raros exemplares de obras que se contrapõem aos discursos de sobriedade. Ideias essas que, como tentaremos demonstrar, parecem não se sustentar bem após análises mais detalhadas.

Antes de começarmos nossa “escavação” pelos documentários de humor soterrados por uma historiografia mais “clássica”, é preciso esclarecer que o que estamos denominando de *humor* abrange um amplo espectro. O termo pode compreender desde um tom irreverente, encontrado em filmes como *Salut les Cubains* (Agnes Varda, 1971), até formas mais afiadas de críticas políticas envolvendo ironia e sarcasmo direcionadas a um indivíduo ou determinado grupo de pessoas, como em *How I learn to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi, 1997). Optamos por essa perspectiva abrangente por se tratar ainda de território inexplorado dentro da crítica e teoria de documentário, sendo necessário, em um primeiro momento, o estabelecimento de critérios de caráter abrangente para identificação de suas diferentes manifestações. Portanto, buscaremos realizar um primeiro esforço no sentido de cartografar o terreno, identificando esses diferentes tipos de humor, bem como as principais técnicas e estratégias discursivas empregadas para sua produção.

Breve mapeamento do humor no documentário

Nosso sobrevoo panorâmico pelos principais procedimentos, técnicas e recursos estilísticos utilizados no campo do documentário para a produção do humor será realizado a partir de uma perspectiva sincrônica, associando documentários com temáticas e/ou procedimentos discursivos semelhantes. Como alguns desses documentários utilizam-se de mais de um desses procedimento em sua estruturação, optamos por arrolá-los na categoria que

parece vibrar de maneira mais intensa nessas obras.

Muitos documentários utilizam-se do humor para tecer comentários críticos sobre a famosa modalidade enunciativa da *voz de Deus*. Caracterizada por ser uma *voz over* incorpórea e autoritária, muito utilizada em documentários com pretensões educativas, a voz de Deus foi diretamente parodiada e ironizada em muitos documentários.

Filmes como *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933), *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1957), *Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1971), *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977), *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), *Brevíssima história das gentes de Santos* (André Klotzel, 1996) e *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008) apresentam narradores em *voz over* que confrontam essa tradição por meio da paródia, sátira ou irreverência.

Em *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, 1968) e *Congo* (Arthur Omar, 1972), os aspectos autoritários e oniscientes da voz e voz de Deus são ironizados a partir de cartelas e, em menor grau, da camada sonora. Já nos bem-humorados documentários de Mark Lewis *Cane toads* (Mark Lewis, 1988) e *The wonderful world of dogs* (1990) são utilizados múltiplos procedimentos para explicitar a distância da voz destes documentários da tradicional voz de Deus.

Um tema que frequentemente é alvo de documentários paródicos ou irônicos é o retrato de culturas estrangeiras. *Mondo Cane* (P. Cavara, G. Jacopetti, F. Prosperi, 1962) utiliza-se da montagem associativa, *voz over* e encenações para tecer comentários irônicos – e extremamente preconceituosos – sobre diferentes culturas ocidentais e orientais.

Em *Du Côté de la Côte* (Agnès Varda, 1958), e *Quebec – USA* (Michel Braut e Claude Jutra, 1962) os alvos são os turistas das regiões em que os diretores moram. Já nos documentários *De grands événements et des gens ordinaires* (Raoul Rouiz, 1979), *Waiting for Fidel* (Michael Rubbo, 1974), *Até a China* (Marcelo Marão, 2015) o humor advém de um olhar pós-estruturalista para a questão, de documentaristas que rejeitam a produção de um retrato totalizante sobre determinada cultura estrangeira.

Oposição política é outra tradicional motivação para a produção de documentários paródicos ou satíricos. Em *Lambeth walk – Nazi style* (Charles A. Ridley, 1942), imagens de soldados alemães retiradas do filme *O triunfo da vontade* (1935) de Leni Riefenstahl são associadas a um popular passo de dança da época, com a intenção de ridicularizar a performance coreografada da instituição. Já *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968) e *Millhouse* (Emile de Antonio, 1971), desenvolveram retratos satíricos de Mussolini, Lyndon Johnson e Richard Nixon, respectivamente. Todos esses filmes

costumam utilizar materiais de arquivo de seus “inimigos” políticos, ressignificando-os pela montagem. *The atomic café* (J. Loader, K. Rafferty e P. Rafferty, 1982) utiliza-se desta técnica de maneira bastante engenhosa. Imagens de arquivo do período de frenesi da bomba atômica nos Estados Unidos são utilizadas em uma montagem que procura mostrar o absurdo do discurso oficial armamentista da época.

Em *Hôtel Terminus* (Marcel Ophuls, 1988) e *The sorrow and the pity* (Marcel Ophuls, 1972) o diretor utiliza esse procedimento para construir um comentário irônico sobre os reais motivos da “colaboração” francesa ao regime nazista, e sobre o criminoso de guerra nazista Klaus Barber, respectivamente.

Outro recurso utilizado para a ridicularização de oponentes ou de ideologias políticas é a animação. Ela pode ser encontrada em momentos pontuais, como no filme argentino *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Glaeyzer, 1974), que se utiliza da animação para produzir um retrato irônico do empresário capitalista; ou ainda na forma de documentários de animação, como a produção dos Estúdios Disney *Der Fuehrer's face* (Jack Kinney, 1942), de mensagem antinazista.

Em *Elecciones* (Mario Handler e Ugo Ulive, 1966) e *El voto que el alma pronuncia* (Mario Handler, 2010) o documentarista ordena as entrevistas e depoimentos a fim de construir um comentário crítico sobre candidatos e eleitores políticos no Uruguai. *Theodorico, o Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1978) e *O terceiro milênio* (Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, 1981) são raros exemplos de registros diretos de autoridades políticas brasileiras. Coincidentemente, também são retratos irônicos sobre essas figuras.

Mas talvez o alvo mais frequente de documentários irônicos e/ou paródicos sejam grupos e classes políticas e/ou sociais mais privilegiadas. Em *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), o ritmo e a intercalação das cenas resultam em um olhar ao mesmo tempo poético e irônico sobre os contrastes entre a aristocracia e a população pobre de Nice. Em *16 in Webster Groves* (Arthur Barron, 1966), o procedimento é utilizado para lançar um olhar sarcástico sobre o cotidiano de adolescentes de um bairro de classe média alta dos Estados Unidos. Em *El hombre cuando es el hombre* (Valeria Sarmiento, 1982) a ironia é aplicada sobre os depoimentos de diversos homens costa-riquenhos a fim de denunciar o machismo na América Latina. Em *Mr. Death* (Errol Morris, 1999) o alvo é Fred A. Leucher, um engenheiro que projetava cadeiras elétricas e ficou conhecido por emitir um parecer técnico controverso para o julgamento de um revisionista histórico que negava a existência do holocausto. *The most* (Richard Ballentine, Gordon Sheppard, 1963) nos mostra um retrato pouco lisonjeiro do rico fundador da revista *Playboy*, Hugh Hefner.

A fim de ridicularizar autoridades políticas e sociais, um grupo de documentários contemporâneos vêm utilizando uma estratégia bastante singular, baseada na criação de um papel de *falso-naif*: No momento das filmagens, o diretor desempenha uma postura ingênua perante seus interlocutores e, posteriormente, na montagem, remodula a sua voz, adquirindo um tom irônico e crítico em relação à opinião dos entrevistados. Jon Ronson, em um texto para a revista *Sight & Sound* chamado “The egos have landed”, de 2012, aponta que Michael Moore, Nick Broomfield, Louis Theroux e ele seriam os maiores expoentes deste novo movimento, pautado pela postura ativa e interventiva do documentarista nas filmagens. Tais características podem ser encontradas não somente no rol de diretores que Ronson elenca, provenientes apenas dos Estados Unidos e Inglaterra, como de outros países também. É o caso do documentarista israelense Avi Mograbi.

Alguns exemplos de documentários que seguem essa tendência são: *Roger & Eu* (Michael Moore, 1989), *Tiros em Columbine* (Michael Moore, 2002), *The leader, his driver and the driver's wife* (Nick Broomfield, 1991), *Tracking down Maggie* (1994), *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi 1997) e o documentário *Religulous* (2008), estrelado pelo comediante Bill Maher e dirigido por Larry Charles, mesmo diretor dos *mockumentaries* *Borat* (2006) e *Bruno* (2009).

Outros alvos de documentários irônicos são sujeitos cujas performances ou comportamentos podem ser considerados excêntricos, ou seja, dissonantes dos padrões socialmente aceitos em determinada região e cultura. O discurso de muitos desses documentários oscila entre uma adesão a um julgamento conservador desses indivíduos, e a tentativa de desconstrução deste estigma. Exemplos desses filmes são *Grey gardens* (Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, 1975), *American movie* (Chris Smith, 1999), *O Beijoqueiro* (Carlos Nader, 1992) e *Gates of heaven* (Errol Morris, 1978).

Finalmente, podemos identificar em um grupo de documentários um discurso autoreflexivo que zomba da própria instância enunciativa do documentarista: *Lightning over Braddock: A rustbowl fantasy* (Tony Buba, 1988) e *Os catadores e eu* (Agnes Varda, 2000) são exemplos de filmes que apresentam este expediente. A postura desses documentaristas no momento das filmagens, bem como a narração em *voz off* que é adicionada no momento da montagem, apresentam uma interessante combinação de autorreflexividade e humor. Diferentemente dos documentários que ironizam a *voz de Deus*, esses filmes frequentemente são marcados pela imersão corporal do documentarista nas filmagens. A principal diferença entre a performance do *falso-naif* e a autorreflexiva é a de que a segunda raramente torna seus interlocutores alvos de algum tipo de deboche.

Para concluir esse painel queremos ressaltar que não pretendemos elaborar um inventário extensivo dos documentários que se utilizam de discursos humorísticos. Apenas mencionamos apontar o número considerável de produções desse tipo em diferentes localidades e períodos da história do documentário, desde o início do século XX até os dias atuais, bem como a multiplicidade de temas e procedimentos presentes nessa modalidade discursiva. Além disso, o painel nos permite afirmar que o humor que encontramos em muitos documentários é resultado de estratégias discursivas conscientes dos diretores desses filmes, e é direcionado para alvos específicos. Portanto, seria incorreto considerar o humor no documentário apenas como uma possibilidade de recepção presente em todo e qualquer filme.

Constatamos ainda que não há especificidades de procedimentos cinematográficos ou discursivos para a produção do humor no documentário, nem a prevalência de algum gênero específico de humor, com a paródia, a sátira, entre outros. O ponto de convergência desses filmes reside no *alvo* do humor, que pode ser identificado majoritariamente com figuras ou dispositivos de autoridade, como políticos, membros de classe sociais privilegiadas, atingindo, em seu limite, a própria instância enunciativa do documentarista.

Os “alvos” do documentário brasileiro contemporâneo

A produção documentária contemporânea apresenta-se no Brasil e em outros países como um conjunto heterogêneo de obras, dentre as quais alguns subgêneros ou tendências de ordem temática e discursiva podem ser identificados. Nesta pesquisa, focalizaremos um grupo de documentários brasileiros contemporâneos que apresenta uma estratégia discursiva em comum: todos eles procuram destituir e, no limite, ridicularizar os indivíduos que deles participam, por meio de múltiplos procedimentos de montagem cinematográfica. Tal grupo é composto principalmente, mas não somente, pelos seguintes longas-metragens: *Nem gravata nem honra* (Marcelo Masagão, 2001), *Violência S. A* (Newton Cannito, 2005); *Jesus no Mundo Maravilha*. (Newton Cannito 2007), *Alô Alô Terezinha* (Nelson Hoineff, 2008), *Um lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Turn off* (Carlos Segundo, 2013) e *Banco imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 2016).

Apesar de não podermos falar em uma “tendência” do documentário brasileiro contemporâneo devido a pouco expressiva quantidade de produções, acreditamos que o número é suficientemente significativo para apontar uma estratégia enunciativa compartilhada por diferentes diretores, a qual pode vir ou não a se expandir.

As “vítimas” de muitos desses documentários podem ser descritas como figuras de autoridade social. Em *Violência S. A* (Newton Cannito, 2005), *Um lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009) e *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) são membros de classes média e alta. Em *Jesus no Mundo Maravilha* (Newton Cannito 2007) são policiais militares e, em *Banco imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 2016), são profissionais que atuam no ramo de imóveis. Já em *Alô Alô Terezinha* (Nelson Hoineff, 2008) e *Turn off* (Carlos Segundo, 2013) são profissionais da mídia e do entretenimento televisivo que tiveram algum prestígio no passado.

A estratégia discursiva destes documentaristas brasileiros pode, em um primeiro momento, parecer muito similar à dos *falsos-naifs*, mas é possível identificar diferenças significativas entre as duas, que serão investigadas no decorrer da pesquisa.

Outra questão que abordaremos é relativa aos entrevistados de muitos destes documentários serem definidos pelos diretores como membros de uma “classe média” brasileira e, alguns casos, até mesmo de uma “elite”. A caracterização de classes sociais e dos indivíduos que as compõem, frequentemente revela-se uma tarefa árdua, inglória, e repleta de armadilhas. Como veremos ao longo dessa pesquisa, o “retrato” dessas classes sociais desenvolvido nos documentários supracitados, parece pouco interessado em defini-las e caracterizá-las. Tais filmes partem do pressuposto argumentativo de que elas correspondem a “inimigas” no que diz respeito à perpetuação da astronômica desigualdade social existente no país e, portanto, precisam ser combatidas a partir das estratégias discursivas do sarcasmo, da ironia e da ridicularização.

Suspeitamos, no entanto, que, apesar de mirarem sua artilharia para essas classes ou grupos de autoridade social, alguns desses filmes estão atingindo outros alvos, bastante distintos daqueles que tencionavam acertar. Recentes movimentos econômicos e sociais no país permitiram algum nível de rearranjo socioeconômico, resultando na emergência de novas classes sociais como, por exemplo, a chamada “nova classe média” brasileira. Alguns desses documentários parecem, mesmo que não-intencionalmente, produzir as primeiras fotografias instantâneas desses movimentos sociais no país.

Breve tipologia do humor encontrado no documentário brasileiro contemporâneo

O conceito de ironia é tão longo quanto mutante. Sua conceituação como figura de discurso, caracterizada por se dizer o oposto do que realmente se tenciona dizer, é a mais utilizada e difundida contemporaneamente. Seu entendimento mais amplo, derivado do discurso socrático é, hoje, mais raramente lembrado. E é justamente essa definição que nos

interessa aqui. Quintiliano, Hegel e Kierkegaard foram alguns dos autores que se debruçaram sobre essa perspectiva, entendendo a ironia como um tipo específico de comportamento falseador. D. C. Muecke nos lembra que ironia e dissimulação são vizinhos bem próximos, fato que poderia ser comprovado pelo termo equivalente em Latim: *dissimulatio* (Muecke, 1982: 35)

A ironia socrática, que inspirou essas teorizações, consistia em uma espécie de ignorância fingida. O filósofo, em diálogos com seus interlocutores, indagava-os sobre aspectos contraditórios ou equivocados de seus discursos, com uma pretensa inocência. A ironia, neste sentido, residia na manutenção de uma falsa intenção de aprender, quando, na verdade, o objetivo era instaurar a dúvida e a reflexão. Hegel conclui: “É esta a famosa ironia socrática, que não é senão um modo especial de comportar-se no trato de pessoa para pessoa” (Hegel, 1985: 52). Já Kierkegaard define a ironia socrática como algo além de um comportamento dissimulado, uma vez que, diferente deste, a ironia não teria um objetivo externo, constituindo-se como um fim em si própria:

Aqui temos então a ironia como a negatividade infinita absoluta. Ela é negatividade, pois apenas nega; ela é infinita, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é absoluta, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto que, contudo, não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela. (Kierkegaard, 1991, p. 226-227)

Já a dissimulação da ironia retórica, que consiste em dizer o contrário do que se acredita, segundo Muecke (1982) teria objetivos bem mais modestos, visando, ao final do processo, ao perfeito entendimento do interlocutor do real sentido da enunciação. Em muitos dos documentários que iremos analisar, podemos encontrar uma variação deste processo irônico, que é retalhado em duas camadas: a dissimulação ocorre no diálogo com o entrevistado, visando ao esclarecimento do espectador.

É interessante retomarmos aqui o termo *falso-naif* utilizado por Jon Ronson, ao citar os documentários de Moore e Broomfield e os seus próprios. Tal denominação sugere que o autor tenciona forjar uma aproximação entre tal comportamento e uma postura ou atitude irônica, na medida que uma das maneiras possíveis de a produzir seria justamente a partir dissimulação do papel de ingênuo:

Uma mensagem irônica, até que seja interpretada como se pretendia, tem apenas o som de uma palmada. Em outras palavras, a Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isto não seja tudo o que ela é). O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a

rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante (Muecke, 1995: 8).

Na passagem acima há ainda outro elemento interessante da ironia apontado por Muecke: ela é um jogo de dois, e se resolve no momento em que é produzida. Em outras palavras, é preciso que sejam fornecidos, em algum nível, instrumentos para o reconhecimento do interlocutor da operação irônica. Vladimir Safatle afirma que essa característica marca a distinção entre ironia e má-fé, ou hipocrisia:

não exatamente como uma operação de *mascamamento*, mas como uma sutil operação de *revelação* da inadequação entre enunciado e enunciação. Sem essa possibilidade de revelação da inadequação para o *Outro*, a ironia seria um mero mal-entendido. Nesse sentido, se a hipocrisia e a má-fé expulsam o Outro, a ironia pede o reconhecimento deste. (Safatle 2015: 32 *itálicos do autor*)

Se assumirmos tal preceito como verdadeiro, não podemos aceitar completamente a possível correlação entre o *falso-naif* e o ironista desenvolvida por Ronson. Em muitos momentos dos documentários elencados pelo documentarista, e na quase totalidade dos documentários brasileiros que iremos analisar nos próximos capítulos, a dissimulação envolve três jogadores e se resolve em três tempos (pergunta, resposta e montagem).

Alguns exemplos de cenas em que isso ocorre são os momentos em que Michael Moore e Nick Broomfield tentam entrar em lugares privados, à procura de empresários ou políticos que desejam entrevistar. Ao serem interpelados por funcionários dos estabelecimentos, eles simulam uma postura ingênua com a intenção de enervar ainda mais os funcionários. Desta forma, o papel de *falso-naif* desempenhado pelo documentarista visa, de fato, “enganar” o entrevistado, assumindo um sentido irônico só em momento posterior.

Já em relação ao ridículo, segundo Verena Alberti, nos séculos XVII e XVIII o termo era utilizado para referir-se “aquilo que se ri”, ou seja, o risível. Mas também o termo era empregado como sinônimos de “erro”, “vício” ou “desvio”. Essa segunda acepção é interessante porque, como bem aponta Alberti, retira do termo a ideia do riso. Já uma terceira definição associa o ridículo não ao objeto desviante, e sim ao ato de vê-lo como algo ridículo. “Esse emprego da palavra aparece frequentemente quando se assinala a utilidade do ridículo. Lê-se, por exemplo, que o ridículo é útil para corrigir os pequenos erros, o que equivale a dizer que ridicularizar o erro é útil para mostrar que ele é ridículo (Alberti, 1999: 122).

Neste momento, é importante trazermos à discussão a valiosa investigação de Henri

Bergson sobre o risível e o ridículo em seu livro *O riso* (1900). A hipótese principal do autor é a de que, antes de analisar a estrutura do risível, é preciso compreender que ele é um fenômeno social. As sociedades, a partir de diferentes critérios culturais, exigem eficiência e maleabilidade do indivíduo para progredir e se adaptar a novas circunstâncias. Quando se observa certa rigidez e fixidez em ações e comportamentos de indivíduos que não foram capazes de modificá-los diante de novos cenários, recorre-se ao riso, como um mecanismo de regulação social:

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela. Tensão e elasticidade, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo. [...]. Não basta viver; importa viver bem. Agora o que ela tem a temer é que cada um de nós, satisfeito em atentar para o que respeita ao essencial da vida, se deixe ir quanto ao mais pelo automatismo fácil dos hábitos adquiridos. O que também deve recear é que os membros de que ela se compõe, em vez de terem por alvo um equilíbrio cada vez mais delicado de vontades a inserir-se cada vez com maior exatidão umas nas outras, se contentem com o respeitar as condições fundamentais desse equilíbrio: um acordo prévio entre as pessoas não lhe basta, mas a sociedade há de querer um esforço constante de adaptação recíproca. Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. (Bergson 1983: 14)

O “desajeitamento” pode se dar espontaneamente ou pode ser produzido. O primeiro caso ocorre quando, por exemplo, alguém tropeça em uma pedra na rua e cai. Seu corpo não se adaptou à interposição do obstáculo com a velocidade adequada e sofreu a queda. O segundo caso seria quando alguém consegue alterar a rotina mecânica de outro indivíduo e esse não consegue se adaptar de maneira eficiente. Neste caso, o ridículo é fruto da intenção e premeditação de alguém. Quando observamos um tipo como esse em uma obra ficcional, D. C. Muecke afirma que estamos no domínio da *ironia dramática*, que “aparece toda vez que a audiência vê um personagem completamente inconsciente de sua ignorância”¹. (Muecke, 1995: 81). Nestes casos, os personagens revelam, em seus discursos, ideais, que explicitam a imagem equivocada que sustentam de si mesmos. O sentido irônico é acionado, portanto nos momentos em que a falsa imagem de mundo daquele personagem colide com a realidade (ou, pelo menos, com uma versão mais verossímil dela, para audiência).

Já o sarcasmo é definido como um tipo mais agressivo de ironia, voltado frequentemente a um foco, ou alvo, específico. A sua principal diferença em relação à ironia é a especificação

¹ Tradução do seguinte trecho: “Dramatic Irony appears whenever the audience sees a character confidently unaware of his ignorance”

do alvo, uma vez que a segunda pode adquirir um caráter crítico mais difuso. (Barbe, 1995; Lee & Katz, 1998).

Esse breve sobrevoo sobre alguns conceitos e teorizações relativos à ironia, o ridículo e o sarcasmo foi realizado com o intuito de fornecer os equipamentos analíticos básicos para a investigação que pretendemos desenvolver nessa pesquisa. Os documentários brasileiros que compõem o corpus do estudo utilizam-se destes recursos de linguagem de maneiras distintas, apresentando diferentes níveis de intensidade no uso da ironia, ridículo e sarcasmo.

Jesus no Mundo Maravilha e *Violência S.A*, realizados com o financiamento de editais de documentários para televisão² utilizam-se principalmente de um humor sarcástico, que muito remete a programas televisivos de sátira do cotidiano, como *Casseta & Planeta, Urgente!* (TV Globo, 1992-2010). Além de seu conteúdo ser marcado pelo que se classificaria hoje como *incorreção política* (piadas com minorias étnicas, religiosas, sociais, e da comunidade LGBTQ), havia também a brincadeira/zombaria com transeuntes na rua, em quadros que parodiavam os tradicionais quadros de entrevistas na rua, chamados de *fala povo* na linguagem do telejornalismo. Tal expediente seria intensamente utilizado em programas de humor posteriores, como *Pânico na TV* (2003-2012, RedeTV!). Newton Cannito, diretor dos dois documentários, evidencia a referência neste depoimento: “Do *Pânico*, o filme traz o humor, a auto ironia e a criação a partir do meta-espetáculo televisiva”.³

Há, em *Violência S.A* também a presença de outras modalidades do humor, como a paródia e a sátira. Em termos gerais, a sátira se diferencia da paródia na medida em que a segunda tem a intenção de se colocar em diálogo com um outro texto, tecendo um comentário crítico sobre este. Em outras palavras, a paródia seria “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (Hutcheon, 1989: 18). Já a sátira, seria, segundo Northrop Frye, uma “ironia militante” (Frye, 1973: 219), um tipo de ficção que referencia e crítica algum aspecto social, político ou de outra natureza, da sociedade da época. Veremos, durante as análises fílmicas, como *Violência S.A* trabalha com o sarcasmo, a sátira e a paródia.

Já *Banco imobiliário e um lugar ao Sol* são reverentes a um estilo mais tradicional de documentário de entrevista, pouco interferindo na *mise-en-scène* das mesmas, e preferindo inserir seus comentários irônicos em cenas que são justapostas a elas. Há ironia nestes filmes,

2 *Violência S.A* foi contemplado na edição de 2005 do Programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro (DOCTV) e *Jesus no Mundo Maravilha* na edição DOCTV Ibero-América em 2007.

3 Entrevista disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/etica-e-humor-entrevista-com-newton-cannito/>>. Acesso em 04/01/2019

mas ela não ocupa papel tão hegemônico na tessitura discursiva quanto o sarcasmo de *Jesus no Mundo Maravilha* e *Violência S.A.*

Turn off e *Pacific* possuem, por sua vez, natureza distinta dos demais na medida em que procuram a experimentação com o dispositivo, seja pelo uso de imagens do arquivo, utilizada nos dois documentários, ou então por uma proposta estilisticamente diferente de captação da entrevista, como ocorre em *Turn off*. Por fazerem uso de imagem de arquivo, no caso de *Pacific* ou darem bastante voz ao entrevistado, no caso de *Turn off*, a ironia e ridicularização contidas nestes filmes são muitas vezes contexto-dependente, ou seja, se concretizam na recepção.

O elemento que nos permite aproximar esses documentários é a proposta performática dos diretores, visando fabricar um ardil para o entrevistado. Nesses filmes, o comentário irônico é construído a partir de um expediente bastante singular: os documentaristas optam por uma postura dissimulada em frente ao entrevistado, para estabelecer a sua não-concordância posteriormente, no momento da montagem. Essa estratégia pode ser entendida como uma *ironia/ridicularização em três tempos*.

A primeira etapa ocorre no momento das entrevistas. O documentarista questiona o entrevistado sobre um ponto ou tema bastante específico, geralmente relacionado a sua vida pessoal. Em *Um lugar ao Sol*, Mascaro e sua equipe perguntam aos entrevistados sobre como eles se sentem morando em uma cobertura; em *Jesus no Mundo Maravilha*, Cannito indaga sobre as experiências e acontecimentos pessoais na vida de policiais militares exonerados; em *Violência S. A* os entrevistados são indagados se sentem medo da violência urbana; em *Nem gravata nem honra*, eles são convidados a relacionar a diferença entre homens e mulheres a partir de suas experiências pessoais; em *Banco imobiliário* as perguntas giram em torno do dia a dia das pessoas que trabalham no mercado imobiliário; em *Turn off*, o colunista social de Uberlândia, Carlos Hugueney Bisneto, é indagado sobre a sua biografia. Em *Pacific*, esse procedimento difere-se dos demais na medida em que indivíduos retratados não foram entrevistados. Eles produziram vídeos de suas experiências em um cruzeiro com destino a Fernando de Noronha e, posteriormente, a produção do filme solicitou o empréstimo destas filmagens. Mas, apesar de o procedimento ser distinto dos demais, os vídeos recolhidos dos turistas invariavelmente estão relacionados às suas experiências imediatas e pessoais no cruzeiro.

Na segunda etapa ou momento, temos a escuta não-interventiva do documentarista à fala do entrevistado. Estes falam ora olhando para a câmera, ora para o sujeito que a opera, de maneira que todo o processo se dá com pouca ou nenhuma interação ou contra-argumentação

por parte dos responsáveis pela captação dessas imagens. Quando o diretor não verbaliza seu consentimento, os entrevistados assumem que o seu silêncio é acolhedor. Essa escuta não-interventiva é mais evidente em *Um lugar ao Sol*, *Violência S. A.*, *Banco imobiliário* e *Turn off*. Em *Jesus no Mundo Maravilha* a postura do diretor Newton Cannito distingue-se das demais na medida em que estimula e interage mais com os entrevistados, e essa interlocução é mantida na edição final. Em *Pacific* não há a presença do diretor no momento de captação das imagens. Os vídeos foram produzidos para consumo próprio posterior, logo, a não-intervenção atinge seu grau máximo. Mas, para além dessas diferenças, o efeito gerado é o mesmo: as respostas ou depoimentos dos entrevistados giram em torno de suas experiências pessoais, uma vez que esses indivíduos entenderam que o que estava em jogo era tão somente um interesse em relação à sua biografia.

Na terceira e última etapa ocorre a adição de sentidos por meio de procedimentos de montagem. A montagem do material sugere ao espectador que o documentário trata de questões mais amplas do que aquelas perguntadas às pessoas, movimentando teses sociais, ou simplesmente “denunciando” algum aspecto da sociedade brasileira.

No processo de montagem dessas entrevistas são utilizados múltiplos procedimentos para desautorizar essas falas, como o arranjo da *mise-en-scène*, efeitos sonoros, contraposição dos depoimentos a imagens melancólicas, poéticas e esteticamente rigorosas, efeitos visuais gráficos e sonoros que são inseridos nas imagens, entre outros. Esses procedimentos tencionam imprimir uma camada de ridículo ao discurso desses indivíduos, uma vez que o conteúdo de suas falas pouco se relaciona com a tese do filme, operando apenas como um exemplo daquilo que está sendo criticado. Em *Jesus no Mundo Maravilha* o tema é a violência de policiais militares. *Violência S. A.* denuncia a “especulação” do mercado da segurança particular. Em *Um lugar ao Sol* os principais temas tratados são a desigualdade social e a verticalização do espaço urbano. Em *Banco imobiliário*, a especulação imobiliária é o assunto de principal interesse do filme. Em *Pacific* a discussão gira em torno da padronização do turismo em seus mais diversos aspectos e em *Turn off*, da frivolidade de parcela da mídia.

Breves notas sobre a estrutura da pesquisa

Essa pesquisa é guiada por perguntas-mestras que motivam e ordenam os capítulos. A primeira questão que formulamos em relação a esse grupo de filmes é “como se engendra o

debate ético, tão caro ao campo do documentário, em relação a esses filmes, que produzem um ardil aos seus entrevistados?”

A próximas pergunta que nos colocamos são “por que esses documentaristas optaram pelo humor como estratégia discursiva para tratar de temas sociais complexos, e como eles se aproximam e diferenciam dos documentaristas estrangeiros que parecem utilizar destes mesmos mecanismos retóricos? Os capítulos dois e três procuram iluminar essas questões.

No segundo capítulo analisaremos os horizontes de expectativas dos documentaristas desses filmes, explorando seus projetos individuais e coletivos a partir da recuperação de entrevistas, depoimentos e discursos de outras naturezas em que esses diretores discutem tais projetos.

No terceiro capítulo iremos cotejar as diferentes técnicas utilizadas para a construção e ridicularização de inimigos sociais nos filmes de diretores estrangeiros como Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi e Emile de Antonio.

Nos capítulos quatro, cinco e seis desenvolveremos análises fílmicas de seis desses documentários brasileiros, procurando avaliar como a ironia e o ridículo são produzidos em cada um desses documentários. Os filmes selecionados foram: *Jesus no Mundo Maravilha*, *Violência S.A.*, *Banco imobiliário*, *Um lugar ao Sol*, *Pacific* e *Turn off*. A composição do corpus foi baseada na identificação de um dispositivo em comum encontrado em todos esses filmes: o objetivo de ironizar/ridicularizar os entrevistados tem caráter apriorístico, ou seja, é anterior ao estabelecimento do contato com esses indivíduos. Além disso, a ironia/ridicularização é produzida no momento da edição, ou seja, posterior ao contato. Portanto, podemos observar nesses documentários certa filiação, ou “unidade discursiva”, caracterizada por uma voz que se estrutura, em grande medida, nos momentos anteriores e posteriores as filmagens. Essa estratégia singulariza esse grupo da produção brasileira contemporânea, tornando seu estudo relevante.

A análise desses filmes será estruturada a partir de pares temáticos. Optamos pelo estabelecimento de três pares de documentários, pois observamos que tais filmes apresentam afinidades temáticas e estéticas entre si, possibilitando o cotejo. Os dois filmes escolhidos para a análise do capítulo quatro são os documentários sobre violência urbana *Jesus no Mundo Maravilha* e *Violência S.A.* No quinto capítulo, analisaremos os filmes sobre o mercado imobiliário *Banco imobiliário* e *Um lugar ao Sol*. Por fim, no sexto capítulo, os filmes analisados serão *Pacific* e *Turn off*, que mobilizam reflexões sobre (auto) representações midiáticas.

No sétimo capítulo iremos traçar linhas de aproximação e distinção entre as estratégias

discursivas observadas nos documentários estrangeiros e brasileiros que compõem nosso *corpus*. Estamos interessados em observar como se dão essas relações entre documentaristas e seus entrevistados, que são frequentemente caracterizados pelos filmes e por seus diretores, em depoimentos e entrevistas, como “inimigos sociais”. Com iremos argumentar posteriormente, o processo de desconstrução/ridicularização do inimigo é, nesses documentários, precedido por um movimento de aproximação. Jean-Louis Comolli, em um texto-referência para essa pesquisa chamado “Como filmar o inimigo”, reflete sobre essa questão: “as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme.” (Comolli, 2008: 129). Partindo desta premissa, as derradeiras questões que procuraremos responder são: “a quais projeto político/estético/artístico esse tipo de discurso responde?” e “qual o resultado de se utilizar o humor para tratar temas – e de “inimigos” - sociais no documentário? Em outras palavras, qual seria a relação entre o humor no documentário, ou nesses documentários específicos e a real complexidade dos assuntos/objetos abordados? O humor é utilizado como uma forma de fuga da realidade ou como uma maneira de compreendê-la?

CAPÍTULO 1

HUMOR E ÉTICA

INTRODUÇÃO

Esse capítulo recupera o debate travado por críticos e pesquisadores em relação às implicações éticas das estratégias discursivas adotadas por estes documentaristas brasileiros. A discussão no âmbito da crítica e da pesquisa acadêmica concentrou-se em dois aspectos principais da estratégia: a postura dissimulada, falseadora ou cínica adotada pelo documentarista diante de seus entrevistados e a utilização da montagem como principal mecanismo de destituição.

1. Recepção crítica: o horror

O documentário *Jesus no Mundo Maravilha* teve uma recepção acadêmica bem pouco expressiva quantitativamente. Excetuando-se as mesas e debates que ocorreram no próprio âmbito da divulgação do filme, vencedor brasileiro do DOCTV Ibero-América⁴ em 2007, a pesquisa encontrou registro de apenas um debate em espaço acadêmico sobre o filme. O evento, chamado “MOSTRA: Documentário, real e imaginário – *Jesus no Mundo Maravilha... e Outras histórias da polícia brasileira*”, ocorreu no campus da PUC-MINAS em 2014, e consistia na exibição e debate do filme. Certamente houve outros debates abordando o filme, mas é significativo que o único a que se tem registro tenha focado exclusivamente na questão ética, como revela a descrição do evento:

A mostra vai tratar, em dois filmes, de alguns dos caminhos tortuosos e instigantes do documentário brasileiro contemporâneo e suas relações com temas presentes na vida

⁴ De acordo com a descrição oficial do programa, o DOCTV IB é um Programa da Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI), que reúne autoridades audiovisuais nacionais, da Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Espanha, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Portugal, Uruguai e Venezuela, e as instituições Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), Secretaría Ejecutiva de la Cinematografia Iberoamericana (SECI) e da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano”. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias-sav/-/asset_publisher/QRV5ftQkXuV/content/doctv-ibero-america-no-brasil/10889>

social. As exibições são seguidas de debates com pesquisadores do tema. A violência da polícia e as questões sociais que “Jesus no Mundo Maravilha...” (Newton Cannito, 2007) remete serão comentadas tendo como pano de fundo a relação entre ética e documentário⁵

Sandra Sato, que participou deste debate, defendeu posteriormente a dissertação de mestrado intitulada: “Reverberações de um docufarsa: a dimensão ética em Jesus no Mundo Maravilha” (2016), na qual analisou o filme de Newton Cannito a partir desta mesma perspectiva.

Em relação aos artigos acadêmicos, a pesquisa encontrou poucos textos que citavam ou analisavam o filme. Dentre eles, destacamos o artigo de Cezar Migliorin, denominado “Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito” (2008), que se dedica a analisá-lo exclusivamente. O texto de Migliorin, entre outras questões, também aborda o trato ético no seguinte trecho:

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*, 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. [...] Com Lúcio, o ex-policia, e com o filme, o palhaço Maravilha se torna a vítima. Você queria estar no filme? “Conseguiu!”. (Migliorin, 2008: 79)

É importante pontuar que o artigo não se restringe apenas ao debate sobre este tema, abordando ainda diversas e importantes questões de ordem estilística do filme. Nosso recorte deste trecho específico está colocado, pois identificamos que a linha de diálogo que se estabeleceu entre os artigos acadêmicos que discutem o filme voltou-se exclusivamente para a questão ética. Um deles é o artigo de Cesar Guimarães e Cristiane Lima, “Crítica da montagem cínica” (2009). O texto, publicado um ano depois da carta de Migliorin, propõe um diálogo com este:

5 Debate ocorrido em 1 de outubro de 2014, integrando a programação do 13º Festival Comunicação e Artes (FICA). Disponível em <<https://fica13.wordpress.com/2014/09/10/mostra-documentario-real-e-imaginario-jesus-no-mundo-maravilha-e-outras-historias-da-policia-brasileira/>>

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. (Guimarães e Lima, 2009: 11)

Neste excerto, Cesar Guimarães e Cristiane Lima referenciam um trecho do artigo de Migliorin que em nada dialoga com a questão ética, com a intenção de avançar a discussão que os interessa: o tratamento ético (em seu ponto de vista extremamente condenável) que o filme reserva aos seus entrevistados. Neste mesmo artigo, os autores também dialogam com outros textos, dentre eles uma postagem de Jean-Claude Bernardet em seu blog, em que classifica o filme de maneira bem-humorada como “um escândalo”.

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 westernspaghetti 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.⁶

Esses autores, porém, apropriam-se do termo utilizado por Bernardet com o intuito de inverter o seu sinal, que originalmente não continha tom pejorativo. No final do processo de reapropriação de Guimarães e Lima, “o escândalo” adquire o sentido de indignação, que dá o tom do texto dos autores:

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

6 Blog do Jean-Claude”. Disponível em <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-04-05_2009-04-11.html>

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? (Guimarães e Lima 2009: 15)

O texto de Bernardet a que eles se referem, publicado em seu blog em 2009, procura evitar a condenação imediata do filme, dedicando as últimas linhas a uma espécie de convite para maiores reflexões sobre ele: “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.”⁷ Tal posicionamento, que não somente rejeita uma imediata condenação ética do filme como também sugere que essa é uma obra que convida a maiores problematizações, parece ter sido recebido por muitos como uma provocação tão maior do que o filme. Em um debate promovido pelo DOCTV em 2008 para discussão da obra, Eduardo Escorel confronta essa proposição de Bernardet: “Não acho que o escândalo em si tenha nenhum mérito. [...]. Acho que esse filme é um exemplo claro de abuso do poder. E acho que nós não devemos ser complacentes com o abuso do poder. Abuso do poder do diretor, no caso.”⁸ Em outra oportunidade, em sua coluna de cinema na revista *Piauí*, Escorel voltou a criticar a opinião de Bernardet sobre este filme:

Com o passar das décadas, o radicalismo de Jean-Claude se acentuou, levando-o a valorizar mais do que tudo o processo de realização, o dispositivo escolhido e o tom dos filmes. É exemplar nesse sentido sua defesa de *Jesus no mundo maravilha* (2007), dirigido por Newton Cannito, a meu ver um caso clamoroso de abuso de poder por parte do diretor. (Escorel, 2011⁹)

É interessante que Escorel tenha optado por utilizar a palavra “defesa” em relação à postura de Bernardet, o que pressupõe um posicionamento reativo a um “ataque”. O posicionamento de Escorel, que argumenta que Cannito tenha feito mau uso das suas prerrogativas como diretor é muito semelhante ao de Guimarães e Lima, no sentido em que, para estes autores, a postura do diretor não é condizente com uma prática documentária eticamente consciente:

O tema com o qual o filme lida merece um tratamento mais sério, sem dúvida, mas o

7 Entrada no “Blog do Jean-Claude”. Disponível em <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-04-05_2009-04-11.html>

8 Transcrição do debate ocorrido no dia 11 de setembro de 2008 em que, em outros, Jean-Claude Bernardet e Eduardo Escorel, debateram os filmes *Jesus no Mundo Maravilha*, e *Encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2006). Transcrição de trechos disponível em <<http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br/2011/03/trechos-sobre-o-debate-do-filme.html>>

9 Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/jean-claude-bernardet/>>

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. (Guimarães e Lima 2009: 15)

Essa linha de raciocínio é muito semelhante com a do autor inglês Brian Winston, que também defende o constrangimento de algumas opções estéticas em respeito a preceitos éticos:

Esconder-se por detrás da ciência ou da estética não é apenas ilógico, é pouco ético. O documentário pós-griersoniano deve ser tão variado nas suas formas como no cinema de ficção[...] O documentarista pós-griersoniano deve apenas ser constrangido pelas necessidades da relação entre o realizador e o participante. (Winston, 2011: 93)

O risco do argumento reside na sugestão um olhar deontológico para o campo do documentário, na medida em que aborda a dimensão ética a partir de uma perspectiva normativa. Muitas vezes a normatização assume a forma de um cotejo, em que são eleitos filmes cujos métodos e estilos seriam exemplos a serem seguidos. Traça-se, então, uma linha de comparação valorativa entre esses filmes-exemplo e obras que apresentariam estratégias distintas. Um exemplo é uma crítica do site especializado *Cinética*, que compara o documentário *Um lugar ao Sol* aos filmes *Edifício Master* (2002) e *Boca do Lixo* (1992) de Eduardo Coutinho:

No caso do filme de Gabriel Mascaro, a elite aparece dentro desse recorte espacial mais específico das coberturas. A estratégia de aproximação – muito fortemente calcada em entrevistas – é ainda mais estreita: pergunta-se, com raras exceções, apenas sobre a opção de se morar no alto extremo de um prédio, de uma rua, de um bairro, de uma cidade. Ao contrário das conversas de Coutinho, não existe o interesse de conhecer essas pessoas para além do recorte anterior que produz o filme, e que funcionaria apenas como uma delimitação para se buscar trocas interessantes. Nos filmes de Coutinho, a crise social surge a partir desses encontros (pensemos em *Edifício Master* ou *Boca do lixo*, por exemplo), mas os encontros se têm como seu próprio fim. Em *Um lugar Ao Sol*, não; os moradores de cobertura – ou, mais discutivelmente, essa elite – interessam apenas enquanto fabuladores de seu próprio espaço¹⁰.

A observação sobre os diferentes métodos de entrevista empregados em *Um lugar ao Sol* e nos documentários de Eduardo Coutinho é interessante e poderia gerar um estudo comparativo bastante relevante ao campo. Mas o que seria apenas uma constatação sobre a

10 Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/lugaraosol.htm>>

divergência de procedimentos ganha ares de uma comparação valorativa nesta crítica, que parece contrapor o “bom” cinema de Coutinho, que opera com a lógica do encontro, ao “mau” cinema de Mascaro, que, comparativamente, não se mostra tão aberto ao outro. O mesmo ocorre em um artigo de Consuelo Lins em que a autora compara a entrevista nos filmes de Coutinho com a entrevista do documentário *Nem gravata nem honra*, de maneira a enaltecer o primeiro e rejeitar o segundo:

Os filmes do cinema interativo privilegiam a entrevista, o depoimento, a conversa entre quem filma e quem é filmado. É certo que essa palavra falada pode também ser prova de verdade do que acabou de ser dito por um texto em off, como nos telejornais diários ou nos documentários marcados por uma estética mais clássica, como também ser objeto de riso preconceituoso¹. No entanto, refiro-me aqui a uma palavra com uma autonomia maior, menos presa a uma rede de significações estabelecidas / ¹. Como ocorre em muitas sequências do filme de Marcelo Masagão, *Nem gravata nem honra* (2001) (Lins 2003: 228)

O primeiro problema que esse tipo de expediente encontra em seu caminho é o fato de que muitas vezes o próprio “exemplo a ser seguido” apresenta aspectos e características que o distancia do rígido modelo desenvolvido pelos teóricos. Esse é precisamente o caso da fortuna crítica do documentário *Theodorico, Imperador do Sertão* de Eduardo Coutinho. Produzido para o programa televisivo global Globo Repórter, centraliza-se na história do major Theodorico. A partir da auto-narração de Theodorico, o documentário estrutura-se de maneira a produzir um quadro ao mesmo tempo íntimo e público dessa figura e do que ela representa no quadro social mais amplo do país. Apesar de Coutinho conceder bastante liberdade para o major narrar a sua história e o seu cotidiano, e muitas vezes permitir que ele mesmo conduza as entrevistas com seus funcionários e amigos, isso não faz de Theodorico o único narrador do documentário, e sim apenas *um dos* narradores, como bem lembra Gilberto Sobrinho:

Assim, a câmera e o microfone (muitas vezes omitido de Coutinho) também conduzem o processo de narração, tencionando as falas reveladoras do personagem-título. São justamente essas escolhas que enriquecem o plano discursivo do documentário e potencializam a noção de voz social e política. Surge, assim, um relato irônico, a começar pelo título do filme que, associado a esse movimento de associação entre uma fala que manifesta livremente as urdiduras do poder oligárquico, encorpadas em signos visuais (as frases de controle nas paredes) e sonoros (o uso efetivo do alto-falante como dispositivo de coerção), constroem a imagem desse universo do poder e convoca o telespectador a refletir criticamente sobre os conflitos que isso gera na vida dos trabalhadores da fazenda. (Sobrinho, 2011: 81)

Certamente muitos procedimentos utilizados por Coutinho nesse documentário dialogam pouco com os observados em sua fase mais conhecida, de documentários centrados

em entrevistas com múltiplos personagens e com grande ênfase em seus discursos. Neste filme o diretor utiliza diferentes artifícios com o intuito de tecer comentários críticos sobre o major, flertando, em certos momentos, com a sua destituição. Mas, em busca de encaixar esse filme em um quadro analítico homogêneo da obra do diretor, críticos e pesquisadores procuram negar, ou suavizar, esses procedimentos. Em uma crítica para o jornal *Folha de S. Paulo*, Tiago Mata Machado não atribui à montagem do filme qualquer interferência de sentido que resulte em um retrato negativo do entrevistado, afirmando que a eventual ocorrência de um registro desta natureza é produto integral da enunciação do entrevistado:

Seja voluntariamente, por ingenuidade ou desfaçatez, seja por atos falhos, o personagem se desnuda inteiramente, e esse processo é contíguo ao desvelamento das práticas políticas do coronelismo. Seguindo a atuação de seu personagem, Coutinho evolui da política local à federal, da pequena história à grande.¹¹

Segundo o crítico, o personagem se desnuda por “ingenuidade”, “desfaçatez” ou “atos falhos”, não constando no rol de possibilidades os artifícios cinematográficos do diretor, ou a especificidade de sua recepção crítica. Uma outra crítica, publicada no site especializado Contracampo¹² já inicia o texto integrando o documentário na chave do conjunto da obra do diretor, dizendo que é a “primeira obra-prima de Eduardo Coutinho, filme seminal de seu modo de fazer cinema, influenciando para sempre a história do documentário brasileiro.” A crítica segue afirmando que Coutinho conseguiu fazer um filme que retratasse a elite nordestina de maneira crítica, utilizando-se apenas da narração do major Theodorico: “Coutinho se cala diante daquela realidade e se resume a observar... a ouvir com atenção todos os detalhes daquela figura mítica que se descortina.”. Mais adiante, o autor da crítica direciona toda a responsabilidade pelo registro ao ator social, dizendo “Coutinho já disse certa vez que por vezes se arrepende de tê-lo deixado falar demais...Discordo. É nesse excesso de liberdade narrativa que Teodorico se desvenda para o filme.”

Consuelo Lins, ao analisar o filme, também credita a narração exclusivamente a Theodorico, dizendo que o filme possui uma “narração que pertence inteiramente ao próprio ‘major’ Teodorico Bezerra”. Lins diz que, apesar de ser o único filme de Coutinho a representar alguém de elite e se focar em apenas um personagem, pode ser entendido no conjunto de sua obra como um precursor de seu movimento “em direção ao mundo e ao outro”. A autora segue afirmando que Coutinho optou por “deixar o inimigo se mostrar como

11 Crítica publicada em 17 de abril de 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1704200202.htm>>

12 Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/39/teodorico.htm>>

ele deseja, na sua própria *mise-em-scène*” para evitar o risco de ser cordial na filmagem e ridicularizá-lo na montagem:

O que interessa ao cineasta não é definir o personagem à revelia dele, nem tratá-lo como um fenômeno da realidade, dotado de rígidos traços típico-sociais. O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. É o próprio major que, nos diálogos com Coutinho, com os seus empregados e amigos, revela e fundamenta sua razão de ser, sem que o filme precise expressar simpatia ou antipatia, acordo ou desacordo, nem fazer avaliações conclusivas sobre o que está sendo dito (Lins, 2004: 24)

A autora termina por inserir o filme dentro da muito proclamada vertente de documentários que mobilizam uma preocupação ética: “é Theodorico que inaugura tal movimento ético na obra do cineasta. É esse movimento que permite aos personagens desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que o personagem aprofunde o seu pensamento.” Em seguida, adota tom mais ponderado, admitindo certo direcionamento da montagem, mas parece preocupada em creditar esse procedimento a uma demanda enunciativa da televisão, que foi de alguma maneira “imposta” ao diretor:

Embora *Theodorico, imperador do sertão* inaugure na prática cinematográfica de Coutinho um movimento de abertura à visão de mundo do personagem – liberando ao mesmo tempo o espectador para produzir os sentidos do que está vendo – há procedimentos de montagem francamente contrários a essa concepção e que serão abandonados na trajetória posterior do cineasta. Essas são procedimentos habituais na televisão, que buscam facilitar a compreensão do espectador e marcam claramente o significado do que está sendo mostrado” [...]. Essas foram decisões tomadas durante o processo de montagem, com o objetivo de contradizer enfaticamente o que o fazendeiro fala, de desmascará-lo diante do espectador. No limite, o recurso é desnecessário, porque o que há de grave e absurdo na organização do mundo segundo Theodorico é exposto de forma bem mais contundente por ele mesmo, sem intervenções dessa natureza. Contudo, estes são atos isolados de montagem que não colocam em questão as inovações do filme. Não se pode esquecer, além disso, que aquele foi um programa produzido pela Rede Globo e exibido no horário nobre da televisão brasileira, atingindo certamente um público bem maior do que qualquer outro documentário de Coutinho até hoje alcançou (Lins, 2004: 28-29)

Recuperamos essa recepção crítica de *Theodorico, Imperador do Sertão* para ilustrar o primeiro problema que observamos na crítica cinematográfica que tende a uma postura normativa: o estabelecimento de certos critérios analíticos, tais como “o tratamento ético com o ator social” que enrijecem análises filmicas posteriores, para melhor conformar as obras ao modelo teórico-analítico construído. Neste sentido, tanto as análises dos documentários brasileiros que ridicularizam seus entrevistados, quanto as do filme de Coutinho, parecem cair

na mesma armadilha, operando como os dois lados de uma mesma moeda. Se de um lado o “contorcionismo” argumentativo condena os primeiros por divergirem da fôrma ideal estabelecida, do outro é utilizado para absolver o segundo, de modo que possa manter a fôrma analítica intacta.

Alternativamente, as discussões sobre filmes eticamente questionáveis frequentemente se refugiam em justaposições de perguntas retóricas sobre procedimentos de um ou múltiplos documentários que são considerados condenáveis pelo autor. Bill Nichols, em um capítulo especialmente dedicado à ética de seu livro *Introdução ao documentário* (2001), coloca as seguintes perguntas:

Deveria Ross McElwee ter explicado às mulheres que filmou em *Sherman's march*, enquanto interagiam com ele em sua viagem pelo Sul, que muitos espectadores as veriam como exemplos de "beldades" sulistas namoradeiras e obcecadas por sexo heterossexual? Deveria Michael Moore ter dito aos habitantes de Flint, em Michigan, entrevistados por ele em *Roger e eu*, que talvez os fizesse parecer tolos, no intuito de fazer que a General Motors parecesse ainda pior? (Nichols, 2008: 35)

Já Guimarães e Lima elencam as seguintes perguntas sobre *Jesus no Mundo Maravilha*: “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?” (Guimarães e Lima, 2009: 15). Fernão Ramos, em seu livro, *Mas afinal.... O que é mesmo documentário?* (2008) também ensaia algumas perguntas em sua análise do documentário irônico *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989): “Cabe, na exposição da miséria, o exercício brilhante da estilística desconstrutiva? [...] Cabe o exercício rebuscado do estilo na representação da 'dor dos outros'?” (Ramos, 2008: 220).

A profusão de perguntas retóricas nos parece sintomático do incômodo nó analítico que parece ter atingido algumas reflexões sobre a ética no documentário. Tal nó, resultado do entrelaçamento entre a ética e a deontologia, só pode ser desfeito se nos desapegarmos da segunda, como reconhecem os próprios Guimarães e Lima em texto anterior à análise de *Jesus no mundo maravilha*:

Ainda que pudéssemos esboçar um tratado dos deveres que devemos cumprir ao assumir nossa responsabilidade para com aqueles que filmamos, encarregado de regular minimamente o exercício específico do filme documentário, restará sempre algo de indecível, para além de todo contrato, algo não de todo regulável e que permeia essa relação que se estabelece entre nós e os outros, mediados pela escritura específica inventada pelo filme. (Guimarães e Lima, 2007: 147)

A última pergunta de Fernão Ramos referencia o famoso livro de ensaios sobre o estatuto da imagem de Susan Sontag, intitulado *Diante da dor dos outros* (2003). É curioso que uma resposta diferente da que esses teóricos estão sugerindo para todas essas perguntas seja encontrada justamente no livro de Sontag. Em seu sétimo capítulo, a ensaísta realiza uma autocrítica de seu pensamento anterior, contido no livro *Sobre fotografia* (1977), bem como de autores como Guy Debord e Jean Baudrillard, que teorizaram sobre uma sociedade do espetáculo, em que o grande fluxo de imagens estaria nos dessensibilizando. No ensaio de 2003, Sontag revisita este diagnóstico, argumentando que ele incorre no erro de universalizar a forma de recepção de um pequeno grupo privilegiado que, muito distante das tragédias representadas nas imagens, pode se dar ao luxo de consumi-las como espetáculo.

No caso brasileiro, observamos o mesmo fenômeno gerando o efeito oposto: os autores Cesar Guimarães e Cristiane Lima são espectadores “escandalizados”. Mas o motivo do choque não é a tragédia em si, e sim *a maneira escolhida* para tal empreitada. Esconde-se por trás desta avaliação “indignada”, normativa e valorativa a não-problematização do próprio processo avaliativo. Neste sentido, acreditamos que seria preciso adicionar mais uma questão ao rol de perguntas feitas pelos críticos: quais aspectos desta produção estão deixando de ser iluminados por essa ênfase condenatória?

É preciso ressaltar, no entanto, que não estamos sugerindo, de modo algum, que o tratamento ético dado aos entrevistados desses documentários não precisa ser discutido ou problematizado. Nossa crítica concentra-se especificamente em certa “paralisia” do debate em relação a esses filmes – inclusive de suas questões éticas – a partir de uma visão normativa do campo. Deste modo, propomos substituir as perguntas retóricas dos teóricos sobre os procedimentos empregados por alguns documentaristas, para a seguinte questão: o que o choque não está nos permitindo observar nesses filmes?

Podemos rastrear essa mesma questão unindo duas pontas de dois diferentes textos de Jean-Claude Bernadet sobre o filme *Jesus no Mundo Maravilha*. O primeiro, a sua análise do filme, em que defende que o “escândalo” causado por ele poderia ter uma face transformadora, ao forçar-nos a nos perguntar porque estamos chocados: “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.”¹³. E o segundo, uma resposta ao artigo de Guimarães e Lima em seu blog, em que provoca os autores:

13 “Blog do Jean-Claude” (09/04/2009). Disponível em <http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2009-04-05_2009-04-11.html>

Como a análise de LULA, O FILHO... sugerida por Eduardo Escorel, 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. [...] ¹⁴

Acreditamos que essa é uma discussão que está latente no âmbito da recepção desses filmes: o fato de a crítica acadêmica ignorar as especificidades de sua leitura. Aqui, abriremos um pequeno parêntese: durante uma mesa redonda realizada em 27 de outubro de 1977 para debater os textos de Paulo Emílio Salles Gomes, que compõem o livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), a discussão sobre o famoso posicionamento do autor de que até mesmo o pior filme brasileiro era mais importante para o público brasileiro do que o melhor filme estrangeiro, foi colocada por Bernardet. Em sua explanação, o autor parece seguir a mesma linha argumentativa que estamos adotando em nossa discussão:

Não penso que a ideia do Paulo seja que um filme como *As depravadas*, pelo seu conteúdo e pela sua forma, apenas isso fosse uma informação, uma possibilidade da gente discutir a nossa cultura, nosso processo cultural [...] o básico é que a relação com esses filmes nos remete ao nosso processo cultural. Então o problema não é tanto ver se o filme *As depravadas* é positivo ou ver que eventual aspecto crítico tenha o filme, mas ao abordar *As depravadas* você se defronta com seu processo cultural[...] Acho fundamental - e isso eu assumo inteiramente – é que o se defrontar com esses filmes, inclusive pelo choque mesmo que uma elite recebe ao ver, por exemplo, *As depravadas*, uma possibilidade de você iniciar uma discussão sobre o processo cultural ¹⁵

A perspectiva de Bernardet nos inspira a afirmar que, ao voltarmos nossos olhares para esses documentários que nos causam incômodo e, por muitas vezes nos chocam, seremos capazes de lançar luz sobre alguns aspectos culturais mais amplos que engendram essas produções.

Considerações finais

14 “Blog do Jean-Claude” (12/02/2010). Disponível em <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-02-07_2010-02-13.html>

15 Transcrição do debate publicada na revista *Filme Cultura*, ano XIII jul/ago/set de 1980, nº 35/36, p.14

A questão ética está conectada umbilicalmente ao campo do documentário na medida em que se lida com a representação do outro, isso é, com a alteridade. Como bem aponta Comolli (2008) o ato de filmar o outro pressupõe relações de poder e força que precisam ser encaradas frontalmente. O pressuposto de que “não se filma impunemente” ocupou lugar central nas reflexões do documentário moderno e contemporâneo.

Já no campo acadêmico, é interessante notar que a ética entra no campo da teoria do documentário ao mesmo tempo que a questão da autorreflexividade e, em certo sentido, pode-se dizer que as duas são desdobramentos do mesmo campo teórico: a etnografia cinematográfica (Nichols 1991, Ruby 1988). A principal ideia que anima a autorreflexividade, o virar o olhar para si mesmo, tão cobrado pelos críticos aos documentaristas, parece não ter sido muito bem absorvido por eles mesmos, no que se refere a sua própria prática.

A tendência à deontologia nas discussões sobre ética no documentário se manifesta de muitas maneiras. Discutimos algumas delas neste capítulo, como a eleição de “obras exemplares” e a sugestão de um “protocolo” de gravação do outro, como o seguinte:

Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro, sabendo que, quando ele chegar, será preciso dispor de meios para confrontar e desnaturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu Rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de Outros indiferenciados que povoam o espaço social. (Guimarães e Lima, 2007: 147)

Acreditamos que essa perspectiva deontológica da questão ética no documentário “estaciona” o debate sobre alguns filmes e projetos de documentaristas. Em relação aos filmes que compõem o corpus de nossa pesquisa, é evidente que a (falta) de ética precisa ser considerada nas análises. Mas acreditamos que essa constatação está longe de encerrar o debate sobre essas obras. Deste modo, nos propomos compreendê-la como ponto de partida para desenvolver uma maior reflexão sobre esse grupo de filmes.

As perguntas sobre a questão que acreditamos que precisam ser enfrentadas são: Há alguma intenção ou projeto específico que justifique a adoção dessa postura pelos documentaristas? Como se estrutura essa relação eticamente questionável de ardil ao entrevistado? Quais os efeitos dessa relação para o discurso destes documentários e quais são seus efeitos para o espectador.

Guimarães e Lima diagnosticam a ética de Cannito em *Jesus no mundo maravilha* como “cínica”. Acreditamos que essa reflexão é bastante pertinente para as questões que

pretendemos discutir nessa pesquisa. Erving Goffman (1956), em seu importante estudo sobre a performance (maneira pelo qual o indivíduo apresenta a si mesmo), distingue a “performance sincera” da “performance cínica”, afirmando que a segunda tem o propósito claro de iludir. Assumindo a performance de muitos dos documentaristas dos filmes que compõem nosso corpus como *cínica*, é preciso perguntar: “quais os efeitos dessa performance cínica para o discurso fílmico e para leitura do espectador? Enfrentaremos essas questões nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 2

MAS AFINAL... POR QUE O HUMOR?

INTRODUÇÃO

Este capítulo procura responder a seguinte pergunta: Por que esses documentaristas estão realizando filmes que visam a desautorizar e, no limite, ridicularizar seus entrevistados?

A fim de mapear a constelação de motivações e objetivos desses diretores, identificando linhas de coesão e dispersão entre eles, analisaremos seus discursos sobre esses temas. Para garantir uma visão mais panorâmica sobre o projeto desses diretores, foram coletados textos de diferentes modalidades: entrevistas, respostas às críticas de seus filmes, textos acadêmicos (artigos, dissertações e teses). Também foram realizadas duas entrevistas com os diretores Miguel Antunes Ramos e Marcelo Masagão.

Acreditamos que um melhor entendimento sobre o (s) projeto (s) desses documentaristas se faz necessário sobretudo porque, apesar da estratégia de ironizar/ridicularizar entrevistados não ser uma exclusividade da produção brasileira, podendo ser encontrado em produções de diversos outros países, como Estados Unidos, Inglaterra, Uruguai, Israel e Chile, há particularidades neste grupo de filmes nacionais. Algumas delas, que serão discutidas neste capítulo, são a ironização/ridicularização pela montagem, a eleição de pessoas de classes sociais não-marginilizadas ao posto de inimigos sociais, a indisponibilidade do documentarista para o debate direto com aqueles que deseja retratar e o distanciamento de ambientes e de representantes políticos.

2.1. Por que o humor?

A primeira questão que precisa ser discutida é relativa as motivações desses documentaristas para o uso desta estratégia discursiva, o que corresponde a perguntar “por que esses documentaristas optam pelo uso do humor em seus documentários?”

O crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio indagou Newton Cannito sobre essa questão

em uma entrevista realizada para seu blog: “Por que você escolheu essa aproximação aos graves problemas através do humor? Acha mais eficaz? Como é que você fundamenta isso?” A resposta do diretor sugere uma tentativa de desnaturalização a partir da exploração do inusitado:

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.¹⁶

Gabriel Mascaro em alguma medida se aproxima dessa ideia de Cannito, ao afirmar que o riso pode ser trabalhado, assim como outros elementos narrativos, para intensificar a potência do filme: “Para mim, rir é muito mais complexo do que o ridículo. Eu me divirto muito com *Pacific*, mas na diversão existe a complexidade [...] O riso é parte desse jogo de risco: é uma experiência, em si, tensa. Acho que dentro do riso tem muita tensão, muita potência.”¹⁷

O uso das palavras “choque” e “potência” revelam um objetivo comum a esses dois diretores: a ideia de utilizar o humor como uma forma de destacar esses filmes dos documentários ligados à tradição dos “discursos de sobriedade”, propondo novos sentidos e efeitos no público. Já a associação entre o riso/diversão e a complexidade será discutida com mais atenção no sétimo capítulo.

2.2 De vítima para inimigo: a “emancipação” do personagem no documentário

A próxima característica que identificamos nos projetos destes documentaristas é a de que há um desejo claro e manifesto de se opor ao que consideram uma “tradição” no documentário brasileiro, fundada em dois principais pilares: o de filmar vítimas e o de nunca discordar daqueles que filma.

O primeiro pilar não é exatamente uma tradição brasileira legítima: Brian Winston já observou certa inclinação pela parcela mais frágil da sociedade no documentário griersoniano em seu texto “A tradição da vítima no documentário griersoniano” de 1988. Neste texto,

16 Entrevista disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/etica-e-humor-entrevista-com-newton-cannito/>>. Acesso em 04/01/2019

17 Entrevista disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso/>>. Acesso em 04/01/2019

Winston, com um olhar posterior, distanciado historicamente, afirma que tal prática encontrava seus limites na clivagem social existente entre o documentarista e aqueles que almejava retratar.

Para os olhos modernos, os filmes que fizeram, praticamente todos eles empolados e condescendentes, tendem a reforçar a infeliz impressão de que, como grupo, eles não eram mais do que poseurs, obtendo brilhantes graus acadêmicos em Cambridge. Não há razão, no entanto, para duvidar da sinceridade do seu impulso para “ter os operários britânicos no ecrã” ou mesmo para ajudar a classe trabalhadora de outras maneiras. " (Winston, 2011: 60)

Ao ressaltar que os documentaristas deste período eram membros de classes econômicas e sociais privilegiadas que, apesar de suas “boas intenções”, pouco ou nada compreendiam da realidade dos que retratavam, Winston alinha-se a um quadro analítico-teórico contemporâneo que alça questões de ordem identitária ao primeiro plano. É importante esclarecer que tais observações relativas à clivagem de classe não estão colocadas aqui com intuito de estabelecer qualquer tipo de avaliação valorativa de práticas passadas a partir de correntes de pensamento atuais. Trata-se tão somente de observar que a clivagem de classes entre documentaristas e aqueles que desejavam retratar pode ter exercido papel fundamental no nascimento e perpetuação da tradição da vítima no campo do documentário. Ainda segundo Winston, a definição de papéis bem claros e estratificados permitiu que o documentarista se estabelecesse no papel de artista, e aqueles que buscava retratar e/ou registrar, pudessem melhor se enquadrar no papel de vítimas sociais, consolidando uma tradição que pouco se alterou nos capítulos posteriores da história do documentário:

A tradição do documentário começa com o heroico Inuit, num plano geral "perante o céu". Atualmente, na maioria das vezes apresenta as inadequações privadas da classe baixa urbana, "nas entranhas da terra" em grande plano. A linha que permitiu que isto acontecesse remonta às personagens heroicas de Flaherty, passando pelos trabalhadores romantizados e heroicizados de Gierson, até às vítimas de Anstey apanhadas nas estruturas de crise de Drew. (Winston, 2011: 67)

No Brasil essa tradição é mais recente. Se em alguns documentários do INCE, sobretudo os que compõem a série *Brasilianas* (Humberto Mauro, 1945-1964), podemos identificar alguns exemplos de representação do povo de maneira romantizada e paternalista, é no documentário moderno brasileiro da década de 1960 que a associação entre povo e vítima irá se amalgamar por completo. Como bem já apontou Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (1985), grande parte da produção documentária deste período voltou seu

olhar para os pobres, imigrantes, trabalhadores e camponeses, invariavelmente caracterizados como vítimas sociais por esses diretores. Ainda que uma parcela desses indivíduos registrados possuisse posturas e posicionamentos que resistiam à confinação ao papel de vítima – basta lembrarmos do “operário bem-sucedido” de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) –, a eleição de representantes da camada popular como objeto central e a tentativa de encaixá-los na categoria de *vítimas* é prática generalizada nos documentários do período. A “vítima” pode de ser definida como uma “categoria socialmente inteligível para expressar o sofrimento decorrente da violência em suas diversas modalidades. Neste processo a experiência do dissenso é substituída pela retórica da reparação e do cuidado.” (Duccini, 2019¹⁸)

Salvo casos excepcionais de filmes que voltaram sua atenção para as classes mais privilegiadas, como *A opinião pública* (1967) de Arnaldo Jabor, e *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977), pode-se dizer que essa tradição avançou de maneira mais ou menos homogênea até o início dos anos 2000. Em 2001 o documentarista João Moreira Salles reconhece a perpetuação da tradição da vítima no documentário brasileiro do período, afirmando: “o resultado é que, na maioria das vezes, o documentarista já parte para gostar, o que significa ser condescendente, ou para ter pena, o que é pior, porque transforma as pessoas em vítimas”. (Salles, 2001: online)

Mas, a partir deste período, a vítima passa a dividir espaço com outros tipos de representações. Entram em cena a representação do *popular criminalizado*, como bem aponta Fernão Ramos (2008), e do *pobre individualizado*, em uma abordagem particularizada, observada por pesquisadores como Karla Holanda (2006).

O popular criminalizado está presente em filmes como *Ônibus 174* (José Padilha, 2001) e *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999). Segundo Fernão Ramos é uma atualização contemporânea da má-consciência de classe do cineasta. Diferentemente do que o termo sugere, não se trata de um regime de representação negativo. Nessa chave de representação o naturalismo é acionado em diferentes intensidades e frequentemente o popular emerge como uma figura heroica, capaz de sobreviver ao horror.

Já o popular particularizado estaria presente na obra de Eduardo Coutinho e em filmes como *Socorro nobre* (Walter Salles, 1995). Neste regime de representação o que está em jogo é o registro aberto à imprevisibilidade e complexidade do indivíduo: “Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença

18 Excerto da arguição de Mariana Duccini na sessão de defesa desta pesquisa de doutorado.

pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. ” (Holanda, 2004: 4-5)

Esses dois novos regimes de representação ainda guardam certas semelhanças com a representação de vítimas, como a escolha pela representação do popular e os direcionamentos temáticos na interlocução com os entrevistados. No entanto, ambos já permitem uma representação mais “solta” daqueles que retrata, resistindo a interpretações totalizantes. Além disso, níveis de autorrepresentação de determinados indivíduos e grupos sociais representados tradicionalmente como “vítimas” pelo documentário brasileiro estão sendo explorados em diferentes obras nacionais. A título de exemplo, podemos citar os famosos casos de *O prisioneiro da grade de ferro* (2004) de Paulo Sacramento e os filmes que constituem o projeto “Vídeo nas aldeias”, criado por Vincent Carelli em 1986 no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista.

O grupo de documentários de que estamos tratando, no entanto, se propõe a deslocar o olhar das *vítimas*, das *micro-histórias*, do *pobre criminalizado* e da *autorrepresentação*, para focar-se em uma miríade de estratos sociais que contempla desde uma classe média baixa até classes mais altas, que são representadas em um registro *sarcástico* ou *irônico*. O documentarista opta pela ironia pois não entende essas classes como vítimas de qualquer arranjo social mais amplo, e sim aliadas em alguma medida de regimes de exploração social.

Observamos uma radicalização desse eixo nos cineastas pernambucanos Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, que por certo tempo compartilharam de um mesmo projeto cinematográfico dentro da produtora Símio Filmes. Dois destes projetos são os documentários *Pacific* e *Um lugar ao Sol*, que compõem o corpus dessa pesquisa. O primeiro filme, cujo alvo é um grupo de pessoas que participa de um cruzeiro de férias com destino a Fernando de Noronha, é um projeto de Pedroso com outros colaboradores. O segundo, que entrevista moradores de coberturas de prédios das principais capitais do Brasil, contou com a direção de Mascaro e a edição de Pedroso.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada “JAUÁRA ICHÊ: Notas sobre a adversidade no documentário” (2014), Marcelo Pedroso faz coro aos questionamentos de Brian Winston e Jean-Claude Bernardet sobre a tradição da vítima no documentário: “Afinal, a pergunta ecoa: por que engenheiros brasileiros de classe média não costumam ser tomados enquanto possíveis personagens dos nossos documentários? Por que não vemos advogados, dentistas, contadores, pilotos de avião ou empresários do ramo alimentício sendo eleitos pelos documentaristas enquanto agentes de interlocução para a realização dos filmes? (Jesus, 2014: 38)

Em outro momento, Pedroso afirma que a vontade de se contrapor a essa tradição de não se filmar o “mesmo de classe” norteou os dois projetos:

Não estaria mais em jogo a representação de um *outro de classe*, do *excluído*, do *injustiçado*, *marginalizado* a quem a tradição histórica quis, equivocadamente ou não, dar ou restituir a voz. Ao querer orientar a câmera para o mesmo de classe, para a classe média, o grupo dos economicamente favorecidos de onde, historicamente, saíram os cineastas brasileiros (e que eram justamente acusados de serem incapazes de problematizar sua própria origem e recair na má consciência ao filmar o outro de classe com a missão de dar-lhe voz), era preciso repensar o modo ou sentido de gestão da voz. (Jesus, 2014: 23 itálicos do autor)

Esse “mesmo de classe” a que se refere Pedroso, no entanto, é alçado ao posto de *inimigo* por esses diretores, e continuaria a ser objeto de muitos de seus filmes posteriores. Em *Recife MD* (Marcelo Pedroso, 2011) os especuladores imobiliários são os alvos da ridicularização e em *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012) os moradores de ricas casas de Recife são alvos de uma espécie de “invasão”¹⁹.

Miguel Antunes Ramos endossa o argumento, denunciando o que ele denomina de uma “invisibilidade” midiática das elites: “não deixa de ser notável no Brasil como a elite é pouco filmada – ela é intocada não só pelos tributos ou pela Receita, mas também pelas câmeras – os verdadeiros donos do poder no Brasil são bastante invisíveis. No nosso caso, não acho que fomos reverentes com ninguém.”²⁰. E estende sua crítica ao campo do documentário, especificamente: “A mim impressiona que um dos países mais desiguais e violentos do mundo, o Brasil, tenha em sua cinematografia documental tão poucos exemplos de filmes que filmem o ‘inimigo’.

Carlos Segundo, em sua tese “O documentário inflexivo: o personagem apropriado em cena”, revela ter escolhido como alvo de seu documentário uma das raras instâncias midiáticas em que as elites brasileiras figuram: o colonismo social. Gênero da mídia impressa e televisiva que transmite – de maneira controlada – o *lifestyle* dos ricos e famosos:

O colonismo social é considerado um tipo de jornalismo que, como o próprio nome sugere, tem como foco dar ênfase à sociedade. Mas dentro dos diferentes escopos sociais que existem, esse jornalismo tem por tradição pinçar e jogar seus holofotes sobre uma parcela bem mais restrita: a classe mais abastada e dominante. Quase sempre bajulador e superficial, o colonismo social coloca-se nesse lugar de valorização da elite e dos acontecimentos que orbitam em torno dela. Um universo que gira em torno de si, alimentando seu próprio corpo, mas que, curiosamente, possui

19 Neste filme o diretor deixa na porta dessas casas uma caixa contendo uma pequena câmera ligada. Posteriormente, o diretor tenciona retornar as casas para coletar o material gravado pelas câmeras. Tal dispositivo objetiva menos uma representação e mais uma “invasão” do território inimigo.

20 Entrevista concedida para a essa pesquisa em 01/02/2018.

grande influência e ressonância nas massas. Isso se dá em grande parte pelo enlace fantasioso que tal universo constrói, servindo como espelho opaco para uma boa parcela da população, uma imensa maioria que não tem [e dificilmente terá] acesso às benesses e privilégios desse estrato da sociedade. (Segundo, 2016: 277)

No filme *Jesus no Mundo Maravilha* o inimigo social pertence provavelmente a uma classe média baixa, guardando certa distância de classes identificadas com a elite, mas goza de uma autoridade, incutida e não fiscalizada pelo Estado. Tratam-se de policiais militares que cometem abusos de autoridade com as camadas mais pobres e vulneráveis da população. O editor do filme, André da Conceição Francioli descreve esses “inimigos”:

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. (Francioli, 2010: online)

É interessante observar que, enquanto Pedroso, Mascaro, Segundo e Cannito adotam indivíduos ou grupos específicos como representantes de inimigos sociais, Miguel Antunes Ramos afirma ter adotado uma atividade econômica específica como alvo, deslocando assim, o olhar do indivíduo para a função que desempenha: “Não interessa agir no sentido que essa pessoa é ridícula, o que interessa é a atividade. Porque a pessoa, enfim, poderia ser outro que está ali, então o que a gente tá tentando filmar é a atividade. Tem uma atividade econômica que é complexa, que é ridícula, mas a atividade, não as pessoas!”²¹. Segundo o diretor a própria escolha dos entrevistados se deu considerando-se apenas a função que ocupavam nesse sistema: “A escolha dos personagens se deu seguindo as partes de um prédio. Então tem o corretor que acha o terreno, tem o incorporador, a gente falou com o arquiteto, tem o cara do marketing, a gente tentou seguir uma certa ordem.”. No entanto, como veremos

21 Entrevista publicada em 01/03/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9b2ta8w1eI>>. Acesso em 04/01/2019

posteriormente, ainda que a crítica irônica tenha como alvo determinada função, o sujeito que a desempenha muitas vezes também termina atingido, em uma espécie de dano colateral.

Apesar de cada documentarista eleger um grupo social distinto, esse grupo possui uma motivação em comum: o interesse em deslocar o olhar tradicional do documentário brasileiro, do popular para as classes que detêm algum privilégio, seja social ou profissional. No entanto, da mesma maneira que os documentaristas da tradição da vítima amarraram o retrato do povo ao da vítima, estes diretores fundem o retrato de membros de classe média ou de grupos que detinham alguma autoridade social, como os ex-policiais de *Jesus no mundo maravilha*, ao papel de algozes. E a representação de um inimigo pressupõe a existência de vítimas. Como as vítimas estão necessariamente implicadas no retrato dos algozes, é provável que se invertam os polos, mas permaneça-se no mesmo regime de representação maniqueísta, que se fecha para a experiência do dissenso. Se no extracampo fantasmático dos documentários cinemanovistas encontravam-se, segundo seus próprios termos, os “agentes da alienação”, no extracampo dessa produção contemporânea estão os “alienados”.

2.3. Os maus modos

O segundo pilar a que esses documentaristas desejam se contrapor é derivado da utilização massiva do método da entrevista ou depoimento por grande parte da produção nacional.

Como sabemos, o novo documentário que surgiu nos anos 1960, sobretudo a sua vertente mais interativa/participativa, elegeu a entrevista e o depoimento como elementos centrais na dinâmica enunciativa de suas obras. Ao longo da década de 1960 assistimos à crise de certos valores deste novo documentário, notadamente os relativos à noção de objetividade. Entretanto, o recurso da entrevista e do depoimento traçam percurso inverso. Quando surgem, tornam-se alvos de problematizações pelos adeptos do *cinema vérité*, mas no decorrer da década passam a ser cada vez mais naturalizados, tornando-se o recurso mais largamente utilizado na prática documentária contemporânea.

Bill Nichols afirma que este tipo de documentário calcado em entrevistas conseguiu evitar os problemas de onisciência autoritária e o reducionismo didático da narração com voz-fora-de-campo, mas, em contrapartida, expunha-se ao risco de uma “observação fiel ou da representação respeitosa” (Nichols, 2005: 50). Um dos problemas deste tipo de documentário é, segundo Nichols, o fato de que, excetuando-se a sua utilização de maneira mais complexa,

em documentários como os de Emile de Antonio, que nem sempre se mostram em acordo com o ponto de vista do entrevistado, na vasta maioria destes filmes o entrevistado não é contestado pelo documentarista. Deste modo, “o filme diz ‘entrevistados nunca mentem’. Os entrevistados dizem ‘O que estou dizendo é verdade’. E nós perguntamos: ‘Será que o entrevistado está dizendo a verdade?’” (Nichols, 2005: 58).

Na mesma linha argumentativa, Bernardet (2003) argumenta que a entrevista acabou tornando-se um cacoete no documentário, apontando pontos negativos, como a predominância do verbal em detrimento do gestual e observacional. Se considerarmos que o artigo de Nichols data de 1983, e refere-se à década de 1970, e o artigo de Bernardet é de 2003, podemos dizer que o uso irrestrito da entrevista, seja por motivos estilísticos ou de barateamento de custo de produção, já se faz presente há bastante tempo na produção mundial, constituindo o que podemos chamar de uma *moderna tradição* no documentário.

Bernardet também discutiu a predominância da entrevista no documentário e a sua especificidade em território brasileiro. O autor lembra que o cinema direto da década de 1960 substituiu a fala monótona dos locutores por um universo de fala popular extremamente rico e inédito: “Basta assistir a *Viramundo* ou *A opinião pública* para perceber a riqueza, a diversidade de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulários que, conforma a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema descobria” (Bernardet, 2003: 282). Para o autor, o ato da fala fascinava, possivelmente por duas razões: a noção de intimidade com o falante, que agora tomava parcialmente as rédeas de sua representação, e a ideia de documento bruto que o retrato da cotidianidade produzia e tornava espetáculo.

Por outro lado, a voz do outro encontrava-se devidamente delimitada e controlada pela voz do documentarista, chamada de “voz do saber” por Bernardet. Como bem nos lembra Elinando Teixeira, o ato de “dar a voz ao outro” correspondia, na verdade, a “falar pelo outro que não tem voz” ou “falar em nome do outro”. Contemporaneamente, Teixeira afirma que o polo se inverteu, e a “verborragia” passou do lado do documentarista para o entrevistado:

Dádiva que, imediatamente, remete ao problema da dívida, da má-consciência, essa velha conhecida das políticas de representação em jogo. É que um outro modo de considerar a inversão requerida, pode ser pensado enquanto um ato que vem transformar, perversamente, o anterior monólogo da razão sobre o outro em um novo monólogo do outro sobre os arrazoados. Ou seja, a dívida contraída quando da coisificação do outro num discurso onisciente, pagar-se-ia, agora, com o preço de uma escuta em que o outro-de classe, raça, gênero etc.- exercitaria sua incontinência oral, com histórias que jamais angariariam atenção fora da cidadela que o constitui como excluído. E é nesta reversibilidade consentida, doada, permitida, mas nunca resultado de uma transgressão, que mais se expõe a má-consciência aí ativada. Consciência da falta, da dívida para com o outro, a quem agora se acena com a boa ação de restituição da fala despojada (Teixeira, 2003: 165).

Apesar de admitir a entrevista como traço estilístico de alguns diretores, como Eduardo Coutinho, Bernardet identifica uma crise contemporânea neste modelo de documentário. Na ocasião de um debate, o autor comenta sobre o que ele avalia como uma postura improdutiva do documentarista na entrevista, que, na figura de cineasta-intelectual não quer se indispor com o entrevistado.

Quero pegar alguns pontos entre muitos problemas levantados pelos documentários. Um deles é a questão da alteridade. Tenho uma divergência ao uso dessa palavra porque essa alteridade é sempre do outro, mas ele só é outro quando nós somos nós. Há uma contemplação em relação à alteridade do outro que se revela nas atitudes cerimoniais com que os povos estão sendo tratados. A partir do momento em que o documentarista for capaz de não tratar de forma cerimoniosa um favelado, aí a alteridade aparecerá porque a alteridade se dá em uma relação, e não em uma contemplação de um suposto sujeito que não pode se colocar como sujeito. [...] O que os documentários estão evitando é o confronto.²²

Esta postura cerimoniosa também é denominada ironicamente por Bernardet nesta mesma ocasião de “bons modos”, pois dissimularia uma postura condescendente para evitar se arriscar em relações imprevisíveis de corpo. Esse diagnóstico de Bernardet influenciou diretamente Mascaro e Pedroso, que frequentemente o citam como uma importante influência para seus trabalhos e projetos. Em uma entrevista, Mascaro relata:

Eu lembro que participei da oficina de formação do Doc TV, e foi meu primeiro contato com Jean-Claude Bernardet. Nessa oficina, ele nos desafiou, com muita força: “o documentário brasileiro vai mudar quando os diretores pararem de chamar os personagens para o palco no dia do lançamento”. Aquilo foi muito forte pra mim. Os filmes tinham uma condescendência, um pacto com a aprovação do personagem.²³

Newton Cannito, quando indagado sobre o assunto, também se pronuncia de forma alinhada ao comentário de Bernardet: “Quanto à 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.”²⁴ O editor de *Jesus no Mundo Maravilha*, André

22 Transcrição do debate sobre a entrevista no documentário brasileiro contemporâneo com Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e Carlos Augusto Calil no dia 15 de agosto de 2005 no Centro Cultural São Paulo. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>>

23 Entrevista de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso concedida para o portal de crítica cinematográfica Cinética. Publicada em 27/09/2013). Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso/>>

24 Entrevista de Newton Cannito para Luiz Zanin publicada no jornal Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/etica-e-humor-entrevista-com-newton-cannito/>>

da Conceição Francioli, em texto em que responde as críticas feitas ao filme, também faz a referência: “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.”²⁵

Carlos Segundo ratifica nosso entendimento ao afirmar que, diferentemente de uma produção contemporânea que se abre para o indivíduo, em seu filme não se pretende “caminhar de mãos dadas com o personagem” e sim produzir um “choque” entre seu discurso e de seu entrevistado: “Em sentido oposto à maioria dos filmes documentais contemporâneos, é do choque entre diretor e personagem [e não da harmonia] que o filme acontece” (Segundo, 2016: 305).

Miguel Antunes Ramos também associa a sua opção de filmar seu objeto “de perto”, expondo, segundo seu olhar, seus “absurdos”, com a ideia de “força”:

Existe muito discurso crítico sobre o mercado imobiliário. E são discursos que a gente, obviamente, concorda. Mas, ao mesmo tempo, eu não consegui ver isso como filme. Porque eu me sentiria muito filmando uma coisa que eu concordo. Então tem alguém falando alguma coisa do tipo “ah, o mercado imobiliário é violento”. Como filme eu não sinto que isso me traria nada [...] se eu colocasse alguém falando “ah que o mercado imobiliário isso aqui”, eu sinto que isso tiraria toda força.²⁶

Neste sentido, a produção desses documentaristas pode ser vista, em alguma medida, como uma resposta a este duplo silêncio do documentário brasileiro: o primeiro, em relação ao registro de membros de outras classes e grupos sociais que não são vistas tradicionalmente como vítimas (classes médias e altas e autoridades policiais), e o segundo, da escuta respeitosa e não-interventiva do documentarista. Essas ideias estão bem resumidas na seguinte afirmação de Pedrosa: “Filmá-la então, não para aderir a ela: filmá-la para criticá-la. Filmá-la, não para, gesto quase obsceno, dar-lhe voz, mas para subtraí-la, escancarando seus mecanismos perversos e silenciosos de dominação” (Jesus, 2014: 23)

Marcelo Masagão também menciona a ideia do “confronto” entre diretor e entrevistado:

O encontro de duas ou mais pessoas é sempre um encontro de abismos e tropeços de linguagem. No documentário se valoriza muito um dos tipos de linguagem que é a linguagem oral, e a maioria dos documentaristas adota a postura da condescendência

25 Disponível em: <<http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br/2010/05/escarnio-da-critica-catolica.html>>

26 Entrevista publicada em 01/03/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9b2ta8w1eI>>. Acesso em 04/01/2019

com o entrevistado. Não acho que seja a forma interessante de se revelar aspectos do que chamamos de real. Meu estilo pessoal é mais o do confronto, o que às vezes pode colocar o entrevistado e diretor numa saia justa. Neste filme, especificamente, adotei o recurso de linguagem da inserção de janelas na tela onde outros entrevistados espiavam (e comentavam com seus olhares e gestos) outras entrevistas. Objetivava com isso tornar a situação entrevistado e diretor mais complexa e densa. Encontros são encontros, uns dão mais certo, outros não²⁷.

No entanto, é preciso reiterar que a tradição da má-consciência social do documentarista permanece intocada e pode ser encontrada na quase integridade da produção brasileira contemporânea. Na produção que estamos analisando ela é bastante evidente na medida em que se opta por entrevistar e “confrontar” grupos sociais considerados pelos documentaristas como inimigos do “povo”. Além disso, excetuando-se em *Jesus no Mundo Maravilha*, o “povo” não é entrevistado por esses documentaristas, de modo que ele está implicado no filme apenas como uma presença fantasmática e silenciosa.

2.4 O estilo Coutiniano: matar (ou ressignificar) o pai

Como já observamos, ao final de seu texto “A entrevista”, Bernardet faz uma ressalva para o cinema de Coutinho, afirmando que ele se distancia dos documentários de entrevista que critica em seu texto, pois trabalha a entrevista como um exercício de estilo. Teixeira também diz que a obra de Coutinho é bem-sucedida na difícil tarefa de filmar os pobres e excluídos, deslocando-os da posição de vítimas:

[...] uma militância da imagem em prol de uma política da representação voltada para os excluídos, pobres e oprimidos. Com as ressalvas que se costumam fazer de que, em sua produção documental, tais categorias antropológicas ultrapassam e superam a mera condição de vítimas para se constituírem como legítimas interlocutoras. (Teixeira, 2003:164)

Essas ressalvas de Bernardet e Teixeira, no entanto, não são compartilhadas pelos documentaristas dos documentários de ridicularização brasileiros, que veem o cinema de Coutinho com certa dose de ressentimento. Há, no discurso desses documentaristas, a ideia de que a atenção dada à obra de Coutinho gerou uma onda de normatização no campo do documentário brasileiro, que está coibindo experimentações estéticas e narrativas. Nesse sentido, o “estilo Coutiniano” é interpretado como uma tradição que precisa ser superada, em um ato de “matar o pai”. Essa posição é bem marcada na dissertação de mestrado de Marcelo

27 Entrevista concedida para essa pesquisa em 01/02/2018

Pedroso, em que afirma:

Com amplo reconhecimento institucional (prêmios em festivais, grande fortuna crítica na academia e na imprensa, bons números de público no cinema – principalmente se levarmos em conta os parâmetros do mercado exibidor de documentários no Brasil), os filmes de Coutinho se legitimaram como um polo de procedimentos que geram uma espécie de terreno seguro e desejado para a produção documental no país. A despeito de qualquer intenção manifesta do realizador, os filmes passaram a funcionar como um campo ideal de práticas ou um tipo de farol que atraía intenções de outros diretores, sacramentando escolhas como a entrevista, o registro do processo, a demarcação do espaço do próprio cineasta e da equipe no filme, a eleição de recortes espaço-temporais a partir da implementação de dispositivos... Assumindo novamente um lugar de fala de documentarista, já senti por diversas vezes uma força quase dogmatizadora advinda da matriz de escolhas estéticas e políticas de Eduardo Coutinho. Trata-se de um dogma que não está necessariamente ligado à obra do cineasta em si, mas à forma como ela foi recebida e aclamada na nossa tradição documental. Acredito que o peso que os filmes de Coutinho têm nessa tradição assume por vezes o aspecto de uma camisa-de-força em que devem caber as ações e opções das pessoas que se dedicam à produção de documentário no Brasil (Jesus, 2014: 34)

Pedroso elenca as características dos filmes de Coutinho as quais se contrapõe mais frontalmente: busca de singularidades dos personagens, um método baseado no encontro entre documentarista e personagens, incentivo a fabulação, fluxo de oralidade, corporalidade e dialogia. (Jesus, 2014: 33)

Já Marcelo Masagão, quando perguntado sobre as proximidades entre o estilo de *Nem gravata nem honra* e o cinema de Coutinho, revela certa dose de incredulidade na proposta de “cinema de encontro” atribuída a este pelos críticos: “Adoro o trabalho dele, mas o que diferencia basicamente o que fazemos é que sou um neurótico obsessivo e ele é um neurótico zen[...] Defino o fazer documentário como o encontro de um neurótico com outro, intermediado por uma câmera.”²⁸

A ideia de “matar o pai” adquire tons mais expressivos no discurso de Newton Cannito, que, quando requisitado a comparar seu cinema com o de Coutinho, o descreve como uma “camisa de força” estilística para o documentário brasileiro: “Eu até gosto dos filmes do Salles e de alguns do 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”²⁹. Em outro depoimento, Cannito de certa forma traça a trajetória do estilo Coutiniano pelo lado avesso daquela desenvolvida pelos críticos. O diretor elege um de seus primeiros documentários, em que de

28 Depoimento de Marcelo Masagão para o jornal Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,masagao-finaliza-segundo-longa,20010220p1602>>

29 Entrevista de Newton Cannito para Luiz Zanin publicada no jornal Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/etica-e-humor-entrevista-com-newton-cannito/>>

fato há uma operação de construção de sentido acima da voz do personagem, como ponto máximo de sua obra:

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 filmes ficaram – infelizmente – meio amorfos³⁰

Já Carlos Segundo, em sua tese de doutorado busca traçar uma linha de continuidade entre *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho e seu documentário, *Turn off*, argumentando que nesse filme Coutinho “apropria-se” de seus entrevistados para movimentar o dispositivo de seu filme: “A apropriação do personagem em função de uma discussão que emergirá de dentro do próprio filme. O sujeito/personagem passa a ser uma fração, uma ferramenta do pensamento fílmico que se constrói em ato” (Segundo, 2016: 273).

Nesta mesma linha argumentativa, Cannito prega que o problema não é Coutinho, e sim a maneira com sua obra foi interpretada e, segundo ele, utilizada como exemplo normatizador pela crítica acadêmica:

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.³¹

Como vimos, esses documentaristas compartilham um projeto em comum de se distanciarem de uma forma documentária que consideram limitante. Os principais pontos que advogam é a busca por novas estéticas, novos personagens e uma postura mais liberada em relação à entrevista que, no limite, assume um posicionamento de total desacordo com o

30 Ibid

31 Ibid

entrevistado. Muitos destes pontos chocam-se com as propostas de documentários que estes diretores consideram “canonizadas” pela teoria e crítica acadêmica brasileira, identificadas frequentemente na obra de Eduardo Coutinho.

Tendo isso em vista, acreditamos que há ao menos duas distinções entre essas obras, que consideramos relevantes. A primeira é relativa à classe social dos entrevistados. Enquanto Coutinho frequentemente opta por filmar o outro de classe, estes documentaristas frequentemente filmam classes médias e mais abastadas (excetuando-se os retratados em *Jesus no Mundo Maravilha*). A segunda distinção está relacionada com o uso não-convencional da entrevista. A obra de Coutinho procura, no convite à fabulação, o retrato individualizado de seus entrevistados, enquanto estes documentários buscam na desautorização e na ridicularização um retrato indistinto, a serviço de um “retrato de classe” estereotipado.

2.5 Performance de campo e antecampo

Em seu texto sobre a entrevista, Bernardet identifica alguns trechos de *Vida de cachorro* (Thiago Villas Boas, 2001) e *A margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, 2002) em que o procedimento é colocado em xeque pelo entrevistado, disparando uma crise no modelo. Em determinado momento de seu filme, Mocarzel é duramente questionado por um entrevistado sem-teto: “se eu chegar na sua casa [do diretor] e bater a sua campainha, tenho certeza que você não vai me receber, só hoje, amanhã você não me recebe mais”.

Nos documentários brasileiros que estamos analisando podemos identificar a mesma crise, mas seu ponto originário desloca-se do entrevistado para o entrevistador. Há uma completa descrença destes documentaristas na capacidade revelatória e expressiva do método da entrevista. Isso fica claro na seguinte afirmação de Masagão, que vê uma diluição da potência da entrevista, transfigurada em “mero espetáculo”:

Cheguei a filmar alguns depoimentos, mas optei por não colocá-los. Quanto mais os assistia, mais inverossímeis me pareciam. Na seleção final, acabei gostando de muito poucos. Acho que eles passariam aquela ideia dos 10 minutos de fama [...] Sejam de grandes ou de pequenos personagens, os depoimentos parecem estar cada vez mais fadados ao espetáculo, ao ego mentirinha, a dizer pouco sobre nossa complexa e conturbada vida psíquica. (Masagão, citado em Lopes, 2018)

O diretor, no entanto, não esclarece as possíveis causas dessa suposta transformação. O uso indiscriminado do método geraria uma “consciência midiática” no entrevistado? Ou esse

seria um efeito de recepção, uma fadiga do espectador em relação à “banalização” do procedimento?

O editor de *Jesus no Mundo Maravilha*, André da Conceição Francioli, em texto sobre o processo de produção e edição do filme, posiciona-se de maneira mais veemente, colocando o ônus da culpa integralmente no entrevistado, que tenta “tirar proveito da oportunidade” de ser filmado:

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.³²

Para o editor, a perspectiva de que os entrevistados têm uma agenda e interesses próprios em relação ao seu registro é elevada à última potência. Miguel Antunes Ramos também afirma que seus entrevistados “performam” para a câmera, mas admite que tal predisposição é incentivada pela equipe de filmagens: “Eu acho que, em relação aos corretores, há uma convergência de interesses: eles querem performar para o filme, e o filme quer que eles performem.”³³

Gabriel Mascaro, também defende que seus entrevistados embarcam em “jogos performáticos”:

Eu procuro sempre imaginar *Um lugar ao Sol* como um grupo de personagens em estado de exceção. Foram os últimos nove que aceitaram participar de um filme sobre morar em coberturas, dentro de um livro que mapeia pessoas que fazem parte de um guia de socialites. É um estado de exceção. Porque o inimigo de verdade não dá entrevista pra mim. Ele está cultivando nióbio em algum lugar... O inimigo de verdade tem outro rosto, está muito distante, não está no filme. Eu me interesso pelo filme a partir do momento que você percebe um grupo de personagens em estado de exceção que tenta, a partir de um filme, instrumentalizar um jogo para falar algo, cultivar um certo mundo socialite num filme que, de alguma forma, desconstrói isso. Acho que eles acham que estão sendo terroristas comigo eu e estou sendo com eles. É um jogo performático, eu estou performando, eles também estão.³⁴

A visão de Mascaro se assemelha à de Francioli na concepção de que o depoimento do entrevistado procura movimentar teses sociais “inimigas”, que precisam ser

32 Disponível em: <<http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com.br/2010/05/escarnio-da-critica-catolica.html>>

33 Entrevista concedida para a essa pesquisa em 01/02/2018.

34 Entrevista com Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso para o portal Cinética. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso/>>

combatidas. A alusão a uma espécie de “jogo” sugere uma ideia de “competição” que não necessariamente diluiria o poder da entrevista. Basta lembrarmos mais uma vez da afirmação de Bernardet de que certo grau de animosidade seria até benéfico para o documentário de entrevista brasileiro.

O problema dessa afirmação reside no pressuposto lógico de que para qualquer jogo ocorrer é preciso que todos os jogadores estejam totalmente conscientes dele e de suas regras. Consequentemente, todos teriam iguais chances de perder, implicando em um risco inerente ao processo. Já o termo “terrorismo” não implicaria necessariamente em uma igualdade de possibilidades, como o jogo, mas também pressupõe algum risco para o sujeito que pratica tal ato. Se não há propriamente igualdade de poderes, nem risco, na inter-relação entre entrevistador e entrevistado, como estes argumentos podem ser acionados?

A principal justificativa para a utilização das ideias de “jogo” e “risco” parece residir no posicionamento social e político dos entrevistados. Estes, por serem possuidores de algum nível de capital cultural e social, ou então por demonstrarem um comportamento que gere certa apreensão no documentarista, como no caso de *Jesus no mundo maravilha*, estariam em alguma condição de superioridade discursiva em relação ao documentarista, que por sua vez, lançaria mão de suas próprias armas para “reequilibrar” esses poderes. Carlos Segundo segue essa linha argumentativa, afirmando que se o entrevistado “joga” com a sua performance, o diretor o faz com a linguagem cinematográfica:

O diretor não cria um embate conceitual e teórico com o personagem na cena, mas instaura esse embate a partir do discurso imagético, um embate visual. E essa também é uma estratégia de desconstrução do discurso de HB. Se o personagem tem o poder da voz e da eloquência, o diretor tem o poder da imagem e do corte [...] Estamos diante de um personagem que, em certa medida, se construiu sob o revestimento do disfarce e da encenação. Em *Turn off*, esse universo vai sendo escavado dentro da condução e da montagem do filme, desconstruindo a camada superficial [do personagem] e preparando internamente o filme para a presença da camada principal [do diretor]. (Segundo, 2016: 285-286)

A argumentação destes diretores está sintonizada com a de teóricos como Comolli, que observa um elevado grau de “autoconsciência” midiática na sociedade contemporânea: “Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar?” (Comolli, 2008: 53). Ao associarem a ideia da elevada capacidade de instrumentalização de sua própria imagem a figuras de “inimigos” sociais, esses diretores parecem querer colocar em movimento um mesmo projeto: o da retomada da voz do documentarista, em estilos discursivos que não se sintam constrangidos pelas demandas auto-

reflexivas contemporâneas. Podemos observar esse movimento na descrição de Carlos Segundo do estilo de seu documentário, a qual chama de “inflexivo”:

Se o domínio do documentário, em seu movimento histórico buscou a todo tempo trazer o personagem para a cena, com o documentário inflexivo e o personagem apropriado, esse agenciamento pende uma vez mais para o autor e, enfim, para a imagem que ele pretende construir, para o discurso e o pensamento que ele pretende manifestar. (Segundo, 2016: 308)

E conclui: “No documentário inflexivo, mata-se o personagem para que se possa uma vez mais alcançar a autoria”. (Segundo, 2016: 275).

A autoria aqui seria recuperada a serviço de uma causa “nobre”: essa voz seria necessária para “desmascarar” o discurso e o papel representado por esses inimigos sociais. Mas um elemento que não está colocado no discurso destes documentaristas é a dimensão de sua própria performance no momento das filmagens. Como já vimos, este momento de contato com seus entrevistados é caracterizado por uma simulação de adesão silenciosa aos seus discursos.

Neste momento é preciso resgatar os conceitos de campo, fora-de-campo e antecampo propostos por Jacques Aumont. Para o autor, enquanto o campo e o fora-de-campo estão condicionados à narrativa, o antecampo seria aquele fora-de-campo que marca a fronteira entre o lugar do cineasta e o do cinematografado. (Aumont, 2004: 41). André Brasil, ao aplicar o conceito ao domínio do documentário, discorre as especificidades do antecampo no campo:

Espécie de fora de campo mais radical situado atrás da câmera (Aumont, 2004, p. 41), o antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diegético) (Brasil, 2013: 579)

O autor ressalta que a explicitação do antecampo no documentário é estratégia que quebra o regime representativo clássico, em nome de duas demandas: o dialogismo e a reflexividade crítica.

Como veremos mais detidamente nos capítulos de análise dos documentários que

compõem nosso corpus, nestes filmes o antecampo raramente é explicitado, permanecendo em um espaço “virtual” para o espectador, ou seja, uma potência que passa a existir nos momentos que o espectador se lembra de que a performance do diretor no antecampo visa fabricar um artil para o entrevistado (excetuando-se em *Pacific*).

Podemos observar a exposição do antecampo em episódios pontuais de *Jesus no mundo maravilha*, *Um lugar ao Sol*, *Banco imobiliário* e *Turn off*. Em todos estes episódios observa-se uma predisposição do entrevistado ao diálogo com o documentarista, que opta por se retrair, mostrando-se indisposto ao debate. Em *Pacific* qualquer possibilidade de antecampo é interdita pela opção do documentarista de não se envolver nas filmagens.

Essa performance não opera como uma paródia da escuta silenciosa e respeitosa que esses documentaristas criticam, pois ela não é um fim, e sim apenas um meio para induzir determinada resposta performática do entrevistado. A emulação dessa postura tenciona “enganar” o entrevistado, estimulando-o a um ato de “incontinência oral”, que é alvo de ridicularização posterior nestes filmes, por meio de montagem.

2.6. Os silêncios da esquerda

A eleição de entrevistados que não se encaixam bem no papel de vítimas e o abandono da postura cerimoniosa não é exclusividade dos documentários contemporâneos brasileiros, também podendo ser encontradas nos filmes de Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi, entre outros, que serão analisados no próximo capítulo. Alguns desses documentaristas estrangeiros também aderem, em maior ou menor medida a um discurso de “quebra de tradições”.

Mas a tradição que está em jogo para esses diretores é a do cinema direto norte-americano. Jon Ronson, em um texto supracitado de 2012, aponta que Michael Moore, Nick Broomfield, Louis Theroux e ele seriam responsáveis pelo desenvolvimento de um novo estilo no documentário, baseado em uma postura ativa e interventiva do documentarista nas filmagens. Ronson denomina esse grupo de “os novos narcisistas” e argumenta que, apesar de serem acusados de destruir o estilo direto, eles simplesmente estariam interessados em desenvolver um aspecto já presente neste estilo de documentário, ainda que pouco explorado:

O movimento documental ao qual Michael Moore nos EUA e Nick Broomfield, Louis Theroux e eu no Reino Unido pertencem - vamos chamá-lo de “Os novos narcisistas” - passou por um período de pousio atrasado. [...] Muitas interpretações incorretas tem ocorrido recentemente, e uma reação está sendo gestada. Na verdade, em um evento

recente que participei no ICA de Londres, um membro da audiência culpou os quatro de nós por destruir as carreiras dos irmãos Maysles, os pioneiros de cinema direto que, no final da década de 1960, exploraram novas câmeras leves e equipamentos de som para alcançar retratos íntimos de seus retratados. "Vocês não são nada além de sabores do mês!" Ele gritou, claramente chateado. Isso era verdade? Estávamos - como ele sugeriu - cruelmente pisoteando os criadores da verdade, elegância e estética *verité* em nossa corrida ao topo? [...] Nick Broomfield estava fazendo um desastroso documentário estilo "mosca na parede" sobre o comediante Lily Tomlin quando ele teve uma epifania. Ele estava perdendo todos os melhores pedaços - as lutas de bastidores fora da câmera, e assim por diante - e ele percebeu as cenas faltantes, cortadas ou não filmadas porque se referiam ao processo de filmagem, eram as mais reveladoras sobre seu assunto. Fiquei surpreso com a acusação feita no ICA - a sugestão de que o que fazemos é totalmente divergente do que os irmãos Maysles fizeram. Os irmãos Maysles também desconfiaram da convenção de fingir que a realidade real estava se desenrolando enquanto uma equipe de som e câmera estava freneticamente compondo planos no canto. É por isso que eles incluem vislumbres de si mesmos no espelho, por exemplo. E certamente isso é tudo o que fazemos - apenas em uma escala um pouco mais épica?³⁵ (Jonson, 2012: online)

Talvez uma das principais diferenças entre o cinema direto norte-americano e esse novo autoproclamado estilo seja a *mise-en-scène* do documentarista, que desempenha um papel definido por Ronson de *falso-naif*. Tal papel baseia-se na emulação de uma postura ingênua pelo documentarista perante seus interlocutores, para posteriormente, na montagem, adquirir uma voz irônica. Essas características podem ser encontradas não somente no rol de diretores norte-americanos e ingleses que Ronson elenca, mas na obra de diretores de outros países também, como a do israelense Avi Mograbi.

Apesar dos documentários brasileiros que estamos analisando emularem muitas vezes performances que se assemelham a dos *falsos-naif*, eles guardam uma diferença fundamental com os filmes dos "novos narcisistas": os documentaristas do grupo estrangeiro frequentemente assumem uma postura disposta ao embate na dimensão da tomada. Além disso, é interessante observar que, como estratégia discursiva, os filmes de Nick Broomfield, Michael Moore e Avi Mograbi que tencionam "filmar o inimigo" sempre enfatizam a indisponibilidade de seu inimigo para o debate. Em *Roger & eu* (1989) Michael Moore descreve a sua trajetória para tentar entrevistar sem sucesso o presidente da General Motors a

35 Tradução do seguinte trecho: "The documentary movement to which Michael Moore in the US and Nick Broomfield, Louis Theroux and myself in the UK belong - let's call it Les Nouvelles Égotistes - has been through a fallow period of late. [...] A lot of mishandling has been occurring of late, and so a backlash is brewing. In fact, at a recent event I attended at London's ICA, an audience member blamed the four of us for destroying the careers of the Maysles brothers, those direct-cinema pioneers who in the late 1960s exploited new lightweight cameras and sound equipment to achieve intimate portraits of their subjects. "You're nothing but flavours of the month!" he yelled, clearly upset. Was this true? Had we - as he went on to suggest - cruelly trampled the purveyors of documentary truth, elegance and aesthetic *verité* in our stampede to the top? [...] Nick Broomfield was in the midst of making a disastrous fly-on-the-wall documentary about comedian Lily Tomlin when he had an epiphany. He was missing all the best bits - the off-camera backstage fights, and so on - and he realised the missing scenes, cut or not shot because they referred to the film-making process, were the most revealing about his subject.[...] I was surprised by the accusation made at the ICA - the implication that what we do is utterly divergent from what the Maysles brothers did. The Maysles brothers also distrusted the fly-on-the-wall convention of pretending real reality was unfolding while a camera and sound team were frantically composing shots in the corner. This is why they would include glimpses of themselves in the mirror, for instance. And surely that's all we do - only on a slightly more epic scale?"

respeito do fechamento de fábricas e demissões em massa em sua cidade natal, Flint. Em *Tiros em Columbine* (2002) a tentativa é com Charlton Heston, presidente da National Rifle Association. Em *How I learn to overcome my fear and love Ariel Sharon* (1997), Avi Mograbi tenta insistentemente uma entrevista com o político-militar Ariel Sharon. Em *The leader, his driver and the driver's wife* (1991) e *His big white self* (2006) Broomfield relata seu percurso para conseguir entrevistas com Eugène Terre'Blanche líder de um grupo de extrema direita pró-apartheid da África do Sul. E em *Tracking down maggie* (1994) e *Sarah Palin, you betcha!* (2011), são as políticas de direita Margaret Thatcher, da Inglaterra, e Sarah Palin, dos Estados Unidos, as importunadas em busca de uma entrevista. Como podemos observar, esses documentaristas tradicionalmente escolhem figuras políticas ou de poder político-econômico como seus alvos principais, ou seja, seus “inimigos”. Em seu famoso texto “Como filmar o inimigo” (1995), que frequentemente é citado em análises deste tipo de documentário, Jean-Louis Commoli também elege um político como alvo. O autor relata a suas tentativas de filmar os integrantes do partido de extrema-direita francês Frente Nacional, e seu dirigente, Jean-Marie Le Pen.

Outro documentário que dialoga com essa linha de filmes contemporâneos é *Viva Zapatero* (2005) da diretora e humorista italiana Sabina Guzzanti. Neste filme, Sabina apresenta uma postura bastante confrontadora com diversos políticos. O documentário narra uma espécie de “contra-golpe” da humorista após ter seu programa satírico cancelado, vítima de perseguição política. O cancelamento ocorreu após Sabina protagonizar uma esquete em seu programa veiculado pela emissora estatal RAI, em que imitava o então primeiro-ministro Silvio Berlusconi. Durante sua cruzada em nome da liberdade de expressão a humorista confronta diversos ministros e políticos ligados ao governo, travando longos embates argumentativos. Muitas vezes os confrontos são intercalados com esquetes satíricas em que a humorista imita estes políticos.

Há também documentários nos quais o diretor, apesar de não apresentar um perfil tão confrontador como os dos “novos narcisistas”, também optam por destituir figuras de poder. A título de exemplo podemos citar *Elecciones* (Mario Handler e Ugo Ulive, 1967) e *El voto que a alma pronuncia* (Mario Handler, Uruguay, 2010), nos quais os alvos do diretor uruguaio Mario Handler são políticos e indivíduos envolvidos em campanhas eleitorais.

Curiosamente, nos filmes brasileiros, a indisponibilidade para o debate é reivindicada pelo documentarista e os eleitos são pessoas comuns, consideradas “culpadas” pelos problemas sociais, como relata Pedroso:

Uma classe reconhecidamente favorecida, com um direito já adquirido e mesmo sacramentado à voz. Uma classe, de fato, cuja voz, ainda segundo meu entendimento da época, ecoaria determinando os arranjos sociais vigentes, uma voz que poderia ser vista até como culpada pela injustiça desses arranjos, culpada da desigualdade já que beneficiada por ela e seguramente implicada na sórdida distribuição de poderes que resultam numa morfologia social excludente e perversa, material e simbolicamente (Jesus, 2014: 23)

Certamente a classe social registrada em *Um lugar ao Sol* está implicada no problema apontado, mas o restante dessa “sórdida morfologia social excludente e perversa” não é contemplado, incluindo os próprios documentaristas, geralmente membros dessas classes sociais mais privilegiadas.

Em resumo, os alvos dos documentaristas estrangeiros são figuras políticas tradicionalmente ligadas a vertentes à direita do espectro político, e são retratados como figuras que não estão dispostas a participar de debates públicos. Já os alvos dos documentaristas brasileiros são indivíduos acessíveis, falantes. Pelo teor de seus discursos, supomos que são defensores de teorias e políticas conservadores. Mas, enquanto os “inimigos” dos filmes estrangeiros são construídos a partir de bases discursivas sólidas, a indisponibilidade do documentarista brasileiro para o debate público e direto com esses entrevistados gera lacunas e rachaduras nos retratos que pretendem desenvolver destes “inimigos”.

Considerações finais

Podemos identificar, a partir do discurso destes documentaristas, projetos autorais que possuem elementos em comum no que se refere ao desejo de se contrapor a práticas e estilos que consideram ter legado códigos rígidos e homogêneos à prática documentária nacional. Tais elementos são a eleição de membros do “povo” para o registro, a caracterização destes indivíduos como vítimas sociais e a escuta não-interventiva do documentarista. Essas características podem ser encontradas no que se convencionou chamar de *estilo Coutiniano*, caracterizado por um “cinema de encontro”. Apesar de não contemplar em absoluto toda a obra de Eduardo Coutinho, tal estilo está presente em um grande número de seus documentários, como *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), entre outros. Outro movimento que observamos foi o de “resgate” e reinterpretação de obras de Coutinho que se distinguem do formato destes outros filmes que citamos, como *Theodorico, o Imperador do Sertão* e *Jogo de cena*, traçando linhas de

continuidade inusitadas com o cinema deste diretor.

Miguel Antunes Ramos resume em uma passagem as três linhas de força do projeto desses cineastas: filmar classes ou grupos sociais que detêm alguma autoridade, oposição ao entrevistado e contraposição à tradição Coutiniana:

Na nossa cinematografia documental não existem tantos exemplos de filmes que filmam "inimigos" (para usar o termo do Comolli), forças que discordam, o poder, enfim. Não deixa de ser sintomático o fato de Coutinho, nosso maior documentarista, não ter filmado a elite em nenhum filme. Então eu tenho a sensação de que nossa tradição é de fato a de filmar universos aos quais cineasta e público aderem, em vez de repelirem (ou questionarem).³⁶

Mas apesar de estas questões estarem alinhadas a um contexto contemporâneo, há uma característica dessas produções que remonta ao passado: excetuando-se documentários ligados a órgãos oficiais ou encomendados, tradicionalmente nossos documentários não se ocupam do registro direto de figuras de poder que lhe são contemporâneas. Exceções que confirmam a regra são as representações críticas e, até certo ponto, irônicas, do “coronel” Theodorico Bezerra em *Theodorico o Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1978), do senador Evandro Carreira no documentário *De volta ao terceiro milênio* (Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, 1979), do registro em recuo de Lula no documentário *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004) e de *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira 1985), que registra a disputa pela presidência entre Tancredo Neves e Paulo Maluf. Um caso interessante de registro direto de uma figura política é o documentário *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966), que filma a posse do recém-eleito governador do estado do Maranhão, José Sarney. O documentário de tom ufanista foi encomendado pelo político para fins publicitários, mas, devido à má fama adquirida posteriormente pelo biografado, associado a inúmeros casos de corrupção, tal tom triunfalista converte-se em um comentário irônico aos olhos do espectador e do crítico contemporâneo.

Por outro lado, os retratos e registros, de personalidades políticas a partir de recuo histórico são abundantes na filmografia brasileira. Para citar alguns, temos os retratos ácidos e irônicos de Jânio Quadros em *Memória* (Roberto Henkin, 1990) e *Jânio a 24 Quadros* (Luis Alberto Pereira “Gal”, 1982). Já *Os anos JK* (Silvio Tendler, 1980) e *Jango* (Silvio Tendler, 1984) desenvolvem biografias políticas mais convencionais dos presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart. Recentemente, um número bastante expressivo de documentários contemporâneos mostrou-se interessado em refletir, sob diversos ângulos, o período de ditadura militar no país (1964-1985).

36 Entrevista concedida para a essa pesquisa em 01/02/2018.

Mas esse quadro parece estar se alterando com as produções em andamento, que objetivam registrar e refletir sobre o recente processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Essas produções estão sendo desenvolvidas pelos diretores Douglas Duarte, Maria Augusta Ramos, Anna Muylaert e Petra Costa³⁷

Pode-se dizer que essa mediação entre a população e os políticos foi reivindicada no Brasil pelo vídeo e pela televisão, em práticas ligadas ao jornalismo e ao entretenimento. Uma comparação que ilustra esses dois posicionamentos pode ser traçada entre experiências em vídeo do grupo Olhar Eletrônico³⁸, com o personagem Ernesto Varela na década de 1980 e algumas experiências cinematográficas que tangenciaram o registro de personagens políticos.

O personagem Ernesto Varela, interpretado pelo jornalista Marcelo Tas, desempenhava o papel de um jornalista excêntrico que muito se assemelhava ao papel de *falso-naif* dos “novos narcisistas”. Em alguns dos episódios mais célebres dessa produção, confrontou diretamente políticos como Paulo Maluf e Nabi Abi Chedid, em 1984 e 1986, respectivamente, questionando o primeiro sobre denúncias de corrupção e o segundo sobre a sua proibição aos jogadores de futebol de discutirem temas políticos com a imprensa. Varela fez a seguinte pergunta para Maluf: “Muitas pessoas não gostam do senhor, dizem que o senhor é corrupto. É verdade isso, deputado?”. Já para o político e dirigente esportivo, Nabi Abi Chedid, após uma entrevista tensa e conflituosa, pergunta por fim: “qual a sua próxima jogada?”. Marcelo Tas promoveu espécie de resgate dessa proposta no programa televisivo CQC, exibido pela Rede Bandeirantes entre 2008 e 2015, a partir de quadros em que jornalistas confrontavam políticos sobre temas que estavam em pauta no debate público.

Na outra ponta, temos experiências cinematográficas que propositalmente imprimem uma distância física entre o filme e figuras políticas, como *Maioria absoluta* (Leon Hirzsmann, 1964), *Engravatados* (Marcelo Pedroso, 2011) e *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011). No documentário de Hirzsmann há uma cena aérea de Brasília, focalizando o Congresso Nacional e a camada sonora sugere um ruído de discussão. Em seguida a voz do narrador, em *off*, retoma o tema central do filme: o fato de 25 milhões de analfabetos do Brasil terem mais de 18 anos e estarem proibidos de votar. Após essa fala, ouve-se um grito que diz “Atenção!”, finalizando a cena. O grito sugere que o discurso do narrador e do filme se direciona aos políticos, mas nenhum deles é retratado ou questionado sobre o assunto.

Em *Engravatados* os intertítulos iniciais nos explicam sobre um auxílio comumente

37 https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/29/cultura/1469750255_070450.html

38 Produtora independente criada em 1981, na esteira do desenvolvimento e democratização da tecnologia do vídeo no país. Seus programas eram transmitidos pelas emissoras TV Gazeta, Manchete, Cultura e Abril Vídeo

fornecido aos políticos denominado de “auxílio-paletó”. Em seguida vemos um paletó em um manequim em uma rua movimentada e os intertítulos novamente nos explicam que se trata de uma intervenção urbana em que os transeuntes são convidados a escrever com giz o que acham deste auxílio. Ao final do vídeo o paletó riscado é deixado no portão da Assembleia Legislativa de Pernambuco pelo diretor que, em seguida, se retira.

Por fim, em uma interessante cena de *A cidade é uma só?* o personagem ficcional do faxineiro Dildu que se candidata para as eleições de deputado distrital, caminha a pé pela cidade quando se depara com um carreata da campanha de Dilma Rousseff, a qual é possível distinguir caminhões, carros, bonecos, cartazes, mas nenhum político.

Há ainda um interessante trecho no filme *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro que dialoga com essas outras cenas. Em um momento do filme um dos personagens procura, em meio às filmagens amadoras de seu pai, um registro da passagem do então presidente Lula pelo bairro em 2003. Acompanhadas as poucas, trêmulas e distantes imagens da visita do presidente, ouvimos vozes em *off*, que dizem “está muito longe”. Em seguida a filmagem se interrompe.

Essas passagens compartilham de uma tentativa de intervenção e diálogo com figuras políticas de maneira distanciada e incorpórea. O registro direto de figuras e autoridades políticas é rejeitado, em nome de representações audiovisuais metafóricas e metonímicas.



Figuras 1 e 2: Varela entrevistando Paulo Maluf e o paletó deixado no portão da Assembleia Legislativa de Pernambuco em *Engravatados*.

Finalmente, é preciso retomar as considerações de Bill Nichols e Bernardet em relação ao uso indiscriminado da entrevista no documentário. Nichols acredita que a saída seria pela adoção de estratégias autorreflexivas que questionassem simultaneamente a construção discursiva do entrevistado e do próprio documentarista. Bernardet advoga uma saída a partir

da incorporação do debate no momento da filmagem: “a relação verbal do entrevistador com o entrevistado pobre é sempre correta, para não dizer cerimoniosa. Não se imagina um documentarista perguntar: ‘Que porra de favelado o senhor é?’” (Bernardet, 2003: 290). Já André Brasil acredita que a regeneração do procedimento da entrevista encontra-se na exploração do antecampo pelos documentaristas:

A conversação como espaço polêmico – efetivamente dialógico – cede lugar à entrevista como protocolo apaziguador, no qual a mediação deixa de ser problema e a relação se acomoda a uma questionável, mas não questionada, simetria. Aborda um “dialogismo” isento do gesto reflexivo que funcione como contraponto crítico ou como motor de invenção. Não à toa, o entrevistador se oculta no antecampo (mesmo que, para Bernardet, ele seja o centro para onde se dirige o olhar do entrevistado). Ou, ainda, quando o antecampo se expõe, o recurso surge como uma espécie de jargão desgastado, excessivamente controlado, sem a força expressiva que caracteriza, por exemplo, sua convocação na estilística de Coutinho (Brasil, 2013: 586)

Neste sentido, o documentarista não mais se resguardaria silenciosamente no antecampo, e sim o transformaria em um local enunciativo denso e complexo. Exceções ao “dialogismo domesticado” do documentário de entrevista tradicional são, para Brasil, os filmes *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha e *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. No primeiro, mantem-se na montagem momentos de uma interação desconfortável entre a diretora e as entrevistadas: “Ali, a relação não é exatamente conflituosa, mas algo no interior do filme se inquieta” (Brasil, 2013: 587). Já no filme de Maria Clara o conflito é intenso entre a diretora, no antecampo, e seu pai, Carlos Henrique Escobar, que está sendo registrado por ela: “No filme, o antecampo é presente e se nota – seja pelo áudio, seja pela sua exposição na imagem – em permanente litígio com o campo” (Brasil, 2013: 589). O pesquisador Laércio Rodrigues (2017; 2018) estende as considerações de Brasil a *Santiago* (2007), que também apresenta um antecampo denso, problematizado pela voz em *off* do diretor João Moreira Salles.

Brasil e Rodrigues também veem possibilidades de novos caminhos nos chamados “documentários de dispositivo”, como *Pacific* e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012). No primeiro não há um antecampo propriamente dito e no segundo o antecampo não é povoado pelo diretor, e sim por adolescentes convocados pela equipe de produção do filme:

Se a diferença é a condição de possibilidade do documentário, historicamente, ele não deixa de se debater com tal irredutibilidade. E se a entrevista se mostra alguém dos desafios propostos pela alteridade (que exigiria, quem sabe, a criação de outros protocolos), um conjunto de filmes recentes investem na proposição de dispositivos, fazendo recuar, novamente, mas em outros moldes, o antecampo. (Brasil: 2013:592)

Os documentários brasileiros que estamos analisando nesta pesquisa (excetuando-se *Pacific*), entretanto, parecem ter optado por outra via, criando um “protocolo” próprio e inesperado: utilizam-se dos mesmos procedimentos que são tidos como exauridos e desgastados para disparar uma “incontinência verbal” em seus entrevistados. Em seguida, adicionam outra camada de significado na montagem que “ressignifica” seu antecampo, lhe garantindo uma densidade tardia, a posteriori.

Em outras palavras, erige-se um edifício para a voz do entrevistado com o único propósito de implodi-lo posteriormente. A voz do documentarista opera de maneira “invisível” no momento da gravação, infiltrando-se silenciosamente por suas estruturas, e as arrebenta com força e violência posteriormente, na montagem. A expectativa é que a voz do documentarista não somente seja poupada, como saia fortalecida ao final deste processo. A eficácia ou não da estratégia será analisada nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 3

RINDO DE QUEM? CONSTRUÇÃO E RIDICULARIZAÇÃO DO INIMIGO EM DOCUMENTÁRIOS ESTRANGEIROS

INTRODUÇÃO

Discutimos no capítulo anterior sobre a intenção deste grupo de documentaristas de desautorizar o discurso do entrevistado. Mas como essa contraposição se efetiva? Todos estes filmes se estruturam a partir de uma mesma postura ou procedimento. São obras compostas majoritariamente por entrevistas, ou então registros com múltiplas pessoas, editadas com o intuito de adicionar outra camada de significação. Essa segunda camada é desenvolvida na chave da ironia/ridicularização, enquanto, no momento da captação, esses entrevistados tencionavam ser “levados a sério”, mesmo que, alguns momentos, exibam franca descontração (em *Jesus* e *Pacific* isso ocorre com mais frequência). Esse expediente os distingue de documentários como os de Michael Moore, nos quais o documentarista se apresenta disposto à interlocução e, em última instância, ao confronto no momento da captação das imagens. Nestes documentários brasileiros o que está em jogo também é o conflito, mas *a posteriori*.

O discurso desses diretores descreve – e defende – seus filmes a partir de uma visão muito própria sobre o conflito. Ao mesmo tempo em que defendem o embate com seus entrevistados, não o fazem diretamente, preferindo referir-se a ele a partir de outros nomes, como “performance” ou “jogo”. Esse jogo caracterizar-se-ia então por uma diluição da tensão no momento da filmagem. Um das justificativas para adotar este tipo de expediente seria a de que estariam lidando com “inimigos” sociais, que tentam “camuflar” essa natureza para os espectadores.

Mas, se o “inimigo” não tem consciência alguma dessa relação de animosidade, ou seja, se ela é unilateral, como essa hostilidade subsiste? Essa situação peculiar nos leva a refletir se o caso aqui não seria propriamente de “filmar o inimigo” e sim de “construir” um inimigo” para o espectador. Naturalmente podemos inferir que todos os documentários que se propõem a “filmar o inimigo” precisam antes contextualizá-lo para o espectador, mas o fato

complexificador da estruturação desses documentários é o humor. Podemos inferir que é preciso grande esforço argumentativo para construir para o espectador uma relação de hostilidade à entrevistados como os destes documentários brasileiros, que não apresentam relevante poder político ou de outra natureza. A opção pelo uso da ironia/ridicularização para atingir tal fim interpõe obstáculos ainda maiores para esses filmes, na medida em que, no processo de “gerar” hostilidade em relação ao entrevistado, o esforço irônico/ridicularizador pode gerar um “ruído”. O risco aqui seria o da diluição da hostilidade em relação ao inimigo no momento da recepção, que, no limite, pode produzir o efeito contrário ao pretendido: uma “aproximação” pelo enternecimento em relação ao alvo dessa ironia, no lugar de um “distanciamento” inimigo.

Em seu texto “Como filmar o inimigo?” Comolli relata ter tentado registrar seu “inimigo”, os membros e eleitores do partido de direita conservador Frente Nacional, a partir do registro “neutro”. Ele conclui que tal estratégia não foi muito exitosa:

Mal-estar. Não queríamos estabelecer uma relação de familiaridade com a FN, com o havíamos feito em *Marseille de père en fils* com os filhotes socialistas de Defferre, ou mesmo com Jean-Claude Gaudin (longas entrevistas “analíticas”). Consequência: para evitar tratar “à parte” a FN e cair na armadilha da exceção (ver anteriormente), decidimos adotar o mesmo princípio, o da distância atenta, já que todos os partidos estavam competindo. Para a palavra pública (a política), cinematografia pública. Objetiva única (em média: 20 mm em betacam), circunstâncias públicas, “nenhuma entrevista singular que não se fizesse no meio de todos, à maneira dos apartes no teatro”. Formalizar a relação, sistematizá-la. Que ela seja legível como tal, que a informação política do espectador seja também sobre a forma da relação. Tantas boas intenções acabaram sendo muito pesadas para nós. À medida que as semanas se passavam. (Comolli 2008: 130).

Comolli descreve então que tentou outra abordagem para retratar o inimigo, testando enquadramentos “violentos” e efeitos visuais produzidos posteriormente, em cima das imagens captadas:

Aquelas tentações de intervir, apesar da regra que nós havíamos determinado, tornavam-se irresistíveis na montagem, com a ironia irritante da música de Louis Sclavis. Passagem de uma lógica a outra, salto das trilhas labirínticas do cinema para os caminhos balizados da propaganda. Isso era, sem dúvida, nos mostrarmos ao mesmo tempo militantes e ingênuos. Hoje, três anos depois e alguns pontos percentuais a mais de adesão popular à FN, esse tipo de maneirismo, que duplica a distância que havíamos estabelecido com aqueles que filmávamos, parece-me um esforço quase que desesperado. Longe demais/perto demais: velha questão da mise-en-scène. Brincadeira de gangorra, jogo do “perde quem ganha”? (Comolli 2008: 131).

Diante do impasse, o teórico se coloca a seguinte questão: “como incitar o espectador

em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica diante das monstruosidades cotidianas da FN, sem fazê-lo deleitar-se nem com o horror, nem com sua denúncia espetacular?” (Comolli 2008: 131).

A conclusão do autor é de que o inimigo deve ser “levado a sério”, e, para isso deve-se evitar a caricaturização:

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico - expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. Filmar a transformação política da FN, isto é, trabalhar pacientemente a massa política do momento, ou seja, dar corpo e presença ao inimigo para que ele apareça em sua potência, tal como ele se apresenta hoje na cena política - uma ameaça a ser levada a sério. Aqui, o horror não é caricatural. Ele está no pensamento lógico, na racionalização, no cálculo, na negociação. O horror está na concretização da mais meditada aliança (Comolli 2008: 134).

Em ocasião posterior, Comolli ratifica essa teoria, afirmando que um discurso político que retrate inimigos jamais deve ridicularizá-los, sob pena de enfraquecer seu potencial persuasivo: “Jamais ridicularizar o inimigo, pois isto o humaniza e coloca o espectador a seu favor”.³⁹ Estaria esta análise correta? Passemos a testá-la nos principais documentários brasileiros e estrangeiros que apresentam a construção e a ridicularização do inimigo concomitantemente.

A dinâmica enunciativa dos documentários brasileiros que visa à construção do inimigo a partir do discurso dos entrevistados é muito distinta daquela que podemos encontrar nos documentários estrangeiros. Nos filmes de Michael Moore, Nick Broomfield e Avi Mograbi a construção do inimigo é desenvolvida a partir de um mesmo *modus operandi*: constrói-se a imagem do inimigo em paralelo à do documentarista, de modo que as duas se oponham radicalmente. Analisemos primeiramente como a estratégia dos documentaristas estrangeiros se estrutura.

3.1. Construindo inimigos à distância: Michael Moore

A premissa do filme de estreia de Michael Moore como documentarista, *Roger & eu*, é

³⁹ Argumento proferido em um evento durante a sua passagem pelo Brasil em setembro de 2016 e relatado pelo crítico Luiz Zanin em sua coluna no jornal Estado de S. Paulo. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/entre-o-cinema-e-a-politica-uma-conversa-com-jean-louis-comolli/>>. Acesso em 05/01/2019

simples: o diretor desejava conversar com o presidente da multinacional automobilística General Motors, Roger Smith. O empresário tinha fechado uma fábrica na cidade natal de Moore, Flint-Michigan, desempregando a maioria da população da cidade. Mas continuamente Roger nega os pedidos de entrevista, a despeito das inúmeras tentativas de Moore, e o encontro de fato nunca acontece.

O documentário se inicia com Michael Moore falando sobre si, em um relato autobiográfico, que mescla a sua história com a da fábrica da General Motors em Flint. Moore relata a história de sua vida a partir de fotos e vídeo antigos, até chegar aos dias atuais, descrevendo sua atuação como jornalista em São Francisco e a sua recente volta à Flint após ser demitido do emprego. Segundo a trilha temporal do filme, a perda do emprego do diretor coincide com a perda do emprego de grande parte da população de Flint, pois neste mesmo período é anunciada a desativação da fábrica da GM. Temendo as consequências econômicas e sociais desastrosas desta ação, o diretor decide tentar se encontrar com Roger Smith.

Presume-se que Moore tencione dissuadir Roger Smith do intento, mas, no decorrer do filme, as ambições do diretor aparentam ser bem mais modestas: ele parece não acreditar que uma conversa com o empresário seja produtiva, de modo que demonstra não estar nem um pouco interessado no que Roger tem a dizer, e sim no que ele mesmo tem a dizer sobre Roger. Neste sentido, as tentativas de Moore de conseguir a entrevista se revelam derrotadas desde o princípio, já que o diretor parece deliberadamente auxiliar para o fracasso deste encontro.

As poucas imagens que temos de Smith são de entrevistas suas para veículos de mídia. Em uma das primeiras imagens públicas mostradas pelo documentário, ele concede uma entrevista para um repórter em que diz que não pretende demitir 8 mil funcionários. Em seguida, vemos imagens suas em encontros públicos, em preto e branco, enquanto Michael Moore argumenta, irônico, que de fato o empresário não pretendia diminuir sua força de trabalho, e sim substituí-la por mão de obra mais barata, ao realocar as fábricas da empresa para o México.

Em seguida há outra entrevista em que o empresário afirma que seus funcionários estão desejando cada vez mais a seguridade de seus empregos e ele está tentando ajudá-los com isso. Esse discurso benevolente, que alega querer “ajudar” os funcionários, é sucedido de imagens dos operários da fábrica de Flint saindo do prédio da GM após serem demitidos. Moore pergunta para os desolados funcionários: “O que você tem a dizer para Roger Smith?” As respostas, que oscilam entre a desolação e a ira, contradizem diretamente o retrato que Smith tentou construir de si mesmo, de um chefe que tenta ajudar seus funcionários. Uma das entrevistadas fornece, inclusive, uma contra-imagem deste, caracterizando o empresário como

um “barão capitalista”.



Figuras 3 e 4: Imagens de aparições públicas e entrevistas concedidas por Roger Smith

Além da voz em *off*, o diretor também se apoia em entrevistas e encontros com outras pessoas que, teoricamente, poderiam ajudar a elaborar um retrato mais complexo de Roger Smith. No entanto, Moore monta estas entrevistas e encontros de modo a corroborarem o seu ponto de vista. Sem qualquer ameaça de divergência, Moore segue livremente com a construção do retrato de Roger Smith que o interessa: um empresário liberal capitalista destituído de qualquer tipo de consciência social.

Os indivíduos que figuram no documentário de Moore podem ser divididos em dois grandes grupos sociais. O primeiro é composto por membros da alta sociedade que, segundo o documentário, apresentam total desconsideração com os problemas sociais advindos de uma economia liberal. O segundo corresponde a trabalhadores e desempregados de classes mais baixas, que representam as vítimas deste modelo econômico – enquanto o primeiro grupo se privilegiaria deste. Os trabalhadores retratados são, em sua maioria, funcionários dos ambientes em que Moore não consegue encontrar Roger, como restaurantes e hotéis de luxo, e são representados como vítimas, incapazes de entender que colaboram com seus algozes ao barrar a entrada de Moore. Já os desempregados são retratados como pessoas cuja luta pela sobrevivência ocupa todo o seu tempo, incapacitando-as de lutar por mudanças.

Neste cenário, Roger Smith toma forma no documentário de Michael Moore como alguém facilmente decifrável, porém intocável. Roger é a personificação do liberalismo que, ao mesmo tempo em que afeta negativamente tantas pessoas, apresenta-se como um adversário inalcançável. Já o autorretrato de Michael Moore que toma forma neste documentário é o de porta-voz dos oprimidos, mesmo que, em nome de uma auto-validação,

zombe de suas opiniões e ideais. Atitude essa que o coloca a quilômetros de distância de um funcionário comum da GM, como foi seu pai, e cuja classe social ele quer convencer que se identifica.

No final do filme Moore consegue, enfim, fazer uma pergunta para Roger Smith, em um evento natalino. Primeiramente vemos o empresário em um púlpito, proferindo um discurso público sobre o Natal. Ele inicia sua fala dizendo que essa festividade altera todo o ambiente ao seu redor, começando pelas luzes, que melhoram o frio e a melancolia do inverno. Vemos então, em uma montagem paralela, uma família sendo despejada de sua casa em plena véspera de natal. Em seguida não vemos mais a imagem do empresário, acompanhamos apenas a sua voz, continuando sua mensagem edificante sobre o companheirismo do Natal, enquanto assistimos a família ser despejada.



Figuras 5 e 6: Smith discursando em um evento natalino, e a família de desempregados da GM sendo despejada

Ao final do evento em que Smith discursa, Moore consegue fazer algumas perguntas para o empresário. Este encontro com Roger é, como não poderia deixar de ser, curto e anticlimático. Moore fala para o empresário da família que foi despejada e pergunta se ele estaria disposto acompanhá-lo para ver como se encontra Flint após o fechamento da fábrica. O empresário rapidamente o dispensa, com frases vagas e desinteressadas como: “Não foi a GM que os despejou”. Moore replica dizendo que eles trabalhavam para a empresa e o empresário encerra afirmando que lamenta, mas que não pode viajar para Flint naquele momento.

O “encontro” final consolida o retrato de Smith como um inimigo poderoso e inalcançável. Ao mesmo tempo, promove a valorização do Moore como documentarista, uma vez que se coloca como um inimigo à altura do empresário. Se Smith aparenta ter total

controle sobre a sua representação para a imprensa, Moore, por outro lado, domina com maestria as técnicas de seu ofício, sendo capaz de subverter essa imagem.

3.2. Construindo (anti) biografias inimigas: Nick Broomfield

Nick Broomfield tem uma extensa carreira como documentarista, mas aqui nos deteremos em apenas parcela de sua obra, seus documentários sobre figuras políticas. Um dos primeiros filmes de Nick com esta característica é *The leader, his driver and the driver's wife* (1991), no qual o diretor tenta incansavelmente gravar e entrevistar Eugène Terre'Blanche, líder de um grupo paramilitar de extrema-direita que lutava pela manutenção do apartheid na África do Sul. Como o líder constantemente ignora, ou se irrita com a presença de Nick, o diretor acaba aproximando-se de seu motorista, JP Meyer, e de sua mulher, Anita que, mais solícitos e receptivos, tornam-se os principais entrevistados do filme.

A jornada de Nick com o intuito de conseguir uma entrevista com o líder remete a um processo kafkiano na medida em que este nunca pode ser encontrado em seu escritório no horário marcado. Em certa ocasião, o “líder” não concede a entrevista a Nick alegando que o diretor teria se atrasado alguns minutos. Enquanto não consegue a entrevista, Nick conversa com muitas pessoas do partido, explorando as raízes e principais preceitos compartilhados pelos seus membros. As cenas em que o líder se nega a ser entrevistado, ou até mesmo gravado, são montadas de modo a caracterizar a personalidade do “líder” como um indivíduo vaidoso, suscetível a mudanças abruptas de humor, intempestivo e, sobretudo, autoritário. Em uma determinada cena do filme, Nick está gravando o líder em um acampamento de treinamento, quando, em certo momento, decide perguntar mais uma vez se pode entrevistá-lo. Ele, que aparenta não estar fazendo nada no momento, diz que só vai conceder a entrevista em seu gabinete.

Enquanto não consegue a entrevista particular com Terre'Blanche, o diretor participa e filma vários eventos do movimento os quais o líder profere discursos energéticos, violentos e escarnecedores de seus inimigos políticos, dentre eles, Nelson Mandela. Próximo ao final do filme, Nick consegue enfim uma entrevista com Terre'Blanche, no entanto, apenas um trecho desta entrevista é mostrado, possivelmente seu momento mais constrangedor. Primeiramente eles engajam-se em uma discussão infrutífera sobre a “ofensa gravíssima” cometida pela equipe de Nick contra o líder dias atrás: o diretor teria se atrasado alguns minutos para uma tentativa anterior de entrevista. Em seguida o líder não entende uma pergunta de Nick e

repetidamente responde errado a sua questão, gerando um efeito cômico que termina por desautorizá-lo. Nick pergunta: “Quando você decidiu que isso era uma guerra?” E o líder político repetidamente responde “Quanto eu decidir, a guerra começará!”. E finaliza: “Eu vou decidir!”. Em seguida pergunta retoricamente para o diretor: “Você é um dos meus generais? Então eu não vou te dizer”. Nick, em uma postura mais assertiva, que contrasta com a postura subserviente que adotou até aquele momento com os membros do partido, afirma que o líder não entendeu a sua pergunta. Terre'Blanche replica dizendo que entendeu perfeitamente e continua a responder à questão da mesma maneira.



Figuras 7 e 8: Terre'Blanche negando a entrevista Nick e em seu gabinete, concedendo a entrevista

Na última cena do filme vemos um desfile comemorativo do grupo paramilitar. Nesta oportunidade, Nick parece perceber que o líder não está de bom humor e decide abordá-lo, com a justificativa de perguntar se pode filmar o desfile. A provocação de Nick parece surtir o efeito desejado quando, em mais um arroubo de autoritarismo, Terre'Blanche diz que eles não podem filmar nada sem a sua autorização.

Mais de dez anos depois, Nick volta para a região a fim de se reencontrar com o líder, o motorista, e a mulher do motorista. O documentário que resultou deste reencontro foi lançado em 2006 com o título irônico de *His big white self*. Este filme já está alinhado com a nova estilística adotada por Nick neste período de sua carreira, caracterizada por uma atitude de maior intervenção e provocação nas entrevistas, além de intenso uso da voz em *off* e de trilha sonora persuasiva. Neste filme a presença de Nick nas imagens captadas já é bem mais frequente e exerce enorme influência, de modo que a entrevista final que o diretor consegue com o líder parece mais centrada na figura de Nick do que na de seu entrevistado, Terre'Blanche. Nick relata, em voz *off*, que preferiu se disfarçar para entrevistá-lo, pois o líder teria ficado bastante ofendido com a maneira com que foi representado no filme anterior do

diretor. Mas o disfarce de Nick parece ter o único intuito de zombar de Blanche pois, dessa vez, a inversão de poder entre os dois é evidente. Nick agora conta com mais armas discursivas – a *voz off*, a trilha sonora e a sua postura mais provocadora – enquanto o líder se encontra em franca decadência física e emocional, tornando-se alvo fácil para o diretor, que parece disposto a “não desperdiçar” essa oportunidade.

Os dois filmes que analisaremos em seguida são, diferentemente destes, centrados em duas figuras políticas femininas, declarando-se como biografias não autorizadas destas. São os filmes *Tracking down Maggie: the unofficial biography of Margaret Thatcher* (1994) e *Sarah Palin: you betcha!* (2011). O primeiro centra-se em Margareth Thatcher e o segundo em Sarah Palin, que na época da gravação eram a ex-primeira-ministra do Reino Unido, e a ex-governadora do estado do Alasca, respectivamente.

Apesar dos quase vinte anos de distância entre um documentário e outro, essas biografias são muito parecidas no sentido em que desenvolvem um retrato extremamente parcial dessas mulheres, privilegiando determinado aspecto de suas histórias pessoais. No documentário sobre Thatcher, Nick interessa-se primordialmente pelo suposto amor obsessivo que a política nutria por seu filho, a ponto de se envolver em casos de corrupção por sua causa. Já no documentário sobre Sarah Palin o interesse de Nick reside nos episódios em que ela teria se utilizado de seus cargos políticos para perseguir desafetos pessoais.

A maneira com que essas biografias são formatadas também é bem parecida: Nick lança mão de uma estratégia de jogo de “gato e rato”, como ele mesmo define, que se inicia com ele perseguindo o seu alvo, em busca de uma entrevista. Em ambos os documentários Nick acompanha a trajetória destas mulheres em turnês de lançamento de seus livros, em busca de produzir uma biografia cinematográfica que, ironicamente, irá se contrapor radicalmente à autobiografia literária que elas estão promovendo. Mas no decorrer do filme o jogo se inverte, e ele passa a ser perseguido pela equipe destas mulheres, que, além de não conceder a entrevista, começam a contra-atacar, conseguindo muitas vezes que os patrocinadores de Nick se retirem, entre outras ações que visam à interdição da produção do filme, ou seu diretor. Opera-se então uma inversão de jogo e Nick passa a se sentir perseguido dentro de sua própria perseguição.



Figuras 9 e 10: Thatcher discursando e Broomfield em sua perseguição.

Nick, assim como Michael Moore, sabotagem as suas próprias tentativas de entrevista, utilizando-se deste fracasso calculado para insinuar que há muitos segredos e fatos não-revelados na biografia destas mulheres. Quando o diretor não está explorando este viés de suspense, está, como Moore, tecendo comentários irônicos sobre entrevistas captadas com pessoas que de alguma forma se relacionam com Palin e Thatcher e sobre fatos históricos da vida destas mulheres, que são comentadas pela sua sempre presente voz em *off*.



Figuras 11 e 12: Palin em um discurso e Nick à sua procura, no Alasca.

Os dois filmes também possuem finais bem parecidos, na medida em que mostram Nick enfim conseguindo dirigir uma pergunta a Thatcher e Palin. No filme-biografia de Thatcher, Nick está em uma entrevista coletiva com a ex-primeira-ministra após sua visita ao Museu do Holocausto, e lhe pergunta sobre os escândalos de corrupção que envolvem ela e seu filho. Thatcher se limita a dizer que não irá responder qualquer pergunta que não esteja relacionada à sua visita ao museu. No filme-biografia de Palin, Nick pergunta para a política,

em um evento de seu partido, se ela acredita que a sua carreira política havia terminado. Ela se limita a apontar para a plateia dizendo, em tom triunfante: “Pergunte a eles”.

Como esses filmes seguem uma ordem cronológica pautada pela busca de Nick em conseguir entrevistar Sarah Palin e Margareth Thatcher, o limitado sucesso dessa empreitada é contrabalanceado pela agressividade das perguntas que são dirigidas a elas. Além disso, o fato de serem feitas em ocasiões públicas, em uma espécie de “emboscada” muito semelhante ao procedimento utilizado por Michael Moore em *Roger & eu*, reveste estes “encontros” de um caráter monológico. Estes parecem servir mais ao propósito da auto-representação e legitimação da voz do diretor do que ao esforço em confrontar estas figuras políticas.

3.3 O inimigo se aproxima: Avi Mograbi

Em *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi 1997), temos uma estrutura muito parecida com o filme *The leader, his driver and the driver's wife*, mas neste a performance do documentarista adquire uma dimensão farsesca. Avi Mograbi começa o filme com um relato para a câmera, em que diz que sua mulher o largou alegando que ele estava “obcecado” pelo líder político Ariel Sharon. Mograbi justifica sua obsessão a partir de uma lista irônica dos “grandes feitos” de Sharon, como a participação no genocídio de refugiados palestinos em Sabra e Shatila durante a Guerra do Líbano (1982) – Sharon era ministro da defesa na ocasião. Mograbi então explica que sua obsessão o levou a querer fazer um documentário sobre o político durante a atuação nas campanhas eleitorais do seu partido de direita, Likud, em 1996. O candidato do partido de Sharon para o cargo de primeiro-ministro era Benjamin Netanyahu, que venceu as eleições daquele ano. Neste primeiro depoimento do diretor, Mograbi revela que tinha medo de descobrirem que ele era de esquerda e decidissem não colaborar.

Em seguida, assistimos a diversos minutos de ligações de Mograbi tentando marcar uma entrevista com o político, sem sucesso. Em determinada ligação com um membro de sua equipe, que fala que não sabe se Sharon vai aceitar ser filmado, Mograbi pergunta, provocativamente, se seria porque ele não é uma pessoa “confiável”. O funcionário, pego de surpresa, o corrige, afirmando que, na realidade, ele não é “previsível”. Em outra ligação um funcionário revela a Mograbi o número de telefone da casa de Sharon e ele consegue falar com o político. A cena da ligação apresenta muitos cortes, de modo que podemos ouvir apenas parte dela. Além disso, conseguimos ouvir somente a voz do diretor. A partir destes trechos

somos convidados a “preencher” o diálogo com as possíveis respostas de Sharon, que parece desviar das tentativas de Mograbi de marcar um local e horário para se encontrarem.

Mograbi relata ao espectador que conseguiu finalmente uma reunião pessoal com o líder político, que não foi gravada a pedido de Sharon. No entanto, segundo o diretor, o político estava de bom humor e concordou em cooperar com o projeto de documentário de Mograbi sobre ele. Semanas se passaram e, diante da crescente suspeita de que ele não cumpriria a promessa, Mograbi relata que sua mulher o encorajou a tentar outra abordagem: filmar o político sem sua cooperação. Ou seja, tentar “emboscá-lo” em suas aparições públicas.

No decorrer do documentário a relação entre o diretor e seu “inimigo” adquire uma natureza muito distinta da que vemos nos documentários de Michael Moore e Nick Broomfield. Sharon começa a interagir com Mograbi nos eventos públicos que ele grava de maneira bastante amistosa. O diretor, por sua vez, responde e interage com o político com simpatia. Algumas dessas interlocuções em que Mograbi é simpático com o líder são descritas de maneira irônica pelo diretor, que diz terem sido apenas “sonhos” ou “delírios”. Em determinada ocasião em que ele empresta um *spot* de luz para ajudar em um evento do partido do político, relata que sua mulher o repreendeu, dizendo que ela não teria ajudado, nem mesmo em seus sonhos.

Mas o jogo parece se inverter quando o político começa a telefonar para Mograbi e requisitar sua aparição em eventos específicos do partido, o levando a suspeitar de que Sharon não somente estava performando para sua câmera, como tinha planos próprios para as suas filmagens. Em uma dessas ligações, ouvimos o político dizer, sempre com seu tom amistoso, que não o viu em determinado evento. O diretor responde de maneira evasiva, afirmando que “estava ocupado”. A partir deste momento Mograbi intensifica a linha narrativa de seu “personagem” no documentário, afirmando enfrentar um dilema: deve continuar filmando o político ou não?

Ainda tentando solucionar a questão, o diretor relata que sua mulher lhe disse que, caso parasse, estaria sendo um covarde, fugindo do confronto. Diferentemente dos filmes de Moore e de Broomfield, em que os personagens se mostram indispostos e indisponíveis, no filme de Mograbi o diretor começa a refletir sobre a “amabilidade” do político, sempre bem-humorado e afetuoso com ele e aqueles ao seu redor. Essa reflexão se desenvolve a partir da simulação irônica do diretor, de que estaria começando a “se apaixonar” por Sharon, tornando-se mais um de seus seguidores. Como Sharon persiste com sua postura agradável, o “rompimento amoroso” entre os dois só é possível a partir de um último “sonho” do diretor. Mograbi, dessa vez, não relata seu sonho, o “mostra” através de muitas imagens de arquivo da Guerra do

Líbano, e especificamente do massacre de Sabra e Shatila.

Na penúltima cena do filme, Mograbi leva essa performance irônica até a última potência: vemos que o diretor está em um comício em uma praça pública, esperando a aparição de Sharon. Diante do anúncio de que ele não viria mais, Mograbi resolve interagir com a pequena quantidade de pessoas que esperavam o comício, todas eleitoras do partido de Sharon. Em determinado momento ele passa a cantar e dançar com uma banda de judeus ortodoxos, fazendo performances para câmera. As músicas homenageiam o candidato do partido de Sharon, Benjamin "Bibi" Netanyahu. Uma delas é uma versão da famosa canção de Bob Marley, *No woman, no cry*, de 1974. Enquanto ele canta, aparecem efeitos visuais na tela com a letra, acompanhada por um ponto que se movimenta pelas palavras, de acordo com o ritmo da música, simulando os efeitos gráficos de máquinas populares de karaokê. A performance do diretor amplia o estranhamento da cena, uma vez que já soa completamente contraditório uma música de um artista conhecido por suas ideias pacifistas ser utilizada por um grupo que prega a segregação e a intolerância religiosa.



Figuras 13 e 14: Sharon interagindo com Mograbi e o diretor interagindo com seus eleitores

Diante da performance pública sociável e amistosa de Sharon e de sua desenvoltura diante das câmeras, a estratégia utilizada por Mograbi para construção e ridicularização do inimigo reside em uma atuação irônica. Ao fingir que acredita na performance “amável” do político, consegue ressignificá-la e, em última análise, “quebrá-la” de maneira bastante interessante, a partir do acionamento de estratégias discursivas irônicas.

3.4 Distanciamento histórico do inimigo: Emile de Antonio

O último documentário de Emile de Antonio, *Mr. Hoover and I* (1989), por sua vez, desloca o papel de “vítima” para si mesmo. O documentário é estruturado a partir de longos depoimentos de De Antonio, fato curioso, uma vez que o diretor sempre evitou expor-se em seus documentários. A forte presença autoral de seus filmes anteriores se revela na concatenação de entrevistas, imagens de arquivo e trilha sonora, e nunca por meio de sua presença em cena ou por meio de sua voz, seja ela captada, em *off* ou em *over*. Mas, neste que seria seu último documentário, lançado poucos meses antes de sua morte, somos surpreendidos por um De Antonio que se expõe em todas as cenas, muitas vezes fitando a câmera e a nós, e nos convidando a olhá-lo de volta. O documentário é estruturado a partir da justaposição de cenas em que De Antonio fala diante de uma câmera, cenas do diretor discursando em eventos e palestras e outras cenas de seu cotidiano.

O tema que perpassa todas estas falas é a relação entre ele e John Edgar Hoover, que ocupou por quase 50 anos o cargo de diretor do FBI. O curioso dessa relação é que Hoover e De Antonio nunca se encontraram. Grande parte do conteúdo do discurso de De Antonio é composto por reminiscências e histórias sobre a sua própria vida. Neste sentido, o filme termina por revelar-se uma autobiografia do próprio De Antonio, em que ele relata a sua vida como artista e ativista político.

O papel de Hoover no documentário também acaba redimensionado, uma vez que o retrato que De Antonio desenvolve sobre o político pode ser lido como uma personificação do *stablishment* norte-americano, principal alvo do documentarista durante toda a sua carreira. A biografia de Hoover se contrapõe diretamente à autobiografia de De Antonio. Portanto, enquanto Hoover é retratado como um homossexual atormentado, racista, supersticioso e apaixonado por símbolos do poder, De Antonio retrata-se como um conquistador inveterado, um ativista dos direitos civis e da contracultura, um existencialista e, sobretudo, um artista. Esta contraposição entre De Antonio e Hoover é frequentemente realizada por meio da exposição da vida pessoal de ambos. De Antonio fala de maneira romantizada sobre a sua juventude, a sua ligação com a contracultura, e também nos proporciona cenas cotidianas, em que interage com John Cage (que é apresentado pelo diretor como seu mentor), enquanto o músico cozinha, e com a sua mulher (muitos anos mais jovem que o diretor), que corta seu cabelo. Já as histórias sobre o cotidiano de Hoover giram em torno de suas supostas excentricidades, com o intuito de desqualificá-lo. Exemplos são as histórias de como ele exigia que o elevador sempre estivesse aberto e reservado para ele quando entrasse em

qualquer prédio, ou de como ele não permitiu que um taxista virasse à direita nenhuma vez durante um trajeto, por superstição. Ou ainda o fato de ele obrigar seus funcionários a usarem chapéu, por considerar o adereço elegante.

A única cena em que ouvimos a voz de Hoover é um trecho de uma homenagem que ele faz a Nixon, e este a retribui em seguida, elogiando o diretor do FBI. Mas essa imagem de arquivo rapidamente é sucedida por uma cena de De Antonio desmentindo a história contada por Nixon sobre Hoover, de maneira a impor a sua visão, e compor o retrato do ex-diretor do FBI que lhe interessa. Essa cena dialoga também com outro de seus documentários, *Millhouse* (1971), uma biografia extremamente irônica de Richard Nixon desenvolvida a partir de imagens de arquivo do político.



Figuras 15 e 16: Hoover discursando e De Antonio desmentindo a cena em seguida

Neste sentido, o encontro que De Antonio promove em seu filme entre Hoover e ele, é, na verdade, um não-encontro de biografias. De certa forma esse filme pode ser lido como uma retaliação de De Antonio ao fato de o FBI ter mantido por muito tempo arquivos sobre sua vida, repletos de fatos inverídicos, segundo o artista e ativista político. A opção por desenvolver uma biografia de Hoover construída apenas a partir de lendas e anedotas sobre o diretor pode ser entendida como uma resposta de De Antonio a esta “biografia” sobre a sua vida contida nos arquivos do FBI.

3.5 Ponto de convergência: o não-encontro

As performances de Michael Moore, Nick Broomfield e Avi Mograbi remontam ao papel de um *falso-naif*, na medida em que estes diretores fingem certo desconcerto e

inabilidade social quando estão interagindo com seus entrevistados, com o intuito de desarmá-los. Depois utilizam-se deste material captado em uma montagem extremamente irônica e crítica, que contrapõe o discurso dos entrevistados com imagens, trilhas sonoras, ou até mesmo a *voz off* do diretor, com o intuito de escarnecer desta fala.

O documentarista inglês Jon Ronson, cujos documentários também seguem essa linha, comentou sobre este estilo de documentário em um artigo supracitado, chamando a si e a esses documentaristas de “Les nouvelless égotistes”. O nome foi atribuído ao fato de que a performance destes diretores geralmente ocupa papel central em seus filmes, em detrimento dos assuntos que pretendem tratar ou das pessoas que pretendem entrevistar.

Teóricos como Paul Arthur traçam uma linha de continuidade entre a atitude provocativa destes cineastas e a de Jean Rouch, cuja presença em cena negava a transparência dos documentários. O autor, no entanto, acredita que as intenções dessas atitudes provocativas são bem divergentes, uma vez que Moore e Broomfield não têm interesse em explorar e desestabilizar as convenções dos discursos de autoridade do documentário, como Rouch. Seus interesses estão mais sintonizados à autopromoção e legitimação de suas vozes como documentaristas.

A afirmação nesses filmes do papel ao mesmo tempo central e descontrolado do documentarista no processo de representação lembra a participação à la cinema-verdade de Jean Rouch em *Crônicas de um verão* (1961) e outros filmes. Mas a vontade de realmente participar de, e examinar as convenções relacionadas a autoridade – em vez de apenas brincar com elas – está largamente ausente. Diferentemente do trabalho de Rouch, um projeto irrealizável, ou ‘impossível’ camufla mecanismos de validação interna que estão imunizados contra qualquer tipo de contradição (Arthur, 1993: 128).

De fato, seus documentários são formatados a partir de interrupções, cenas inacabadas e expulsões dos diretores de locais. A opção em construir documentários majoritariamente com estas cenas não parece motivada por intenções reflexivas dos diretores, e sim como um meio para legitimá-los como documentaristas cuja busca é tão pertinente, que está constantemente correndo o perigo de ser interdita e interrompida.

Portanto, o desencontro é, ao mesmo tempo, o veneno e o antídoto nestes filmes, uma vez que “bloqueia” o percurso do documentarista ao mesmo tempo que o permite e o legitima a seguir em uma trilha argumentativa sem sofrer qualquer resistência ou oposição. De Antonio, apesar de perseguir estratégia performática distinta, opta por um inimigo já falecido, interditando qualquer possibilidade de interlocução.

Neste sentido, podemos chamar esses filmes de “documentários de não-encontro”,

uma vez que obedecem a uma lógica oposta à da maioria dos documentários brasileiros e estrangeiros contemporâneos, que estruturam seus filmes a partir de encontros, conversas, entrevistas etc. Pode-se argumentar, entretanto, que concomitante ao “não-encontro” do diretor com seus inimigos, há nesses documentários inúmeros encontros e entrevistas com indivíduos que se relacionam de alguma maneira ao tema e/ou aos alvos destes documentários. Mas o assunto que rege e circunscreve estes encontros é externo a eles, diluindo a potência e singularidade do encontro.

Nesta perspectiva, podemos observar bastante claramente nestes filmes que a estratégia discursiva reside em um tripé: a performance do diretor, a eleição de figuras de autoridade política como “inimigos” sociais segundo pautas de esquerda e a perseguição a esses inimigos, que oscila entre tentativas de “vilanização” e de ridicularização destes.

Outra questão relevante é relativa ao retrato das supostas “vítimas” destes “inimigos” sociais. Ao entrevistar e retratar um número considerável de funcionários desempregados por Smith, Moore é bem-sucedido em guiar a sensibilidade do espectador em relação a elas. Broomfield também se utiliza da estratégia de registrar e entrevistar as “vítimas” de Terre Blanche, Thatcher e Palin. Mograbi recupera muitas cenas do massacre de Shaba e Shatila para conectar suas vítimas a Ariel Sharon, e despertar a indignação no espectador pelos seus destinos trágicos. Já Emile de Antonio apresenta a si próprio como uma das vítimas dos desmandos de Hoover.

Considerações finais

Jean-Louis Comolli, em seu texto sobre como filmar o inimigo, coloca a questão incontornável a esse tipo de prática: a decisão de filmar o inimigo envolve uma necessária aproximação dele:

De um lado, meu inimigo e eu, ou seja, “dois”. De outro lado, paradoxo, esse “dois”, uma vez filmado, é suplementado por um terceiro, que é a relação filmada entre “um” e “um ”. A partir do instante em que são filmados juntos, a distância que separa o amigo do inimigo é pura ficção, projeção, e não mais inscrição. E essa distância se reduz também para mim, espectador, pois é, então, do meu olhar que eles se aproximam. Com o escapar dessa inclinação fatal do cinema que impõe - obsessão baziniana- que filmar juntos os adversários seja, conseqüentemente, aproximá-los um do outro (e ambos de mim)? (Comolli 2008: 125).

Neste capítulo vimos diversas estratégias diferentes de aproximação/distanciamento do inimigo por documentaristas como Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mabrabi e Emile de

Antonio. Eles procuram “simular” uma aproximação para que a distância seja prerrogativa do inimigo. Além disso, procuram enquadrar-se, em diferentes níveis, como mais uma vítima dele.

Michael Moore procura estabelecer “falsas” aproximações entre ele seus inimigos, bem como entre ele e as vítimas destes inimigos. O retrato do inimigo é construído a partir da sua alegada indisposição em dialogar com o diretor. Já o retrato de suas vítimas é desenvolvido a partir da simulação de uma espécie de “pertencimento” do diretor a determinado grupo social, para posteriormente, na montagem, marcar a distância através da reivindicação do papel de “porta-voz” destes “fracos e oprimidos”.

Nick Broomfield desenvolve a mesma estratégia discursiva que Moore para retratar seus inimigos. No entanto, desempenha, de forma mais aguda, o papel de “vítima” de seus inimigos. As “perseguições” e “humilhações” sofridas pelo diretor durante as gravações, são editadas na montagem do filme, com a intenção de explicitar os arroubos de autoritarismo de seus inimigos. Já Emile de Antonio intensifica esse artifício, colocando-se como uma das principais vítimas de seu inimigo.

Mograbi, por sua vez, vê-se diante de um impasse frente a uma mudança de atitude de seu inimigo, que passa a se tornar acessível e gentil com o diretor. A solução encontrada foi simular um encantamento pelo inimigo, para escarnecer dessa sua performance, caracterizando-a como falsa e enganosa.

As vítimas de todos estes documentários são retratadas não apenas como inocentes, mas como sujeitos inofensivos, enquanto os diretores reivindicariam para si o papel de seus defensores. Tais auto-proclamados protetores se apresentam como inocentes, e, em certos momentos, até como vítimas de seus alvos – mas de forma alguma inofensivos.

Veremos a seguir as estratégias utilizadas pelos documentários brasileiros individualmente, mas já nos consideramos razoavelmente equipados para responder à alegação de Comolli, de que o inimigo nunca deverá ser ridicularizado, sob o risco de desativá-lo.

Filósofos que se dedicaram ao estudo da retórica como Platão, Cícero e Quintiliano, acreditam que o humor é uma excelente arma para desautorizar seu oponente. Quintiliano postulou que, na realidade, o valor primordial do humor reside em: “usá-lo para repreender, ou refutar, ou desconsiderar, ou rechaçar, ou ridicularizar nossos adversários” (Quintiliano, 1920-1922: 448). Quentin Skinner, ao comentar essas correntes teóricas, resume: “Se conseguirmos exibir nossos adversários como risíveis, poderemos ter a esperança de submetê-los ao desprezo, com isso solapando e depreciando seus argumentos, enquanto ampliamos

nossa própria posição à custa deles (Skinner, 1999: 275).

Certamente Comolli não ignora essa corrente teórica. É mais provável, portanto, que o teórico esteja se referindo a dois riscos colaterais que a estratégia da ridicularização apresenta. O primeiro risco é o de “esticar” a ridicularização em demasia, produzindo o retrato de um inimigo que parece desprovido de inteligência pois, como bem lembra Marcia Tiburi: “Se a ironia é um tropo da inteligência, o ridículo tem mais a ver com sua ausência[...] Cai no ridículo aquele que vacilou, que não tinha reais condições de perceber onde se metia. ” (Tiburi, 2017: 21). O risco aqui, seria, portanto, o de enfraquecer o retrato do inimigo, tornando-o menor e mais frágil.

Outro efeito colateral indesejável seria o desenvolvimento de certo nível de compaixão pelo inimigo ridicularizado. Esse tipo de leitura anula o sentimento de *superioridade* entre o objeto do riso e aquele que deveria rir, substituindo-a por uma *proximidade*. Esse efeito é denominado por Luigi Pirandello de humorístico:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as câs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico (Pirandello, 1999: 147, tradução de J. Guinsburg).

Analisaremos com mais densidade as estratégias, processos e riscos da utilização da ironia e do ridículo para desautorização do interlocutor no sétimo capítulo, cotejando as estratégias destes documentários estrangeiros com as dos brasileiros. Mas as análises dos documentários estrangeiros nos sugerem que estes parecem dosar bem essas medidas, promovendo a elevação/construção de seus alvos como inimigos sociais perigosos para, em seguida, estabelecer a sua desautorização discursiva e imagetivamente.

Veremos nos próximos capítulos se os documentários brasileiros também podem ser considerados exitosos nessa empreitada.

BREVES NOTAS SOBRE A METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA

Linda Hutcheon (1994) argumenta que a decodificação de uma mensagem irônica só é possível devido à existência de “comunidades discursivas”, que agrupam indivíduos de mesmo repertório sociocultural em redes de compartilhamento. Dessa forma, a perfeita decodificação da ironia não seria decorrente de uma inteligência superior, e sim do pertencimento do leitor à comunidade discursiva do autor. Isto significa dizer que o malogro da ironia acontece quando um texto destinado à determinada comunidade discursiva é oferecido à outra, que não possui o repertório cultural correspondente para decodificá-la.

Nesta perspectiva, meu pertencimento a uma classe privilegiada em termos econômicos, sociais e culturais conformam um viés de olhar específico para esses filmes. Tal viés, no entanto, não se traduz em significativas limitações de decodificação, na medida em que compartilho com estes realizadores de muitas comunidades discursivas. Tais diretores também são provenientes de classes sociais privilegiadas social, econômica e culturalmente. Deste modo, muitas das estratégias irônicas de seus filmes poderão ser identificadas pela minha leitura.

Há ainda outro aspecto desse viés de olhar que precisa ser esclarecido. No decorrer das análises serão identificadas possibilidades de interpretação do discurso de alguns entrevistados na chave da ironia ou ridicularização a partir de uma leitura de classe. Esse tipo de leitura contexto-dependente é denominada por Muecke de *ironia observacional*, que ocorre quando atribuímos a uma cena ou comportamento um sentido irônico, sem que haja, necessariamente, uma pretensão irônica nestes discursos. Tratam-se, portanto, de casos de “leituras irônicas” de situações e/ou personagens. No decorrer das análises buscaremos traçar distinções entre estas duas modalidades de ironia/ridicularização: a que conta com uma presença mais marcada do discurso do documentarista e a que está mais associada a uma recepção de classe.

Um último ponto que é preciso ressaltar é relativo aos pontos de foco da análise. Como apontamos, nestes filmes o documentarista, por meio de uma performance cínica, arma um artilho para seus entrevistados, que estamos chamando de *ironia/ridicularização em três tempos*. Voltaremos nosso olhar para esses filmes buscando compreender quais os efeitos do artilho e da performance cínica no processo de recepção destes documentários.

CAPÍTULO 4

RINDO DA VIOLÊNCIA EM *JESUS NO MUNDO MARAVILHA* E VIOLÊNCIA S.A

4.1 A *Mise-en-scène* da violência em *Jesus no Mundo Maravilha*

No documentário de entrevista, uma das formas pela qual o diretor pode adicionar outra camada de significação ao discurso do entrevistado é por meio da manipulação da *mise-en-scène*. Casos exemplares disso são os primeiros filmes do documentarista Errol Morris, *Gates of heaven* e *Vernon, Fl.* Compostos quase inteiramente por entrevistas, estes documentários utilizam-se de uma rebuscada *mise-en-scène* com o intuito de criar e/ou intensificar uma atmosfera excêntrica para a fala dos entrevistados. Ao analisar com mais atenção este procedimento, o teórico David Resha o denomina de “*mise-en-scène* expressiva” (Resha, 2015: 43). O adjetivo “expressiva” nos parece bastante apropriado, na medida em que transmite a ideia de uma expressividade oriunda da voz do diretor, que deseja guiar a leitura do espectador.

Uma cena em que vemos o procedimento colocado em prática de maneira mais explícita é a da entrevista realizada com o filho do dono de um cemitério para cachorros, em *Gates of heaven*. O depoimento é tomado em uma espécie de escritório, local que parece ter sido arranjado previamente às gravações, de modo a “entulhar” o quadro com inúmeros troféus e placas, posicionados em sua frente, e atrás, afixados na parede. O conteúdo do discurso sugere que estamos diante de um homem que tenciona projetar a imagem de alguém muito orgulhoso de sua formação e suas conquistas, ao passo que encara seus fracassos profissionais pregressos, e a possível falta de relevância no negócio familiar, com certa autoindulgência. A disposição de objetos no quadro, aliado a outros procedimentos como a edição da entrevista e do documentário, reforçam essa leitura. No entanto, a dissociação entre a autoimagem do entrevistado e a leitura sugerida pela *mise-en-scène* muitas vezes se embaralha, como ocorre em trechos do discurso que sugerem o conhecimento – e angústia – do entrevistado, em relação à sua posição decorativa no negócio do pai.

Deste modo, apesar da tentativa do direcionamento de leitura por parte de procedimentos como a *mise-en-scène*, a ambiguidade do discurso do entrevistado encontra

frestas para vir à tona, expandindo as possibilidades de recepção deste tipo de cena. Oscilamos, portanto, entre o riso de escárnio e a empatia pelo entrevistado.



Figura 17: A mise-en-scène expressiva de Gates of heaven (1978).

Como aponta Resha, neste caso, o arranjo da *mise-en-scène* serve a um propósito muito claro: a tentativa de mostrar, por meio de elementos do quadro, a visão do diretor em relação a algum aspecto da subjetividade do entrevistado, que ele gostaria de ressaltar:

O visual estilizado de Morris complexifica estas questões éticas que surgem através da voz aberta, novamente, incitando preocupações em relação à manipulação dos entrevistados por Morris. A resenha de Covino de *Gates of heaven* é instrutiva: “As pessoas sentam nessas impecáveis salas de estar, cuidadosamente arranjadas, que poderiam muito bem serem show rooms de lojas de móveis....O cineasta teria trapaceado? Ele teria arranjado os objetos, talvez até sugerido ao seu entrevistado o que ele deveria vestir? As composições e *mise-en-scènes* cuidadosamente controladas podem aumentar a impressão de que Morris está manipulando e fazendo seus entrevistados de vítimas. A influência sobre o visual, trabalhando com a estrutura do filme, sublinha as características subjetivas dos depoimentos, levantando questões a respeito da natureza e das limitações do conhecimento humano. Essa estratégia de sublinhar a subjetividade, contudo, não traz consigo um julgamento claro sobre a validade e abrangência dessas questões, que permanecem abertas.”⁴⁰ (Resha, 2015: 48)

Mas essa não é a única maneira de utilizar a *mise-en-scène* para guiar a leitura de uma

40 Tradução do seguinte trecho: “Morris’s stylized visuals further complicates these ethical issues brought about by the open voice, again prompting concerns about Morris’s manipulation of his subjects. Covino’s review of *Gates of Heaven* is instructive: “People sit in these spotless, carefully arranged living rooms that might well be show rooms in furniture-store display windows. . . .Has the film-maker cheated? Has he arranged things, perhaps even suggested to people what to wear?”. The carefully controlled compositions and *mise-en-scène* may amplify the impression that Morris is manipulating and victimizing his subjects. This kind of influence over the visuals, working with the structure of the films, highlight the subjective features of the testimony, raising questions related to the nature and limitations of human knowledge. This function of highlighting subjectivity does not bring with it a clear judgment about the validity or scope of these issues, however; that remains open.”

entrevista. Outra forma de direcionamento é aquela que se utiliza da composição da cena para posicionar o entrevistado em determinado quadro social ou ideológico. Em *Mato eles?* Sérgio Bianchi utiliza este procedimento em pelo menos dois momentos. O primeiro ocorre na forma de uma falsa entrevista, extremamente elaborada cenicamente, com o intuito de debochar da opinião de pessoas de classes sociais abastadas. Após o documentário introduzir a temática do filme, relativa à exploração e extermínio do indígena e suas terras em uma reserva do Paraná, assistimos à cena da atriz sentada confortavelmente em sua elegante sala, dizendo: “Eu não sei muito bem por que eles estão nessa briga. Eu não sei o que eles querem. Não tenho a menor ideia. Tá tudo bem assim. Pra manter o equilíbrio. De alguma forma...está como deve ser”. Em seguida, o mesmo procedimento é utilizado em uma entrevista real com um funcionário da entidade indigenista estatal Funai, convidando o espectador a fazer uma leitura do cenário da entrevista como uma *mise-en-scène* expressiva. A locação e o enquadramento da entrevista tecem comentários relativos à posição social que o entrevistado ocupa, ou melhor, à visão do documentarista sobre a posição social que o entrevistado ocupa.



Figura 18 e 19: entrevista falsa e com funcionário da Funai em *Mato eles?*

Tanto o entrevistado de Morris, um empresário, quanto o de Bianchi, um funcionário público, estão vestidos da maneira que eles julgam apropriada: de forma mais despojada no caso do empresário liberal, e mais formal no caso do servidor público. Estão inclinados sobre a mesa, demonstrando bastante receptividade em relação à filmagem, e disposição para a interação com o entrevistador e, em última instância, com o espectador. No entanto, a *mise-en-scène* dessas duas entrevistas constrói um outro eixo de significação por meio da relação *objeto x entrevistado*. A disposição de vários objetos sobre a mesa, à frente do entrevistado, sugere que devemos “ler” o quadro na seguinte ordem: primeiramente constatar

a presença dos objetos e, em seguida, do entrevistado, e na relação entre eles. Enquanto os objetos na mesa do entrevistado no filme de Morris sugerem um dado de sua personalidade, no filme de Bianchi parecem mobilizar outro tipo de argumento. A disposição dos artigos de escritório, aliada ao posicionamento da câmera, que mostra o entrevistado a partir de um olhar “de cima”, diminuto, na ponta de uma mesa bastante comprida, parecem querer ilustrar a distância que a burocracia da administração pública impõe entre o Estado e a efetiva resolução dos problemas retratados no documentário.

A *mise-en-scène* expressiva construída pelo documentarista busca incutir nestas cenas as ideias de arrogância e autoindulgência, no caso do filme de Morris, e letargia e inoperância, no filme de Bianchi. O discurso e a postura dos entrevistados procuram, por sua vez, transmitir valores que contrastam com essa leitura, como os de credibilidade, seriedade e autenticidade.

Já em *Jesus no Mundo Maravilha*, temos uma situação mais particular, no sentido em que o documentarista não busca controlar somente a *mise-en-scène*, mas também a própria expressão corporal de seus entrevistados. O filme pretende lançar um olhar crítico sobre os procedimentos e ideologias do policial militar brasileiro a partir da justaposição de entrevistas com três policiais militares exonerados com a de pais de um garoto negro executado por um policial. A perspectiva do filme parece ser a seguinte: os relatos dos policiais militares revelarão para o espectador o papel central exercido por membros dessa instituição no genocídio de pobres e negros no Brasil, sem que esses policiais percebam isso.

O filme se inicia com uma voz em *off* de um policial militar que relata a história dos motivos que o levaram a seguir essa profissão. Enquanto ouvimos esse relato, vemos diversos planos diferentes de um homem, aparentemente sozinho em um parque de diversões, fazendo pequenas performances com uma arma que se assemelha à utilizada na modalidade esportiva do *paintball*. Em seu relato, o policial diz que a ideia de seguir a profissão surgiu após ter passado por um grande trauma, quando sua mãe adotiva foi assassinada. O ex-policial continua seu relato em *off*, dizendo que arquitetou um plano, inspirado em filmes norte-americanos, para entrar na delegacia em que o assassino estava preso e matá-lo. O plano naufraga quando um delegado o surpreende. O delegado, após “frustrar seu plano”, teria lhe dado um conselho: seu “impulso assassino” poderia ser redirecionado “para o bem” caso ele se tornasse policial. Assim, ele poderia contribuir com a sociedade “matando bandidos”.

“Pensei: esse delegado tem razão. Vou ser polícia. E bandido eu vou caçar! E cacei, durante 25 anos. Cacei todos que eu vi. O que eu deveria, e mais por alguém, porque eu nunca deixei a desejar, graças a Deus”, conclui o policial. O fato de alegar ter entrado na polícia

devido a uma “vocação” para a violência, e o termo religioso “graças a Deus”, de uso corrente no país, são elementos em desenhaxe, conferindo ao relato do policial, em nossa leitura, um caráter ao mesmo tempo absurdo e assustador. Além disso, a associação de seu ofício à ideia de uma atividade de caça reforça o argumento central do documentário, que será desenvolvido nas próximas cenas: as mortes e abusos à população negra e pobre brasileira cometidos pela polícia militar não são “acidentes de percurso” e sim um projeto institucional. Tal argumento, reforçado por esse tipo de relato de policiais, mobiliza ideia de que a polícia militar julga e condena a população negra e pobre brasileira aprioristicamente, de modo que, para o perfeito cumprimento de sua função, bastaria “caçá-la” e eliminá-la.

Em seguida acompanhamos uma entrevista com uma mulher, em um estúdio. Ela está sentada em um banco e atrás dela há um fundo branco, neutro. A mulher diz: “Pra mim policial não tem um pinga de valor”. E explica que passou a acreditar nisso depois que policiais militares executaram seu filho após o confundirem com um “bandido”. O depoimento da mulher não é mostrado integralmente. O que vemos são pequenos trechos, compostos por uma ou duas frases, justapostos uns aos outros. No início dos trechos a câmera sempre está em um enquadramento bastante próximo da entrevistada, mas ao fim de todos eles ela inicia um movimento de *pan* horizontal, dirigindo-se a um sentido contrário a ela, passando a enquadrar o vazio branco do cenário de estúdio. Como a entrevistada está bastante emocionada nestes trechos, o movimento de distanciamento da câmera parece, em nossa interpretação, querer marcar uma distância entre o registro sarcástico e cínico dos policiais e o depoimento da mulher, irreparavelmente trágico.

Um efeito de transição visual procura fundir a cena da entrevistada com a próxima cena, um registro de um desfile militar, em que oficiais marcham ao som de uma banda da corporação. O efeito visual da fusão conecta o episódio do homicídio gratuito à instituição da polícia militar. Ao final da cena do desfile vemos o título do filme.

Essa sequência inicial apresenta o fio argumentativo do documentário, mas também um de seus principais pontos fracos: a instituição da polícia militar e seus funcionários, os policiais militares, serão seu principal alvo, constituindo-se como “inimigos” sociais. Esses inimigos serão “combatidos” a partir de um discurso sarcástico. No entanto, para posicionar a moldura de “inimigo” nos policiais militares entrevistados, o documentário irá contar com o auxílio de entrevistados que foram vítimas da violência destes oficiais. Tais depoimentos necessariamente serão trágicos, refratários ao tom sarcástico e cínico tencionado pelo filme.

Nessa chave de leitura, o filme apresenta de maneira mais detida o primeiro personagem, o ex-policial militar que empresta o nome para o título da obra, Jesus. Ou cabo

Jesus, como prefere ser chamado, apesar de não possuir mais tal patente. Por conta das duas sequências anteriores, já estamos predispostos a encontrar neste indivíduo as características que vimos anteriormente: psicopatia, ódio, violência etc., mas não é bem isso que as imagens revelam.

Inicialmente, vemos cenas de Jesus dirigindo seu carro. No canal de áudio, uma colagem de vários trechos de um depoimento seu. Não é possível concluir se o depoimento foi dado no mesmo momento da captação das imagens do carro ou em outro, e adicionado àquelas cenas posteriormente, na edição. Essa tática de dissociar a voz do corpo dos personagens, que já fora utilizada na primeira cena do filme, com o ex-policial Lúcio, sugere um desinvestimento emocional do filme em relação aos personagens. O conteúdo dos trechos é relativo à sua trajetória na corporação: as diferentes unidades, delegacias e divisões em que trabalhou durante 17 anos e a depressão que sofreu após sua exoneração.

Jesus tenta explicar porque a desoneração o abalou tão intensamente: “Porque é o seguinte, o pesado não é ser demitido. O pesado é você enfrentar aquele pessoal que você conhece, a sociedade, os seus amigos. Você chegar e falar que você foi exonerado da polícia! Como é que você vai chegar e vai falar que você foi exonerado?”. Enquanto ele fala, a câmera direciona-se para o painel de seu carro, onde vemos um adesivo com os dizeres “CB PM Jesus”, sugerindo que ainda enfrenta grandes dificuldades em desvincular sua autoimagem da antiga profissão.

A próxima sequência do documentário é gravada na casa do policial, a partir de depoimentos seus, de sua mulher e duas filhas pequenas. A residência tem aspecto simples, contrastando com a pompa e exuberância do desfile militar que aparecem agora na forma de curtos e rápidos *inserts*. Em sua casa, Jesus manipula sua arma para a câmera com visível orgulho. O policial se apressa em esclarecer que a arma está “documentada, legalizada tudo bonitinho”, e complementa dizendo que ele a comprou a partir de um procedimento interno facilitado de aquisição de armas da polícia militar na época em que trabalhava da corporação. Ele argumenta que adquiriu a arma para se defender de possíveis retaliações de criminosos que prendeu, mas, dentro da chave de leitura que o filme oferece, a possibilidade um policial militar exonerado por provável comportamento violento possuir uma arma soa temerosa. Enquanto a câmera segue Jesus, que se movimenta pela casa interagindo com sua mulher e filhas, conseguimos identificar nas paredes os símbolos da Polícia Militar do Estado de São Paulo. A primeira vez como pintura em uma parede, e a segunda em um quadro, pendurado em uma parede de outro cômodo.



Figura 20 e 21: Cenas de Jesus em sua casa.

No ambiente familiar a discussão gira em torno de dois temas principais: o risco que a profissão impõe ao policial e a sua família, e a profunda crise emocional que a exoneração lhe causou. O primeiro tema é introduzido com certa picardia por Jesus, quando ele, momentos antes de mostrar a arma, sugere que é preciso tê-la, pois os “bandidos” que colocou na cadeia uma hora sairiam e poderiam querer se vingar. Em seguida, o tema é abordado com mais seriedade pela mulher, que diz temer pela segurança das filhas. No momento em que ela diz isso, Jesus entra no cômodo efusivo, relatando que, para eles “terem uma ideia do risco” em sua profissão, ele chegou a consertar uma viatura policial na porta de sua casa. “Na porta da favela”, complementa sua mulher. As declarações em relação aos riscos da profissão a partir de uma perspectiva positiva, que comprovaria a valentia do ex-policial, porém, adquirem um tom ambíguo quando ele está junto às filhas. A princípio, ouvimos sua voz em *off*, dizendo que a filha mais nova quer se tornar policial, “igual ao pai” e que seu desejo é que as duas sigam a profissão. Em resposta, a filha mais velha ri nervosamente e diz que tem medo de seu pai “levar um tiro e morrer”. Jesus então diz, choroso: “mas Deus protege o pai, né filha?”, e revela “não é a única coisa que eu sei fazer. Eu sei fazer mais coisa. Mas a gente gosta disso. Eu me sinto bem fazendo isso, entendeu?”.

Os depoimentos de suas filhas e sua mulher são curtos, contrastando com a verborragia de Jesus, e sugerem que elas não compartilham do mesmo entusiasmo do pai/marido pela antiga profissão. Deste modo, o efeito de destituição, ou de ridículo que o filme tenta associar ao retrato de Jesus é produzido, nessa sequência, pelo contraste entre sua empolgação, e eventual obsessão pelo antigo emprego, e o ponto de vista mais ponderado de sua família, que não parece compactuar com esse sentimento. No limite, a obsessão de Jesus pode ser associada à ideia de mecanização/ rigidez de Bergson (1928).

Em seguida, vemos cenas em que Jesus, vestido com uma camisa que emula uma

camuflagem militar, visita diversos lugares do bairro. Segundo ele, são locais onde presta serviços como segurança particular atualmente. Nestes lugares, o comportamento de Jesus oscila, entre uma postura alegre, no exercício de sua nova função, e melancólica, quando, no decorrer do percurso, lembra e discute sobre questões relacionadas ao fato de não ser mais um policial militar.



Figura 22 e 23: Jesus em sua casa e fazendo “rondas” em estabelecimentos de seu bairro

Essa sequência de Jesus termina com ele caminhando dentro de um parque de diversões, local em que também presta serviço de segurança. No parque, vemos cenas isoladas de Jesus e do policial militar que vimos na primeira cena do documentário. Ficamos sabendo, pela voz em *off* de Jesus, que o policial se chama Lúcio, e segundo o colega, era um ótimo policial: “Pelo que eu sei o Lúcio era um excelente profissional, e tinha orgulho do que fazia”. Essa frase nos leva a julgar Jesus ou como ingênuo, ou como mentiroso, uma vez que Lúcio se revelou um sujeito violento em seu relato na primeira cena do filme. Essa impressão é reforçada na próxima cena, em que Lúcio, ao lado de Jesus, faz mais um discurso violento. O relato é entrecortado pela edição, de modo que temos acesso a pequenos – e polêmicos – trechos, tais como: “Já viu um ex-bandido? Não existe. Tá no sangue”, e: “A munição, ela é muito cara. Então você tem que fazer um bom uso dela”. Em outro momento, diz: “o que é gasto em condução de presídio é coisa absurda. Pra que? Não precisa. Não precisa construir presídio! [...] é muito mais fácil você responder um homicídio do que uma lesão corporal!”.

O discurso de Lúcio é finalizado com um relato registrado em um plano contínuo, em que o ex-policial narra uma tentativa de assalto sofrida no passado. Ele conta que um homem negro tentou assaltá-lo e ele atirou no indivíduo. A confissão de um possível homicídio, aliado as opiniões extremamente racistas do policial em relação ao assaltante carregam essa cena do

documentário de uma intensidade quase intolerável. Ao fim da história, Lúcio diz que o assaltante lhe perguntou “você vai me matar?” e ele alega que respondeu rindo: “Você tem dúvida?”. Jesus, que está ao lado, o acompanha no riso. Também podemos ouvir o riso do diretor, Newton Cannito, que está atrás das câmeras.

Nesta cena, temos três leituras possíveis ocorrendo simultaneamente e de forma complementar. A primeira, em relação à fala de Lúcio, se encontra no domínio do abjeto. A segunda, em relação a Jesus, oferece um reajuste de perspectivas. Se, na entrevista tomada em sua casa, o tom melancólico e cabisbaixo de do ex-policial e os momentos de euforia infantil ao falar do antigo emprego nos induzia a uma leitura que oscilava entre o escárnio e o enternecimento, agora a sua postura relaxada, rindo de histórias extremamente violentas de seu ex-colega de corporação causa revolta.



Figuras 24 e 25 Jesus em sua casa e no parque, com Lúcio.

A terceira leitura é em relação à performance do diretor. Ele estimula o policial a contar sua história por meio de pequenas interjeições estimuladoras e, ao final, ri junto com ele. Mas o riso de Lúcio é o riso do inimigo. De maneira análoga à quando ouvimos o riso do vilão de um filme de ficção, não podemos compartilhar dessa sensação, então, quando o diretor ri junto ao inimigo, não é possível evitar o estranhamento. Certamente, fica evidente que o comportamento do diretor não passa de uma performance para estimular seu entrevistado a falar. Mas o diretor não fez nem fará, no decorrer do filme, uso significativo do material captado por meio dessa estratégia.

Diferentemente da performance de Mograbi, que finge “se apaixonar” por Sharon para ironizar sua interação amigável com o político, a performance farsesca de Cannito não possui nenhuma outra camada significativa. Aliado a isso, a postura desembaraçada que Lúcio vai

sustentar durante todo o filme nos leva a deduzir que a performance de Cannito é desnecessária, uma vez que possivelmente um “silêncio anuente” do documentarista já bastaria para a captação do depoimento. Portanto, a “aversão” em relação ao “inimigo” é construída quase inteiramente pelo discurso e técnica corporal do próprio personagem. Como Lúcio parece confortável diante das câmeras e disposto a falar, as pequenas intervenções motivacionais do diretor e o riso compartilhado no final parecem ter pouco efeito além de causar um estranhamento em relação à sua própria enunciação.

Jesus só voltará a protagonizar cenas sozinho mais adiante no documentário, em trechos em que porta uma arma de brinquedo – provavelmente a pedido do diretor – e que vaga pelo parque, com um aspecto desolado. Ele relata que se sente injustiçado pela exoneração, já que apenas foi indiciado por “tiroteios” e “ocorrências” pontuais: “Até hoje eu não sei que método a corregedoria usou para pedir a demissão”. Dentro do percurso argumentativo do filme, somos convidados a interpretá-las como uma atuação que não convence, de uma pessoa violenta a qual o papel de vítima já não lhe cai tão bem.

Em seguida o filme passa a explorar bastante a estratégia de intercalação de elementos distintos na edição, que se conectam apenas de maneira superficial. Um dos policiais protagonistas chama-se Jesus, e o nome do palhaço do parque de diversões é Maravilha. Estes dois nomes estão contidos no título do filme e no refrão de uma das músicas que o documentário utiliza, uma canção da cantora infantil Mara Maravilha: “Maravilha é, maravilha é, maravilha é viver em união. Maravilha é, maravilha é, maravilha é *ter Jesus no coração*”. A associação de ideias que gera a ironia é referente ao provável comportamento violento do ex-cabo Jesus, contraposto à canção infantil que celebra a união pelo ato simbólico e religioso de “ter Jesus no coração”. Além disso, temos a intercalação dos depoimentos violentos dos policiais com imagens de crianças e dos próprios oficiais se divertindo em brinquedos.

Em outra cena, um policial aposentado, e atual dono de uma churrascaria, propõe que a justiça brasileira passe a cortar os pés e mãos dos criminosos, como medida para coibir a violência. Enquanto ouvimos esta sugestão absurda, vemos a cena do ex-policial Jesus ingerindo vários pedaços de carne nesta churrascaria, em uma alusão aos membros cortados dos “bandidos”. Ainda em outra cena, um policial exonerado por ter executado várias pessoas, é mostrado em um culto de uma igreja neopentecostal, em que desenvolve uma dinâmica com crianças, e pergunta para elas: “tá todo mundo amarradinho?”. O efeito pretendido com essas justaposições certamente é a ironia, mas o caráter superficial e pontual destes esquemas discursivos remete mais a pequenos chistes e gracejos da voz do documentarista do que

elementos discursivos que avancem o argumento do filme.

O documentário segue para a apresentação de um terceiro policial militar exonerado: Pereira, que, após ser preso por múltiplos assassinatos, se converte à religião evangélica na prisão e credita a obtenção da modalidade de regime semiaberto à essa conversão. Pereira aparece no filme sendo entrevistado dentro da igreja que frequenta. No início do depoimento, a sua voz em *off* descreve como matava os supostos “bandidos” que encontrava, enquanto vemos cenas dele atuando com recreação de crianças nos espaços dessa igreja. Neste momento, o jogo de sentidos operado pelo documentário é pueril, na medida em que associa momentos de seu depoimento em que ele fala como capturava e matava pessoas, com cenas em que brinca com crianças vendadas. A performance diante das crianças, pululante, recreativa, a princípio parece contrastar com a próxima cena, em que o vemos sentado, vestido com uma camisa e uma calça social, em um banco da igreja em que frequenta. Mas, à medida em que acompanhamos seu depoimento, tomado em um plano contínuo quase sem interferências de movimentos de câmera ou elementos de edição, seu discurso e postura corporal parecem, como no episódio da recreação: forçosamente mecanizados e coreografados. A começar pela postura: sentado, com uma Bíblia cuidadosamente depositada em cima da perna esquerda. Seu discurso, sobre seu passado como “justiceiro”, soa cada vez mais falso conforme o relato progride.

O ex-policial começa contando um episódio do início da carreira, em que prendeu dois sujeitos em uma manhã, para vê-los soltos no mesmo dia, à noite, mediante pagamento de propina para um delegado. Em nossa leitura, há muitas inconsistências nesta história e fatos extremamente inverossímeis, como, por exemplo, a extrema coincidência de o policial reencontrar os dois sujeitos, mesmo que eles tenham, de fato, sido soltos naquele dia. Além disso, toda a interlocução do policial com eles soa falsa. O policial alega que, ao vê-los, pergunta: “você dois, vem cá. O que vocês estão fazendo na rua?”. O ex-policial continua seu relato dizendo que os sujeitos responderam para ele: “Calma, calma chefia. A sua parte do dinheiro está lá com o delegado. É só ir lá buscar. Fica tranquilo, já tá lá sua parte”. Ele conclui, em tom didático: “foi aí que eu descobri a corrupção dentro da polícia militar”. Essa última fala revela o caráter pré-projetado do discurso. Em um relato corriqueiro, essa última fala provavelmente seria suprimida, já que o próprio exemplo daria conta dessa conclusão, a que os interlocutores chegariam naturalmente.

Pereira continua seu discurso, relatando seu tempo na prisão e o momento em que teve uma espécie de “revelação”, quando se converteu, e se integrou ao “culto dos crentes”, como descreve. No momento em que ele lembra que ficou de joelhos na prisão, calma e

metodicamente, se ajoelha na igreja, com a bíblia em mãos, sem titubear. Entre uma frase e outra da descrição, há interjeições e perguntas retóricas, como, por exemplo, no momento em que descreve que “falou com Deus”, e pergunta “vocês sabem o que é flutuar, gente?”. Quando ele termina a pergunta, olha para diversas direções, menos para onde está a equipe e a câmera. Fica evidente que o discurso não foi pensado nem modulado para a câmera (que se esforça para reenquadrá-lo nos momentos em que vai ao chão e que se levanta), e sim para a plateia da igreja – que naquele momento estava vazia. O discurso termina eufórico: “Aleluia! Glória a Deus! Vamos dar uma salva de palmas aqui pra Jesus”. Nesse momento ouvimos um efeito sonoro de som de palmas, adicionado ironicamente pelo documentário. Ele termina dizendo: “Porque Jesus é real e ele também quer transformar a sua vida. Tirar sua angústia, tirar sua tristeza, para que você tenha alegria e vida abundante”. Em seguida, o filme corta para a mãe do menino assassinado por policiais, olhando para câmera com um olhar desolado que contrasta com o tom de euforia da pregação. A trilha sonora e o corte seco para a mãe certamente são significativos direcionamentos de leitura para a interpretação desse depoimento como uma simulação excessiva e, possivelmente, ridícula. Para um espectador que não é adepto dessa vertente religiosa, tais efeitos de edição, no entanto, apenas potencializam o efeito irônico/ridículo produzido por sua leitura da coreografia de Pereira. Por outro lado, para o espectador que não nutre nenhum tipo de julgamento negativo dessa vertente religiosa, a performance do ex-policial pode soar natural, desprovida de qualquer sentido irônico. Neste caso, os efeitos e direcionamentos da edição podem ser interpretados como preconceituosos e condenáveis para este espectador.

Em uma cena posterior do documentário, Pereira é registrado participando de uma mesa de conversa com os outros policiais entrevistados pelo filme e com os pais do garoto assassinado, no parque de diversões. No debate promovido pela produção do filme, sua representação foge completamente ao seu controle. Ele está sentado, e em sua frente, a bíblia que ostentava na igreja, agora descansa em cima de uma mesa de plástico, destoando completamente do resto do cenário improvisado. Seu discurso também em nada dialoga com o relato emocionado e revoltado dos pais do garoto: “O que eu posso dizer pra senhora é que tem um homem que morreu lá na cruz do calvário chamado Jesus Cristo”. Em outro momento, diz, diante do olhar descrente da mãe: “Digo para a senhora de coração: perdoa. Libera o perdão, sabe por que? Porque isso vai fazer um bem pra senhora”. O pai do garoto assassinado interpela Pereira: “Não leve a mal não, eu sei lá porque você está com essa bíblia hoje aqui, mas, de repente, foi porque você cometeu um erro grave e se arrependeu”. Ao terminar de proferir essa frase, o pai encara Pereira com convicção, e a edição insere um

efeito de sonoplastia: o som de um tiro. A função argumentativa desse efeito é clara, ainda que pouco inspirada: sugerir que o pai desferiu um tiro simbólico, discursivo, no discurso encenado de Pereira.



Figuras 26 e 427: Pereira em seu depoimento na igreja e no debate no parque de diversões

Tanto a fala dos pais do garoto, quanto o efeito sonoro, contribuem para a produção do momento catártico em que o discurso mecanizado de Pereira é confrontado com a realidade. No entanto, o efeito irônico/ridículo já foi sugerido anteriormente, pela insistência de Pereira em manter a linha discursiva destinada aos membros de sua igreja, para outros indivíduos e outros contextos. Essa rigidez no comportamento de Pereira se encaixa perfeitamente na teorização de Bergson (1928) sobre a mecanização. Além disso, para alguns segmentos de espectadores o caráter duvidoso da vocação recém-descoberta do ex-policial potencializa esse efeito:

A vaidade inclinará nesse caso a converter-se em solenidade à medida que a profissão exercida encerre uma dose mais elevada de charlatanismo. Notável que quanto mais contestável seja uma profissão, mais os que a praticam tendem a se crer investidos de um sacerdócio e a exigir que nos curvemos aos seus mistérios. As profissões úteis são manifestamente feitas para o público; mas as de utilidade mais duvidosa jamais podem justificar a sua existência a não ser supondo que o público foi feito para elas: ora, essa ilusão é que se acha no fundo da solenidade. (Bergson 1983: 84).

O diretor também convida os entrevistados a fazerem espécies de encenações, com o intuito de mostrar algumas técnicas e procedimentos utilizados no desempenho de suas antigas profissões. Aqui, é Lúcio quem, mais uma vez, adere sem restrições ao convite, desempenhando as encenações com bastante empenho, orgulhoso de suas técnicas. A mise-en-scène destas encenações é composta por elementos do próprio parque, armas de brinquedo

e até mesmo pelo acionamento do palhaço do parque para contracenar com o ex-policial, desempenhando o papel da “vítima”. Esses expedientes tentam criar um tom de deboche destas técnicas, que são desautorizadas de vez em uma cena em que Lúcio é rendido por policiais da SWAT, em uma simulação de suas modernas técnicas de imobilização que não envolvem violência.



Figuras 28 e 29: Lúcio contracenando com o palhaço e encenando no parque.

Enquanto Lúcio mostra-se bastante orgulhoso de suas técnicas, apresentando-as de maneira comprometida, a *mise-en-scène*, composta pelo ambiente, objetos e funcionários do parque, tenta representá-las como *gestos sociais*⁴¹, que ilustram não só a personalidade violenta do policial, mas a total inadequação do comportamento do policial militar brasileiro em relação à realidade social do país.

Retomando a discussão do início do capítulo, a *mise-en-scène* “expressiva” de *Jesus no Mundo Maravilha* se aproxima tanto da utilizada por Morris quanto da usada por Bianchi, na medida em que busca ilustrar tanto aspectos subjetivos dos policiais, como os aspectos institucionais. O filme utiliza elementos do parque de diversões para intensificar, por contraposição, o comportamento agressivo dos policiais. A postura séria e orgulhosa de Lúcio pode soar ridícula quando confrontada com o ambiente do parque de diversões e com as demais construções argumentativas do filme. No entanto, quando o ex-policial “ancora” esses procedimentos a situações reais em que viveu, como no momento em que explica para o diretor como fazia para agredir suspeitos sem deixar marcas no corpo, o efeito irônico/ridículo

41 Conceito de Bertold Brecht relativo a gestos que representam o pertencimento do personagem a um contexto social mais amplo: “Nem todos os gestos são ‘gestos sociais’. A atitude de defesa perante uma mosca não é em si própria um gesto social; atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se por meio dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem que travar com cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa, só resultam num gesto social quando alguém, por escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é sem dúvida um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens” (BRECHT, 2005, p.107).

se dilui, dando lugar novamente ao horror.

É interessante apontar também que o filme exclui completamente os pais do garoto deste jogo de humor e *mise-en-scène* expressivas, na medida em que, excetuando-se a cena do debate, seus depoimentos são colhidos em um estúdio. O registro dessas entrevistas opera no mesmo registro de “neutralização” da *mise-en-scène* de documentários de entrevistas mais convencionais, de forma que nenhuma camada de expressão adicional ao discurso do entrevistado é proposta pelo documentarista. No lugar do riso dos policiais exonerados, o choro dá o tom de seus discursos.

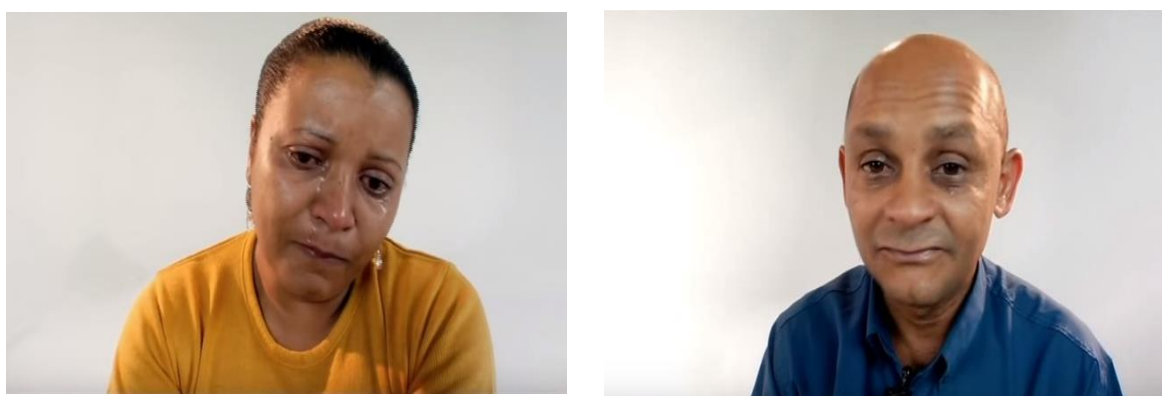


Figura 30 e 31: Depoimento da mãe e do pai do menino assassinado

Como já apontamos, ao final do filme, há o derradeiro encontro dos pais do garoto com os ex-policiais, no espaço do parque de diversões. Nessa sequência a edição dos argumentos posiciona-se claramente ao lado dos pais, desferindo o derradeiro golpe de desautorização dos policiais. Aproveitando-se de pedaços do discurso dos pais, a montagem consegue propor desautorizações substanciais aos discursos dos ex-policiais. Enquanto a mãe diz que anseia por justiça, ouvimos trechos da música da banda *Pato Fu*: “Hoje as pessoas vão morrer. Hoje as pessoas vão matar. O espírito fatal e a psicose da morte estão no ar”, com uma melodia infantil. O lamento em *off* da mãe é justaposto a cenas de Lúcio, Jesus e Pereira em uma partida de *paintball*, empunhando armas de brinquedo.

Depois do lamento da mãe, Jesus a aconselha a procurar a corregedoria, explicando que é o órgão que investiga os policiais. Essa afirmação adquire um sentido irônico para o espectador, pois em cenas anteriores do filme ouvimos o policial criticar o órgão por tê-lo exonerado injustamente, segundo seu ponto de vista. Em seguida, a mãe pergunta para os integrantes da mesa se seu filho morreu porque era negro. A edição contrapõe essa pergunta retórica com uma resposta de Lúcio refutando o argumento do racismo. No entanto, em cenas

anteriores, Lúcio demonstrou claro racismo, dizendo ironicamente que “adorava” negros. Em seguida há a já comentada desautorização do discurso religioso de Pereira pelo pai do garoto. Nessa cena o efeito irônico/ridículo é resultado de uma montagem, que seleciona e intercala de pequenos trechos de depoimentos com o objetivo de contradizer discursivamente o discurso dos três policiais.

Ademais, é curioso como opera no filme uma dinâmica que lembra uma espécie de brincadeira de “batata quente” passada de mão em mão, entre entrevistados e documentarista: o documentarista, ao mesmo tempo que não mantém na edição final qualquer trecho em que os entrevistados possam vir a justificar sua postura violenta devido à precarização da função, faz questão de expor e tentar justificar, por sua vez, as práticas eticamente questionáveis que seu ofício supostamente exige, para o espectador. Em diversas cenas o diretor “abre o jogo” para o espectador, demonstrando como dissimilou uma postura de concordância e aliança com o discurso do entrevistado, para estimulá-lo a estender-se no assunto. Isso ocorre em muitos momentos das entrevistas com Lúcio, em que o diretor Newton Cannito ri das afirmações racistas, homofóbicas e violentas e demonstra grande interesse por suas técnicas de agressão e tortura. Mas, como argumentamos anteriormente, a necessidade da estratégia pode ser contestada.

Dentro dessa espécie de “jogo aberto” ao espectador, também podemos citar a relação com um rapaz trajado de palhaço que trabalha oferecendo pinturas faciais para as crianças do parque. Cannito, ao interagir com o sujeito, apresenta uma performance distinta daquela falseadora, ou cínica, que mantém na interlocução com os policiais. Com o palhaço, o diretor assume uma postura agressiva, de franca ironia. Na cena que introduz o palhaço no filme, Cannito pergunta: “Por que eu estou te entrevistando?”. O cineasta insiste: “Por que você apareceu no meu filme?” O palhaço responde: “Por causa... que eu fui chamado e...”, e Cannito o interrompe: “Não, você não foi chamado. A gente estava filmando e você entrou no quadro. Por que você entrou no quadro?”. O homem elabora uma longa e confusa resposta: “Porque eu estava vendo algo estranho de longe, eu vi, aí eu cheguei perto vi que era uma gravação, estava rodando uma reportagem e eu sempre, desde pequeno, sempre gostei do negócio de televisão e tentei entrar no meio pra mim ver se eu conseguia me envolver junto”. O diretor então pergunta com ironia: “Conseguiu?”, e ouve a resposta animada: “Consegui”.

Em outro momento de animosidade entre os dois, o palhaço parece reclamar da equipe ter se aproveitado de sua disposição pra ajudar: “a parte de empurrar brinquedo, 50 vezes a mesma coisa? Eu não gosto de empurrar brinquedo.” Cannito pergunta, por trás da câmera: “por que?”, e ele responde “porque não é legal. Fazer papel de retratado mental. E eu não sou

retardado”. O diretor replica, sarcástico: “a não?”. Essa “remodulação” da performance do diretor, que abandona a dissimulação e a performance cínica e assume uma postura irônica, de destituição, induz ao questionamento: “por que essa animosidade e essa ironia não foram empregadas em momento algum nas entrevistas com os policiais?”

Nessa perspectiva, a argumentação de Cannito sobre a recepção de seu documentário não poderia estar mais equivocada:

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.⁴²

O principal problema com essa estratégia do diretor é relativo à imprevisibilidade do discurso de seus entrevistados. E é particularmente a enunciação de Lúcio que enfraquece essa estratégia. A postura de Lúcio é muito diferente da de Jesus e Pereira. Enquanto Jesus é registrado interagindo com membros da família, vizinhos e conhecidos, ou então sozinho, melancólico, discorrendo sobre a sua agonia de ter sido expulso da corporação, e Pereira é retratado interagindo com membros da igreja, Lúcio aparece sempre sozinho. Seu discurso é quase sempre proferido olhando para o diretor ou para a câmera. Quando está demonstrando as técnicas violentas que usava na época que era policial militar, assume um tom extremamente didático, voltado para interlocução com Cannito, explicando, respondendo suas dúvidas. Portanto, é na “colaboração” entre diretor e personagem que se constrói o inimigo. E essa construção é tão potente que não adere tão facilmente aos mecanismos irônicos do documentário, como ocorre com Jesus e Pereira. Os dois últimos policiais, ao tentarem se colocar no papel de vítimas – por meio de estratégias enunciativas diferentes, são engolidos mais facilmente pelo discurso sarcástico do filme. Já Lúcio, ao construir um sólido papel de inimigo, “blinda” sua representação da ridicularização. Nesse sentido, as estratégias discursivas inseridas na pós-produção do filme parecem relegadas a segundo plano diante do choque e assombro que o discurso do ex-policial nos causa, tornando-se quase sem efeito.

Além disso, Cannito convenientemente esquece-se do caráter paradoxal de seu discurso, no sentido em que ao mesmo tempo que critica os policiais militares por “sujarem as mãos” em serviço, pede ao espectador que o perdoe por fazer o mesmo. É provável que em *Jesus no*

42 Entrevista publicada no portal Terra em 21/092007. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1927543-EI6581,00.html>>

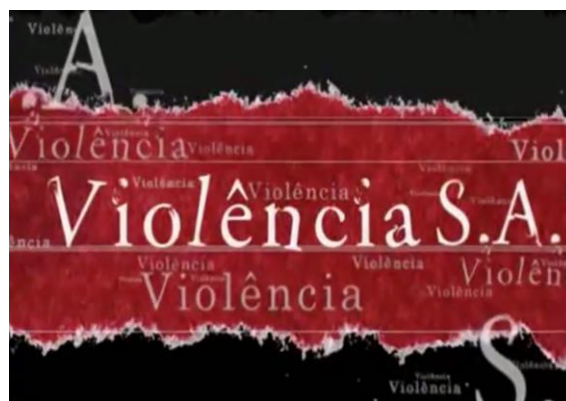
Mundo Maravilha, o diretor tenha caído em sua própria armadilha, ao incentivar a intensidade do discurso do entrevistado e abrir o jogo com o espectador sobre seu comportamento dissimulado. Essas duas estratégias abriram a possibilidade de induzir a uma imantação do olhar do espectador no entrevistado, que, frente a sua violência, resiste aos jogos de sentidos propostos pela voz do diretor na montagem, e rejeita qualquer tentativa de implicação nesta relação. Neste sentido, o “choque” que o filme parece ter gerado no público pode ser resultado de seu contato com duas verdades inconvenientes: a prática da segurança pública brasileira e a estratégia utilizadas pelo documentarista para atingir o tom sarcástico do filme.

4.2 O narrador não-confiável em *Violência S.A*

Violência S.A. inicia-se com uma superposição de falas de diferentes mulheres, dizendo, em tom nostálgico como “antigamente” a cidade de São Paulo era muito calma: “Eu ia no baile tranquila e podia voltar a hora que quisesse. Sozinha! De madrugada. Não precisava ter medo nem nada. Hoje em dia a gente não pode mais fazer isso”. Elas concluem que as preocupações atuais com segurança transformaram a paisagem urbana, constituída por casas que se assemelham a “cadeias”. Ilustrando essas falas, imagens antigas, em preto e branco, de pessoas andando pelas ruas de uma cidade, animadas por uma canção de piano na trilha sonora, com uma cadência lenta e melancólica. Essa primeira sequência utiliza um procedimento comum à prática documentária contemporânea: o documentarista “fala” por meio da união das imagens captadas ou selecionadas por ele, e pelo encadeamento do discurso de vários entrevistados montando, assim, de maneira polifônica, o ponto de vista do filme. No entanto, aquela que concorda com esses depoimentos não é a voz do documentarista, e sim do narrador não-confiável do filme, que se revelará nas próximas sequências.

Na sequência seguinte temos imagens contemporâneas de equipamentos de segurança, muros, cercas elétricas, câmeras etc., e ouvimos pela primeira vez o narrador não-confiável. Sua voz e o tipo de discurso emulam a conhecida voz que narrava o programa jornalístico *Documento especial: televisão verdade*. O programa, que estreou na TV Manchete em 1989, e entre mudanças de formato e emissoras, esteve no ar por quase dez anos, foi marcado pela maneira irreverente, sensacionalista e muitas vezes preconceituosa com que abordava os temas. A voz no documentário é de Roberto Maya, que por muito tempo apresentou o programa. As cenas são um compilado de imagens de violência e o discurso do narrador emula a escalada de um programa jornalístico de tom sensacionalista, estruturado a partir de máximas como “nos dias de hoje a rua é uma selva” e “temos que aprender a conviver com a

violência”. A sonoplastia é composta por sons de ambulância, sirenes de viaturas policiais, estalos de bombas e disparos de tiros de revólver. Ao final do discurso jornalístico, vemos o nome do filme, em uma arte gráfica que simula a vinheta de entrada de um programa desse gênero.



Figuras 32 e 33: Referências a programas jornalísticos sensacionalistas em *Violência S.A.*

Nos créditos do filme, entretanto, consta que Roberto Maya interpreta “um paulistano típico”. Também consta em material de divulgação do filme uma descrição mais detalhada desse narrador:

A locução, por exemplo, se distancia do tradicional narrador onisciente dos documentários sociológicos, para incorporar um personagem: um paulistano típico, seduzido com as possibilidades do cada vez mais sofisticado e promissor mercado de segurança brasileiro. Após entrevistar mulheres apavoradas e enfrentar o dilema do farol (abrir ou não abrir o vidro para pedintes), nosso locutor-personagem parte à procura de especialistas em violência. Há entrevistas com o Coronel Erasmo Dias e com Benê Barbosa, presidente do Movimento Viva Brasil, que defende a liberação da venda de armas e o armamento do cidadão, como estratégia de defesa. Fascinado pelo debate técnico, o locutor vai também ao encontro de dois bandidos que surpreendem o público, ao revelarem suas estratégias de ação. Por fim, além de entrevistar especialistas em defesa pessoal, o locutor conduz o público para o mercado de produtos de segurança, entrevistando vendedores de *bunkers* residenciais e de carros blindados, entre outros produtos. Apesar da entusiasmada adesão do locutor-personagem aos entrevistados e ao mercado de segurança, o público do filme encontra espaço para ser crítico a esse universo. Para comentar o que os entrevistados e o locutor dizem, o filme usa animações, montagem conceitual, letreiros e trilha sonora dissonante. A entrada do narrador é marcada justamente por imagens de violência que povoam as transmissões jornalísticas diárias, como o *Documento especial*.⁴³

Essa comparação com o “modelo sociológico” postulado por Jean-Claude Bernardet é,

43 Disponível em: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/tv-cultura-exibe-documentario-sobre-o-mercado-da-violencia/2006/05/28-27182.html>>

em nosso entendimento, bastante problemática. A “voz do saber” do documentário do modelo sociológico era composta por uma narração imponente e pela própria concatenação argumentativa das imagens do documentário. No caso de *Violência S.A.*, o narrador compõe apenas uma parte da dinâmica enunciativa do filme, na forma de um narrador não-confiável que funciona como paródia de dois “tipos” simultâneos: o “paulistano típico”, que interage com entrevistados de seu mesmo meio, e o âncora de um programa jornalístico sensacionalista. Portanto, a “voz do saber” continua guiando este documentário, de forma remodulada: em vez de utilizar um tom sóbrio, típico dos documentários do “modelo sociológico”, faz uso de tons irônicos e paródicos.

Nesse sentido, enquanto a enunciação do modelo sociológico tenciona se aproximar de camadas específicas da população por meio de entrevistas, e do espectador por meio das imagens e da *voz over*, *Violência S.A.* procura se aproximar de um tipo social que classifica como “paulistano típico” por meio de entrevistas. Posteriormente, enuncia para o espectador por meio da criação de um narrador não-confiável, inserido na edição na forma de uma *voz over* que se assemelha à visão que o filme tem de seus entrevistados. Nesta perspectiva a *voz over* séria e professoral dos documentários do modelo sociológico dá lugar a uma *voz over* paródica, sugerindo que o espectador a intérprete na chave do ridículo.

Essa dinâmica também é diferente do que geralmente ocorre em outras obras de narrador não-confiável na literatura e no cinema. Nestas obras, os personagens que interagem com o narrador não-confiável geralmente operam em um regime de “credibilidade” com o autor e o espectador, fornecendo “pistas” da não-confiabilidade do narrador. Em *Violência S.A.*, no entanto, a intenção do documentarista é tornar também os entrevistados em enunciadores não-confiáveis, ao associá-los a um narrador paródico. Em outras palavras, o narrador seria um “paulistano típico” e os seus entrevistados também o seriam, de modo que se estabelece um “alinhamento” discursivo e ideológico entre estes. A voz do documentarista, por sua vez, escarnece dos entrevistados, das situações em que estão envolvidos, e do narrador. Estabelece-se, portanto, uma distância entre a posição do documentarista e a dos entrevistados e narrador, pois além do documentarista não concordar com os valores destes, também não lhes garante profundidade.

Mas qual, afinal, seria esse tipo social representado pelo documentário? Na primeira entrevista do filme somos apresentados a uma mulher jovem, identificada da seguinte maneira pelo narrador: “Essa é Karin, casada, 30 anos, dois filhos. Uma típica paulistana”. Durante essa descrição vemos fotos de Karin em viagens, na piscina, com amigas e em eventos sociais. Desse modo, temos já a resposta parcial de que tipo de indivíduo se configura como

um “típico paulistano” para o documentário: um indivíduo que está “acima” do mundo do trabalho, dedicando seus dias apenas ao lazer. Em seguida Karin é entrevistada. Ficamos sem acesso às perguntas que motivaram o seu depoimento, mas pelo teor das respostas, podemos inferir questionamentos sobre o seu contato com a violência urbana. Ela revela que andava pelas ruas da cidade quando pequena, acompanhada por um babá. Hoje, seu filho não desfruta de tal privilégio, pois ela tem muito mais medo da violência urbana do que seus pais tinham no passado: “eu tenho medo de...de ser sequestrada. De levarem meu filho embora. Eu tenho tantos medos...”.



Figuras 34 e 35: A entrevistada Karin e os efeitos visuais em *Violência S.A.*

A edição dessa entrevista tenta direcionar o espectador a ler suas ansiedades como vazias e fúteis. Os efeitos que sugerem essa leitura são: a sonoplastia (sons de batidas, tiros etc.); um enquadramento pouco tradicional para uma entrevista, na medida em que ela é registrada em uma posição de costas para o espectador; a intercalação de imagens da entrevistada com cenas que emulam “reconstituições de crimes”, típicas de programas jornalísticos sensacionalistas; e por fim, a *voz over* do narrador não-confiável.

No momento em que a entrevistada descreve a agonia que sente ao decidir se abrirá ou não a janela de seu carro para ouvir o pedido de um morador de rua, vemos todos estes recursos sendo utilizados de maneira orquestrada, para atingir o objetivo maior de ironizá-la: Ela diz: “O cara vem e bate a tua janela. E seu não abro a janela? O cara tá pedindo pra falar, entendeu?! Por que eu não posso abrir a janela e conversar com ele, saber o que ele quer?! Como eu posso ser tão dura com essa pessoa?! E tem aquele outro lado que fala: não abre a janela! Porque você não sabe se o cara tá com uma arma no bolso, se o cara vai te dar um tiro. Então toda vez que alguém vem e bate na minha janela, meu coração já acelera, porque eu

entro naquele drama: o que eu faço agora?”

Após essa frase o narrador não-confiável retoma a palavra dizendo: “o dilema do farol é um dos grandes conflitos do cidadão contemporâneo”. O efeito de ridicularização do discurso da personagem é produzido nesse momento pelo uso irônico da palavra “dilema”, que sugere que Karin está exagerando, ou aumentando a proporção de um acontecimento corriqueiro, cotidiano. Após ouvirmos seu “dilema”, vemos imagens que remetem a um artifício ilustrativo muito comum em telejornais sensacionalistas: as chamadas “simulações”. Espécies de encenações de episódios criminais descritos por entrevistados, essas produções são geralmente encontradas em programas telejornais matutinos de produção rápida e barata. Enquanto vemos a paródia de uma simulação em que um ator suplica para uma pessoa dentro de um veículo abrir o vidro, ouvimos o narrador: “dividida entre a vocação solidária e humanista, e o instinto de auto-preservação frente à marginália, a cidadania moderna entra em crise a cada farol. A questão agora é: abrir ou não abrir?”.



Figura 36: Os efeitos gráficos na entrevista de Karin

A palavra volta a Karin, que começa a explicar os critérios que a permitem tomar uma decisão quando se encontra nessa situação: “Depende de aonde eu estou. Que bairro que eu estou. Eu penso: tem como eu escapar daqui se der algum problema? São todas as perguntas que eu faço pra analisar se eu vou abrir a janela. Olha que absurdo”. Enquanto ela descreve essa situação, vemos gráficos na tela, que simulam uma equação matemática. O narrador conclui, irônico: “É realmente um dilema complicadíssimo, com inúmeras variáveis”, desautorizando completamente a descrição e argumentação da entrevistada.

O narrador entrevista o autor de um livro sobre “segurança para executivos”, com a intenção de descobrir como se deve agir diante de uma situação como o “dilema do farol”. O entrevistado é apresentado da seguinte forma: “Munido do rigor científico de ponta, Jorge

Lordello desenvolveu um método infalível de como lidar com o dilema do farol”. O enquadramento deste é semelhante ao de Karin: de costas para a câmera, e, por extensão, para o espectador. Ele dá dicas de prevenção de assalto no trânsito que, dentro do contexto argumentativo do filme, podem ser interpretadas como verdadeiras táticas de esquiva social. Em determinado momento ele afirma, taxativo: “O fato de você manter essa distância faz com que o pedinte não venha em direção ao seu carro”. E, em seguida, conclui seu raciocínio: “Se você dirige e toda hora uma pedinte está no seu vidro, um ambulante está no seu vidro, é porque você está dirigindo de maneira errada”.

O narrador lê um trecho do livro de Lordello, enquanto assistimos a outra simulação: o trecho orienta ao motorista a agir da seguinte forma, caso uma pessoa se dirija ao seu carro: “Mexe no rádio, ou em papéis, dando a entender que não está a vendo”. A simulação é irônica, mostrando um motorista que, ao ver uma pessoa se aproximando de sua janela, lê o trecho do livro de Lordello, aberto no banco de passageiro, e começa a mexer efusivamente no rádio e em outros botões do painel do carro.



Figuras 37 e 38: Entrevista com Jorge Lordello sobre o “dilema do farol”.

Mais um trecho do livro é “ilustrado” por uma simulação: “Um dos grandes problemas das vias públicas são os pedintes. Não se impressione e nem se abale com garotinhas, bebês vulneráveis, idosos, paraplégicos e etc. Não podemos confiar em nada disso”. Mas, nesse trecho, o documentário abandona as cenas simuladas em favor de cenas reais: homens em cadeiras de rodas pedindo dinheiro para carros, idosos deitados no chão, pessoas dormindo em cima de caixas de papelão desmontadas na calçada etc

Todo o desenvolvimento desta sequência dedicada ao “dilema do farol” tenciona operar como um comentário irônico do comportamento de membros de classes mais privilegiadas,

que compreendem questões como a da violência urbana apenas sobre o prisma da ameaça sobre seu patrimônio. A violência, vista sob o ponto de vista de pessoas que possuem algum patrimônio material, é encarada a partir de uma abordagem prática, de técnicas de esquiva social em relação aos indivíduos que não os possuem.

A paródia serve ainda para introduzir o terceiro entrevistado do documentário: uma mulher identificada como uma “profissional do setor de segurança privada”, que, segundo o narrador, preferiu não se identificar. “Por questões de segurança”, ela será chamada pelo nome fictício de Carolina B. Só temos acesso a uma imagem de silhueta dessa entrevistada, outro procedimento bastante utilizado em noticiários sensacionalistas. Em seu depoimento, ela alega não se comover ao ver pessoas morando na rua em situação de risco. Neste momento a voz do narrador não-confiável movimenta a tese irônica do filme, afirmando que Carolina “parece estar mais preparada emocionalmente para as agruras da vida contemporânea”.

Ouvimos a voz de Carolina em *off* afirmando ser contra o ato de doar dinheiro para pessoas na rua, finalizando: “Quer ajudar? Dá livro, dá roupa”. Neste momento novamente a técnica da simulação é utilizada para tecer um comentário irônico em relação ao discurso do entrevistado: na simulação, um sujeito, dentro de seu carro, doa um livro para uma pessoa que lhe vem pedir dinheiro.

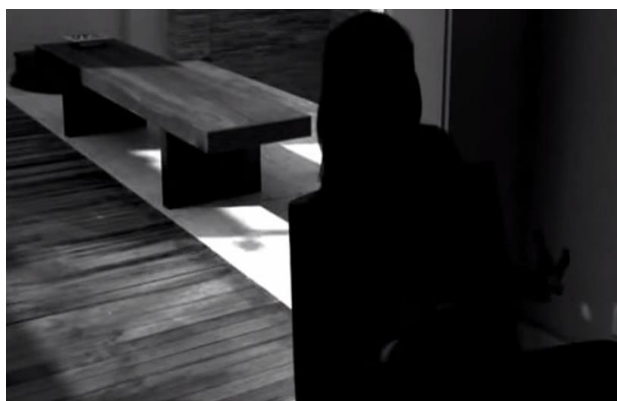


Figura 39: Silhueta da entrevistada em *Violência S.A.*

Ainda em seu depoimento, Carolina define a cena de uma pessoa pedindo dinheiro como “apelativa” e diz que não abre a janela de maneira alguma. Este último depoimento parece concluir a argumentação da sequência do “dilema do farol”, sugerindo que esse suposto “dilema” na realidade não existe, servindo apenas como um verniz humanista dentro da construção discursiva daqueles que alegam “sofrer desse problema”.

Antes de seguir para as próximas entrevistas, com mulheres que aparentam pertencer a classes sociais mais baixas do que Karin e Carolina B., vemos imagens de um dos programas tele jornalísticos mais famosos do país: *Brasil Urgente*. Apresentado de forma histriônica pelo jornalista José Luiz Datena, o programa virou símbolo do pensamento conservador brasileiro em relação ao complexo problema da violência. Segundo a cartilha deste tipo de veículo de mídia, a violência no país poderia ser facilmente corrigida por meio do endurecimento no tratamento e apreensão de “bandidos”. Após vermos imagens deste programa, ouvimos essas mulheres falarem que hoje em dia tem muito medo de sair de casa por causa da “violência”. O discurso delas nos lembra os depoimentos em *over* que ouvimos na primeira cena do documentário e aqui servem ao mesmo propósito destas primeiras cenas: sugerir que a maior mudança em relação a um passado indefinido do país, genericamente descrito como “antigamente”, é a percepção de parcela da sociedade sobre o aumento da violência, influenciado diretamente por esses programas sensacionalistas.

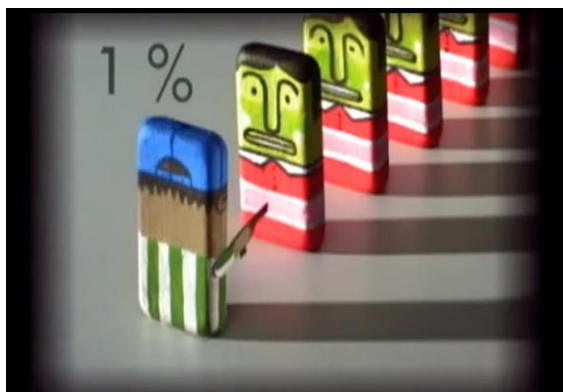
Uma leitura possível do depoimento das entrevistadas desta cena seria a de que elas não pertencem à mesma classe social das entrevistadas anteriores, logo, temem por um patrimônio que talvez não possuam. Certamente essas entrevistadas referem-se a outros tipos de violência que podem vir a sofrer, não somente roubos e furtos, mas o direcionamento discursivo do documentário nos induz a concluir ser esse o principal motivo de seus temores.

O próximo tema a ser abordado pelo narrador é sobre reagir ou não a uma tentativa de assalto. Para tratar desse tema, o documentarista entrevista três pessoas: o já citado Jorge Lordello, um instrutor de um método de defesa pessoal e um defensor do armamento civil. Os três possuem pontos de vistas diferentes, e muitas vezes conflitantes. O primeiro defende que não se deve reagir em hipótese alguma; o segundo acredita em uma reação a partir da análise cuidadosa da situação; e o terceiro acredita que o discurso da não-reação favorece e incentiva a atuação de criminosos. Nessa parcela do filme a voz do documentarista parece pouco preocupada em contradizer explicitamente os entrevistados, limitando-se a costurar os três pontos de vista.

Em determinado momento, no entanto, a voz do documentarista tece um comentário irônico sobre dados duvidosos sobre a criminalidade, alardeados pelo defensor do armamento civil, que diz o seguinte: “Normalmente no mundo inteiro é assim: 1% da população acaba se tornando um criminoso, independente (sic) do nível de desenvolvimento do país. Então nós não podemos ter 1% da população dominando 99%”. Segue-se à fala deste entrevistado que é descrito pelo narrador não-confiável como “o Charlton Heston brasileiro”, uma cena em que uma pecinha de dominó pintada de forma a representar um sujeito de pele morena, “atira” na

primeira de uma fila de peças em que foram pintados sujeitos de pele clara. Ao cair, a primeira peça derruba todas as outras subsequentes.

A dissociação que o entrevistado realiza entre a criminalidade e o contexto socioeconômico, ao dizer que “no mundo inteiro” 1% da população entrará na criminalidade não somente leva à falsa ideia de que os índices de criminalidade de todos os países são os mesmos, como a de que esse valor se aplicaria ao Brasil. Neste sentido, a inserção da cena de uma pecinha de dominó que, sozinha, derruba uma fileira de outras peças, parece, além de tecer um comentário racial a partir de suas pinturas, destituir a argumentação do entrevistado.



Figuras 40 e 41: o “efeito dominó” da violência.

Um entrevistado bastante significativo do documentário é o coronel Erasmo Dias, ex-Secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo, na década de 1970, famoso por episódios de repressão durante a ditadura militar, como a “Invasão da PUC”⁴⁴. A apresentação do coronel já é irônica, ao se referir a ele como “um dos maiores teóricos brasileiros na questão da segurança”. Em seguida o documentário resgata a icônica cena televisiva do coronel que brada, alterado, para um repórter, a decisão de invadir o prédio da PUC. Ele ratifica, olhando para as câmeras: “Tá todo mundo preso!”, referindo-se aos estudantes. Em seguida vemos imagens de arquivo que mostram episódios de violência policial e a narração afirma, com uma reverência irônica: “muito do que vemos hoje na área de segurança tem relação com os valores que Erasmo ajudou a incutir em nossos homens”.

Quando Erasmo surge em cena, no entanto, o que vemos é um sujeito idoso, com um aspecto debilitado e uma dificuldade de dicção que soa muito distante da potência vocal com

⁴⁴ A “invasão da PUC” ocorreu em 22 de setembro de 1977. Nesta data, policiais militares invadiram o prédio da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo atacando violentamente os participantes do 3º Encontro Nacional dos Estudantes.

que proferiu a ordem de prisão dos estudantes, décadas atrás.



Figuras 42 e 43: Imagens antigas e recentes do coronel.

A princípio vemos cenas de Erasmo andando por sua casa, de aspecto simples, mostrando livros, junto à mulher. Ele diz que, quando se fala de “cidadão”, pensa-se no espectro que se inicia com o jovem com 18 anos até o cidadão com 70 e poucos, que entra na “velha maturidade velha”. Ao fazer tal gracejo, esboça um riso melancólico, provavelmente por enquadrar-se nesta ponta final do espectro. Ele segue dizendo: “Essa plêiade de brasileiros tem que entender que, muito mais importante que ter direito, é cumprir dever!” Ouvimos então um som de bateria militar que ecoa na trilha sonora, nos lembrando da história e do papel do coronel na repressão dos militantes políticos no período da ditadura.

No entanto, no decorrer do discurso, que profere ora olhando para o entrevistador (que se encontra ao lado da câmera), ora para câmera diretamente, as opiniões do coronel adquirem um tom mais particular. Ele afirma que cada cidadão precisa garantir a sua segurança, e a dos mais vulneráveis (velhos, crianças e deficientes, segundo ele). No entanto, “o brasileiro, ele é negligente, ele é acomodado, ele é complacente, ele é displicente, ele não é cidadão. Ele é...meio amorfo! Então o que falta, é esse estado de espírito de cidadania, de entender que segurança é obrigação de cada um de nós”. E conclui seu argumento: “Aliás, a Constituição diz: a segurança pública é dever do Estado e responsabilidade de todos os cidadãos”. Além de citar a constituição, o coronel enfatiza de maneira muito veemente, o trecho “todos os cidadãos”. Nesse sentido, apesar de a trilha sonora insistir na bateria militar, as referências à constituição federal de 1988, – a chamada “constituição cidadã” – e à conexão da ideia de segurança pública com a de cidadania, e não de repressão de Estado, sugerem que o discurso do coronel está muito distante da que ele tinha na época da repressão militar.

Em seguida, vemos o coronel sentado em uma poltrona de sua sala. Ele fala de si, de seu

estado de constante alerta contra a violência e do fato de andar sempre armado. Quando fala de si, e apenas de si, seu discurso alcança mais potência: “Eu tô pronto pra usar minha arma. Então eu não sou uma vítima fácil, não. Ninguém me pega fácil, não”. O coronel também começa a particularizar seu discurso em momentos em que diz: “Enfrentar o perigo, conhecer o perigo, é uma doutrinação da mente. Um preparo do consciente e do subconsciente de que a vida está sempre em risco”. Nesse momento, sua fala se alinha com a dos outros entrevistados que pregam um estado de constante vigilância.: “Eu, quando ando na rua, tem gente que é capaz de pensar que eu sou doido. O cara esbarrou em mim, em já viro, dou uma meia volta, vou em volta dele. Aquele cara é biruta? Não, não sou biruta não. Só não sou otário, pô!”. E ratifica: “desconfie de tudo e de todos, todo mundo é ladrão. Cuidado. Não seja vítima fácil”. A autodescrição deste comportamento “não-convencional” do coronel ao passear na rua auxilia a argumentação do documentário de que seus entrevistados são pessoas paranoicas. Além disso, suas posturas são passíveis de um julgamento irônico/ridículo, na medida em que remontam ao efeito de *mecanização* descrito por Bergson (1928).

Quando a voz do narrador fala que o temido militar está pessimista em relação à situação do país, o vemos andando sozinho pela casa, vestindo apenas uma camisa e um shorts. Ele afirma: “Eu acompanho essa bomba a vida inteira, não vejo boa perspectiva. De jeito nenhum”. Enquanto repete o último trecho da frase, “de jeito nenhum”, sua voz vai esmorecendo. Ele dá de ombros e conclui: “Agora... quem pariu que o embale, né?”, com uma postura extremamente desencantada, que contrasta significativamente com a energia da declaração à televisão, no momento da invasão da PUC. Nesta imagem de arquivo do coronel, sua energia estava direcionada contra membros da sociedade, balizando a construção do retrato de um “inimigo” a ser combatido. Tal energia, no entanto, é o que falta na entrevista concedida ao documentário, enfraquecendo esse retrato. Neste sentido, o aspecto físico emocional fragilizado do coronel o torna, ao mesmo tempo, vulnerável e imune à ridicularização.

O “inimigo de classe” dos entrevistados, tipificado jocosamente como “o bandido”, é representado de maneira debochada em uma falsa entrevista com dois atores que desempenham o papel de criminosos. A escolha por representar a figura do “bandido” também de forma estereotipada, como um sujeito cruel e viciado em drogas, parece emular a visão do narrador não-confiável e dos entrevistados sobre esse tipo social. Ao mesmo tempo, sugere uma crítica à técnica bastante difundida dentro de programas jornalísticos sensacionalistas, de entrevistas falsas e forjadas com atores. O narrador “testa” as opiniões dos especialistas expostas anteriormente, na entrevista com os criminosos, percebendo que todas as soluções

são ineficazes. Conclui finalmente que, para escapar da violência, é preciso investir em “tecnologias de ponta” como carros blindados, quartos do pânico, porteiros e portarias eletrônicos, entre outros produtos e serviços que compõem o que pode ser chamado de uma “indústria da segurança particular”.

Depois de entrevistar um vendedor de uma empresa de blindagem de carros, o narrador se assusta com o valor do serviço e se pergunta se há soluções mais baratas para “o cidadão de bem que não tem tantos bens”. Perseguindo essa ideia, segue-se a entrevista um homem de meia idade que é apenas identificado como “professor Jeferson Gusmão”. O professor é apresentado por uma *voz over* feminina que emula uma narração de comercial televisivo. Essa voz, intercalada com a fala do entrevistado mostra o dispositivo *à la* “professor pardal” desenvolvido por ele, que consiste em um aviso luminoso que aparece na janela traseira do carro com os dizeres: “Socorro! Estou sequestrado. Ligue 190”. Segundo o inventor, o aviso pode ser acionado “discretamente” por um botão instalado no painel do carro. Essa fala é desautorizada pelo uso paródico da linguagem publicitária e por inserções gráficas, como um letreiro que diz “indústria de porte” no momento em que o entrevistado revela o desejo de conseguir atrair uma grande empresa para financiar o projeto. A inserção gráfica sugere que a crença do inventor de que uma grande empresa poderia vir a se interessar em adquirir os direitos para fabricação do mecanismo é ingênua e/ou descolada da realidade.

Ao fim da entrevista, o entrevistado relata que a outra ideia que ele teve foi a de fabricar um mecanismo de ferro que atingiria as pernas de potenciais bandidos, quebrando-as. Para desautorizar essa fala utiliza-se o recurso da animação. Vemos um menino negro que tenta oferecer uma bala para um sujeito em um carro e tem as pernas atingidas por um mecanismo desta natureza. O narrador então retoma seu percurso argumentativo: “gente como Jeferson nos mostra que a esperança está na precisão tecnológica...em atos sistemáticos de opressão ao inimigo”. Enquanto o narrador conclui, ouvimos uma música típica de *happy ends* enquanto vemos imagens reais e violentas de linchamentos civis a “bandidos”. O raciocínio indutivo do documentário parece atingir sua derradeira conclusão neste momento: a obsessão patrimonial se converteu em um verdadeiro ódio a todo e qualquer cidadão de classe social baixa, que é, no limite, desumanizado.

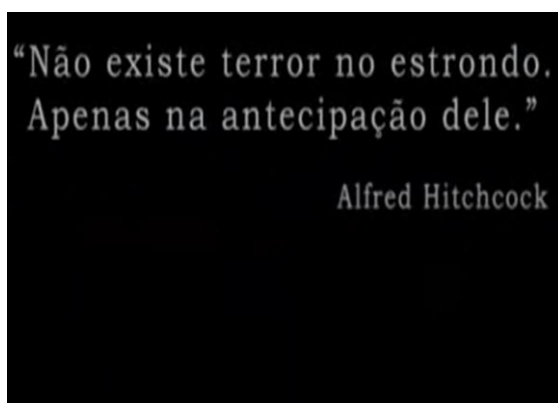
A faceta “paulistano típico” do narrador surge sempre que ele demonstra estar “aprendendo” com seus entrevistados, traçando seu caminho “investigativo” a partir de seus relatos. Já a faceta de apresentador jornalístico fica mais evidente nas passagens que emulam procedimentos desse tipo de programa, como reconstituições, entrevistas com “silhuetas” etc.

Ao final, temos uma mistura dessas duas instâncias no momento em que o narrador

parece adquirir uma voz eufórica, descontrolada, assumindo mais explicitamente o retrato do “paulistano típico” que o documentário busca construir. No decorrer do discurso, cita o lema “tradição, família e propriedade”, tradicionalmente atribuído a membros uma classe média e alta conservadora. Ao referir-se ao resto da população, vaticina: “Essa gente é falível, incompetente, suja, feia e corruptível. Não há lugar pra eles no nosso ideal de mundo tranquilo. De viver em comunhão com os nossos iguais. Livre dos encontros indesejados e da preocupação das ruas... vamos vencer essa guerra contra o mal. Vamos nos armar, vamos nos mudar, vamos nos blindar! Primeiro 38, depois 44, depois AR-15, depois míssil, depois satélite...”.

Em seguida ouvimos uma colagem frenética, que justapõe palavras e frases de vários entrevistados anteriores, na tentativa de produzir um efeito cômico. Em determinado momento ouvimos Karin, a primeira entrevistada, proferir a palavra “miséria” e em seguida Carolina B., dizendo “bola pra frente”. Essas duas palavras são concatenadas várias vezes, formando a frase irônica “Miséria? Bola pra frente!”. Ao fim desse procedimento vemos um grafismo com o título do documentário, sugerindo que o programa jornalístico terminou.

Como a paródia de programa jornalístico ancorado pelo narrador não-confiável é finalizada na penúltima cena do filme, somos informados através de uma legenda, que o último entrevistado é um médico que mora na favela da Rocinha. O entrevistado é captado de uma maneira distinta dos outros: está enquadrado de maneira mais “padronizada”, e seu discurso flui naturalmente, não sendo interrompido por nenhum outro recurso visual ou sonoro inserido na pós-produção. O teor de sua fala é o de que o consumismo e a falta de consciência social são os principais vetores que alimentam a “indústria da violência”. Essa presença fantasmática do ponto de vista do enunciador, a partir do discurso do entrevistado, tem um tom sóbrio, sugerindo que, quando o documentarista quer explicitar – e criticar – o ponto de vista dos outros, utiliza o humor, e quando deseja expor sua perspectiva particular sobre o assunto, opta pela seriedade. O mesmo tom sóbrio já havia sido usado anteriormente, em uma passagem em que a voz do documentarista recorre a uma outra estratégia de “delegação” de sua voz: a citação. Vemos uma frase de efeito do célebre diretor norte-americano Alfred Hitchcock inserida em uma tela preta, não sonorizada, sóbria.



Figuras 44 e 45: Citação e entrevista final em *Violência S.A.*

A utilização de todos esses expedientes anunciativos garante um caráter heterogêneo à voz de *Violência S.A.* O entrelaçamento de diferentes vozes compõe uma confusa rede enunciativa. Primeiramente temos um enunciador que cria uma camada de enunciação não-confiável na forma de um programa jornalístico sensacionalista. Tal programa é apresentado por um âncora opinativo, que explicita o seu pertencimento a uma comunidade social específica, denominada pelo filme de “paulistano típico”. Aliado a isso, em pelo menos dois momentos do documentário há o abandono dessa camada, e a instauração de outra em que o enunciador “delega” seu ponto de vista para dois enunciadorees, um diretor de cinema e um médico-cirurgião.

Considerações comparativas

Nesse capítulo analisamos dois documentários de humor que contaram com a participação do mesmo diretor, Newton Cannito. *Violência S.A* foi co-dirigido por Cannito, Jorge Jafet e Eduardo Benaim, e *Jesus no Mundo Maravilha* apenas por Cannito. Além disso, os dois filmes foram lançados com um curto intervalo de distância entre um e outro. O primeiro longa foi lançado em 2005 e o segundo em 2007.

Encontramos também o registro de um terceiro longa-metragem que aparentemente participaria do mesmo projeto estilístico encontrado nestes dois filmes, caracterizado pela utilização da ironia, sarcasmo e paródia. O longa tinha o título de *Saúde S.A* e foi resultado de mais uma parceria entre Cannito e Eduardo Benaim. Segundo descrição do filme, encontrada em matéria do jornal *O Globo*, este filme, no entanto parece marcar um outro momento destes

projeto, dialogando mais estreitamente com o estilo participativo de Moore e Broomfield: “O documentário aborda o mercado médico e farmacêutico no Brasil através de Dona Mary, mãe de Newton Cannito, que encarna o documentarista Michael Moore (*Tiros em Columbine*, *Fahrenheit 11 de setembro*) para abordar o tema com toques de humor.”⁴⁵. Segundo a mesma matéria, o filme, que estava escalado para estrear na edição de 2014 do Festival Internacional de Cinema de Paraty, estava envolvido, há cerca de um ano, em uma disputa judicial entre os diretores e a produtora do documentário, Origami Filmes. A produtora tentava impedir o lançamento do filme pois ele continha “denúncias impróprias e de cunho pessoal” a executivos do ramo médico. Como não foram encontrados novos registros sobre a exibição do filme⁴⁶, presume-se que a produtora, até o momento, vence a disputa, interditando o lançamento do filme



Figura 46: A mãe de Cannito encara a personagem Mary Moore em *Saúde S.A*

Apesar dos dois filmes analisados neste capítulo pertencerem, portanto, ao um mesmo projeto estilístico, e voltarem-se para o mesmo tema, a questão da violência no país, as teses sociais mobilizadas por cada um destes filmes apresentam diferenças significativas.

Em *Jesus no Mundo Maravilha* a violência é produzida a partir de uma esfera institucional. Já em *Violência S.A* é uma espécie de obsessão de classe, fomentada por determinados veículos da mídia em busca de grandes audiências e pelo mercado de produtos ligados à segurança patrimonial. Ambos os filmes “invertem” o sinal do discurso popular comum sobre a violência, que elege como inimigos aqueles que cometem algum tipo de

45 Matéria publicada no jornal *O Globo* em 31/10/2004. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/disputa-entre-produtores-diretores-pode-impedir-exibicao-de-saude-sa-no-festival-de-paraty-14430246>>

46 Há um blog sobre o filme que apresenta a versão da produtora sobre os fatos. Apesar de a autoria do site não estar discriminada, supõem-se de que se trata de iniciativa da própria produtora. Disponível em: <<https://saudeaoficial.wordpress.com>>

crime. No entanto, em *Jesus no Mundo Maravilha* a violência vem de um mecanismo do Estado que, teoricamente, estaria a serviço de diminuí-la, e em *Violência S.A* ela surge como uma espécie de “preço” que os mais favorecidos precisam pagar pelo acúmulo desigual de renda. Preço esse que, segundo o documentário, lhes é cobrado tanto no nível financeiro como psicológico, na forma de uma espécie de “paranoia de classe”.

Em *Jesus no Mundo Maravilha* parte significativa das entrevistas é gravada em um parque de diversões, uma locação que além de atípica, em nada dialoga com o tema discutido. Dentro deste cenário, os entrevistados, três policiais militares exonerados e um palhaço que trabalha no parque, são convidados a dar seus depoimentos dentro de brinquedos, ou a encenar nas dependências do parque algumas ações corriqueiras do cotidiano de um oficial da polícia militar no Brasil. O ambiente aberto e lúdico do parque parece dar um direcionamento à postura dos entrevistados, que, fora de seus elementos, se veem deslocados, tendendo para o imprevisto e para a despreensão. Se quisermos utilizar uma analogia mais em sintonia com a temática do filme, podemos dizer que o ambiente “desarma” os entrevistados.



Figura 47: As encenações dos ex-policiais no parque.

Esse efeito fica bem evidente quando comparamos esses depoimentos com aqueles concedidos pelos policiais em ambientes controlados por eles, como no caso da entrevista do ex-policial Jesus, concedida em sua casa. Naquela entrevista, observamos um controle maior do entrevistado sobre seu discurso, direcionando-o para os temas da vocação profissional, riscos e precarização da profissão, e a sua exoneração da corporação, que o levou a desenvolver um quadro depressivo. Já nos depoimentos colhidos no parque, onde trabalha como vigilante, Jesus parece bem menos propenso a falar, mas, mesmo assim, acaba enredado no jogo de sentidos proposto pelo documentarista, ao se deixar filmar em postura relaxada, rindo de histórias extremamente violentas de seu ex-colega de corporação, Lúcio. O tom

melancólico e vitimista do discurso dado em sua casa se dilui com a postura de Jesus no parque, que se deixa levar pela descontração proposta pelo diretor e por Lúcio.

O mesmo ocorre com Pereira, demonstrar bastante controle de sua performance nos depoimentos dados no ambiente da igreja que frequenta, e total vulnerabilidade aos direcionamentos discursivos do documentário quando está no ambiente no parque.

Já Lúcio concede todas as suas entrevistas no ambiente do parque, tornando, teoricamente, seu discurso mais vulnerável às motivações do diretor. Mas a estratégia do documentário não ocorre de maneira tão fluida em relação a esse personagem devido a alguns fatores: exceto um pequeno relato de sua juventude, não temos mais acesso à sua história pessoal. Diferentemente também de Jesus e Pereira, Lúcio apresenta depoimentos bastante chocantes e violentos, que, paradoxalmente, são proferidos de maneira bastante relaxada e debochada pelo ex-policial, extremamente à vontade no ambiente do parque e diante das câmeras. Pode-se dizer, inclusive, que Lúcio é o entrevistado que apresenta o comportamento mais exibicionista diante da câmera, colocando em dúvida a veracidade de alguns de seus relatos. Mas isso não dilui em absoluto o potencial de choque que seus depoimentos possuem no espectador.

Outros procedimentos usados em menor escala, mas ainda de maneira significativa, são a trilha sonora, com músicas e uso de sonoplastia que oferecem um comentário ao discurso dos entrevistados, e a intercalação de cenas com o objetivo de produzir um efeito de “estranhamento” a algumas passagens das entrevistas.

Já *Violência S.A* opta por entrevistar os personagens em suas residências ou prédios comerciais. No momento da gravação, o único procedimento utilizado para a desautorização é a escolha de enquadramento: a câmera está distante dos entrevistados, em ângulos inusitados (enquadramentos em *plongées*, *contra-plongés* e em posições diagonais e laterais, mais próximas de suas costas). Deste modo, praticamente todos os procedimentos de desautorização e ridicularização são inseridos posteriormente, na montagem. Os principais expedientes utilizados são o narrador não-confiável, cenas simuladas, cenas de animação, imagens de arquivo jornalístico e efeitos de sonoplastia.

A estrutura dos dois documentários utiliza o mesmo procedimento de justaposição de vários depoimentos para que, somados, gerem um efeito de repetição. A “rigidez” que pode ser encontrada nos entrevistados de *Jesus no Mundo Maravilha* se expressa por meio das técnicas corporais violentas dos policiais. Já em *Violência S.A* a rigidez é psicológica, representada por meio da “paranoia” de membros de uma classe social privilegiada em relação à violência e à segurança. Aliado a isso, a performance de alguns entrevistados, como

Pereira, pode gerar, para alguns segmentos de audiência, o efeito de ridículo a partir de uma sensação de *mecanização*, apontada por Bergson (1928).

Em relação a construção destes personagens como inimigos, em *Jesus no Mundo Maravilha* ela parece funcionar bem nos momentos em que há “quebra” do discurso de Jesus ao deslocá-lo para o parque, estratégia que reverte o papel de vítima construído por ele nas cenas em sua casa. Os depoimentos violentos de Lúcio e a passionalidade dos depoimentos dos pais do menino assassinado também contribuem para essa construção.

Ao final do filme promove-se o derradeiro encontro entre os “inimigos” e as “vítimas”. Apesar de o discurso das vítimas e do próprio documentário conseguir desautorizar o discurso dos policiais, as cenas do debate são justapostas às imagens dos policiais se divertindo jogando *paintball*, evidenciando a assimetria de poderes entre os inimigos e as vítimas. Esse expediente ressalta não só o poder do inimigo, com a sua inatingibilidade consolidando esse retrato. É possível que o êxito dessa construção tenha sido um dos principais fatores geradores da “condenação” vigorosa dos críticos em relação ao relacionamento construído – e exibido – entre o documentarista e os entrevistados. Como a construção do inimigo se sobrepôs à sua ridicularização, a condenação da crítica pode ter sido gerada a partir da sensação de ter se consolidado um “pacto” com o inimigo. Por outro lado, é preciso ponderar que os policiais entrevistados foram exonerados da corporação, consequência que pode ser entendida, em alguma medida, como uma “vitória” sobre o inimigo. No entanto, Pereira e Lúcio admitem abertamente que cometeram assassinatos nos anos em que exerceram a profissão. O documentário não revela se Lúcio cumpriu alguma pena por seus crimes e Pereira encontrava-se, no período de gravação do documentário, cumprindo pena em regime semiaberto. Essas “punições” aos inimigos soam insatisfatórias diante da gravidade dos crimes assumidos, levando o espectador a uma sensação de impunidade e desconfiança em relação à instituição.

Já em relação a *Violência S.A* essa construção não parece tão bem-sucedida, na medida em que o efeito de ridicularização por justaposição parece produzir o retrato de uma classe social que é vítima de si mesma, obcecada pela preservação de seu patrimônio pessoal. Além disso, o próprio discurso e performance de alguns destes entrevistados inviabiliza as tentativas de retratá-los como inimigos.

A título de ilustração, resgatemos dois entrevistados do filme: Benê, o defensor do armamento civil, e o coronel Erasmo. O defensor do armamento nos é apresentado pelo documentário como o “Charles Heston” brasileiro. Essa apresentação nos remete ao documentário *Tiros em Columbine*, em que a construção de Heston como vilão é ostensiva, culminando na cena final em que ele é confrontado por Michael Moore. No entanto, nossa

expectativa se frustra ao assistirmos o depoimento de Benê, que faz uma estranha analogia entre a sociedade e os animais: os membros de uma população seriam ovelhas, os “bandidos”, lobos, e aqueles que possuem armas “para se defender” seriam cães pastores. O problema é que, nesse cenário, os indivíduos mais fortes ainda seriam os “bandidos”, de modo que a potência de “inimigo” perde a força. O documentário, aproveita-se dessa analogia contraproducente de Benê, explorando-a a partir de trechos de animação que a ilustram. Já em relação ao coronel, o documentário mostra cenas de arquivo de um célebre episódio de repressão que ele protagonizou durante a ditadura militar, mas não a contextualiza para o espectador, de modo que apenas a parcela do público com conhecimento prévio sobre o episódio irá associá-lo ao papel de inimigo social que, de fato, exerceu no passado. Mas esse quadro perde ainda mais a força quando comparamos a pujança do coronel no passado – com seus gritos e brados – com o registro atual, em sua casa, apático e com algumas dificuldades de fala.

Talvez o maior calcanhar de Aquiles em relação ao retrato do inimigo em *Violência S.A* seja a indefinição da classe social que se pretende retratar. A sugestão de que o documentário abordaria o “paulistano típico” e a sua caracterização a partir de Karin, a primeira entrevistada, nos leva a inferir que o membro deste grupo social seria o indivíduo de classe média ou média alta que possui verdadeiro pavor de que o “outro de classe” roube seus bens. No entanto, ao mostrar indivíduos de classes mais baixas que também parecem dotados dessa “paranoia” e um entrevistado final que não a possui, o filme respectivamente expande e constrange esse grupo social, tornado seus limites difusos.

Já o “outro” de classe, a verdadeira vítima do sistema, de acordo com a tese do documentário, ou aparece na forma de “bandidos”, interpretados por atores, ou na forma de imagens de arquivo de pessoas em situação de rua, em clipes rápidos e distanciados.

O maior ponto cego na argumentação dos dois filmes, porém, é a falta de problematização em relação ao termo “bandido”. Frequentemente utilizado pelos entrevistados de ambos os documentários, o termo parece referir-se ao que eles julgam ser o principal problema social do país. Em *Jesus no Mundo Maravilha*, os policiais militares exonerados são assertivos ao utilizarem o termo, demonstrando que, para eles, não restaria dúvidas sobre quem deve e não deve ser classificado um “bandido”. Dentro desse paradigma, seus ofícios se resumiriam a arriscada tarefa de “capturá-los” e prendê-los, uma vez que seus julgamentos são apriorísticos. Durante esse processo, eventuais abusos de autoridade e violações de direitos humanos básicos são justificados pelo alto grau de periculosidade do ofício. A perspectiva de que uma instituição, cuja função é proteger a população, enxergue

parte dela como um inimigo que precisa ser derrotado a qualquer preço, é, para certos segmentos de audiência, aterradora. E é nessa sensação que se erige o principal pilar da construção discursiva dos entrevistados como inimigos. Em outras palavras, ao elegerem certo estrato da população como inimigos, estes entrevistados terminam por tornarem-se eles mesmos os inimigos para certas parcelas da audiência.

No entanto, outros entrevistados do documentário utilizam o termo “bandido”, muitas vezes de maneira contraditória ao percurso argumentativo do filme. Logo nas primeiras cenas do documentário a mãe do menino assassinado argumenta que seu filho foi confundido com “um bandido” por ter a pele negra. O último depoimento, que fecha o filme de Cannito, é do palhaço, que também se refere a esse termo: “uma pessoa trabalhadora, uma pessoa honesta, competente, não merece ser morto assim de graça. Quem tem que morrer é bandido e não cidadão de bem”. Os pontos de vista destes dois entrevistados sobre todas as outras questões abordadas no filme em nada dialogam com os dos policiais, mas, curiosamente, encontram convergência neste tema. Tal fenômeno sugere que a crença na existência de inimigos sociais na forma da tipologia do “bandido” não é uma exclusividade dos policiais militares, levantando a hipótese de que essa visão preconceituosa possa ser bastante difundida no país.

Em *Violência S.A* o termo é utilizado com bastante frequência pelos entrevistados em tom tão condenatório quanto o dos policiais militares de *Jesus no Mundo Maravilha*. O uso do termo pelo narrador não-confiável limita-se à intenção de produzir um comentário irônico sobre o uso excessivo e irrefletido do termo, sem se aprofundar no assunto. A entrevista com os “bandidos” pode ser lida nessa mesma chave, na medida em que opera como uma paródia da imagem que o termo representa para esses entrevistados.

Ao se eximirem de problematizar o termo, esses documentários silenciam sobre a importante questão da desumanização que está embutida nele e a “violência discursiva” que transforma os pobres em “vilões sociais” e nunca os mais ricos. Tais “silenciamentos” da voz do documentarista enfraquecem concomitantemente a construção dos “inimigos” e das “vítimas” nestes documentários.

Já sobre a não-confiabilidade do narrador, em *Jesus no Mundo Maravilha*, a instância “não-confiável” do narrador é aquela que se configura na interação do diretor com os entrevistados. O documentarista estabelece uma relação com os entrevistados e propõe uma locação, para depois retrabalhar tanto a relação quanto a locação, na montagem. Já em *Violência S.A* o documentarista não está interessado no relacionamento com o entrevistado nem na locação, apenas trabalhando nos planos do enquadramento e da montagem, produzindo um narrador não-confiável que se desdobra em duas identidades: o “paulistano

típico” e o apresentador jornalístico sensacionalista. Essas duas instâncias nunca estão em contato direto com o ator social, de forma que se estabelece uma relação posterior, e a sua não-confiabilidade é em relação ao espectador. Dessa forma, em *Jesus*, o documentarista se expõe, assumindo os riscos de sua escolha, enquanto no segundo o documentarista se retrai, camuflando-se no papel de um narrador não-confiável. Mesmo quando o narrador não-confiável é abandonado, ao final do filme, a voz do documentarista evita a exposição direta, projetando-se na forma de citações e na eleição de um entrevistado que sintetiza o seu ponto de vista.

Na literatura, muitos autores apontam que a ingenuidade, o envolvimento pessoal, ou o conhecimento limitado são categorias clássicas de perfis de narrador não-confiável. Olson (2003) diferencia o narrador “falho” do “não-confiável” dizendo que o primeiro é restringido por circunstâncias externas, enquanto o segundo apresenta uma postura intencional. O espectador tende a “absolver” o primeiro e ser mais crítico com o segundo. É interessante notar que a dupla natureza do narrador de *Violência S.A.* faz com que possamos o identificar tanto com o narrador “falho” como com o narrador “não-confiável”, pois a figura do narrador e dos entrevistados “paulistanos típicos” correspondem ao sujeito que possui um conhecimento limitado da realidade, em oposição ao conhecimento amplo do enunciador. Já o âncora de programa jornalístico sensacionalista operaria na chave da persuasão social, característica da linha editorial deste tipo de veículo de mídia. Do mesmo modo, em *Jesus*, o espectador pode entender os entrevistados como “falhos” e o documentarista como “não-confiável”, uma vez que o primeiro trabalha na chave do conhecimento limitado e o segundo no da malícia e do engodo.

Outro ponto interessante sobre a instância enunciativa do documentarista nos dois filmes é o expediente de delegar a voz para entrevistados pontuais. Em *Jesus no Mundo Maravilha* o casal que perdeu um filho para policiais militares é porta-voz do ponto de vista do documentarista, e em *Violência S.A* o médico que reside em uma favela e não tem medo da violência opera nesta mesma chave. Esses dois depoimentos são registrados de maneiras contrastantes das outras entrevistas, na medida que possuem tom sóbrio. Esse contraste nos leva à interessante constatação de que, nos momentos em que autor quer avançar em sua argumentação sobre a temática social em questão, opta pela sobriedade e não pelo humor, utilizando este apenas para desautorizar o ponto de vista do “inimigo”.

CAPÍTULO 5

RINDO DA ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA EM *BANCO IMOBILIÁRIO* E UM LUGAR AO SOL

5.1 O jogo de perspectivas em *Banco Imobiliário*

Banco Imobiliário se inicia com uma trilha de áudio que consiste em uma combinação de várias vozes em *off*, sobrepostas às imagens de maquetes de empreendimentos imobiliários. Essas vozes desencarnadas nada dizem sobre quem são essas pessoas, apenas parecem descrever o universo imobiliário com palavras que remetem ao universo do jogo e da competição, como “estratégias”, “ganhar e perder” e “entrar em xeque”. Essas referências recortadas de vários e diferentes depoimentos, aliadas às imagens das maquetes, que representam de maneira artificial e idealizada a paisagem urbana, colocam em movimento a tese do filme: a competitividade do setor gera, como subproduto, um distanciamento, um deslocamento de consciência, nas pessoas que atuam neste mercado, em relação aos impactos sociais que podem ocorrer em decorrência de suas atividades.

Na cena seguinte acompanhamos um evento de entrega de chaves de um condomínio recém-inaugurado. A constante referência do mestre de cerimônias ao “sonho realizado” daquelas pessoas, e a menção à empresa Direcional Engenharia- construtora que tem muitos empreendimentos voltados para os beneficiários do programa governamental Minha Casa Minha Vida⁴⁷- são indicadores de classe. Esses elementos nos sugerem, a princípio, uma tentativa do documentário de recortar uma determinada classe social que será enfocada: uma classe que tem poder aquisitivo para participar de um financiamento de um apartamento, mas cujo padrão do imóvel não se enquadra em uma categoria de luxo.

Em seguida ouvimos um funcionário da administradora do condomínio. Ficamos sabendo, no decorrer de sua fala, que o condomínio terá o pomposo título de *Grand Ville São Bernardo*. O uso do termo estrangeiro “Grand Ville” está relacionado a uma estratégia bastante difundida no país, que consiste na utilização de nomes e termos de outras línguas, notadamente a norte-americana, para conferir um caráter mais “moderno” e “sofisticado” ao

47 O programa Minha Casa Minha Vida foi lançado pelo Governo Federal em 2009 e visa o subsídio às famílias de baixa renda para aquisição de imóveis via isenção de taxas de juros e maiores possibilidades de parcelamento.

produto ou serviço oferecido. Tal estratégia, apesar de não ser nova, ainda goza de grande aderência nos setores de marketing do país, além de possuir consideráveis níveis de aceitabilidade em diferentes faixas sociais e culturais.

Muitos destes termos parecem seguir o mesmo percurso discursivo: são atribuídos a produtos ou serviços, voltados às elites sociais, com o intuito de distinção de classe. À medida que o termo é naturalizado, ele perde seu caráter exclusivo e passa a ser incorporado por serviços ou produtos que visam seduzir classes sociais emergentes. Tal fenômeno gera uma mudança de perspectiva nas elites sociais, que, ao tomarem consciência de que tal termo perdeu sua “aura” de distinção social, passam a interpretá-lo como *kitsch*, e o abandonam. O título “GrandVille” parece ter seguido esse mesmo percurso: há alguns anos era apenas encontrado em nomes de condomínios de alto padrão, mas hoje podemos encontrar uma profusão de empreendimentos residenciais e comerciais que o utilizam em seus nomes. Neste sentido, a fusão do termo “GrandVille” com o nome do município brasileiro São Bernardo do Campo, que não é associado a uma região “nobre” da capital paulista, pode gerar um efeito de ridículo em audiências de classes sociais mais privilegiadas.

Após a cerimônia, ocorre efetivamente as entregas das chaves, e podemos ver os novos proprietários passeando pelo local e percorrendo espaços que contêm o material de divulgação do empreendimento. Não veremos nenhuma dessas pessoas novamente, pois, apesar de elas comporem o elo final da cadeia produtiva do mercado imobiliário, não serão o verdadeiro foco do documentário.



Figuras 48 e 49: Cenas iniciais de *Banco Imobiliário*

A partir dessa cena introdutória o documentário volta seu interesse para as pessoas envolvidas nas diferentes etapas e setores do mercado imobiliário: desde a prospecção de

terrenos para incorporadoras, até a produção de estandes de vendas de apartamentos.

Os primeiros entrevistados são aqueles que produzem as imagens e vídeos em 3D que serão expostos em comerciais televisivos e em estandes de vendas. Seus depoimentos são seguidos de cenas em que funcionários trabalham em fábricas e galpões de produção de material para as maquetes de edifícios que também compõem os estandes.

A todo momento o filme busca um jogo de perspectivas. Nessa sequência específica, a contraposição ocorre pela justaposição de cenas virtuais, produzidas para a divulgação dos empreendimentos, cuja linguagem *clean* e composição visual e sonora agradáveis contrasta com a realidade de quem trabalha na fabricação das maquetes, um ofício insalubre. Em feios e escuros galpões os trabalhadores desempenham funções extremamente técnicas e repetitivas, como a produção de pequenas árvores para compor o “paisagismo” da maquete. A música calma e alegre do vídeo publicitário contrasta com os violentos barulhos decorrentes do funcionamento de máquinas industriais, nas fábricas em que esses funcionários trabalham.

A ideia colocada em andamento aqui é a de que, tanto a imagem digital do prédio, quanto a sua réplica na maquete, são simulacros assépticos e higienizados de um processo econômico exploratório.



Figuras 50 e 51: Jogo de perspectivas em *Banco Imobiliário*

Essas imagens parecem ressoar nos discursos que ouvimos do administrador do condomínio, que foi inaugurado no início do filme, e do dono da produtora de vídeos em 3D, que enfatizam a todo momento que a atividade está conectada com “um sonho”. O administrador é enfático quando diz, no momento da entrega das chaves, que naquele momento se concretiza o sonho daquele grupo de pessoas. Já o dono da empresa publicitária diz: “eu sempre digo que nunca é só uma imagem que a gente faz. Nós vendemos um sonho”. O emprego do termo, no entanto, parece ter dois sentidos distintos, um para os entrevistados, e outro para o documentário. Para o primeiro está relacionado à ideia de desejo e aspirações

de vida, ao passo que para o segundo, de ilusão e alienação.

O filme então desloca seu interesse para os chamados “prospectores”, que são os encarregados de convencer os moradores de espaços potenciais a venderem suas residências para incorporadoras. Dentre eles, Domingos é o prospector sobre o qual o documentário voltará mais a sua atenção, muito provavelmente devido ao seu perfil mais expansivo.

Antes de entrevistar Domingos, o documentário acompanha brevemente o cotidiano de um prospector de atitude bastante discreta. Ele anda de maneira vagarosa, um pouco curvado, elencando, para a câmera que o segue, problemas e dificuldades da profissão. Mostra-se bastante experiente na tarefa de negociar com moradores, adquirindo as informações de que precisa, sem precisar revelar de maneira muito explícita suas intenções.

Em seguida, vemos Domingos, que já se apresenta de maneira mais extravagante, dizendo: “Onde começa um prédio? Ele começa comigo!”. Diferentemente do prospector anterior, que se veste de maneira neutra, com camisa e calça de tons claros, Domingos veste roupa social completa, calça, terno e gravata, anda altivo e de maneira um pouco acelerada. Enquanto o entrevistado anterior revelou as dificuldades cotidianas do ofício, algumas inclusive intransponíveis, como, por exemplo, a existência de uma igreja no meio do quarteirão, tipo de prédio que, segundo ele, seria impossível de remover, Domingos, diz que um prédio começa quando ele diz “é aqui!”. E conclui, triunfante: “É aqui que começa a minha história!”. Um discurso que, comparado ao outro, soa fantasioso e romântico.

A câmera segue Domingos enquanto ele percorre uma rua a pé, mostrando as casas que conseguiu comprar, representando a empresa para qual trabalha. A câmera o segue sem intervir. Como ele anda na rua, e não na calçada – talvez para adicionar um ar mais grandioso às suas aquisições -, vemos muitos carros e um ônibus que passam bem próximos a ele. Após uma série de carros passar a centímetros da distância do corretor, Domingos decide retornar à calçada. No entanto, como a correção de seu comportamento imprudente é morosa, podemos interpretá-la como um sinal de *rigidez* e *mecanização corporal* segundo a teorização de Bergson (1928). Seu depoimento, repleto de jargões do meio, pode ser interpretado dessa mesma forma pelo espectador que não os reconhece. A incapacidade de Domingos de modular seu discurso para ser mais facilmente compreendido por interlocutores que não estão familiarizados com os termos de sua profissão pode ser interpretada como uma *rigidez* discursiva.

Em seguida Domingos avista, do outro lado da rua, um conhecido, e o chama para que venha a seu encontro. Diz para a câmera, meio eufórico: “Vamos aproveitar aqui, tirar um depoimento do Roberto”, sem perguntar para o sujeito se ele está disposto a ser entrevistado.

No momento em que Roberto se aproxima, Domingos pergunta, meio a queima-roupa: “Roberto, explica um pouquinho pra ele como foi a minha abordagem e o que você achou. Desde o começo”. O homem, sem entender direito o que está acontecendo, diz: “Coisa fora de série, o Domingos é uma pessoa maravilhosa, atencioso”. Como nada foi explicado ao sujeito sobre a natureza daquelas filmagens, ele inferiu, a partir do posicionamento assertivo de Domingos, que parece “dirigir” a câmera, se tratar de uma filmagem encomendada pelo próprio prospector.

Mas, no decorrer do depoimento as relações de força se alteram, quando ficamos sabendo que a incorporadora não comprará a casa de Roberto, apesar de ele estar muito interessado em vendê-la. Neste momento o documentarista, que até o momento registrava a performance de Domingos de maneira mais recuada, coloca-se em cena por meio de uma pergunta, feita por trás das câmeras, provocando os dois: “Agora você vai morar aí com o prédio sendo construído do lado?”. Domingos é pego de surpresa e nada responde. O homem limita-se a exclamar um melancólico “É...!”

Momentos depois acompanhamos Domingos passar por uma segunda saia justa, com outro homem que ele aborda em seu percurso. O prospector explica rapidamente que o homem não quer vender um terreno de seu interesse, dizendo: “Estou vendo um amigo do outro lado da rua, que tem um estacionamento de 1000 metros, que eu fico enchendo ele pra vender”. Vemos então uma rápida e pouco amistosa interação entre eles. Em determinado momento o homem contra-argumenta Domingos, dizendo que o preço oferecido pelo terreno não é interessante para ele. Diante de réplica do dono do terreno, Domingos muda o tom do discurso para se adequar melhor ao percurso argumentativo que a conversa tomou. Passa então, de uma postura autoconfiante para de vítima, olhando para a câmera e dizendo: “Isso é muito comum... Essa é a resistência que a gente sofre”.



Figuras 52 e 53: A performance de Domingos em *Banco Imobiliário*

Essa mudança brusca de postura e retórica revelam a fragilidade da camada performática de Domingos, que não consegue adequá-la a situações inesperadas, explicitando as costuras do personagem, moldado e criado para o desempenho de sua profissão.

O documentário, a partir de mais de um procedimento, sugere um direcionamento de leitura para o espectador, na chave do irônico/ridículo. Pode-se argumentar que o processo de desautorização/ridicularização de Domingos se inicia pela opção de apresentá-lo depois de outro prospector, cujo comportamento e postura difere radicalmente da de Domingos. Em seguida, o processo é continuado pela seleção de cenas nas quais o entrevistado enfrenta obstáculos externos que colocam seu discurso e performance em dúvida. A performance ativa de Domingos tropeça, primeiramente, em seu quase atropelamento ao andar no meio da via, e desaba nas interlocuções com conhecidos na rua, que o colocam em situações as quais ela não se mostra apto a contornar. Em outro momento, Domingos, provavelmente de maneira um pouco irrefletida, revela a artificialidade do papel que desempenha, ao comentar sobre a alegação de alguns moradores sobre o “valor sentimental” de seu imóvel: “É bacana quando a pessoa fala isso, porque eu digo: então isso não tem preço”. O uso da palavra “bacana” deixa claro que Domingos está se parabenizando porque arquitetou um mecanismo retórico para rebater essa afirmação, sem se dar conta de que essa afirmação pode soar pouco empática em relação ao sofrimento morador, que é visto apenas como um vendedor em potencial.

Em seguida, acompanhamos outro prospector, cujo depoimento curto é composto por máximas como: “Não tem nada que não se venda, e não tem nada que não se compre!”, ou então: “Dinheiro não recebe desaforo!”. Ele também escolhe uma maneira muito peculiar de se referir a uma reserva ambiental que está sendo destruída, para dar lugar a loteamentos, dizendo que determinada área “É de INCRA e está virando matrícula!”. Ao sobrepor o registro destes dois vendedores o documentário parece sugerir que há uma falta de consciência desses profissionais frente aos problemas sociais maiores que circundam seu ofício, como a descaracterização histórica de bairros e regiões e o desmatamento predatório.

O efeito de mecanização aparece também no discurso de funcionários que se utilizam de termos e jargões do meio perante um espectador leigo. Isso ocorre quando ouvimos uma funcionária da empresa Odebrecht. Ela começa seu discurso da seguinte forma: “A *Odebrecht Properties*, conhecida como OP, é um negócio da organização Odebrecht, que se dedica ao investimento e à operação de artigos imobiliários. O nosso resultado vem exatamente de um fluxo de aluguel e vem com a valorização deste patrimônio do tempo. Então, diferentemente de um incorporador, a visão de uma empresa de *properties* é uma visão

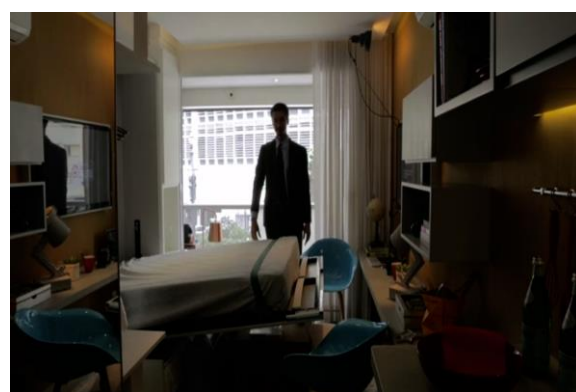
de longo prazo porque ela se posiciona como investidor proprietário”. O efeito de ridicularização que essa cena pode transmitir para alguns segmentos de audiência está muito relacionado ao fato de que, momentos antes, o documentário aborda a questão da especulação imobiliária com um entrevistado. O discurso da funcionária da Odebrecht remete a essa prática, mas tenta, de maneira um pouco infrutífera, segundo a nossa leitura, distanciar-se do peso pejorativo que ela carrega, utilizando outros termos, como “artigos imobiliários”, por exemplo. A sua performance pode ser interpretada como *mecanizada*, possuindo um caráter bastante artificial em muitos trechos de sua entrevista. A funcionária afirma, em determinado momento, que a empresa é conhecida pelo apelido “OP”. Depois de agradecer o espectador leigo com mais um leque de termos técnicos, a entrevistada, finaliza dizendo: “Você desperta a ‘vontade de...” e conclui, com o rosto tomado por um sorriso copioso: “quanto isso vale?”. Neste momento, na camada de trilha sonora do filme, ouvimos uma agitada música eletrônica, que, sobreposta ao sorriso exagerado da funcionária, parece querer reforçar o caráter falso e impessoal de seu discurso.

Outro exemplo de mecanização ocorre na entrevista com um vendedor que oferta um apartamento de 18 m². A princípio, seu discurso parece bem assertivo, mas, em determinado momento, ele parece não dosar bem a intensidade de sua performance gestual, gerando no espectador a suspeita de que tal técnica corporal é parte de uma coreografia que lhe fora previamente ensinada: “Não é que o imóvel é pequeno” ele diz, fazendo uma pequena pausa e, em seguida, projetando seu corpo para uma postura lateral em relação ao entrevistador e de frente para a maquete: “Ele é compacto, ele é diferenciado, ele é para um público seletivo, é para um público exclusivo” finaliza, convicto. A pausa dramática, seguida pelo movimento de corpo e chuva de adjetivos evidenciam o caráter mecânico do discurso.

Outro momento em que vemos esse expediente em funcionamento ocorre quando ouvimos, de um profissional de marketing, as estratégias que são usadas para construir uma unidade decorada que tenha alto poder de sugestão e convencimento para o cliente, por meio da iluminação, decoração, ambientação sonora e olfativa, vemos alguns ambientes de um apartamento decorado. Nosso *tour* termina na sala, com um vendedor acionando um controle que movimenta uma televisão sobre um trilho, posicionando o eletrônico em seu lugar. Mas o movimento do televisor no trilho é extremamente vagaroso e barulhento, e o equipamento emperra em determinado momento, para o desespero do vendedor, que começa a apertar os botões do controle, ansiosamente. O mal funcionamento do equipamento revela o caráter (mal) fabricado do negócio, operando também como mecanismo ridicularizador do discurso do publicitário, que, em momento anterior, enfatizou múltiplas vezes a “complexidade” de seu

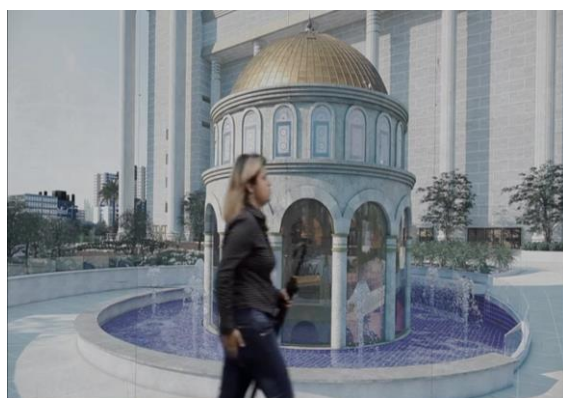
ofício.

Outro momento em que um fator não-humano opera como mecanismo ridicularizador é ao final de um breve *tour guiada* pelo vendedor do apartamento “compacto”. Como o apartamento possui apenas um cômodo, não há muito o que mostrar, de modo que a descrição do vendedor dura pouco segundos. Para finalizar, ele decide mostrar a cama, que fica embutida na parede. Ao “descer” a cama, para mostrar como o cliente o faria, ela encontra algum obstáculo em seu percurso e a estaciona torta, induzindo ao riso.



Figuras 54 e 55: A performance do vendedor e a visita ao decorado

Um procedimento que já pode ser encontrado no curta-metragem anterior do diretor, *Salomão* (2013), é bastante usado nesse documentário: a composição de enquadramentos que contrapõem as gigantescas imagens de publicidade que cercam os prédios que estão em fase de construção, ou de vendas, com pessoas que passam em frente a elas. Essa brincadeira de sobreposição de camadas, escala e profundidade de campo, parece sugerir uma espécie de ajuste de perspectiva, trazendo as ilusões do universo da publicidade para o mundo real.





Figuras 56 a 59: Jogos de perspectiva em Salomão (fig. 56) e *Banco Imobiliário*

As estratégias estéticas de enquadramento aliadas as tomadas em que algo inesperado ocorre, como o trilho da televisão que enguiça, revelam o caráter artificial de muitos setores deste mercado, o que contribui para o efeito de ridículo. No entanto, significativa contribuição para esse efeito é fornecida pelos depoimentos dos próprios vendedores de estande, que revelam, de maneira bastante franca e direta, as estratégias que utilizam para conseguir fechar um negócio. Nestes casos, o mecanismo irônico parece alterar-se. Se, em muitos momentos anteriores estávamos “rindo de” entrevistados, passamos a “rir com” eles.

Em uma cena, um vendedor demonstra para a equipe de filmagem como ele apresenta um apartamento. Quando ele alcança a região dos quartos, fala: “Ó, primeira suíte. Aqui é armário ó, a mulherada gosta. Então aqui é armário.” Em seguida começa a se movimentar freneticamente, entrando e saindo de todos os quartos e apontando para todos os armários do apartamento: “Armário! Armário no roupeiro, no corredor! Armário! Uma bela suíte, com bastante armário! Aqui seria a *suíte master*, olha o tamanho do *closet*! Armário pra caramba!”.

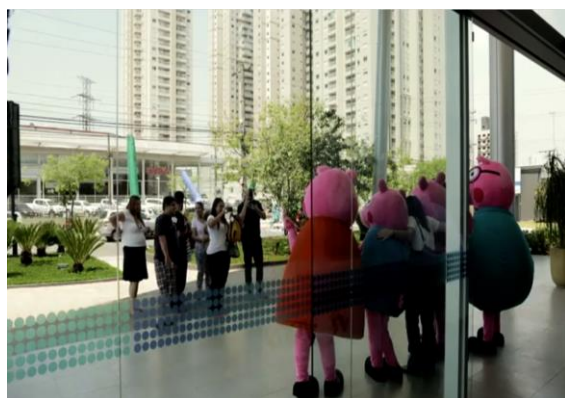
Outro vendedor que aponta aspectos ridículos do ofício nos revela que, como as empresas possuem um número enorme de vendedores autônomos, estes precisam criar “nomes de guerra”, pois existem muitos vendedores com o mesmo nome de batismo. O vendedor nos explica que processo de escolha de um nome de guerra envolve basicamente a criação de qualquer termo que gere impacto nos possíveis cliente. Deste modo, o vendedor entrevistado nos revela que optou por “Cristiano Ronaldo”, por ser o nome de um jogador famoso. Em outra cena em que ouvimos um funcionário chamar vários vendedores pelos seus nomes de guerra, percebemos que a ânsia e necessidade de se destacar dos demais vendedores concorrentes gera nomes pitorescos e inusitados como “Marquesa”, “Gagarin” e “Netfrix”.

Em seguida ouvimos a entrevista de Jonas, cujo nome de guerra é “Trovão”. Durante a entrevista, ele nos revela que Trovão tem uma postura mais agressiva, e “bate” no cliente,

(segundo jargão do meio), até conseguir fechar o negócio, diferentemente de Jonas que é mais tímido e reservado. Ele explica que essa “dupla identidade” foi a estratégia desenvolvida para lidar com uma realidade paradoxal e contraditória: foi preciso criar uma personalidade alternativa para lidar com o conflito diário que vive por ser uma pessoa de personalidade discreta e pacífica, e exercer um cargo que exige uma postura agressiva. Nestes depoimentos podemos perceber que os entrevistados têm plena consciência da performance que desempenham. Isso nos fornece outra chave de leitura que até o momento não tinha sido plenamente explorada pela voz do documentarista: a revelação dos entrevistados das estratégias performáticas que foram obrigados a desenvolver no exercício de suas funções, nos levam a inferir que há, em diferentes graus, consciência destes entrevistados em relação a alguns aspectos que podem ser considerados criticáveis e/ou risíveis da profissão que desempenham.

Outra entrevista que voluntariamente revela um aspecto ridículo da profissão é a de um empresário de uma construtora que aponta como os estandes de venda atuais estão ganhando proporções absurdas. Ele contextualiza: “Antigamente, o estande de venda era um contêiner deste tamanho (apontando para a sua pequena sala). A gente tinha um cara, que a gente chama de ‘macaco véio’ com as informações da empresa, a planta do projeto, não tinha ar-condicionado, não tinha nada. Tinha uma lâmpada lá, em um contêiner que era utilizado na obra.”. O entrevistador pergunta porque essa estrutura mudou e ele responde. “Pra resumir, a concorrência aumentou. Houve um aumento na necessidade de fazer empreendimentos maiores. Quando você faz um empreendimento de 10 unidades, o teu investimento em marketing é pequeno, porque é 10 unidades. Se você faz um empreendimento de 600 unidades você tem que levar 10 mil pessoas lá, pra vender as 600. Como que você traz 10 mil pessoas? Fazendo um oba-oba. Fazendo um puta de um estande! Dando uísque pra todo mundo, fazendo 3 decorados... E o cara tem que fazer mais, porque o vizinho tá fazendo também 600 unidades, então ele tem que fazer mais barulho. Então é isso”. Assim que ele termina seu depoimento, vemos cenas de um destes estandes gigantescos, com bonecos, garçons, uma música pop reverberando alto, etc.

Mas o documentário também decide mostrar algo que propositalmente não está em seu discurso: a precarização de serviços que tangenciam a manutenção destes estandes, como as pessoas que são contratadas apenas para segurar placas em grandes cruzamentos com setas direcionais para o estande. Esse artifício parece querer marcar um distanciamento do depoimento do entrevistado, mostrando aspectos de sua profissão que ele não está disposto a explicitar.



Figuras 60 e 61: Cenas dos estandes de vendas

Em duas das últimas cenas, o movimento de distanciamento em relação a dois dos personagens mais fortes do documentário fica mais evidente. A primeira inicia-se com Domingos entrando em sua casa. Ela contrasta de maneira evidente com os empreendimentos imobiliários que vimos no decorrer do documentário: tem aspecto não-planejado, velho, com pintura gasta e rebocos aparentes na fachada. Ouvimos sua voz na camada em *off* enquanto ele entra na casa, dizendo “essa é a minha casa, que está em reforma.”. Mas, fora o aspecto da casa, não há mais nenhum elemento que sugira um processo de reforma, como materiais e equipamentos de construção. Tais ausências nos levam a questionar se de fato a casa passa por uma reforma. Se a informação for inverídica, somos levados à conclusão de que Domingos acredita que o aspecto de sua casa não está altura da imagem ativa de profissional bem-sucedido que vinha sustentando até o momento. Domingos guia a equipe de filmagem até a sala da casa, dizendo que gostaria de ler um texto que havia previamente escrito. Aparentando certo nervosismo, o prospector lê o texto, que discorre sobre as suas conquistas profissionais. Ele inicia a leitura dizendo: “Eu gosto muito de pensar na cadeia produtiva” No decorrer do texto, entendemos que a leitura de Domingos sobre a “cadeia produtiva” é relativa ao lucro que ele gerou pra a empresa a qual trabalha. Conclui dizendo: “Isso me fascina! Eu nasci pra trabalhar no mercado imobiliário!” E a tela escurece anunciando o final do documentário.

Ao concluir seu filme com essa cena, o documentarista procura estabelecer um contraste entre a versão “macro” do documentário e a visão “macro” do entrevistado. A visão do primeiro é a de que pessoas como Domingos veem “o quadro geral” de maneira distorcida, colocando-se como agentes importantes para esse mercado e ignorando algo óbvio: que moram em casas feias e pobres enquanto trabalham para um mercado imobiliário altamente

lucrativo e especulativo, que comercializa casas as quais eles nunca terão acesso. Ora, mas se essa é uma constatação óbvia, como poderia ela escapar ao entrevistado?

É mais provável que, acreditando que o documentário não estaria interessado em questões mais “mundanas” de sua vida, como a necessidade desse emprego para sustentação financeira da família, o entrevistado optou por discorrer sobre assuntos mais abrangentes, ou seja, de como sua profissão se localiza dentro de um campo de atuação maior. Como não há, na edição final do filme, qualquer tipo de interação entre Domingos e a equipe que possa tê-lo incentivado a seguir essa linha discursiva, o caminho está livre para interpretar seu olhar enviesado a partir de uma ideia de *rigidez*.

No entanto, a ideia de rigidez que parece funcionar tão bem em entrevistados como o vendedor de apartamentos de 18m², não se realiza completamente em Domingos. Isso ocorre pois não sabemos quase nada sobre o primeiro vendedor, ao passo Domingos, além de ter conquistado mais tempo de tela, expõe-se mais ao espectador. Mesmo tentando sustentar uma performance profissional que muitas vezes pode soar afetada, o efeito de ridicularização parece estacionar na medida em que o entrevistado se torna esférico diante de nossos olhos, abrindo-se cada vez mais a um retrato em que coabita o risível e o trágico. Em nossa leitura, o retrato de Domingos melhor se enquadra no domínio da *ironia trágica*, que, segundo Muecke (1995), manifesta-se quando nutrimos simpatia pela vítima da ironia



Figuras 62 e 63: Domingos em sua casa em *Banco Imobiliário*

O mesmo não ocorre com o depoimento final do empresário da construtora. Em cenas anteriores de sua entrevista, o entrevistado mostra grande desenvoltura e tranquilidade em suas explicações sobre o funcionamento do mercado imobiliário. Suas colocações têm um tom didático, sem utilização excessiva de jargões do meio, e ele parece ter o cuidado de ancorar as justificativas dos procedimentos mais comuns do mercado em que atua a elementos

incontornáveis e pragmáticos, como o comportamento do consumidor e da concorrência. O empresário afirma, em determinado momento de sua entrevista, que a mesma pessoa que critica o mercado imobiliário é aquela que consome seu produto. O documentário se furta de produzir qualquer tipo de contra-argumento a este raciocínio, ou de ouvir o ponto de vista deste grupo. Aqueles que, segundo o entrevistado, são ao mesmo tempo vítimas e cúmplices do mercado imobiliário são registrados apenas na primeira cena, assistindo passivamente e em silêncio à cerimônia de inauguração do condomínio Gran Ville San Bernando.

Em outro momento, o empresário atribui a agressividade do mercado imobiliário a grande concorrência. Diante de todo esse pragmatismo, o documentarista tenta a sua cartada final, com uma pergunta que dificulta as respostas práticas do empresário: “Pra você o que é uma cidade?”. Ele, passa a aparentar certo desconforto, se mexe em sua cadeira, e ensaia algumas respostas sem convicção: “Um conjunto de cidadãos, cidadãos, cidadons, não sei como que fala... Que vivem sob uma lei comum... um local que contempla uma série de equipamentos pra sociedade...”, mas acaba desistindo: “Difícil essa pergunta em meu amigo?”.



Figura 64: O empresário e seu conceito de cidade em *Banco imobiliário*

Com essa sinalização de desistência do empresário, os propósitos da pergunta parecem ter sido alcançados: efetivamente desestabilizar o entrevistado, que, fragilizado, fica exposto ao ridículo ao perder a eloquência e postura. O intuito maior da pergunta possivelmente foi o de convencer o espectador de que a falta de reflexões maiores sobre as causas e consequências sociais da profissão podem levar a resultados sociais trágicos.

Mas, vendo-se diante de um impasse, o executivo projeta uma saída para si: devolve a pergunta para o documentarista: “Vocês já responderam essa pergunta alguma vez? Vocês têm na ponta da língua isso aí? Não, não tem né?”. É provável que eles não tenham, mas parecem

querer convencer-nos que o filme de alguma forma está respondendo a essas questões.

Ao devolver a pergunta para o documentarista, o entrevistado não pretende somente comprovar a natureza difícil e complexa da questão que lhe foi colocada. Mais importante, ele pretende revelar o antecampo da cena, convocando o documentarista à interlocução. E a revelação do antecampo, a queima-roupa pelo entrevistado, é uma ação potente, capaz de gerar intensa reação de desconforto no documentarista. Basta lembrarmos a famosa cena final de *Peões* (2004) de Eduardo Coutinho, na qual ele é interpelado pelo entrevistado, que, após se emocionar ao lembrar de seu antigo ofício, lhe pergunta: “Você já foi peão?”. Coutinho responde “não” ao entrevistado, e nada mais diz, aceitando e abraçando o fosso que se estabelece entre os dois.

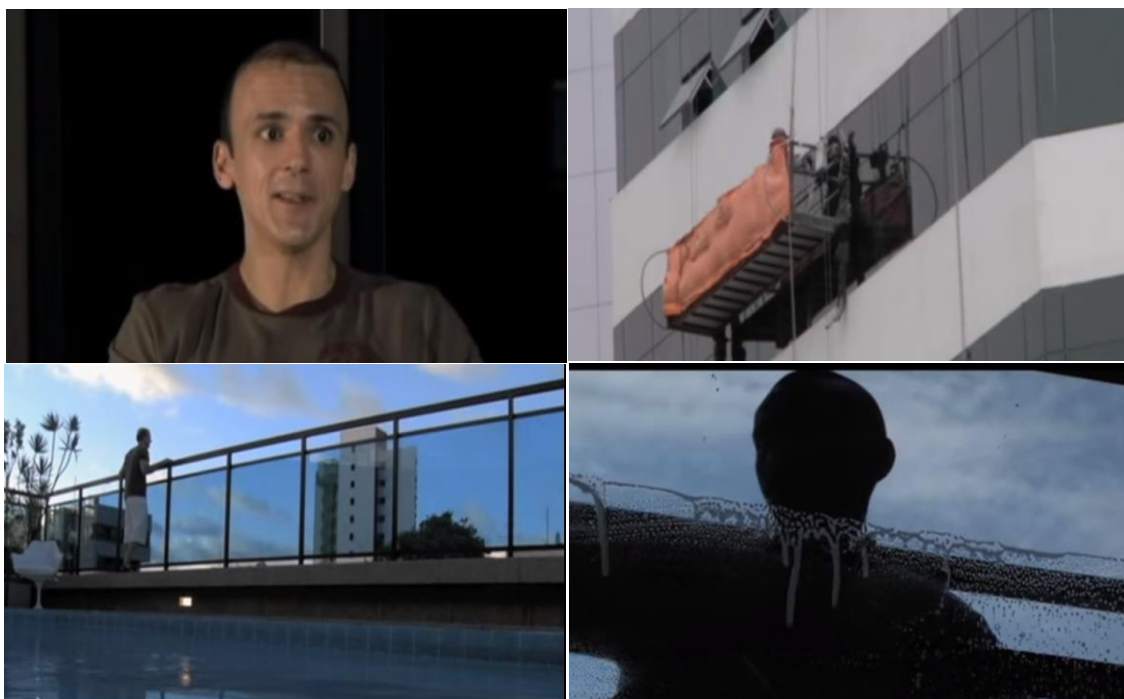
Mas, em *Banco Imobiliário* não há resposta nem silêncio, apenas o corte. E a pergunta do entrevistado, ainda que carregada de certa animosidade, não deixa de ser um convite a interlocução. Convite este que foi prontamente negado pelo documentarista. É curioso que nessa cena quem decide aumentar a tensão da entrevista é o próprio documentarista, ao fazer uma pergunta que foge da área de atuação do entrevistado, gerando o desconforto. O entrevistado alimenta a tensão, devolvendo a pergunta para o documentarista, que decide traçar nova rota, guardando a distância e resguardando a sua estratégia discursiva de mobilização de sentidos a partir da edição.

5.2 O contraponto visual em *Um lugar ao Sol*

Um Lugar ao Sol se inicia com cartelas explicativas que nos sugerem que o objetivo do filme é revelar o “ponto de vista” de membros de classe privilegiadas que moram em coberturas de edifícios. Esse efeito é gerado, no decorrer do filme pela intercalação de cenas gravadas em lugares altos, que registram a perspectiva visual do “olhar de cima”, com entrevistas que representam a perspectiva social destes “olhares de cima”, ou seja, os discursos e opiniões destes membros de classe média e alta sobre os problemas sociais que os cercam.

A primeira sequência do filme, uma entrevista com um casal de namorados que mora em uma cobertura em Recife, já coloca em andamento esse expediente. Em determinado momento um dos namorados discorre sobre a vista, dizendo: “É muito bom você abrir uma janela, abrir uma cortina, e ter esse mar na frente. Você poder tomar banho com um mar à frente”. Em seguida corta-se para uma cena com um trabalhador, em silhueta, limpando uma

janela de um edifício. O outro então complementa: “É a sensação de estar vivo”. Mostra-se então uma cena da fachada de um prédio com o trabalhador suspenso limpando a janela, e o entrevistado continua: “A sensação de que nada disso aqui realmente importa. É você ser lembrado que o próprio imóvel que você mora não importa... E olhando para o mar, olhando para o céu você lembra, que porcaria isso aqui, não vale nada.” Neste trecho, o discurso é mostrado em *off*, intercalando cenas do morador contemplando o mar de sua cobertura, com cenas do trabalhador anônimo limpando a janela.



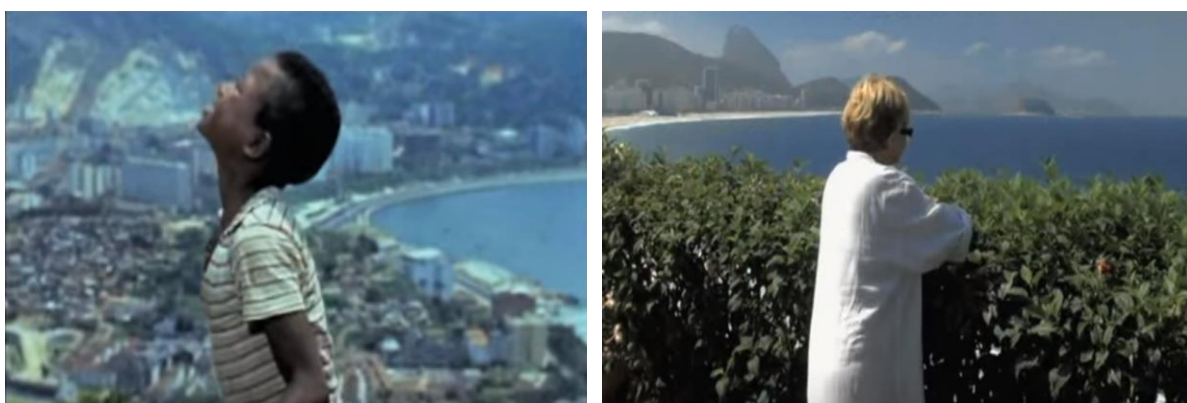
Figuras 65 a 68: A perspectiva visual e social do morador de uma cobertura em *Um Lugar ao Sol*

No documentário os moradores da cobertura são entrevistados em sua casa, bem iluminados, enquanto o trabalhador é filmado de longe, ou apenas em silhueta. O mesmo jogo de sentidos é mobilizado por meio da intercalação de imagens do morador olhando a vista de sua sacada, e do trabalhador, que olha o céu a partir de seu reflexo na janela que limpa. Estes enquadramentos e a montagem associativa dessas imagens introduzem o argumento do filme: o morador ignora, ou opta por ignorar seu privilégio de classe, que o permitiu ter uma cobertura com vista para o mar. Os enquadramentos em distância e em silhueta ilustram o “ponto de vista” do morador da cobertura sobre os menos privilegiados: distantes e anônimos.

Outra passagem interessante é a entrevista com uma francesa radicada no Brasil, que mora em uma cobertura no Rio de Janeiro. Ela diz ter decidido se mudar para o Brasil após

assistir ao filme *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). Relata que, quando veio para o país, tornou-se amiga da “elite cultural” brasileira, entre eles, Vinícius de Moraes, autor da peça teatral *Orfeu da Conceição* (1954), que deu origem ao filme de Camus. O documentário então utiliza-se da referência para produzir um comentário irônico sobre seu discurso, intercalando, entre as cenas da entrevista, uma cena do filme, em que um menino negro observa uma pipa do alto do morro onde mora. Em seguida, vemos uma cena em que a francesa contempla o mar de sua cobertura, e, distante, ao fundo, no sentido oposto ao que ela está contemplando, podemos ver vários morros do Rio de Janeiro.

A francesa revela que seu ofício é viajar pelo Brasil comprando artesanato produzido por pequenas comunidades e aldeias, para depois revender. Mas, a julgar pelo teor de seu discurso sobre as causas da desigualdade social no país, seu contato com populações pobres não parece ter lhe dado uma visão tão panorâmica quanto a vista de sua cobertura, sobre esse assunto.



Figuras 69 e 70: Cena de *Orfeu Negro* em *Um Lugar Ao Som* e perspectiva visual e social do estrangeiro

A edição parece particularmente interessada nos trechos de seu depoimento que reforçam a ideia de uma perspectiva eurocêntrica sobre o Brasil, ressaltando as frases em que ela diz: “gosto muito das minhas coisa (sic) de índio”. Em determinado momento, ela parece bastante contrariada com os “novos rumos” das comemorações de ano novo no Rio de Janeiro, dizendo: “Eu quero macumba! Não quero ver um bando de gente andando e fogos de artifício... A única coisa nossa, que é só nosso, que a gente tem aqui, esses imbecil (sic) acabaram com isso”. É interessante o uso simultâneo, na mesma frase, dos termos “nosso” e “esses imbecil”. O primeiro termo sugere um desejo de pertencimento da francesa à cultura brasileira, e o segundo, um afastamento em relação a uma parcela da população que ela não se preocupa em caracterizar, satisfazendo-se com a adjetivação “imbecil”.

Nesses trechos, é clara a comparação entre a apropriação da cultura brasileira que encontramos no filme de Camus e o ofício da francesa. O filme sugere que, tanto o filme, quanto a francesa lançam um olhar interessado (ainda que na chave do exótico) para as nossas manifestações culturais e belezas naturais, mas parecem incapazes de olhar com igual interesse os problemas de desigualdade social do país. Dentro desta construção discursiva, o fato de a francesa usar o termo pejorativo “macumba” para referir-se às religiões de matriz africana, afirmar que “são coisas nossas”, para em seguida marcar novamente a distância, chamando os brasileiros de “imbecis”, revela esse “desvio” de olhar”. Tal desvio caracteriza-se pela obsessão por uma cultura estrangeira, especialmente suas manifestações populares, mas não tanto pelo seu povo.

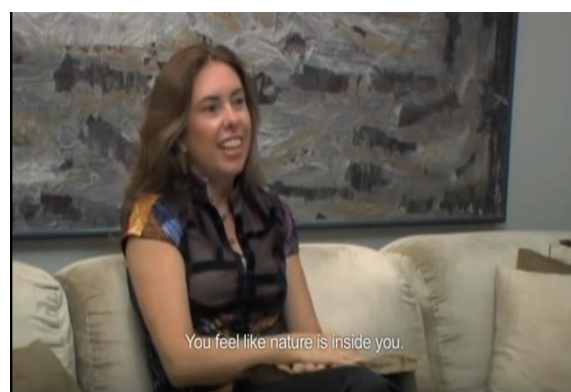
A montagem dessas duas entrevistas segue uma estrutura similar à edição das entrevistas iniciais do documentário *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964). A sequência inicial de *Um Lugar ao sol*, em que o discurso do casal de namorados é intercalado com imagens de trabalhadores que limpam vidros de grandes edifícios, segue estratégia similar a uma cena do documentário de Hirszman, na qual o discurso de membros da classe média é intercalado com o olhar de trabalhadores, como se esses encarassem e julgassem o seu ponto de vista preconceituoso. Em uma dessas cenas, uma senhora encontra-se sentada em seu sofá, no conforto de sua casa, dizendo: “é um povo muito indolente. É um povo que às vezes não sabe receber. Quando a pessoa quer dar meios melhores para eles melhorarem. Se eles não começarem, de uma certa forma educando os que vão nascendo, sobretudo alfabetizando e ensinando...”. Em seguida, ouvimos uma voz masculina em *off* dizendo: “É uma desgraça. Esse é um país em que eu tenho a impressão que é preciso mandar importar gente. 20 mil alemães, 60 mil ingleses e americanos. Uma comissão grande composta de um número grande desses... Gente honesta.”

A francesa de *Um Lugar ao sol* parece partilhar da mesma opinião da mulher, quando, em determinado momento da entrevista, afirma ter doado alimentos para os pobres no passado, mas ter se decepcionado com a finalidade dada aos donativos. Ela afirma, exaltada, que eles comeram os alimentos no lugar de plantar. A atitude, que não é muito bem explicada pela francesa, é simplesmente interpretada como uma ingratidão, de “um povo que às vezes não sabe receber”. O seu discurso, no entanto, contradiz a opinião do homem de *Maioria absoluta* sobre os possíveis benefícios de povoar o território nacional com estrangeiros, ao se mostrar mais a serviço de uma ideia de exploração econômica e cultural do que de desenvolvimento.

Em outra cena, vemos, antes de uma entrevista, imagens que parecem captadas a partir

da janela de um carro em movimento, de prédios na faixa beira-mar de uma praia. O enquadramento não é convencional. Conseguimos perceber que o carro percorre uma avenida à beira-mar apenas a partir do elemento metonímico dos coqueiros, que disputam lugar com os prédios, muito mais altos. Em seguida, clipes rápidos de várias fachadas de prédios com seus nomes, a maioria termos que remetem a regiões ou personalidades europeias, como Rembrandt, Stradivarius, Versailles, Acrópolis, Cannes, Conde de Toulon, Renoir e Lumiere, Tais clipes nos remetem à primeira cena de *Banco imobiliário*, em que, o condomínio de apartamentos, de aparência menos sofisticada do que os mostrados agora, apresenta o estrangeirismo “GranVille” no nome.

Após esses clipes vemos a entrevista com uma mulher que enumera, entusiasmada, as vantagens de se morar em uma cobertura. Dentre os principais aspectos que ele relata estão a proximidade com a natureza, a privacidade e o silêncio, já que seu prédio não se localiza em uma grande avenida. Esse dado nos leva a inferir que essa entrevistada é moradora de um dos prédios que vimos na cena anterior, localizado a beira-mar. Ela então afirma que a cobertura permite que “a natureza entre em você”, disparando uma leitura na chave do irônico/ridículo, a partir da associação entre essa frase e a ocupação predatória das faixas à beira-mar por prédios altos, que degradam esse meio ambiente. Além disso, a montagem desta entrevista, inserida após as imagens dos nomes europeus dos prédios no leva a concluir que a preservação do meio ambiente nacional não é uma forte preocupação destes moradores.

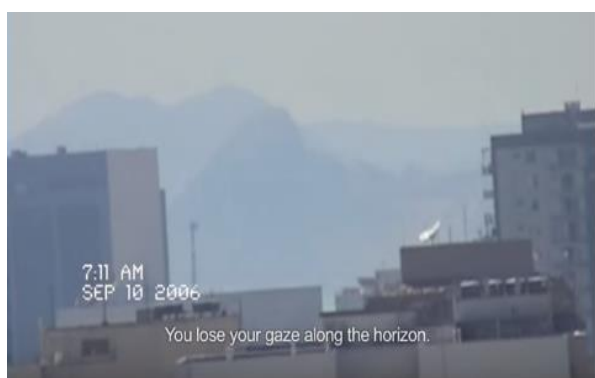


Figuras 71 e 72: Os prédios à beira-mar e entrevistada que aprecia a natureza

Como vimos também nos outros filmes, em *Um Lugar ao sol* o efeito irônico advém, às vezes, da própria enunciação dos entrevistados, que pode ser lida na chave *da ironia observacional*. Em uma dessas cenas, o diretor filma uma entrevistada que, por sua vez, está filmando a vista de sua cobertura. A mulher brinca de filmar os morros do Rio de Janeiro,

tecendo comentários encantados sobre a natureza da região: “Poder olhar lá pra longe, é uma coisa muito especial né! Ver as montanhas lá no final...tão perto e tão longe!”. Então a cena corta para outro momento da filmagem da entrevistada, em que o tom do seu discurso muda no momento em que a câmera capta uma favela vizinha ao seu prédio: “Eu não sei se vocês vão conseguir ver o Dona Marta aqui...Você tem uma comunidade que adentra o morro, desmata o morro, que não preserva...”. A fotometria da imagem amadora, que superexpõe o céu, escurecendo o morro, parece uma analogia visual à linha de pensamento da mulher. Aqui, as imagens da entrevistada, acompanhadas de seus comentários, parecem se alinhar perfeitamente com a argumentação central do filme: os mais ricos conseguem desenvolver uma conexão mais forte e afetiva com uma paisagem distante, do que com a realidade da pobreza que mora ao seu lado. Enquanto fala de maneira revoltada da favela, sua câmera passeia por uma área mais preservada de mata atlântica. Neste momento, ela subitamente muda o tom, finalizando: “mas o Rio de Janeiro realmente é lindo!”.

Em nossa leitura, essas imagens terminam por corroborar o retrato da entrevistada como alguém desprovida de qualquer consciência social. Tal retrato já havia sido posto em movimento em momento anterior, quando a ouvimos se referindo às favelas do Rio de Janeiro através de comparações e termos completamente desconectados da realidade: “a Dona Marta hoje em dia é uma coisa que parece assim, uma caixinha de brinquedo, porque ela é toda colorida, ela é toda pintadinha”, e “[a troca de tiros no morro] “É lindo! A gente tem fogos quase que diariamente. Meio trágico, mas muito bonito!”. O efeito do ridículo aqui está no uso dos advérbios de intensidade “meio” e “muito” para acompanhar os adjetivos “tráfico” e “bonito”, na descrição da troca de tiros no morro. Ao associar em uma mesma frase a guerra entre facções criminosas na favela como algo “meio trágico”, e os rastros visuais de bombas aéreas no céu como “muito bonito”, a hierarquização de seus sentimentos e sensações fica evidente: para ela, as bombas são mais bonitas do que trágicas.



Figuras 73 e 74: filmagens da moradora de uma cobertura de montanhas e da favela incrustada em um morro

Novamente munida de sua câmera, a acompanhamos na filmagem do quarto de seu filho. Primeiro ela filma as paredes, que estão cobertas por frases tiradas de músicas pop ou provérbios e ditados, e diz, orgulhosa: “Esse é o quarto de um adolescente maduro”. Continua a filmar, e diz: “É um barato né, porque de repente resume um monte de coisinhas que ele pensa, o mundinho dele. Um pouquinho mais amplo porque ele consegue ter essa vista aqui [apontando sua câmera para a janela do quarto]”. A câmera se dirige até a cama e vemos que o menino está dormindo, ou fingindo que dorme, já que provavelmente não quer aparecer nas filmagens.

Em outras cenas com essa mesma mulher, cujo nome não é revelado pelo filme, ela é entrevistada na sala de estar da cobertura, junto a seu marido e filho. O garoto está sentado ao lado de sua mãe, na sala, e ela o introduz: “Aí esse aqui é o Felipão, que também mora na cobertura, que vai poder dar boas dicas pra vocês porque ele vai ter o olhar do adolescente”. O menino diz, meio sem graça, que não sabe explicar direito a sensação de morar em uma cobertura, porque para ele já é uma coisa naturalizada. Ele nunca morou em outro lugar e, diferentemente de sua mãe, parece não se sentir confortável em divagar longamente sobre temas genéricos. Vendo a sua armadilha desmoronar com o esmorecimento da entrevista, o diretor faz uma pergunta mais específica, por trás das câmeras: “Tem algum status? Algumas pessoas têm inveja disso?”.

O pai parece morder a isca plantada pelo documentarista, dizendo “Ah tem!”, com afetação. O filho e a mãe concordam com essa afirmação e começam a citar exemplos da maneira como usam a cobertura para mostrarem status e obterem privilégios, como, por exemplo, mencionar que moram em uma cobertura para conseguir entrar em listas de presença de festas exclusivas. O diretor participa da conversa, rindo da descrição, bem à vontade, e o pai finaliza: “Em outras palavras, quando você quer ter ‘cobertura’ você usa a ‘cobertura’”. Em nossa leitura, a intervenção do diretor parece ter sido bem-sucedida no intento de estimular seus entrevistados a produzir discursos que poderiam ser retrabalhados na edição final do filme. Mas, para isso, foi preciso se expor para o espectador, revelando o antecampo dissimulador que se estabeleceu no momento das gravações das entrevistas.

Na próxima cena o assunto que parece estar sendo discutido é a segurança. A mulher relata, em tom dramático, um episódio em que 15 assaltantes entraram “na nossa casa”. Seu marido a corrige dizendo que, na verdade o prédio foi invadido por assaltantes. Mas corrobora o discurso paranoico a mulher, dizendo: “Não há segurança nenhuma de morar em lugar nenhum”. Essa fala nos remete aos discursos paranoicos de *Violência S.A.*, mas, diferentemente do que ocorre com os entrevistados deste, em *Um Lugar ao Sol* o elemento

desautorizador do discurso paranoico é o próprio filho, que pondera: “Não! Hoje aqui a gente tem muitas vantagens.” Uma das vantagens apontada pelo jovem é o fato de a cobertura ser o último andar de um prédio, de modo que as chances de não ser pego de surpresa em um assalto ao edifício aumentam consideravelmente.

Ele continua tentando ponderar o discurso dos pais: “Eu já tive oportunidade de ir para Paris, Nova York, Orlando e lá tem ladrão, tem acontecimento...”, neste momento sua mãe o interrompe, iniciando um longo e confuso discurso sobre o estado brasileiro proteger “os bandidos”, dizendo: “O governo abraça um pouco, como se fosse uma coisa social essa violência. Ele cria uma desculpa dessa violência pelo social”. Durante o discurso de sua mãe o jovem permanece em silêncio, mas sua expressão facial e corporal sugerem um certo incômodo com esta argumentação, fornecendo um contraponto visual. A mulher conclui sua linha de raciocínio afirmando que o problema da violência no Brasil é causado pelo “desleixo de governança”.

O documentário então insere seu ponto de vista sobre esse diagnóstico social, mostrando imagens de anúncios de imóveis localizados na Lagoa Rodrigo de Freitas e de prédios já construídos no local. São provavelmente dois os comentários desautorizadores aqui: o que também atribui as elites a falta de consciência ecológica, mencionada pela mulher ao se referir aos habitantes do Dona Marta, e o que se refere a um possível “desleixo de governança” em relação aos empreendimentos destinados à elite que ocupam, muitas vezes de forma irregular regiões e áreas “nobres” de grandes cidades.

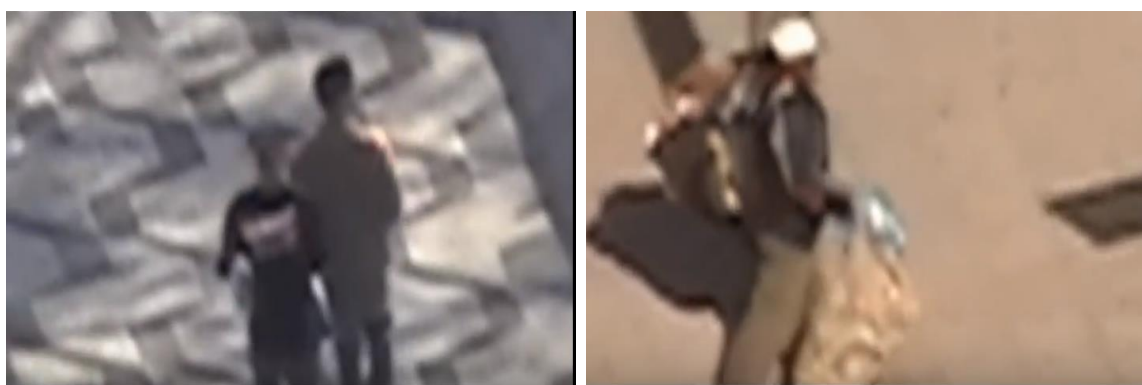


Figuras 75 e 76: Os empreendimentos na Lagoa Rodrigo de Freitas

Outras cenas, que são inseridas entre um depoimento e outro, brincam de maneira mais geral com a sobreposição da perspectiva visual do morador da cobertura, e a perspectiva

social deles, sugerindo que o olhar “de cima” dos moradores de cobertura oferece uma visão muito particular do outro, pequeno e insignificante lá embaixo. Um exemplo disso é uma cena em que a câmera, localizada em uma cobertura, faz um movimento *zoom digital* em alguém que passa na rua. Devido à distância da câmera, o *zoom digital* tira quase toda a definição da imagem, que adquire um aspecto “borrado”, tornando o indivíduo captado indistinguível.

Esses transeuntes “borrados”, junto a alguns operários e funcionários que orbitam os prédios e condomínios, como os limpadores de vidros que vimos na primeira cena, compõem o conjunto de “vítimas” da desigualdade social e da especulação imobiliária, temas que parecem bastante caros ao documentário. Dentro desta perspectiva, seus entrevistados de elite compõem o rol de responsáveis por estes problemas, caracterizando-os como “inimigos” sociais. Mas, se o filme apenas apresentasse a sua presença distorcida, representando metaforicamente a sua “invisibilidade” social, essa construção discursiva pareceria demasiado frágil. Esse efeito parece ser mitigado pela interessante opção de trilha sonora, que está presente em praticamente todo o filme. Ela é composta por muitos elementos que remetem a “barulhos de obra”. Diferentemente das imagens pontuais e sem definição de pedestres na rua, essa camada auditiva está constantemente lembrando o espectador das vítimas do sistema no qual os entrevistados gozam de posição privilegiada, em detrimento de vasta parcela da sociedade.



Figuras 77 e 78: As “vítimas de *Um lugar ao Sol*”

Além disso algumas imagens revelam como os próprios prédios altos estão alterando a perspectiva e a visualidade da região em que se encontram, na medida em que todo o entorno passa a ser coberto por grandes sombras. Tais cenas remetem ao título do filme, sugerindo que o “lugar ao sol” das elites projeta sombra no restante da sociedade.



Figuras 79 a 82: As brincadeiras com perspectiva da câmera

Outro artifício visual utilizado em algumas cenas de *Um Lugar ao sol* é o de construir enquadramentos a partir da sobreposição de enormes anúncios publicitários de novos empreendimentos imobiliários, com elementos comuns à paisagem urbana, como prédios e carros que passam em sua frente. Tal artifício é idêntico ao que encontramos nos documentários *Salomão* e *Banco imobiliário* de Miguel Antunes Ramos.



Figuras 83 a 84: As brincadeiras com perspectiva da câmera

Outra entrevista interessante do documentário nos mostra uma artista plástica, que alega participar de muitas ações voluntárias, pois acredita que o “egoísmo” é o mal do mundo. Ela

diz também que a vida tem só dois lados: o lado do bem e o lado do mal, e que todos precisamos definir, para nós mesmo e para a sociedade em que vivemos, se estamos de um lado ou de outro. A construção do filme até o momento dessa entrevista nos leva a interpretarmos que a própria entrevistada está “do lado do mal”, concretizando a intenção do filme de construir inimigos a partir de seus entrevistados de elite.

Essa mesma ideia é apresentada mais adiante de uma maneira mais metafórica em outra cena, em que ouvimos a voz em *off* de outro entrevistado, dizendo que em qualquer prédio o maior incômodo vai “vir de cima”. A cobertura, portanto, resolveria esse problema para quem a habita, porque este nunca terá o inconveniente “vizinho de cima”. Ouvimos esse depoimento em *off* no momento que vemos imagens aéreas noturnas de alguma grande cidade. Tais imagens, aliadas ao depoimento, resumem a tese do filme: o incômodo social maior “vem de cima”.

Em determinado momento, vemos um longo plano de pescadores recolhendo uma rede no mar. A cena corta para planos da luxuosa piscina de um entrevistado, que fala, primeiramente em *off*: “Eu acho interessante a questão do documentário, você fazer uma coisa positiva. As pessoas só fazem documentário de coisas negativas. Isso é um documentário de uma coisa positiva. Pô, as pessoas só querem documentário que, ou vão falar sobre a miséria, ou sobre a matança do Carandiru.” Então vemos sua imagem, sentado confortavelmente em sua sala. Ele continua o raciocínio: “Muito legal! Você não tá acostumado a ver isso. Bacana a sua iniciativa.”. Ouvimos então a voz de Mascaro por trás das câmeras respondendo: “Obrigado”. O fato de o entrevistado acreditar que a divulgação dos privilégios e luxos da elite é algo “positivo”, enquanto a tese do documentário argumenta justamente o oposto, produz o efeito irônico da cena para o espectador, uma vez que seus modos de agir e pensar estão sendo ridicularizados e não exaltados, como ele acredita. Mas a cena parece cumprir ainda outra função: além da ridicularização do entrevistado, perpassa tangencialmente um discurso de auto- validação do documentarista, como artista intelectual atento às questões sociais do país, já que o entrevistado se refere especificamente à prática documentarista, e não somente a desigualdade social.

Em outra entrevista, vemos uma senhora sentada no sofá acariciando um animal de pelúcia enquanto seu filho está deitado atrás dela, mais acima do sofá. A primeira vez que os ouvimos é através da voz *off*. Enquanto vemos imagens de céus estrelados a noite, ouvimos a voz feminina dizendo que sempre que tem oportunidade, gosta de ir ao planetário para observar as estrelas. Em seguida a voz masculina do filho diz que também frequenta o local porque gosta de observar as estrelas enquanto bebe um champagne e come morangos. Após

esses depoimentos em *off*, vemos a imagem dos dois sentados no sofá. A mulher agora está falando sobre o cruzeiro do sul. No meio de sua descrição, o filho, que acompanha a descrição com um olhar um pouco entediado – de quem provavelmente já ouviu essa história outras vezes – a interrompe bruscamente para dizer que ela estava se portando de maneira errada, ao olhar para os entrevistadores, e não para a câmera. Ouvimos então, mais uma vez, a voz de Mascaro no antecampo, dizendo para eles não se preocuparem, porque ficava “mais descontraído”. O filho então coloca a mão nos ombros da mãe e pede desculpas a matriarca, que não parece aceitá-las prontamente.

Na próxima cena o filho está sentado em uma parte mais alta do sofá, de forma que sua posição está ainda mais alta do que anteriormente em relação à mãe. Ele então começa a falar sobre sua mãe, e por ela, dizendo que morar em uma cobertura era um sonho que ela tinha. Em determinado momento ela toma a palavra, dizendo que adora estar mais perto de elementos da natureza, como a chuva, o nascer e o pôr do Sol. O filho retoma a palavra e, com um tom um pouco condescendente, diz para a câmera: “Mas acho que é uma questão de sonho de todos né mamãe?”. Ele conclui: “a natureza está disposta a todos, a questão é a sensibilidade de cada um para aproveitá-la.”. O discurso em si, posicionado já na metade do filme, já nos soa ridículo dentro da construção sugerida até o momento. Mas o documentário reforça esse efeito ao justapor a essa frase uma cena do Sol nascendo, parcialmente encoberto por um grande prédio, que inviabiliza a visão daquele ponto de vista.

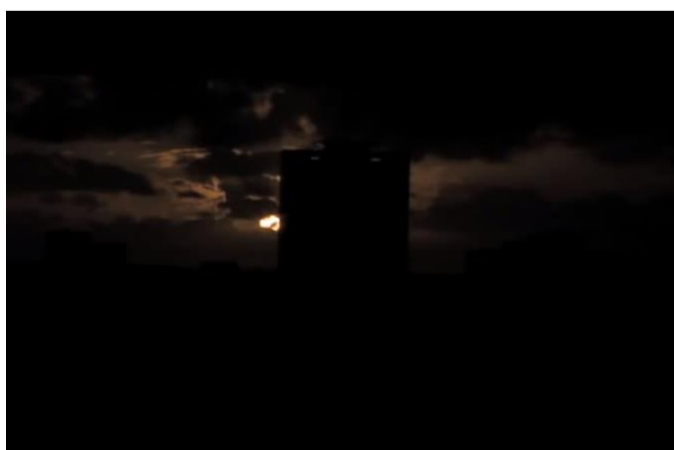


Figura 85: O prédio encobrindo o Sol em *Um Lugar ao sol*

Em outro trecho da entrevista, o filho diz que os dois querem ver o planeta Marte, que ficaria visível da Terra dentro de poucos dias. Depois de toda a construção visual e

argumentativa do filme, a afirmação entusiasmada “a gente precisa ver Marte”, remete a uma réplica imediata: “vocês precisam olhar para a Terra!” Ele finaliza dizendo que espera que o planeta fique visível a todos, mas que de toda forma, eles irão se garantir.

Em seguida, assistimos várias cenas em que o filho profere discursos longos e vagos sobre a natureza, enquanto sua mãe se limita a consentir com esporádicos “é verdade...”. Ela revela a posição política de direita da família ao falar que denominou seu cachorro de Bush, em homenagem ao “Bush pai”. Em um determinado momento, o filho está divagando sobre a existência de Deus, quando sua mãe, parecendo impaciente, tenta encerrar o assunto dizendo “lógico, lógico, lógico!”, olhando para os entrevistadores com um olhar inquisitivo, como se perguntasse “pronto?”. A “incontinência oral” do filho, aliado a expressão facial de impaciência da mãe em relação as suas divagações, pode gerar, para parcela do público, um efeito de ridículo.

A última cena que vemos dessa entrevista, que também é a cena que termina o filme, inicia-se com a mãe dizendo que acha a casa muito vulnerável, e que não se sente protegida. O filho replica, em tom debochado: “Imagina! Isso porque ela traz tecnologia de Israel!”. Ele em seguida revela que o apartamento está equipado com mais de 50 câmeras. Neste momento, precipita-se uma situação inédita até o momento no filme: a possibilidade de algum tipo de confronto com o entrevistado.

Ele se inicia quando Mascaro diz, debochado: “a gente tá vivo até hoje”, escarnecendo da paranoia da mulher. Ela aparenta perceber a provocação de Mascaro, e o convida à interlocução, o convocando a revelar de maneira mais marcada o seu posicionamento: “A gente podia parar um pouco? É o seguinte... parou?”. A tela escurece, mas ouvimos perfeitamente o áudio, quando Mascaro diz: “Parou”. Ela então segue, sem saber que a sua voz está sendo gravada, tentando argumentar, de forma um pouco confusa, que as perguntas e os assuntos que estão sendo questionados pelo diretor não possuem muito propósito: “É o seguinte, eu acho que nós temos que pensar em perguntas ou o assunto, é... Tá muito... Eu não tô vendo uma...”. Mascaro então retoma a sua postura neutra, recuando: “O que a senhora gostaria de falar, o que você acha que você pode mudar?”. A entrevistada então diz, exasperada diante da evasiva do diretor: “Eu não sei. Não sei o que. Não me ocorreu, mas.... Eu vou pedir licença – neste momento a imagem volta – Vou deixar um instante meu filho aqui com vocês, com licença” Mascaro então pergunta se ela voltará, e ela responde: “Não vou não!”, abandonando a entrevista.

O diretor provavelmente manteve a cena e resolveu concluir o filme com ela a fim de

produzir o efeito de vazio sobre o discurso de seus entrevistados de elite, transmitindo a sensação de que só sabem falar de futilidades e desimportâncias. Ele parece acreditar que a sua câmera funcionou como um “espelho” para seus últimos entrevistados, que, ao se olharem, se incomodaram. No entanto, essa cena também reflete um comportamento típico dos documentaristas, que já apontamos anteriormente: a evasão do confronto. Ao tecer um comentário depreciativo em relação às preocupações com segurança da entrevistada, o diretor avança um passo na direção da interlocução. Depois retrocede mais dois ao recusar o convite da entrevistada a discussão. Pode-se argumentar que a filmagem foi interdita pela entrevistada, que possivelmente percebeu as intenções do diretor em desautorizá-la posteriormente, na montagem, após seu comentário jocoso. Mas se o comentário gerou a suspeita, foi o recuo deste em cena, diante de suas perguntas que sepultou definitivamente as filmagens.

As cenas que sucedem esta entrevista, captadas dentro de um elevador que ascende enquanto mira outro prédio espelhado, parecem guardar o ponto final da argumentação do filme: enquanto realiza o seu movimento ascendente, o espelho do prédio ao lado vai distorcendo cada vez mais a imagens da cidade, oferecendo uma visão que nada se assemelha a realidade. Essa cena parece representar uma última metáfora visual sobre a perspectiva social dos privilegiados moradores de coberturas no Brasil.

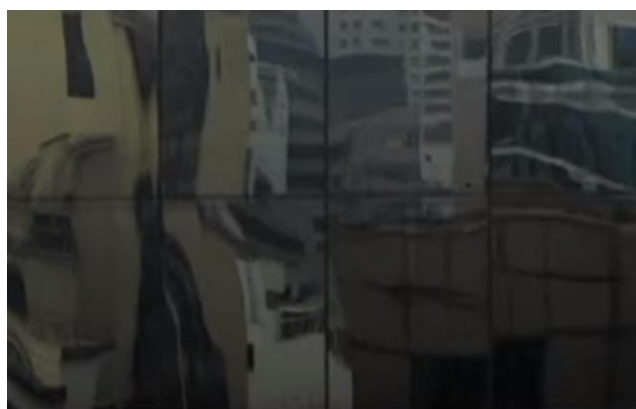


Figura 86: A distorção da imagem pelo movimento ascendente do elevador

Considerações comparativas

Banco imobiliário tem como seu inimigo os diversos setores da cadeia produtiva do mercado imobiliário, exceto seus consumidores, ou seja, aqueles que compram ou alugam tais

empreendimentos mobiliários. Já *Um lugar ao Sol* elege como o inimigo a parcela mais privilegiada da população brasileira, que habita coberturas de luxo em regiões turísticas do país.

Ainda que de maneira bem mais sutil que os outros filmes que analisamos até o momento, observa-se também em *Banco imobiliário* e *Um lugar ao Sol* a intenção de sobrepor a sua voz aos discursos dos entrevistados. No entanto, as estratégias adotadas aqui são outras: no lugar de colocar o elemento desestabilizador do discurso na *mise-en-scene* ou em um narrador não-confiável, Mascaro e Ramos optam pela intercalação de cenas e jogos de enquadramento, para adicionar uma outra camada de significação aos discursos dos entrevistados. Essa opção de estilo se diferencia do tipo de humor sarcástico presente nas imagens de *Jesus no Mundo Maravilha* e *Violência S.A.*, tornando as imagens de contraposição menos explícitas e contrastantes do que as destes últimos. Há também outros casos em que o discurso dos entrevistados corrobora, de maneira intencional, o olhar irônico do filme. Nesta categoria enquadram-se as entrevistas com alguns vendedores e o executivo da construtora, em *Banco Imobiliário*.

Em relação aos retratos sociais, como em *Jesus no Mundo Maravilha*, *Banco imobiliário* opta por retratar seus entrevistados a partir da profissão que exercem, enquanto *Um lugar ao Sol*, à semelhança de *Violência S.A.*, entrevista as pessoas em suas casas, e parte de indagações genéricas como: “Como é morar em uma cobertura?”. Deste modo, enquanto a subjetividade é algo que “vaza” dos discursos dos entrevistados em *Banco imobiliário*, em *Um lugar ao Sol* é o que sobra, impondo-se soberana em seus discursos.

Os dois filmes tencionam jogar luz sobre algo que está “por trás” dos discursos de seus entrevistados. *Banco imobiliário* tenta analisar e, em última instância, quebrar as engrenagens do funcionamento do discurso “publicitário” de seus entrevistados, enquanto *Um lugar ao Sol* tenta desmontar o discurso evasivo de seus entrevistados de elite em relação aos seus privilégios. Para produzir esse feito, o primeiro filme utiliza-se de muitas imagens e discursos do próprio mercado imobiliário. Já *Um lugar ao Sol* intercala o discurso dos entrevistados com planos que oferecem uma “analogia visual” ao ponto de vista social dos entrevistados, que está muitas vezes no subtexto de seus discursos.

Para continuarmos com as analogias aos temas dos documentários, o discurso triunfalista dos entrevistados de *Banco imobiliário* e divagador dos entrevistados de *Um lugar ao Sol* são encarados por esses documentários como “coberturas”, que escodem sentidos e objetivos mais espúrios.

Em relação à estrutura enunciativa, *Um lugar ao Sol* opta por planos com poucos cortes

dos entrevistados, que são captados em suas próprias casas, e intercala estes discursos com planos demorados e contemplativos dos efeitos da verticalização das cidades nas populações mais pobres. Como essas imagens não podem ser acessadas pelos entrevistados, apenas pelo espectador, o que sobra nestes longos planos, é o que falta nas entrevistas. Por contraste, o ritmo lento e trilha sonora minimalista dos planos contemplativos, parecem dotá-los de certa melancolia, enquanto as entrevistas adquirem um tom de absurdo, que muitas vezes deságua no ridículo. Isso ocorre pelo efeito de estranhamento gerado entre a “grande perspectiva” do documentarista e a “pequena perspectiva” do entrevistado, e pelo fato dos entrevistados sempre estarem se referindo a momentos felizes de seus cotidianos, relativos às festas, bem-estar, conforto, etc., enquanto o que vemos nas outras imagens são tragédias sociais.

Banco Imobiliário opta por um estilo mais explícito, com muitas trilhas sonoras e brincadeiras de enquadramento. Como o absurdo muitas vezes encontra-se em cenas do mercado imobiliário (estandes de vendas, comerciais), as entrevistas, por vezes, têm tom mais melancólico. Isso resulta em uma diferença fundamental entre estes dois documentários: em *Um Lugar ao Sol* a melancolia dos planos que mostram “o outro lado” produz retratos mais bem delineados do inimigo e da vítima, permitindo uma maior adesão do espectador ao seu discurso. *Banco Imobiliário*, por sua vez, parece sugerir a presença de “inimigos” e de “vítimas” sociais, mas dentro de uma construção irregular, na qual nem “as vítimas” nem o “inimigo” parecem muito bem definidos. Em muitos momentos esses papéis parecem até se confundir, à medida que a *auto-mise-en-scène* de alguns entrevistados mobiliza sentimentos de angústia e impotência, derivados da consciência de trabalharem em um mercado que não entendem completamente e nem podem usufruir. Tais depoimentos nos fornecem uma possível chave de leitura para o documentário: enquanto o documentarista se encontra interessado em coletar depoimentos carregados de encenação e de jargões do mundo publicitário, muitos entrevistados demonstram, cada um à sua maneira, o seu desconforto em relação a esse discurso. Tal incômodo possivelmente não faz parte da estratégia discursiva do documentário, que parece interessado apenas em revelar os mecanismos e funcionamento deste tipo de mercado. Mas emerge à tona, ainda que muitas vezes de forma inconsciente, em diferentes entrevistas e depoimentos ao longo do documentário.

Como os membros da elite no filme de Mascaro são entrevistados em suas salas, fartamente ornamentadas com moveis, objetos de arte e decoração, e estão em posturas extremamente relaxadas, se adéquam melhor ao papel de “inimigos” que o documentário tenta lhes incutir. Além disso, seus discursos, quando contrapostos às imagens de desigualdade social apresentadas pelo filme, - extremamente distantes do conforto de suas coberturas,

tornam-se extremamente vulneráveis à ridicularização. Já os entrevistados de Ramos, em sua maioria em seus ambientes de trabalho, tentam cumprir as exigências da etiqueta de conduta profissional. Neste sentido, a única questão que parece realmente cara ao documentário é a contradição entre o hiperbólico discurso do mercado imobiliário e a suposta pobreza ideológica das pessoas que trabalham nele. Mas outro aspecto que por vezes emerge à superfície é o subtexto contido no discurso dos entrevistados, relacionado à vivência de uma contradição constante, caracterizada pela necessidade de se adequar, falar e agir de acordo com as demandas discursivas deste meio, enquanto os modos e códigos de expressão de sua realidade cotidiana são completamente distintos.

Outro ponto importante do filme de Mascaro é que os entrevistados nunca aparecem expondo a sua ocupação profissional, o seu dia a dia, a sua rotina. Esse tipo de retrato facilita a aceitação da tese da alienação da elite econômica do país em relação à desigualdade social, na medida em que eles parecem se encontrar a deriva da sociedade, sem ocupação, entregues ao ócio, da mesma maneira que os entrevistados dessa classe em *Violência S.A.*

Diferentemente dos trabalhadores de *Banco Imobiliário*, que trabalham nesse ramo, os atores sociais de *Um lugar ao Sol* apenas desfrutam deste. No entanto, este expediente opera como uma espécie de faca de dois gumes em ambos os filmes. Como nada sabemos sobre a atuação profissional/econômica e social dos entrevistados de *Um lugar ao Sol*, a sua posição de “inimigo” social fica restrita a um papel passivo. Assim, se podemos culpá-los pela tentativa de ocultamento e/ou manutenção dos seus privilégios de classe, também podemos argumentar que essa postura exerce papel indireto em relação aos temas que o diretor procura debater em seu filme, como a verticalização das cidades, especulação imobiliária, etc. As vítimas também são difusas, muitas vezes retratadas apenas a partir de elementos metonímicos, como imagens borradas de transeuntes e sons de obras de construção civil na trilha sonora. Estes dois retratos se conectam apenas de maneira virtual em alguns depoimentos pontuais, como o de uma entrevistada que diz não suportar o barulho da conversa entre seus funcionários, e o “bater de panelas” durante a arrumação da cozinha. Em *Banco imobiliário* não temos imagens de profissionais que costumam ser “explorados” por esses setores, com baixos salários e muitas vezes ausência de registros de trabalho, como pedreiros, mestres de obras, ajudantes, jardineiros, funcionários da limpeza, etc. Há apenas uma cena em que vemos alguma menção a esse tipo de exploração, a qual vemos pessoas contratadas para segurar cartazes com direções de trânsito para os estandes de vendas de um novo condomínio.

Essa quase absoluta falta de menção ou retrato das “vítimas” do mercado imobiliário

termina por induzir o espectador a encontrá-las em alguns dos entrevistados. Notadamente aqueles que ocupam cargos mais baixos na cadeia produtiva, como os produtores de maquetes, prospectores e corretores e vendedores de imóveis.

Por fim, o relacionamento da equipe de produção/direção com os entrevistados revela-se problemático, atuando em desserviço a tese dos filmes. Em *Banco Imobiliário* a postura não-interventiva do documentarista soa problemática em entrevistas como as de Domingos. Se o espectador interpretar estes entrevistados mais na chave da vítima do que do inimigo, as intenções ridicularizadoras do documentarista o colocam no papel de algoz destes indivíduos. Em *Um lugar ao Sol* a não-intervenção parece funcionar melhor na medida em que muitas vezes sugere que a “incontinência verbal” dos entrevistados é característica marcante deste determinado grupo social, que parece capaz de discorrer largamente e sem constrangimento algum sobre assuntos frívolos e triviais.

No entanto, as últimas entrevistas de ambos os documentários colocam o procedimento em xeque. Nestas duas cenas finais os documentaristas são convidados por seus interlocutores a se posicionarem. Em *Banco imobiliário* a pergunta “o que é uma cidade” é devolvida pelo executivo ao diretor, que até o término da cena, não atina com nenhuma resposta. Em *Um lugar ao Sol* o diretor é convidado a revelar o propósito e argumento central do documentário por uma entrevistada que começa a suspeitar de suas intenções, e decide se calar, precipitando a interrupção das filmagens.

Se nos dois documentários as tentativas de desautorização/ridicularização dos entrevistados inevitavelmente perpassam pela acusação de certa “rigidez” ou “desvio” de perspectiva, que os impedem de ver “o quadro geral” e distorce seus olhares para a realidade social do país, o silêncio dos diretores parece colocá-los na mesma posição de fragilidade. Nestes casos a “rigidez” localiza-se na resistência dos diretores a quebrar a própria regra que eles criticam em relação ao *fazer documentário* brasileiro: a de não-confrontamento com o entrevistado. Tal expediente não chega necessariamente a inverter no jogo, desautorizando o diretor, pois tais filmes valem-se do argumento de que suas posturas são necessárias para o propósito de “filmar o inimigo”.

Mas, como já observamos, o papel do “inimigo” não parece se encaixar como uma luva em muitos destes entrevistados, uma vez que suas posturas e atitudes possuem natureza bastante passiva, diferentemente da construção do inimigo que vemos em *Roger & Eu* por exemplo, que atribui a ele um papel ativo, relativo à retirada do emprego de inúmeras pessoas, ou então dos policiais militares exonerados de *Jesus no Mundo Maravilha*, que revelam vários atos violentos, e até mesmo homicidas. Deste modo, as performances falseadoras dos

documentaristas soam excessivas e assimétricas.

Outra semelhança entre os dois filmes está na relação dos planos e enquadramentos que, justapostos às entrevistas, atuam como metáforas visuais. Além de atuarem como comentários irônicos das entrevistas, a partir de contrapontos visuais essas imagens, frequentemente acompanhadas de trilhas sonoras mais melancólicas, parecem servir ainda a outro propósito. Elas operam da mesma forma que as entrevistas “sérias” em *Jesus e Violência S. A.*, ou seja, distinguem o ponto de vista do documentarista do ponto de vista dos entrevistados a partir da mobilização de dicotomia humor/sobriedade.

CAPÍTULO 6:

RINDO DO EXIBICIONISMO DA CLASSE MÉDIA E DA ELITE EM *PACIFIC* E *TURN OFF*

6.1 A dicotomia objetividade/subjetividade na retórica de *Pacific*

Como apontamos anteriormente, *Pacific* foi produzido no âmbito de um projeto pessoal de Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, que se propuseram a filmar o inimigo de classe. Este se constituía, na concepção destes diretores, em membros de classes médias e de classes médias altas. Dois dos principais filmes produzidos como resultados dessas inquietações são *Um Lugar ao Sol*- dirigido por Mascaro e editado por Pedroso - e *Pacific*.

No entanto, o modo de produção escolhido para a realização de *Pacific* foi bastante distinto do filme anterior: uma equipe acompanhou as pessoas em um cruzeiro chamado “Pacific” que saía de Recife com destino a Fernando de Noronha, observando as pessoas que estavam filmando a viagem. Ao final do cruzeiro a equipe pediu as imagens desses turistas para compor o filme⁴⁸. Neste sentido, as imagens revelam os dias no cruzeiro por meio de múltiplos pontos de vista privados. Como em *Um lugar ao sol*, *Pacific* condiciona a sua realização à disponibilidade de membros de uma classe privilegiada de performar para um público. Em *Um Lugar ao Sol* o filme se estrutura a partir de entrevistas com os únicos 9 moradores de coberturas que aceitaram ser filmados, de um total de 125 contatados pelo diretor. Em *Pacific* está condicionado a disponibilidade das pessoas que filmaram suas experiências no cruzeiro, e de, posteriormente, ceder esse material.

O filme inicia-se com uma cena de eufóricos turistas a bordo de um pequeno barco, observando golfinhos no mar. A própria paisagem que estamos vendo, advinda de uma câmera doméstica, vez ou outra é “invadida” por braços e mãos de outros turistas que também seguram uma câmera. Em outro momento dessa mesma filmagem, vemos, enfim, os golfinhos, bastante próximos do barco. Em meio a gritos de entusiasmo, o homem que grava a imagem que estamos assistindo grita, eufórico: “Agora valeu! Já ia pedir meu dinheiro de volta!”, e em seguida, para alguém ao seu lado: “Vai tirando foto!” Ao final dessa filmagem, o operador da câmera, ao ser interpelado por alguém ao seu lado se conseguiu filmar a

48 Mascaro retomaria em parte essa estratégia em seu documentário posterior, *Doméstica* (2012).

passagem dos golfinhos, afirma, enfático: “Filmei, lógico!”.

Em seguida vemos um letreiro em branco, sobre uma tela preta, explicando como foi realizado o filme. Após essa explicação o filme nos apresenta uma colagem rápida de várias cenas gravadas por esses turistas, que sugerem que eles acabaram de ligar a câmera para começar a filmar. Essa rápida colagem inicial tenciona fornecer a chave de leitura do filme: são cenas de filmagens amadoras, de filmes familiares, de modo que estamos a todo momento conscientes de que estamos testemunhando momentos privados de outras pessoas.

Contudo, na última cena dessa sequência, já temos um comentário da instância enunciativa do documentarista: são imagens de um show que acontece em um dos salões do navio. O show consiste em uma cantora, trajando um vestido de festa e uma cartola masculina, cantando o clássico norte-americano de Frank Sinatra, “New York, New York”, acompanhada de dançarinos. Em dois momentos a câmera capta um plano mais geral, em que podemos ver várias outras câmeras na plateia que, como ela, estão filmando o show. Ao mostrar os tripulantes filmando um show que não apresenta nenhum elemento de único e especial, após exibi-los filmando seu encontro com golfinhos, o documentário nos revela, por meio do encadeamento dessas duas cenas, seu ponto de vista: são pessoas que filmam tudo, indiscriminadamente. Não parece existir, para esses turistas, critério claro que diferencia um evento que merece ser filmado e outro mais corriqueiro.



Figura 87: A multidão de câmeras em *Pacífic*

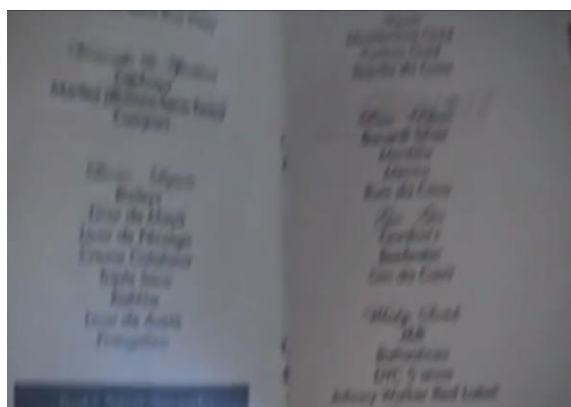
A partir desse momento, os trechos das gravações que veremos seguirão uma ordenação cronológica, iniciando-se com imagens de uma família no aeroporto, e terminando com o último dia de cruzeiro, em que se celebra a chegada de um novo ano. As filmagens que vemos são de múltiplos pontos de vista simultâneos, que registram os mesmos eventos do cruzeiro.

Tal montagem produz, por vezes no espectador, um efeito de onipresença, uma vez que nos tornamos capazes de sobrevoar as variadas experiências que os tripulantes do cruzeiro estão vivenciando naqueles momentos específicos.

A primeira sequência de cenas diz respeito ao trajeto aeroporto – navio, e a recepção do cruzeiro. Acompanhamos mais detidamente uma família que faz um *tour* pelo navio. Durante seu percurso, a família segue elencando de forma orgulhosa todos os atrativos que o navio oferece. Anunciam que o navio possui 10 andares, mostram uma placa afixada em uma porta, onde está escrito “sauna”, filmam as piscinas e bares, etc. Em determinado momento uma menina interpela quem está filmando: “Filma isso aqui (o cardápio): Sem preço. Tudo sem preço.” O cinegrafista descreve o que está filmando: “Tudo que nós podemos usufruir” e a menina completa, triunfante: “Grátis”.

Esse comportamento, que remonta a um “frenesi consumista” parece ser o estado da maioria dos tripulantes que vemos, sempre atentos para elencar e contabilizar todas as *commodities* de sua viagem. Ainda nesta sequência, vemos a câmera captar acidentalmente uma funcionária do navio carregando uma bandeja. Aquele que opera a câmera descreve essa cena da seguinte maneira: “Ó o chopinho!” O efeito irônico/ridículo aqui se dá pela inversão de valores entre humano e objeto. Não é uma pessoa que passa pelas lentes da câmera, e sim “o chopinho”.

Dentro desta mesma perspectiva consumista, alguns turistas mostram, para a câmera, seus quartos, de maneira efusiva. A euforia, no entanto, não parece proporcional às acomodações mostradas, pequenas e ligeiramente claustrofóbicas. Um turista, após mostrar seu quarto, idêntico aos outros que já vimos de outras filmagens, ostenta com orgulho seu cartão de identificação no navio para a câmera. Tal cartão os permite acessar as acomodações e serviços do navio, operando de forma similar a um “cartão de crédito”.



Figuras 88 e 89: o frenesi consumista no cruzeiro

Após essas cenas, vemos uma tomada distante, em que não se sabe muito bem quem filma, de uma criança na piscina no navio, agarrada a várias boias tubulares. A tomada em si é curta e não parece se concatenar com as anteriores cronologicamente. Deste modo, a cena possivelmente remete a um comentário do diretor sobre o que acabamos de ver: o menino que se agarra sem necessidade a várias boias, pode ser interpretado como uma comparação aos turistas extasiados com a suposta quantidade e variedade de serviços que foi capaz de adquirir, sem se dar conta do caráter excessivo dos mesmos.



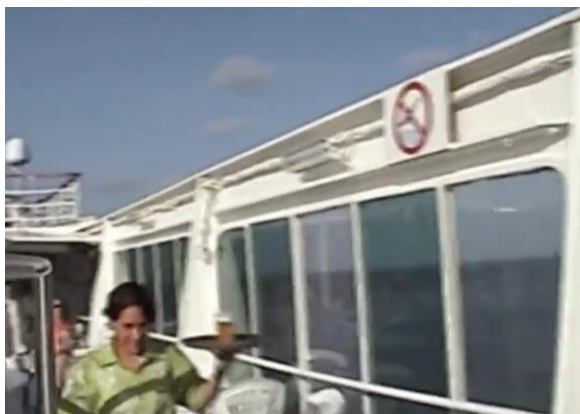
Figura 90: o comentário ao comportamento “irracional” dos turistas

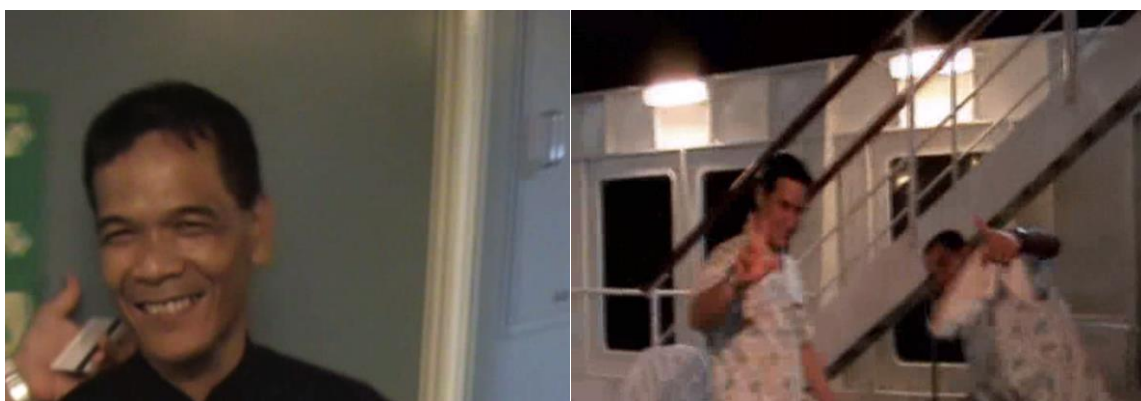
Em um fragmento de filmagem somos apresentados a um grupo de pessoas, composto por dois casais, e a cena é tomada de assalto pelo exibicionismo de um deles, chamado Francisco. Na primeira cena em que ele aparece já podemos sentir a mudança de comportamento que ocorre quando está diante da câmera: primeiramente ele surge em quadro conversando com sua amiga, dizendo para ela assinar uma folha de registro do navio. Quando ele vê a câmera seu tom de voz se altera, e ele passa a pedir para seus amigos “assassinarem” a folha. Em seguida pergunta: “tá filmando?”. Diante da confirmação de seu amigo, começa a narrar o que está acontecendo para a câmera: “Então esse é o momento em que Chiquinho está assinando aqui, que eu não sei o que é”. Agitado, começa a mostrar seu quarto: “tem um espelho aqui. Olha que Maravilha! Eu não tenho palavras! Eu não tenho palavras. Eu não tenho palavras. Eu vou mostrar o meu cartão.” Ele mostra seu cartão, e então começa a tentar imitar o famoso apresentador de programa de auditórios, Sílvia Santos, com seu jeito peculiar de falar e seus famosos bordões: “Então é isso aí, nós vamos nos divertir, brincar, porque é ritmo de festa. Ritmo de festa!”

A montagem dessas primeiras cenas está encadeada visando não somente a coesão

cronológica da viagem, mas também uma coesão argumentativa: nesses trechos o que atrai o foco da câmera dos turistas são os produtos, objetos e serviços que o cruzeiro oferece, em um deslumbramento consumista. Os funcionários do navio que aparecem acidentalmente nas filmagens são filmados apenas como parte dos benefícios a que eles têm direito.

Nessa sequência inicial temos três momentos em que os funcionários aparecem. No primeiro, um turista está filmando a entrada deles no navio e, ao se deparar com funcionários que os recepcionam na entrada, filma demoradamente eles em sequência, de forma a registrar na câmera o grande número de funcionários ao seu dispor. Em outra cena, já mencionada, um turista está mostrando os locais do navio e, ao se registrar uma garçonete, limita-se a referenciar o chope que ela traz na bandeja. Já na cena em que vemos Francisco com seus amigos, ele se aproxima do funcionário que aguarda as suas assinaturas, e fala “Ó o meu amigo aqui. Meu amigo”, expondo arbitrariamente a sua imagem, sem requisitar nem dialogar com o funcionário. Em seguida Francisco fala: “Obrigado. Tchauzinho”, convidando o funcionário a se retirar da cena sem ter desenvolvido diálogo algum com ele. Em um trecho mais adiante, vemos Francisco interagir com funcionários em uma festa, que cuidam de uma mesa de bebidas. O turista os interpela, imitando um sotaque espanhol: “o cara ganhar (sic) dinheiro para trabalhar em paraíso! Isso que é vida!”. O garçom, envergonhado, mas não querendo ser descortês com o turista, diz para a câmera: “Melhor passageiro” e Francisco então finaliza: “Aê garçom!” E move a câmera para outra direção. Nessa interação fica evidente o desconhecimento do turista em relação a realidade de quem trabalha neste tipo de emprego, que, a julgar pelas imagens captadas, em nada se parece com um “paraíso”. Além disso, há a reiteração final dos lugares distintos que os dois ocupam no navio, ao finalizar a interação com a lembrança de seu cargo de garçom.





Figuras 91 a 94: os funcionários do navio

A sequência termina com todos surpreendidos com o barulho da ligação dos motores: o navio está dando partida à viagem. Nesse primeiro contato com os trechos captados pelos turistas, a edição também parece querer captar a empolgação inicial dos turistas, que embarcam eufóricos. Essa euforia nos coloca em dúvida sobre a identidade social destes indivíduos. Afinal, estamos assistindo ao retrato de qual classe social? A primeira suposição é a de que se trata da classe média brasileira, mas observarmos mais detidamente o seu comportamento, algo parece fora de lugar. A enorme empolgação com as instalações e serviços mais triviais do cruzeiro não coadunam com a postura mais comedida que se espera de uma classe que, no Brasil, possui elevado capital cultural e social.

Nos trechos que mostram os dias no navio, podemos encontrar, em vários momentos, a combinação do direcionamento discursivo do documentarista com a auto mise-en-scène de um turista, gerando um efeito irônico/ridículo. O primeiro momento em que podemos observar esse expediente acontece durante a filmagem de um casal. Montada em curtos trechos, a sequência se inicia com um homem que filma a sua namorada, dizendo: “Tá legal”, enquanto movimenta a câmera verticalmente, dos seus pés à cabeça, imitando o direcionamento do seu olhar. A namorada pergunta, incerta: “Tá legal mesmo?”, e ele conclui: “Chique!”, nos permitindo inferir que os dois se referem às roupas que ela está vestindo. Ela anda em direção a outro espelho, mas ele não a segue com a câmera imediatamente. Permanece filmando-se, a partir da imagem de um espelho. Ela então pergunta: “Você tá filmando?” E ele, filmando-se a partir de outro espelho, diz: “Claro! Tem que mostrar eu né. Se não mostrar eu no espelho, ninguém vai ver”, e em seguida diz, olhando para câmera: “Oi, beleza? Beleza!”. A namorada replica: “Ai que exagero!”. Vemos outro trecho em que eles estão aguardando o elevador e ele se filma a partir de uma parede espelhada, dizendo: “Mais

uma vez eu, eu tenho que aparecer aqui né.”. O elevador chega e, ao entrar e constatar que existe um espelho em uma de suas paredes, permitindo a ele se filmar, vocaliza uma interjeição de felicidade: “IEEI!”. Somos levados a entender que esse entusiasmo em aparecer nas filmagens é realmente exagerado, já que esses dois trechos, do quarto e do elevador parecem ter sido filmados em um curto período de tempo: no quarto a namorada está terminando de se arrumar e no próximo trecho eles estão com as mesmas roupas no elevador em direção à piscina do navio. A montagem que aproxima esses dois trechos potencializa o comportamento exibicionista do tripulante, gerando o efeito do ridículo.



Figuras 95 a 98: O exibicionismo do passageiro

Há momentos no documentário em que a voz do documentarista está mais em evidência. Em um destes momentos, assistimos um segmento composto por várias cenas de atividades que ocorrem no cruzeiro, na piscina, nos bares, atividades físicas, aulas de dança, atrações musicais, etc. Na primeira cena, referente a uma gincana, acompanhamos um homem ser desafiado a beber um copo de cerveja rapidamente, com um canudo, fazendo uma parada de mão. Em seguida vemos dois trechos de aulas de dança que ocorrem em uma sala fechada do navio. A maioria das alunas são mulheres e as danças propostas pelo professor tem coreografias sensuais. Tais cenas, inseridas uma ao lado da outra nos permite inferir que o

documentário procura explicitar que, enquanto os homens são desafiados a fazer ações que estão relacionadas a conceitos conservadores de virilidade, como rapidez, agilidade, tônus muscular, e a capacidade de beber grandes quantidades de bebidas alcoólicas, as mulheres são convidadas a representar os igualmente conservadores papéis de feminilidade, conectados à beleza e sensualidade.



Figuras 99 e 100: Atividades do navio em *Pacific*

Como os trechos que vemos nessa sequência são gravados de maneira mais “objetiva”, ou seja, não há engajamento pessoal entre quem filma e quem é filmado, como ocorre frequentemente em filmes de família, é possível que se suspenda temporariamente a consciência do espectador sobre a “autoria primária” dessas imagens. Ou seja, nos esquecemos de que é um tripulante que grava essas imagens, e não o documentarista. Ao suspendermos temporariamente essa consciência, somos convidados a acompanhar o olhar do documentarista. Este nos sugere que os turistas são estimulados a desempenharem atividades e performances similares às aquelas que já praticam quando não estão viajando. A julgar pelos aspectos felizes nas filmagens, os tripulantes parecem aceitar essa imposição de bom grado. Como são trechos curtos e sem foco definido em alguém, o distanciamento favorece o efeito de *mecanização comportamental* dos turistas, ao prontamente aceitarem as atividades propostas pelo cruzeiro.

No outro extremo, de cenas em que a enunciação dos turistas está mais patente, temos a sequência que cobre o evento do “Coquetel do Comandante”. A sequência é montada com o intuito de mostrar a experiência de várias famílias durante as atividades que ocorrem no jantar, de forma que esses trechos estão carregados da subjetividade desses núcleos familiares. É interessante que, nessa sequência, temos acesso a um efeito de ridículo que é protagonizado e sentido pelos próprios turistas, em relação ao cruzeiro. No primeiro trecho dessa sequência

vemos um casal terminando de se arrumar para o evento. Os dois estão vestidos com trajes formais de festa. Enquanto a mulher está terminando de se maquiar, o homem, que a filma diz: “Estamos nos preparando para o..”, “coquetel do comandante” completa ela, e continua: “fomos convidados para o coquetel do comandante”. O marido continua o relato para câmera: “Deve estar começando dentro de 10 minutos lá no deck 7. E depois nós vamos participar do jantar”. Ela conclui o roteiro da noite: “E depois, de um baile com o comandante também”. Ele comenta, de maneira levemente afetada: “Não é brincadeira não!”. Os trajes formais e a forma como os dois descrevem o evento criam a expectativa para o espectador de que, este, será algo imponente e exclusivo, já que eles foram “convidados”. Em seguida vemos imagens da entrada da festa, em que o comandante está tirando fotos com os tripulantes.

Na próxima cena, acompanhamos outro casal, que se encontra com o suposto comandante do navio. Neste momento há uma quebra de expectativas: a figura imponente que foi descrita pelo casal anterior, que protagonizaria a festa, o jantar e o baile, parece diminuta e desimportante, apenas mais uma atração, como a mulher de vestido e chapéu que vimos cantar Frank Sinatra no início do filme. A única participação efetiva do comandante no evento parece ser tirar foto com turistas antes de entrarem para a festa. Historicamente conhecida como uma noite de gala em períodos passados em que cruzeiros eram destinos turísticos reservados à uma pequena elite, tal evento hoje parece ser vendido em pacotes de cruzeiros mais acessíveis como mais uma das atrações do pacote oferecido. Para espectadores ligados as elites o efeito de ridículo pode surgir da sensação de “deterioração” de uma tradição, no momento em que é incorporada por classes econômicas mais baixas. Tal expediente parece funcionar de maneira análoga à incorporação de termos estrangeiros nos nomes de condomínios mais populares, que vimos em *Banco Imobiliário*.

Mas em seguida vemos os próprios turistas ironizando essa tentativa frustrada de cópia de uma tradição. Nessa cena, uma mulher grava sua parente, perguntando o que ela achou do comandante. Ela responde, divertida: “Sem condições. Não tive condições de tirar foto sozinha com ele. Pelo simples fato de que ela era muito baixinho.” Em seguida, muda de assunto, fazendo um gracejo: “Agora eu ultimamente ando muito estressada”, tratando com desimportância o tema. Outro membro da família é inquirido: “Que tal o comandante? Carmen está decepcionada”, e ele responde: “Decepcionada porque: vestida de vermelho, uma mulher fatal, encontrou um anão das olheiras de dois dedos, dessa altura e dessa finura, feio e velho!”. Neste momento, se optarmos por compartilhar do olhar dos tripulantes, o efeito de ridículo se desloca passando a ser compartilhado por turistas e espectadores, que riem da tentativa fracassada de emular uma tradição da elite.



Figura 101: o comandante do navio tirando fotos com os turistas

Nessa mesma sequência do jantar do comandante, vemos um apresentador chamando a grande atração da noite. A atração inicia-se com a conhecida canção de abertura dos filmes norte-americanos produzidos pela 20h Century Fox. Em seguida vemos trechos de músicas, acompanhadas por performances de dançarinos, que remetem ao musical *O Fantasma da Ópera* (Andrew Lloyd Webber, 1986), ao filme *Grease – Nos tempos da Brilhantina* (Randal Kleiser, 1978) e a canção *Garota de Ipanema* (1963) de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. De maneira análoga às cenas da atividade na piscina, essas cenas não têm participação nenhuma dos tripulantes, aproximando-se da emulação de uma gravação objetiva/distanciada. Somos convidados então a interpretar esse encadeamento de atrações como um comentário jocoso ao discurso inicial dos tripulantes sobre as infinitas possibilidades que o cruzeiro oferecia. A repetição de um mesmo formato – shows musicais –, a reutilização dos mesmos cantores/dançarinos em diferentes números e a opção “adaptações metonímicas” de grandes espetáculos, a partir da adoção de um ou dois elementos que o constituem desconstroem o retrato faraônico do cruzeiro pintado pelos turistas inicialmente.



Figuras 102 e 103: As atrações noturnas do navio

Como vimos anteriormente, um dos argumentos que move a voz do documentarista está

relacionado a um juízo de valor sobre o exibicionismo para as câmeras de determinados turistas, enfatizando a sua vontade de aparecer e gravar a si mesmo. Mas o efeito de ridículo surge, muitas vezes da constatação do espectador de uma mudança de postura daqueles que estão sendo filmados. Quando notamos que estamos sendo fotografados ou filmados, é natural que, imediatamente, alteremos nossa postura, assumindo uma performance às vezes muito contrastante com o nosso comportamento prévio, em outras palavras, é natural que nos comportemos de maneira *pouco natural*. Quando o contraste entre os dois comportamentos é alto, pode gerar, em quem está assistindo, a impressão de *mecanização corporal* teorizada por Bergson (1928).

O documentário está repleto de cenas deste tipo. Algumas delas figuram crianças que são filmadas enquanto posam para fotos para outras câmeras. Em um destes momentos acompanhamos uma criança que, subitamente paralisa seus movimentos por um longo tempo para fazer uma pose para uma foto. Em outro trecho um menino está comendo uma sobremesa, absorto, e quando uma voz, provavelmente de seus pais, pede para ele olhar para a câmera, a criança assume uma postura paralisada por longos segundos, até que a voz a libera: “Pronto! Pode comer! Já tirei!”. Nestes momentos está em movimento também o comentário sobre o excesso, o exagero de se filmar alguém que posa para uma foto, de modo que o efeito de *mecanização* também se aplica a quem está operando a câmera.



Figuras 104 e 105: O efeito de mecanização corporal das crianças

Em outros momentos esse efeito de mecanização se dá pelo uso pouco convencional da câmera de filmar. Em um destes momentos, uma mulher posiciona a câmera de modo a enquadrar ela e sua amiga, que estão bebendo um *drink* em uma mesa. A filmagem se prolonga sem que nada aconteça, transmitindo a sensação ao espectador de que estamos acompanhando uma foto que se prolonga. Em outro trecho, mais adiante, os turistas já estão

em Fernando de Noronha e, em determinado local turístico, ouvimos um homem perguntando para o motorista do bugue que os levou até o ponto, por quanto tempo eles iriam ficar ali. O motorista responde: “Aqui é só foto mesmo”. Dentro da construção argumentativa do filme somos levados a refletir sobre essa resposta do motorista, que sugere que uma bela paisagem não é para ser contemplada, e sim para ser registrada. Em seguida, vemos um trecho de um casal que, em vez de tirar uma foto no local, filma-se, em uma posição de foto, por um longo período. Este uso não convencional da filmadora, aliada a mecanização da pose filmada, pode gerar no espectador o efeito de ridículo.



Figuras 106 e 107: O comportamento “posado” para a filmadora

Esse mesmo casal também realiza outra experiência com a câmera de filmar, com a qual filma-se desempenhando performances ao som de uma música ambiente que toca no navio. Em um primeiro momento a mulher filma seu marido andando por uma sala e sentado em um piano, fingindo tocá-lo enquanto dubla a música. Em seguida ele filma sua mulher sentada, olhando para a câmera. Depois ela se levanta, abre e fecha as cortinas e deita-se no sofá, simulando a pose de uma modelo em uma foto publicitária. Ela mantém a posição mesmo após a música terminar, falando baixinho para seu marido ao final da cena: “Acabou a música”. A ideia de performar uma música sugere a emulação da linguagem de videocliques, mas, diferentemente das referências audiovisuais que vemos nas filmagens de outros turistas – previamente, assistíamos a um casal que imita a famosa cena do casal de Titanic (James Cameron 1997), na proa do navio –, essa não tem tom paródico. O casal desempenha sua performance seriamente. Neste sentido, o uso inusitado do meio, aliado ao tom de seriedade a qual desempenham essa performance, que contrasta com o tom dos outros registros, contribui

que esses trechos sejam interpretados na chave da ironia/ridicularização para parcela do público.

Contudo, o comportamento exibicionista que mais é explorado no filme é o de Francisco. O turista viaja com a namorada e um casal de amigos, mas em todas as cenas do grupo quem está exigindo atenção total da câmera é ele. Em um trecho do início da viagem, e do filme, ele simula um ritual e desempenha uma coreografia para ‘inaugurar’ a máquina de chope do navio. Em outra cena vemos ele, sua namorada e a namorada de seu amigo olhando mar. Quando todos percebem que estão sendo gravados, produzem reações diferentes. As mulheres esboçam sorrisos e acenos de mão envergonhados, enquanto Francisco abre os braços, querendo magnetizar a atenção da câmera. No próximo trecho ele imita com sua namorada a famosa cena do filme *Titanic*, cantando de maneira paródica a música, com um tom estridente e olhando para a câmera. A sua evidente intenção de monopolizar a atenção da câmera pode ser constatada pela maneira desengonçada que segura sua namorada durante a brincadeira, que sofre para se equilibrar. Em outro trecho, em uma festa noturna que ocorre no navio, cujo tema é o genérico termo “tropical”, ele opera a câmera e passa longos minutos filmando-se cantando as músicas e tomando drinks. Em seguida ele convida a namorada para dar uma volta pelo navio e, em determinado momento, dá a câmera a ela, dizendo: “Me filma um pouquinho”. O pedido soa um pouco despropositado, já que, há vários minutos, só o que estamos vendo é sua imagem. No último trecho do filme protagonizado por Francisco, já em Fernando de Noronha, ele não só performa para a câmera, como a dirige: começa dizendo: “Tudo aqui é muito lindo” e seu amigo completa: “Até eu. ”, mas ele o ignora, investindo em um longo monólogo e guiando a câmera durante a performance: “Nada se parece com Boa Viagem, com Olinda, nada. Veja o mar de rosas (e aponta para umas folhagens rasteiras)”. A câmera vira-se para registrá-las. “Veja a pedra” e a mesma coisa se repete. “Veja o mar. O navio lá no fundo, dá um close no navio. Enquanto dá um close eu vou cantar uma música”. Ele finaliza dizendo que vai nadar e faz um sinal para seu amigo parar de filmar.



Figuras 108 a 111: O exibicionismo de Francisco

Ao final de seu gesto a filmagem se interrompe e vemos um comentário do documentário por meio de um *insert*: uma cena que já havia aparecido em momento anterior do filme, de um apresentador, que introduz os shows musicais. A cena, que ocorre silenciosa, contrastando com a verborragia de Francisco, parece querer comparar a sua performance para a câmera a de alguém em cima de um palco. Mas esse *insert* também oferece um comentário à cena que o segue, em que alguém filma um evento de soltura de tartaruguinhas pelo Projeto Tamar. Posicionada após o *insert* do apresentador, a cena pode ser interpretada como uma crítica ao comportamento dos turistas, que encaram esse evento como apenas mais um show feito para elas, o qual precisam registrar cada segundo. Nesse trecho vemos membros da equipe do projeto tirando foto das crianças segurando tartaruguinhas bebês, com o provável propósito de divulgação do projeto. No momento que vemos essa cena, ouvimos alguém perto da câmera, dizendo revoltada: “Porra, esse povo do Tamar não tinha que tá ai tirando foto. Não sai nada!”. Em seguida vemos crianças que nem olham para as tartaruguinhas que estão em suas mãos, apenas para as câmeras que captam suas imagens.



Figuras 112 e 113: comentário sobre o “vício” em registrar dos turistas

Na cena final do filme acompanhamos filmagens da festa de ano novo, que ocorre dentro do navio. Vemos imagens dos fogos de artifício, que possivelmente estão sendo soltados na ilha de Fernando de Noronha, e um show que ocorre no navio. Os músicos no palco repetem o refrão da música de forma insistente: “Adeus ano velho, feliz ano novo, que tudo se realize no ano que vai nascer. Muito dinheiro no bolso, saúde pra dar e vender” A cena corta no meio do refrão, sugerindo que o filme acaba ali, mas que a repetição continua, sem direito a férias.

6.2 A desconstrução da imagem em *Turn off*

Turn off é um documentário que foi realizado no âmbito dos estudos e da pesquisa de doutorado de Carlos Segundo. O filme pretende testar as ideias de “documentário inflexivo” do diretor, propondo um filme que não ande “de mãos dadas com o personagem” (Segundo, 2015: 280). O personagem escolhido foi Carlos Hugueney Bisneto, um colunista social de Uberlândia, Minas Gerais. Em sua tese, Segundo relata que a proposta do filme era produzir uma espécie de destruição simbólica da imagem de seu personagem por meio de múltiplos artifícios. O expediente último e derradeiro para concluir tal empreitada seria o de destruir o filme após a sua produção

O documentário se inicia com uma cena de uma televisão, em uma sala escura. O aparelho primeiro transmite o programa de variedades de um comediante norte-americano, chamado *Alan Carr: Chatty Man*. O canal muda, simulando o comportamento de *zapping* do telespectador, e em seguida vemos um programa em que uma apresentadora interage com outra mulher em um aparente quadro culinário de programas de variedades. Após isso vemos

a vinheta de entrada da coluna social televisiva de Amaury Júnior e um trecho de seu programa. Finalmente vemos então, na tela da televisão, em uma imagem azulada, o entrevistado principal do documentário, o colunista social Hugueney Bisneto.

O primeiro depoimento que ouvimos de Hugueney é relativo a desigualdade social: “Vamos dizer o seguinte: a elite não é em pequena quantidade apenas no Brasil. Qualquer elite é pequena em todos os lugares. Não tem uma *super elite*.... Uma grande elite, uma *elitizona*. Não. Não existe. Porque nós vivemos, segundo os egípcios, numa pirâmide. Então, a base da pirâmide são os escravos. A base da pirâmide são os operários. Desde que o mundo é mundo, é assim. Você subiu mais um pouco, são os privilegiados por esses operários, que dependem daquele lá no topo, no andar de cima. E por aí afora. Lá no topinho da pirâmide, olha aqui minha mão ó, é que tá a elite.” Nesse momento ele faz um gesto com as mãos e a câmera que filma a sua imagem de TV faz movimentos de lente, distanciando-se e desfocando a imagem, sugerindo uma não aceitação do comando dado pelo entrevistado, que requisita que se foque em sua mão. Hugueney continua o seu discurso: “O que é importante aqui nesse meio vai ser importante no andar de baixo e vai ser importante no andar de baixo e por aí afora. Quem tá aqui embaixo almeja subir. É natural. Agora, a importância do que tá acontecendo aqui em cima, tem aqui pra baixo? Nenhuma! Absolutamente nenhuma.”

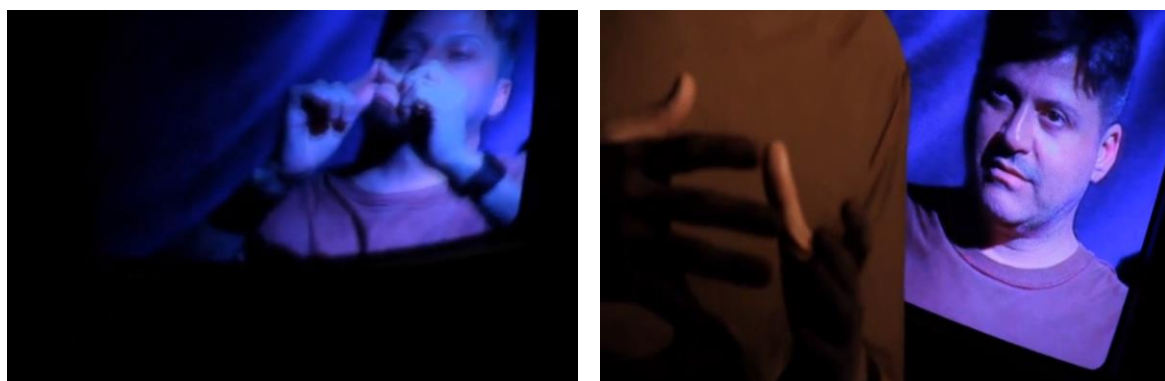
Neste discurso introdutório já vemos o desafio que se interpôs ao documentarista durante a realização de seu filme: como desautorizar um entrevistado que tem grandes habilidades oratórias e enorme controle de sua expressão corporal? Em outras palavras, como destruir a imagem de alguém que fez dessa construção seu ofício?



Figuras 114 e 115: As imagens de programas televisivos e do entrevistado principal do documentário

O mecanismo escolhido foi o que podemos chamar de “dupla filmagem”. Em um primeiro momento, o diretor filma o colunista social de maneira tradicional, sentado, olhando

para a câmera, em um enquadramento mais fechado em seu rosto. A essa filmagem “conciliadora”, segue-se outra, que ocorre concomitante. A imagem captada por essa câmera é transmitida a um aparelho de TV, e outra câmera o filma, em enquadramentos que oscilam entre o *close* na imagem azulada da TV e o enquadramento que é composto pelo rosto de Hugueneey, na imagem da TV, e parte de seu corpo, mais à frente.



Figuras 116 e 117: A “dupla” filmagem do entrevistado

Essa segunda filmagem parece ter o intuito de promover a “desconstrução” dessa figura, por meio de um arranjo de *mise-en-scène* que literalmente “fragmenta”, desfoca e/ou se distancia o entrevistado, tentando combater suas desenvolvidas técnicas de oratória.

Outro desafio que o documentário parece se colocar é o de questionar a versão de Hugueneey de sua própria biografia. O extremo controle que o colunista possui de sua imagem pessoal e da narrativa de si que pretende transmitir para as câmeras, interpõe-se diretamente às intenções irônicas do documentarista.

Nas próximas cenas Hugueneey começa a nos contar como começou a sua carreira, dizendo que trabalhava como modelo em sua cidade natal, Uberlândia. Seu discurso é entrecortado por trechos em que ele aparece se vestindo e sendo maquiado, momentos antes de gravar seu programa atual. Mas essas cenas são filmadas de maneira não convencional, ora evitando focar-se no rosto de Hugueneey sendo maquiado, ora enquadrando apenas seus braços enquanto se veste. Esses enquadramentos, que “retalham” seu corpo, transmitem o desejo de estabelecer certa distância do entrevistado e do universo que ele descreve, já que a aparência desempenhava papel central em seu ofício como modelo, e é elemento significativo do cargo que exerceria futuramente, como colunista social. Em alguns momentos em que Hugueneey descreve o começo da carreira como modelo na região, evidencia-se o alto poder aquisitivo de sua família, como o que relata que chegava nos eventos de avião, pois era o hobby de seu pai. Enquanto ouvimos essas histórias, continuamos a assistir curtas cenas que são intercaladas às

imagens de sua entrevista, em que podemos vê-lo se preparando para gravar seu programa atual. O “camarim”, de aspecto um pouco precário, o pequeno estúdio e a sua “equipe” de gravação, composta por dois ou três jovens que aparentam inexperiência, contrastam com os relatos das extravagâncias de sua juventude. Tal artifício discursivo injeta do retrato atual de Hugueney um ar de decadência, elemento largamente utilizado para construção de retratos ridicularizadores e/ou caricaturais.

Hugueney passa das primeiras experiências como modelo para o relato do início da sua trajetória como colunista social na televisão. Seu discurso soa artificial quando diz: “Eu tinha medo de televisão”. Ele lembra que a sua primeira experiência na televisão foi em uma emissora de sua família, controlada pela irmã de seu pai. Afirma que um produtor quis tirá-lo do jornal impresso para colocá-lo na televisão, com o argumento de que ele “era de televisão”. Neste momento, vemos uma imagem de arquivo de um colunista social televisivo da época. Mais velho e aparentando estar acima do peso, se comparado a outros colunistas sociais conhecidos, o apresentador também apresenta uma performance diante das câmeras pouco desenvolvida. Essa cena sugere que muito provavelmente não existia, na época, a definição clara do que seria um perfil ideal para ocupar essa posição, contradizendo seu relato.



Figuras 118 e 119 : O uso de enquadramentos e imagens de arquivo para desautorizar o entrevistado

Em determinado momento da entrevista, ouvimos uma pergunta do diretor: “Colunismo social: que diabos é isso?” E Hugueney, um pouco ofendido, responde: “Legal! Que diabos é isso!” Mas rapidamente restabelece-se do golpe, dizendo, em um tom ligeiramente defensivo: “Hoje as pessoas que aparecem nas colunas sociais, no passado elas jamais apareceriam”. Sua resposta tenta inverter o jogo, sugerindo que o que está em pauta – e está sendo alvo de depreciação – é um colunismo social atual, muito distante de uma suposta “era de ouro” a qual teria participado. E segue argumentando: “A base do colunismo social são pessoas com

sobrenome, famílias tradicionais. No passado essas pessoas de sobrenome com famílias tradicionais eram todas famílias abastadas. Hoje não! Hoje você encontra muitas famílias tradicionais, de sobrenomes fortes, mas que não tem dinheiro nenhum. Mas elas continuam tradicionais. Por que que elas são tradicionais? Porque elas têm história. Elas vêm de muito tempo.”. Seu discurso é “ilustrado” por imagens de arquivo de entrevistas passadas de Hugueneu com estas “pessoas tradicionais”.

Primeiramente o colunista entrevista um homem mais velho, com cabelos grisalhos, vestido com uma camisa comum, em seguida algumas mulheres cujo comportamento e estilo sugerem que o perfil daqueles que Hugueneu entende por “tradicionais” são homens e mulheres brancos que se vestem e portam-se de maneira conservadora. O colunista continua: “Esse personagem: família tradicional, sujeito com sobrenome, ele é bem-vindo na coluna social. Pessoa rica, poderosa, é outro item”. Então vemos um homem com as mesmas características do anterior, mas vestindo paletó e gravata, indumentária normalmente atribuída ao estereótipo do “empresário”.



Figuras 120 e 121: As imagens de arquivo de antigos programas de Hugueneu

Em seguida o documentário adquire um tom político mais evidenciado. Vemos outra imagem de arquivo em que Hugueneu participa de uma entrevista coletiva de Itamar Franco em 2002, ano de eleição do presidente Lula. O colunista interpela o então governador de Minas Gerais: “Uma mensagem para 2003” e ele responde: “Eu diria que exatamente é essa: mensagem de paz, de que cada um possa ajudar aqueles que mais necessitam. Que o Brasil não seja mais conhecido apenas como aqueles 40 milhões de brasileiros que vivem no mundo da pobreza absoluta, mas que nós possamos caminhar. O econômico não pode continuar sendo um subproduto do crescimento econômico. O dia em que nós invertemos essa equação...” e então a voz de Hugueneu no estúdio se sobrepõe a de Itamar, relatando sobre seu bisavô, que

ele denomina de “coronel”: “O nome dele era major, o título dele era major, mas no palavreado de outros dias, que fala ‘os coronéis da vida’, que manda e desmanda e por aí afora, ele era exatamente essa figura”.

A associação entre a imagem de arquivo da Itamar Franco e a descrição de Hugueney da autoridade política de seu avô sugere a comparação entre a imagem de um político integralmente inserido no processo democrático, e práticas políticas condenáveis como o clientelismo, possivelmente exercidas pelo seu avô “coronel”.



Figura 122: As imagens de arquivo com conotação política

Na próxima imagem vemos uma cena de arquivo de um episódio de seus programas, em que ele está em Cuba, mostrando a região. Enquanto vemos imagens do país que foram captadas para o programa, ouvimos Hugueney falando em sua entrevista para o diretor: “Eu sempre fui um ser político. Eu sempre fui muito estudioso. Sempre fui curioso em querer aprender as coisas. Então desde menino eu sabia que a gente não podia ser livre, desde moleque, de adolescente.” Vemos então muitas imagens da população e cultura cubanas, pessoas andando na rua, cantando e dançando salsa, etc. Essas imagens oferecem um contraponto ao seu discurso radical. Ele continua: “Eu nunca fui socialista. Eu sempre fui capitalista e sou capitalista até hoje. Mas o fundamento do socialismo, ele é muito bonito. Na teoria. Você estudar Marx, Lenin, Engels, é muito bonito. É muito interessante. Mas na prática as coisas não funcionam dessa maneira. E eu fiquei uns 15 dias em Cuba convivendo com os políticos do Fidel Castro.”. As imagens de seu programa que vemos neste momento, no entanto, apenas o mostram andando por praças e hotéis do país, sem interagir com nenhuma figura política

Nas imagens de arquivo, o assistimos falar com a câmera e com seus espectadores:

“Olha gente, a ideia que vocês têm de Cuba é completamente diferente. Aqui é um país maravilhoso, com muita liberdade. Essas coisas que andam falando aí, eu acho que isso é culpa da imprensa. A imprensa tem que começar a falar que aqui é Shangri-La. Aqui é uma maravilha”. Sobrepondo-se a essa imagem, ouvimos seu discurso da entrevista: “Eu voltei entusiasmado. E fazendas de meus tios, amigos, parentes, aqui de Uberlândia e da região, começaram a ser invadidas pelo MST. Aquilo me revoltou de uma forma incrível. Porque o MST, primeiro, ele só invade terra produtiva. Aquela improdutiva que ele vai ter que arar e fazer ela ficar produtiva, ele não quer. O governo apoia o MST, sobretudo o PT, e aí quando eles não querem apenas ocupar, eles roubam o seu gado, eles pegam o porco do seu chiqueiro. Eles estupram a família de caseiro. É um bando de desocupado. Essa é a minha opinião”. Ele vai mais além: “e aí eu tive a infelicidade de escrever no jornal que se no Brasil tivesse paredão, que nem tem lá em Cuba, ou tinha, que eu estava entusiasmado né, eu queria colocar o Movimento dos Sem-Terra nele”.

O discurso de Hugueneu causa um estranhamento incontornável, a partir da insólita combinação da ideia de que ele estava “empolgado” com a experiência cubana e a inspiração de propor o genocídio dos membros de uma das maiores organizações de luta popular do país. Enquanto o ouvimos, vemos imagens de três televisões mostrando diferentes momentos da atuação do MST no país. Essa imagem é intercalada com a do estúdio em que está sendo gravada entrevista do colunista social, em que vemos também seu rosto em três aparelhos de televisão e seu corpo “decepado” pelo enquadramento da câmera principal. O mecanismo de *mise-en-scène* aqui parece querer inverter o jogo, colocando a imagem de Hugueneu em um “paredão” simbólico.



Figuras 123 e 124: Imagens do MST e de Hugueneu

Em seguida assistimos a outra imagem de arquivo de um programa antigo de Hugueney. Ele dirige-se aos seus espectadores, elogiando Fernando Henrique Cardoso, o saudando pelo Plano Real (implementado pelo governo Itamar Franco) e tecendo uma crítica grotesca ao então presidente do Brasil, Lula: “Eu também acho que não se deve pedir o impeachment do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Tem que fazer que nem porco: sangrar até morrer. Vamos até o final de 2006 com ele”. Aqui, o efeito irônico/ridículo é incontornável, uma vez que ele não poderia ter se enganado mais em relação ao governo do político petista: Lula se reelegeria em 2006 e sua sucessora, Dilma Rousseff ganharia as próximas duas eleições, de 2011 e 2016.

Em outro momento em que Hugueney desenvolve franca defesa do papel da elite na sociedade, o documentário faz uma intervenção mais evidente. Ao dizer que a elite é estigmatizada, vemos uma entrevista sua com a famosa socialite Narcisa Tamborideguy em que ela parece um pouco alterada: “Vim aqui curtir essa volúpia desse desfile que está um sucesso. Só mulheres bonitas e saudáveis na passarela, na cidade maravilhosa que é o Rio de Janeiro, que tá um sucesso”. E continua: “o Rio de Janeiro está cada vez melhor com essa passarela cheia de homens e mulheres bonitos e o Rio de Janeiro mostra que é tá cada vez melhor com uma atmosfera de gente mais capacitada pra mostrar que o Rio de Janeiro é uma cidade que veio pra valorizar a moda e o turismo”. A repetição da palavra “Rio de Janeiro”, o pouco nexos lógico do discurso e a expressão facial de Narcisa, que altera freneticamente a direção de seu olhar, ora para ele, ora para câmera, contrastam com o comportamento contido de Hugueney e de outra mulher que está ao lado da socialite. Este contraste esmorece o papel de “vítima” que o colunista tenta afixar aos membros da elite, ao mesmo tempo que sugere certa ausência de autojulgamento da socialite em relação ao seu comportamento *over*, produzindo o efeito do ridículo.



Figura 125:imagem de arquivo com uma entrevista com a socialite

Somos pegos de surpresa, quando, na última cena do documentário, todo o aparato montado no estúdio para captação da entrevista desaparece. Agora vemos o diretor andando na rua, e conversando com o cinegrafista: “Então, eu não sei como ele vai responder ou reagir no final da conversa, mas aconteça o que acontecer, a única coisa que a gente não corta é o áudio.” Seu amigo confirma o comando: “Deixa o áudio?”, e o diretor ratifica: “Deixa o áudio”. Somos tomados pela expectativa em relação a esse último encontro. O diálogo entre o diretor e o cinegrafista sugere a possibilidade de um confronto entre diretor e entrevistado que poderia ser travado até as suas últimas consequências audiovisuais: a interrupção das filmagens. Os dois membros da equipe entram no apartamento do colunista social e a cena é cortada.

Quando a imagem volta Hugueney já está sentado na sala de seu apartamento, para ser entrevistado. Então o diretor pergunta: “Hugueney, o mundo ainda te surpreende?”. Ele responde: “Ah surpreende! Muito! Todo dia eu me surpreendo com alguma coisa”. O diretor não dá continuidade a esse tema, avançando para a próxima pergunta: “Uma hipótese: se por um acaso amanhã você acordasse, e tudo que você construiu de imagem visual, TV, jornal, simplesmente desaparecesse?”. O colunista responde, de maneira assertiva: “Ia ser um choque. Porque são 28 anos. Mas hoje eu tenho certeza daquele ditado antigo, das nossas avós, que Deus fecha uma porta, mas abre duas janelas. Então se isso acontecer eu vou é ter que ter paciência, calma, pra saber qual o novo caminho”. O diretor então faz a terceira pergunta: “Você acha que de uma certa forma o artista não suportaria a perda de sua própria imagem?”. Hugueney responde: “Eu acho não, eu tenho certeza! Isso é muito forte né Carlos.”

O colunista segue tentando responder e o diretor então revela suas reais intenções com o interrogatório: “Eu estou te perguntando isso porque eu preciso te confessar uma coisa. Esse filme é um filme que nasceu morto.” O diretor faz uma pequena pausa dramática após essa frase e Hugueney diz: “Não entendi”. Ele então continua: “Desde o início do processo, desde quando eu te convidei, eu sabia que esse filme, depois da primeira exibição que eu fizesse dele, ele seria totalmente destruído”. Ele explica para um Hugueney um pouco atônito: “Eu vim aqui mais pra te perguntar uma coisa, porque essa única exibição que eu vou fazer, ou ela vai ser feita pra você, ou para o público”. Diante dessa “revelação”, Hugueney contesta o uso genérico do termo “público” pelo diretor: “Mas que público?”. O diretor responde, novamente evasivo: “Algum público que eu vou convidar”.

Ele continua explicando que Hugueney vai “ter o direito de escolher” se essa exibição vai ser para ele, ou “para o público”. O colunista diz que já tem a resposta para a questão do diretor, mas se diz confuso, dizendo que precisa de maiores explicações. Ele pergunta ao diretor, qual foi o objetivo do projeto, e Carlos responde, triunfante: “Chegar nessa pergunta”. Continua dizendo: “Um filme é uma imagem, uma construção, é um simulacro. Não é você. É algo que se constrói. A minha ideia é: até que ponto você quer ver o que é construído ou até que ponto isso não faz tanta importância pra ti”. Hugueney responde: “Não, isso tudo é muito importante. Tudo que eu falei e tudo que foi feito é muito importante. Eu não descarto nada. Absolutamente”. O colunista continua: “Eu vou assistir ao filme. Mas eu continuo sem entender Carlos, você tem que ser mais claro”. Diante da insistência do entrevistado em ouvir maiores explicações do diretor, ele cala-se, virando-se para o cinegrafista e dizendo: “Corta!”. A imagem desaparece e ouvimos, na camada de áudio, o diretor dizendo: “É isso.”. Hugueney replica: “Não, não é isso. Você me ligou e me convidou pra fazer...eu não entendi”. Os créditos começam a subir em uma tela preta.



Figuras 126 e 127: Imagens de arquivo de Hugueney em uma chamada televisiva e na última entrevista

Hugueney mantém-se calmo diante da encruzilhada em que é posto, e cobra do diretor o contrato estabelecido entre eles, que o induziu a inferir que se tratava de um documentário de entrevistas convencional. Ou seja, um documentário que nasceria de um genuíno interesse do realizador no discurso e história de seu entrevistado.

Já Carlos Segundo, parece mais interessado em produzir simultaneamente o registro, e a desestabilização da imagem construída por Hugueney. Parece-nos que o diretor está em busca de uma imagem de seu entrevistado que, de certa forma, fuja ao seu controle. Colocar o entrevistado em tal situação poderia levá-lo a um comportamento agressivo, devido à

mudança brusca de rota, que ameaça “destruir” simbolicamente a sua imagem. A situação desconfortável e frágil a qual o diretor coloca seu entrevistado se contraporia diretamente ao retrato confiante e altivo do colunista, que vemos nas imagens de arquivo de seus programas e em sua entrevista. De certa forma, essa nova imagem, que poderia se diferenciar radicalmente da autoimagem cuidadosamente construída pelo colunista social até aquele momento, representaria uma ameaça a esta. A cena final do documentário parece, portanto, motivada pela seguinte pergunta: diante de tal risco, como o entrevistado irá reagir?

No entanto, a aposta parece naufragar parcialmente na medida em que assistimos a um Hugueney que mobiliza todas suas estratégias discursivas e expressivas para assegurar a integridade dessa imagem, mesmo em uma situação adversa. Como em *Um Lugar ao Sol* e *Banco Imobiliário*, o entrevistado mostra-se disposto a continuar o debate e o embate. Mas o documentarista recusa o convite e corta a cena.



Figura 128: Imagem final da televisão, sugerindo a retirada simbólica de Hugueney de cena

Mas, diferentemente do que ocorre em *Um lugar ao Sol* e *Banco imobiliário*, em *Turn off* o embate é precipitado pelo próprio diretor, em uma tentativa deliberada de “desarmar” seu entrevistado. Diante do interesse deste em sustentar o debate, o diretor, em comportamento semelhante ao de Mascaro e Ramos, recua, interditando a filmagem.

Deste modo, o antecampo, que até o momento parecia ser considerado um lugar seguro para o documentarista, dentro dos parâmetros que ele havia criado (o de dissimulação durante a primeira entrevista, e a provocação na última entrevista), termina por revelar-se uma posição frágil, vulnerável a ataques argumentativos do entrevistado. Nesta perspectiva, talvez possamos refletir sobre esse embate final nos termos de uma “virada de jogo” entre entrevistador e entrevistado, na medida em que, ao perceber a superexposição de sua posição enunciativa, o documentarista parece recuar, abandonando seu próprio jogo, na tentativa de

preservá-la.

Considerações comparativas

Em *Pacific*, e *Turn off* a voz do documentarista acredita que seus personagens se submetem voluntariamente a certas “prisões” de tradições. Em *Pacific* ele posiciona-se criticamente em relação a um estilo de turismo que padroniza a experiência a partir de “pacotes” e “programações”. Essa tendência parece contar com total adesão dos turistas, que a retroalimentam a partir de um comportamento robotizado, registrando a si e a tudo a todo momento. Em *Turn off* a prisão a que Hugueney se submete voluntariamente é a das tradições das elites sociais do país. O colunista social possui uma postura de altíssima reverência a estes símbolos.

Pacific opera em duas camadas de recepção, que sobem e descem de tom continuamente. As cenas privadas e familiares transmitem a forte impressão ao espectador de estar assistindo a um filme familiar alheio. Os encadeamentos de cenas em sequências, por sua vez, ressaltam determinado direcionamento de olhar. As cenas, mais “objetivas”, sem personagens específicos, de atividades aleatórias do navio, como as aulas de dança, os espetáculos musicais, etc. reforçam a segunda leitura, na medida em que camada enunciativa daquele que de fato registrou aquelas imagens possui uma espessura extremamente fina.

Em relação ao registro de classe, vimos no primeiro capítulo desta pesquisa que o diretor de *Pacific*, Marcelo Pedroso alega ter feito em seu filme um retrato da classe média. Mas, após a análise do filme, acreditamos que seu diagnóstico de classe não é bem preciso. Como apontamos anteriormente, os turistas a bordo do cruzeiro Pacific parecem compartilhar de um êxtase e deslumbre em relação ao seu poder de consumo, que muito destoa, por exemplo, do discurso evasivo dos moradores de coberturas em *Um lugar ao Sol*, em relação aos seus privilégios de consumo.

Aventamos, portando a possibilidade de que estamos diante do retrato de uma nova classe social. Fruto de políticas de distribuição de renda, como o aumento do salário-mínimo, expansão do crédito e das políticas sociais, esse grupo teria conquistado um maior poder aquisitivo durante os governos do presidente Luís Inácio “Lula” da Silva (2003-2011). A esse fenômeno, e a essa nova classe social, deu-se diferentes nomes. Dentre eles, “ascensão da classe C” e “nova classe média” são os de uso mais corrente no país.

Mas, segundo o sociólogo Jessé de Souza (2012), essa nossa camada social não participa

do jogo de distinção típico das classes médias e altas, uma vez que ela não teve o acesso privilegiado ao capital cultural que essas classes tiveram. Ainda segundo o autor, características gerais dessa classe seriam a valorização familiar e comunitária, uma rigorosa ética de trabalho e o pensamento prospectivo.

Segundo Souza (2012) o termo “nova classe média” é, portanto, equivocado, pois, de acordo com a pesquisa empírica realizada pelo autor com membros dessa nova classe, sua natureza estaria mais de acordo com a de uma “nova classe trabalhadora”.

Podemos ver exemplos destas características em diversos momentos de *Pacific*, como, por exemplo, a cena em que um homem mais velho, que é entrevistado por um familiar, diz que está realizando um sonho em estar ali. Termo esse, também muito utilizado pelos profissionais do mercado imobiliário no trato com seus clientes., em *Banco imobiliário*. O cinegrafista completa que eles estão pagando a viagem desde fevereiro (a viagem é de ano novo), revelando as condições facilitadas de parcelamento que muitos serviços passam a oferecer, visando justamente atrair essa classe social. Além disso, o comportamento de deslumbre em relação aos produtos e serviços do navio sugerem um êxtase em relação ao recém-adquirido poder de consumo, que não se aplicaria ao registro de membros de uma classe média tradicional, detentora de capital cultural o suficiente para considerar esse exibicionismo *over*. Neste sentido, Pedroso parece ter mirado em um alvo de classe e acertado em outro.

O próprio efeito cômico de muitas cenas de *Pacific* talvez só consiga ser acionado a partir do olhar do espectador de classe média. Este interpreta comportamentos como o de querer registrar absolutamente tudo em fotografias e vídeos caseiros, ou então de dizerem que preferem pegar o elevador no navio, e não as escadas, porque “estão pagando”, como ridículo, típico de “novos-ricos”, ou, no caso, de uma “nova classe média”.

O fato dessa classe ser registrada desfrutando de suas férias, em um período de lazer, de maneira análoga à classe média que vemos em filmes como *Maioria Absoluta* e *Opinião Pública*, pode ter gerado a confusão em críticos (Brasil 2010; Guimarães, 2012) que afirmaram que o filme era protagonizado por membros da classe média⁴⁹ brasileira.

Já o entrevistado de *Turn off* é membro de uma família tradicional e abastada de Minas Gerais. Isso fica claro em trechos como os que Hugueney diz que durante sua infância seu pai possuía um avião, e que ele começou sua carreira em uma emissora da família. Além disso, o colunista social enfatiza as origens “europeias” de seu sobrenome, relatando como

49 Nosso diagnóstico alinha-se à análise de Ilana Feldman de *Pacific*, que conclui que o filme retrata :uma “classe média emergente, filha do crescimento econômico da Era Lula (Marzochi, 2012: 102)

“Hugueney” está relacionado aos “Huguenotes”. No entanto, a profissão de Hugueney não parece dar continuidade ao status passado da família, uma vez que sua atuação como colunista social regional é bastante limitada em termos de poder político e social. Além disso, as breves imagens que vemos da gravação de seu atual programa sugerem certo declínio profissional, a julgar pelo cenário modesto e equipe reduzida, muito distante de seus antigos programas que vemos a partir de imagens de arquivo, com gravações em países como Cuba e França. Pode-se inclusive argumentar que o barateamento dos equipamentos de filmagem - que possibilitou o registro dos turistas em *Pacific* - aliado ao crescimento das redes sociais, promovem significativos rearranjos sociais e culturais, dentre eles, o declínio do interesse pelo colunismo social.

Deste modo, estes dois documentários parecem não retratar “inimigos” sociais de fato, apenas agentes intermediários. Se podem ser culpados por produzir, no caso de Hugueney, e consumir, no caso dos turistas, símbolos e imagens relacionados as elites, não se configuram com agentes ativos no mecanismo político, econômico e social de exclusão e desigualdade. Além disso, representam grupos sociais que atualmente estão sofrendo processo de transformação social. Em *Pacific* vemos uma classe social em ascensão, a partir do aumento de seu poder aquisitivo. Esse aumento, associado ao “aquecimento” do mercado de bens e serviços, propiciou a esse grupo acesso a bens econômicos e sociais inéditos. Já em *Turn off* Hugueney representa a perda de status político e cultural de famílias tradicionais, ligadas a oligarquias históricas. Isso fica evidente quando Hugueney diz que seu bisavô foi um “coronel”, isso é, uma figura de autoridade política regional, e a irmã de seu pai possuía uma emissora de televisão, enquanto o poder político e social do colunista social aparenta ser nulo.

Neste sentido, no primeiro filme temos o retrato de uma classe social em ascensão, e no segundo, em declínio. Mas estes filmes parecem conservar uma visão anacrônica destas classes, que já não se aplica atualmente. *Pacific* insiste em uma representação datada da classe média como “inimiga” social por meio de sua “alienação” e convivência com a desigualdade social, e *Turn off* insiste no retrato de uma elite como “inimiga” social mesmo que seu poder já tenha se diluído quase completamente.

Já os representantes mais diretos das “vítimas” sociais nestes filmes aparecem raramente. Em *Pacific* parecem ser os funcionários do navio, que são tratados como apenas mais um objeto de consumo pelos turistas. E em *Turn off*, aparecem apenas na cena sobre o movimento MST, que, segundo Hugueney, invadiam sistematicamente as terras de seus parentes e amigos. Neste sentido, os tripulantes do cruzeiro *Pacific* e Hugueney podem ser culpados, no máximo, por uma não-consciência em relação a realidade social que o circunda.

Certamente essa postura contribui para a manutenção dessa realidade social desigual, mas dificilmente desempenharia papel ativo na produção e perpetuação da mesma.

Em relação ao estilo de registro, em *Pacific* o diretor distancia-se de seus personagens por meio do dispositivo que criou, “terceirizando” a produção das imagens. Este procedimento resultou em uma “aproximação” entre campo e antecampo, provocada pela intimidade entre quem filma e quem é filmado. Em *Turn off* a aproximação entre entrevistador e entrevistado é um pouco maior do que os outros filmes que analisamos nos capítulos anteriores, pois foca-se em apenas um personagem, garantindo-lhe mais densidade.

O movimento seguinte, de distanciamento, opera-se também de maneira diferente. Em *Pacific* há o encadeamento discursivo das cenas, garantindo sequências com tom mais “objetivo”, que contrastam com momentos de maior intimidade entre os passageiros. Já *Turn off* opta por trabalhar na dimensão da *mise-en-scène*, produzindo um distanciamento de enquadramento no entrevistado, e posteriormente na montagem, intercalando seu depoimento com cenas de arquivo cedidas por ele, e outras inseridas pelo próprio documentarista, como as filmagens do MST.

O efeito do ridículo é produzido em *Pacific* ora pela enunciação dos próprios tripulantes, cuja performance para a câmera sugere efeitos de mecanização, exibicionismo e ingenuidade, ora pela montagem do documentarista, que associa esses trechos para movimentar esses argumentos. Já em *Turn Off* o efeito de ridículo ocorre muitas vezes a partir do contraste entre a entrevista de Hugueney para o documentário, e a sua performance em materiais de arquivo de seus programas. Muitas vezes esses materiais de arquivo são encadeados discursivamente de modo a contradizer diretamente sua fala durante a entrevista. Em outros momentos são utilizados propositalmente sem contextualização, gerando o efeito de mecanização, como, por exemplo a utilização de algumas chamadas televisivas de seus programas, em que o colunista aparece apenas sorrindo e olhando para o telespectador virtual. Algumas dessas imagens são inclusive utilizadas de modo a inverter seu sentido original. Isso ocorre em cenas como a de imagens de arquivo em que Hugueney propõem uma reflexão aos seus espectadores por meio do seguinte ditado popular: “Uma frase, antes da dica de filme: ‘tambor é grande e faz um barulho danado, mas é completamente vazio por dentro’”. Aliada a estruturação argumentativa do filme, a frase passa a ser aplicável às “elites” que aparecem em seu programa, e não aos seus detratores, como parece ser o objetivo original da citação

Os dois pontos que aproximam esses dois filmes são: (1) a reapropriação de materiais audiovisuais que foram gravados para outro propósito; e (2) a crítica a adesão de uma imagem e padrão de comportamento contemporâneos, que tudo registra e produz falsas realidades para

as câmeras. A falsa realidade de *Pacific* é a de um turismo e um consumismo libertador quando na verdade segue-se uma programação-padrão, com atividades análogas às desempenhadas fora do período de férias. A falsa realidade de *Turn Off* é relativa a tentativa desesperada de se encaixar e perpetuar padrões de comportamento e de consumo tradicionalmente ligado as elites, mesmo que esses já se apresentem ultrapassados e desvinculadas da realidade da maior parte da população.

Neste sentido, a utilização de materiais de arquivo parece querer, em algum nível, movimentar o argumento de que “as imagens falam por si”, absolvendo, em parte, os diretores, de possíveis acusações de terem produzido um direcionamento discursivo irônico na montagem deste material. Mas, como sabemos, tal efeito de sentido é impossível de se realizar, devido à inexorável duplicidade discursiva presente em filmes de arquivo.

Por outro lado, essa estratégia pode contribuir para a desvalidação dos argumentos centrais destes documentários, seja pelo fato de que os materiais de arquivo são trabalhados de maneira mais “solta”, permitindo outras vias de interpretação para o espectador, como é o caso de *Pacific*; ou então pelo fato das imagens de arquivo serem todas voltadas a um mesmo indivíduo, garantindo-lhe, mesmo que involuntariamente, um retrato mais “esférico” como é o caso de *Turn off*.

CAPÍTULO 7

O CURTO-CIRCUITO ENTRE VOZES E PERFORMANCES

Introdução

Neste capítulo pretendemos desenvolver um cotejo entre as principais estratégias discursivas dos documentários estrangeiros que analisamos no terceiro capítulo, e dos documentários brasileiros que analisamos nos três capítulos seguintes da tese. Inicialmente iremos nos concentrar nas principais táticas discursivas mobilizadas por estes documentaristas na composição da voz irônica/sarcástica/ridicularizadora de seus filmes. Posteriormente analisaremos as performances dos entrevistados/atores sociais que compõem a tessitura discursiva destes documentários, observando com elas se relacionam com essas vozes irônicas.

7.1 A voz irônica/ridicularizadora

Neste momento retomaremos a referência aos estudos de Bergson sobre o riso, para melhor compreendermos os efeitos do uso de tais artifícios para o público dos documentários estrangeiros e brasileiros. Em relação ao uso dramático do recurso Bergson argumenta que um dos artifícios geradores do efeito cômico, ou ridículo é o da *inversão de papéis*, em uma situação que se volta contra quem a criou:

Imaginemos certos personagens em dada situação: obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam. [...]. Mas nem é necessário que as duas cenas simétricas sejam representadas diante de nós. Basta que se nos mostrem uma, desde que haja certeza de que pensamos na outra. Assim é que nos rimos do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como "mundo às avessas". Teremos quase sempre diante de nós um personagem que prepara a trama na qual ele mesmo acabará por enredar-se. A história do perseguidor vítima de sua perseguição, do velhaco trapaceado, constitui o fundo de inúmeras comédias. (Bergson, 1983: 47)

Podemos identificar este efeito em alguns momentos dos documentários de Moore, Broomfield e Mograbi. Mas nos documentários brasileiros a inversão de papéis é mais intensa

na medida em que os entrevistados estão dispostos a projetarem uma imagem positiva e bem-sucedida de si mesmos para o espectador, diferentemente dos personagens dos documentaristas estrangeiros, que “fogem” de suas câmeras. Nos filmes brasileiros o documentarista incentiva o entrevistado a se comportar de maneira bastante à vontade, induzindo a sua expressividade. Posteriormente, ao intercalar o depoimento dos entrevistados com contrapontos visuais e/ou sonoros que revelam a sua ingenuidade em relação às reais intenções do documentarista, e os equívocos de seus argumentos, a inversão ocorre. O entrevistado passa então a desempenhar simultaneamente os papéis de “inimigo” e “vítima”.

Bergson também afirma que uma das principais diferenças entre a comédia e a tragédia, é que a segunda possui personagens densos, únicos, potentes, enquanto a primeira trabalha com tipos. Muitas vezes estes “tipos” nem nomes próprios têm, sendo definidos por seus vícios, como “o avaro” por exemplo. Além disso, comédias frequentemente apresentam muitos indivíduos que cultivam a mesma característica a ser ridicularizada:

Sobretudo, não ocorrerá a um autor trágico agrupar em torno do seu personagem principal personagens secundárias que lhe sejam, por assim dizer, cópias simplificadas. O herói de tragédia é uma individualidade peculiar em seu gênero. Poderá ser imitado, mas nesse caso se passará, conscientemente ou não, do trágico ao cômico. Ninguém se parece com ele, porque ele não se parece com ninguém. Já pelo contrário, um notável instinto leva o autor cômico, ao compor o seu personagem central, a fazer gravitar em torno dele outros figurantes que apresentem os mesmos traços gerais. Muitas comédias têm por título um substantivo no plural ou um termo coletivo. "As mulheres sábias", "As preciosas ridículas", "O Mundo do Tédio" etc., outro tanto de encontros em cena de pessoas diversas reproduzindo um mesmo tipo fundamental. [...] Se o objetivo do autor cômico é nos apresentar tipos, isto é, caracteres capazes de se repetir, não lhe seria mais fácil nos apresentar vários exemplares diferentes de um mesmo tipo? Assim procede o naturalista quando trata de uma espécie: ele os enumera e lhes descreve as principais variedades (Bergson, 1983: 78).

Nos documentários de Moore, Broomfield, Mograbi e De Antonio os alvos são individualizados e diretamente responsabilizados por ações sociais danosas e/ou violentas. Roger Smith é responsabilizado por desempregar praticamente uma cidade inteira, Terre'Blanche por ações violentas e racistas, Thatcher, Palin e Hoover por ações que contrariam o interesse público e Sharon pelo genocídio de Sabra e Shatila. Ainda que as tentativas de ridicularização os associem a certos “tipos”, como o “barão capitalista” no caso de Roger Smith e o “autoritário ignorante” no caso de Terre'Blanche, tais expedientes não são suficientemente explorados a ponto de diluir o retrato personalizado. A opção por não utilizar esse mecanismo de ridicularização de maneira intensa fortalece o retrato do “inimigo”.

Já a maioria dos documentários brasileiros utiliza-se deste procedimento descrito por

Bergson, ao justapor um número variado de entrevistados que atendem a determinado “vício” identificado pelo documentarista. Em *Jesus no Mundo Maravilha* o “vício” denunciado é o comportamento violento, em *Violência S.A* é o medo da violência, em *Banco imobiliário* e *Um lugar ao Sol* uma certa “inconsciência social” e em *Pacific* o comportamento consumista de turistas. Em *Turn off* temos apenas um entrevistado, que insiste em construir um retrato de si mesmo individualizado, inclusive dando grande destaque ao seu nome e suas origens. Mas a voz do documentarista, por sua vez, constantemente busca evidenciar traços de seu entrevistado que poderiam ser encontrados em indivíduos da mesma camada social a que pertence, na tentativa de formatar um “retrato de classe”.

Como apontamos anteriormente, alguns documentaristas dos filmes que analisamos argumentam que ocorre em suas obras uma espécie de “ridicularização por procuração”, na medida em que os entrevistados não são vítimas da ironia do documentário por suas atitudes individuais, e sim por corporificarem grandes grupos ou classes sociais que são, de fato, os alvos dos documentários. Nesta linha argumentativa, Mascaro afirma, sobre *Um lugar ao Sol*:

Eu procuro sempre imaginar *Um lugar ao Sol* como um grupo de personagens em estado de exceção. Foram os últimos nove que aceitaram participar de um filme sobre morar em coberturas, dentro de um livro que mapeia pessoas que fazem parte de um guia de socialites. É um estado de exceção. Porque o inimigo de verdade não dá entrevista pra mim. Ele está cultivando nióbio em algum lugar... O inimigo de verdade tem outro rosto, está muito distante, não está no filme.⁵⁰

Bergson pondera que, para um vício ser risível ou ridículo, ele precisa ter natureza exógena, ou seja, vir de fora. Se ele for parte constituinte e indissociável de um indivíduo, encontra-se no domínio do trágico:

Seja por constituição natural ou contração da vontade, o vício assemelha-se muitas vezes a certa curvatura da alma. Sem dúvida, existem vícios nos quais a alma se instala profundamente com tudo o que carrega em si de força fecundante, os quais ela arrasta, vivificados, num círculo móvel de transfigurações. Vícios como esses são trágicos. Mas o vício que nos tornará cômicos é, pelo contrário, aquele que se nos traz de fora, como um esquema completo no qual nos inserimos. Ele impõe a sua rigidez, em vez de valer-se da nossa flexibilidade. Não o complicamos: pelo contrário, ele é que nos simplifica (Bergson, 1983: 12).

Um esquema exógeno que pode ser explorado na produção do risível é relativo a ofícios

50 Entrevista de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso concedida para o portal de crítica cinematográfica Cinética. Publicada em 27/09/2013). Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso/>>

e profissões. Cada profissão corresponde a uma categoria que abrange determinado grupo de pessoas, e possui suas próprias regras e condutas internas. Muitas vezes esses regimentos internos não dialogam com as condutas mais gerais e abrangentes da sociedade na qual essas profissões estão inseridas – ainda que o seu pleno funcionamento seja fundamental para o equilíbrio dessa mesma sociedade:

Toda profissão especial dá aos que a exercem certos hábitos de espírito e certas particularidades de caráter pelos quais eles se assemelham entre si, e pelos quais esses profissionais se distinguem dos outros. Pequenas sociedades se constituem assim no seio da grande. Sem dúvida, resultam da organização mesma da sociedade em geral. E, no entanto, correriam o risco, se isoladas em demasia, de prejudicar a sociabilidade. Ora, o riso tem por função precisamente reprimir as tendências separatistas. O seu papel é corrigir a rigidez convertendo-a em maleabilidade, reajustar cada um a todos, enfim, abrandar as angulosidades. (Bergson, 1983: 83-84)

Nos filmes de Moore, Broomfield, Mograbi e De Antonio os alvos não são necessariamente a profissão de seus personagens, e sim a maneira como eles “corrompem” as funções de poder as quais atuam, praticando atos condenáveis, do ponto de vista profissional e moral. Já em *Jesus no Mundo Maravilha*, *Banco imobiliário* e *Turn off* as profissões de policial militar, agente do mercado imobiliário (corretor, prospector etc.) e colunista social, respectivamente, são os alvos centrais da ridicularização. Miguel Antunes Ramos, em entrevista, reforça nosso entendimento, ao dizer que a ridicularização dos atores sociais em seu documentário opera no sentido de criticar o sistema, e não os indivíduos filmados⁵¹, dizendo: “Poderia ser qualquer um ali”.

Além disso, nos documentários brasileiros a concatenação de múltiplas entrevistas pode produzir o efeito de “caricaturização”, ou seja, um retrato cômico. Segundo a definição de Umberto Eco, a caricatura opera como uma “negação da unidade”, uma vez que o caricaturista tira de proporção determinado elemento. Em contraste com os demais, que mantém sua proporção original, o “desvio” desse traço em particular gera um retrato que induz ao riso:

A caricatura consiste em exagerar um momento de uma determinada forma até a deformidade. (...). Logo, para explicar a caricatura, é preciso acrescentar ao conceito de exageração um outro, o conceito de proporção entre um momento da forma e a sua totalidade e, portanto, da negação da unidade que deveria subsistir segundo o conceito da forma. Ou seja, se toda a forma fosse aumentada ou diminuída em medida igual, e em todas as suas partes, as proporções, consequentemente – como é o caso das figuras de Swift – não nasceria daí nem mesmo algo de propriamente feio. Se, no entanto, uma parte sobressai da unidade de modo a negar a relação normal, e como essa última

51 Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9b2ta8w1eI>>

continua a subsistir nas outras partes, produz-se um deslocamento e uma desordem do todo que é feia. (Eco, 2007: 154)

Bergson nos fornece uma interpretação mais detalhada, argumentando que o caricaturista revela algo de profundo, um movimento já existente, que ao ser exagerado, torna-se mais perceptível: “A arte do caricaturista consiste em captar esse movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele” (Bergson, 1983: 17). Para o autor, o simples exagero não é suficiente para produzir uma caricatura. Na realidade, “para parecer cômico, é preciso que o exagero não seja o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza”. (Bergson, 1983: 17).

Bergson conclui:

Trata-se sem dúvida de uma arte que exagera, e, no entanto, definimo-la muito mal ao lhe atribuímos por objetivo uma exageração, porque existem caricaturas mais verossímeis que retratos, caricaturas que mal se percebem, e inversamente podemos exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura. [...]O caricaturista que altera a dimensão de um nariz, respeitando-lhe a fórmula, alongando-o, por exemplo, no mesmo sentido em que o alongou a natureza, de fato faz esse nariz caretear: daí por diante o original nos parecerá, por sua vez, ter querido se alongar e fazer a careta. (Bergson, 1983: 17).

A caricaturização do “inimigo” promovida nos filmes de Moore, Broomfield, Mograbi e De Antonio é feita a partir da reiteração ou ênfase de alguns traços específicos destes indivíduos. Nos filmes de Moore e Mograbi, Roger Smith e Sharon são retratados como figuras públicas que se apresentam de maneira bastante gentil e amável em público, mas são capazes de atitudes desumanas, como a demissão em massa de seus funcionários, e a convivência com um genocídio, respectivamente. Nos filmes de Broomfield e De Antonio o traço ressaltado de Terre´Blanche, Thatcher, Palin e Hoover é o autoritarismo. Portanto, nestes documentários estrangeiros, enquanto a construção do inimigo se dá a partir de retratos individualizados, as tentativas de tecer comentários irônicos/ridículos ocorrem a partir da produção de caricaturas a partir destes retratos.

Já nos filmes brasileiros a caricaturização não é de apenas um indivíduo e sim de grupos sociais. Do mesmo jeito que o caricaturista prolonga traços físicos/comportamentais do retratado, aumentando a proporção de modos de ser, agir e de pensar, esses documentaristas “prolongam” determinado aspecto deste grupo aos poucos, utilizando cada nova entrevista como uma etapa deste processo. O efeito é produzido nestes documentários a partir da

justaposição da fala de vários entrevistados cujo discurso aparente, ou até mesmo seu subtexto, discorrem sobre a mesma ideia. Quando ouvimos por exemplo, seguidamente, os vários entrevistados de *Um lugar ao Sol*, discorrendo sobre a sua apreciação pela natureza, enquanto vemos que os prédios em que moram modificam as paisagens litorâneas, o efeito da caricatura se manifesta.

Bergson também observa na comédia um ritmo em *crescendo* à medida que ela vai se intensificando: “uma primeira concessão arrancada à razão acarreta uma segunda, e esta uma outra mais grave, e assim por diante até o absurdo final.” (Bergson, 1983: 89). Estes documentários também parecem seguir a mesma lógica aumentando cada vez mais o ritmo até atingir, finalmente, o traço final da caricatura na última entrevista.

No entanto, como vimos, o caricaturista nada inventa, apenas “prolonga” determinado traço. Caso o indivíduo tenha – e demonstre – conhecimento sobre o “desvio” que possui, a sua *auto-mise-en-scène* pode desativar o efeito de ridículo, pois, como afirma Bergson, “um personagem cômico o é, em geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é inconsciente. Um personagem de tragédia em nada alterará a sua conduta por saber como a julgamos” (Bergson, 1983: 12).

Para citarmos um exemplo, o “inimigo” de Avi Mograbi, Ariel Sharon, possui um “vício” bastante evidente pela sua forma física e hábitos: a gula. Algumas vezes durante o documentário o diretor resalta esse “desvio”, filmando-o comendo, ou dizendo que não teve permissão para filmá-lo, pois o político estava comendo. No entanto, em outros momentos vemos diálogos e interlocuções de Sharon em que ele mesmo escarnece deste seu vício, afirmando que seu desejo por comida é incontrolável. Ao assumir isso, Sharon desativa o efeito de ridículo, na medida em que nos compadecemos de sua fraqueza.

Ampliando esse efeito, Bergson postula que, no momento em que se “quebra” o distanciamento entre aquele que ri e seu alvo, não estamos mais no domínio do riso, pois “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração” (Bergson, 1983: 8).

Neste sentido, a tentativa de ridicularizar algo ou alguém sempre carrega consigo a possibilidade do fracasso. As causas da desativação do ridículo por meio de sentimentos como empatia, piedade e comoção, são inúmeras. Portanto, a distância colocada entre Moore, Broomfield, Mograbi e De Antonio e seus inimigos pode ser entendida como estratégica, para minimizar esse risco. A fragmentação do foco da maioria dos documentários brasileiros em vários entrevistados parece ter o mesmo objetivo. Ao não se focarem em um único indivíduo, diminuem-se as chances de produzir retratos complexos destes entrevistados, que permitam despertar no espectador empatia.

A identificação destes processos de estereotipia e caricaturização dos inimigos nos documentários brasileiros nos auxilia a esclarecer uma importante questão proposta pela pesquisa: de que forma o humor está sendo utilizado por estes documentários? É preciso avançar agora, para a próxima questão que nasce imediatamente após a resposta da anterior: quais seriam as consequências de utilizar humor para tratar de temas sociais nestes documentários?

7.2 Humor, melodrama e suspense

Quase todos os documentários brasileiros que analisamos (excetuando-se *Pacific*), apresentam momentos mais “sóbrios”, que se contrapõem ao humor, utilizado como estratégia de destituição dos entrevistados.

Em *Jesus no mundo maravilha* esses momentos são os depoimentos lacrimosos dos pais do garoto assassinado por policiais militares. Em *Violência S.A* é mais notadamente, o depoimento final do médico, cujo discurso, que planifica uma questão social complexa, não é desautorizado pela voz sarcástica do documentário. Em *Banco Imobiliário* são cenas como a dos funcionários nas fábricas de maquetes e daqueles que seguram placas direcionais para os estandes de vendas, cujo enquadramento, (ausência) de trilha sonora, e outros elementos audiovisuais imprimem um tom sóbrio às imagens. Em *Um Lugar ao Sol* são as imagens de contraponto aos discursos dos entrevistados, registrando trabalhadores da construção civil, bem como imagens urbanas, além da trilha sonora, composta por sons de obras de construção civil. Em *Turn off* são algumas imagens de arquivo, como os registros de passeatas do movimento MST, além da cena de confronto final entre documentarista e entrevistado.

Esse jogo entre humor e sobriedade que é desenvolvido nestes filmes nos parece querer estabelecer uma distância entre o discurso do entrevistado e do documentarista, marcando uma polarização ideológica entre eles. É interessante resgatar, nesse momento, determinado trecho do depoimento de uma entrevistada de *Um lugar ao Sol*, em que ela diz “ou você está do lado do bem, ou do mal. Não tem como ficar em cima do muro”. A manutenção dessa fala na edição final parece sugerir uma visão polarizadora, e, no limite, maniqueísta, não só de *Um lugar ao Sol*, mas de todos os documentários analisados, que se assumem de um lado, o “do bem”, e localizam muitos de seus entrevistados no outro polo, o “do mal”.

Esse expediente, possui muitos pontos de contato com uma “imaginação melodramática” (Brooks, 1995) na medida em que estrutura-se a partir de uma simplificação de temas e discussões sociais complexas a esquemas polarizadores ou maniqueístas, que

associam a virtude às vítimas e ao documentaristas e a vilania a muitos dos entrevistados. Essas polarizações são orquestradas a partir de uma perspectiva “pedagógica, no sentido de gerar um direcionamento de leitura para o espectador. Este é convidado a aderir à caracterização de “vilania” do entrevistado, para posteriormente comprazer-se com a proposta “revanchista” do documentário.

O esforço “pedagógico” parece bem presente não só nos documentários brasileiros, como nos estrangeiros que analisamos no terceiro capítulo, que parecem querer “blindar”, ou “fechar” seus filmes para a possibilidade de interpretações divergentes da polarização bem/mal proposta. No entanto, a utilização destes expedientes por parte dos documentários estrangeiros parece ser fruto de uma intenção de atrair um público maior e mais variado para seus filmes. Tal estratégia parece ter surtido efeito, em especial na obra de Michael Moore e Nick Broomfield, que gozam de números de bilheteria bastante expressivos⁵². A dosagem bem-orquestrada entre momentos de humor e a mobilização de outros gêneros, como o próprio melodrama, presente em cenas de despejo dos moradores de Flint em *Roger & Eu*, ou de suspense, a partir da expectativa de que em algum momento Moore e Nick conseguirão entrevistar seus alvos, parecem estar a serviço de uma maior comunicabilidade com o público. As cenas finais de muitos destes documentários colocam o diretor, que personifica a virtude, em confronto com seus inimigos, emulando um confronto final entre mocinhos e vilões.

Já os documentários brasileiros parecem mobilizar esses elementos de maneira tangencial. Excetuando-se em *Jesus no mundo maravilha*, as “vítimas” possuem presença discreta. Além disso, nos documentários estrangeiros o documentarista é personagem central dos filmes, seja emulando o papel de *falso-naif* diante das câmeras, seja ordenando o discurso por meio da *voz over*. Ele possui um corpo e uma voz que se comunica com o espectador a todo momento e busca o confronto com seu inimigo social, provocando o engajamento do espectador a seu lado, que torce por ele. Já nos documentários brasileiros, temos situações mais peculiares. Em *Violência S.A* o documentarista se “camufla” em um narrador não-confiável. Em *Banco imobiliário*, *Um lugar ao Sol* e *Turn off* sua voz aparece poucas vezes, e diante da precipitação de um conflito, recua. Em *Jesus no mundo maravilha* a inserção corporal do documentarista vem a partir de uma performance cínica, que “quebra” com a ordenação melodramática proposta pelo resto do filme. Em *Pacific* ele nem participa da gravação das cenas. Deste modo, diferentemente dos filmes estrangeiros, não há nestes

52 *Roger & Eu* foi distribuído para 265 salas de cinema e obteve faturamento total de \$7,706,368.
 Fonte: < <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=rogerandme.htm> >

documentários uma preocupação em “personificar” o lado da virtude para o espectador, que até é capaz de identificá-la, mas apenas como um elemento difuso, incorpóreo.

Além disso, nos filmes brasileiros a mobilização dos gêneros do humor e da imaginação melodramática parece responder a outro fim, que não ao do aumento da comunicabilidade dos documentários. O que parece estar em jogo para esses diretores é a retomada da espessura e da autoridade da voz do documentarista, que reivindica o controle de suas clássicas armas discursivas: o aparato e a linguagem audiovisual. A comunicabilidade parece, em diferentes níveis, relegada a segundo plano por esses documentaristas, chegando, no limite, ao projeto de *Turn off*, de fazer um filme para ser destruído posteriormente.

7.3 Vozes e performance em curto-circuito

Refletir sobre o aspecto enunciativo de documentários que se utilizam de entrevistas ou depoimentos de um ou muitos atores sociais é uma tarefa complexa. Um dos aspectos mais difíceis que nos deparamos é o fato de que a voz do documentarista e a dos atores sociais que participam do filme estão sintonizadas em canais diferentes. Enquanto o ator social enuncia por meio de sua expressão corporal e oral, o documentarista enuncia por meio dos mecanismos da linguagem documentária. Tais mecanismos ainda podem ser subdivididos entre aqueles disponíveis no momento das filmagens (locação, enquadramento, iluminação etc.) e aqueles que podem ser adicionados posteriormente, durante a montagem (encadeamento de planos, trilha sonora etc.). Ainda há casos de filmes contemporâneos em que o aparelho de filmagem é fornecido ao ator social e o documentarista enuncia a partir da montagem dessas imagens que não foram captadas por ele, como visto em *Pacific*. Nesses casos específicos, essas duas vozes – a do documentarista e a do ator social – podem se utilizar da linguagem cinematográfica para enunciar, mas continuam operando em diferentes canais: o primeiro, por meio da montagem, e o segundo, por meio da filmagem.

A existência dessas duas camadas enunciativas, de naturezas distintas, conforma regimes de espectadoriedade específicos, que diferenciam o discurso cinematográfico documentário de outras modalidades enunciativas.

Na literatura, Gaudreault e Jost observam que todos os enunciadores de determinada narrativa se utilizam do mesmo canal de enunciação, a escrita. Assim, nos casos em que o narrador principal delega a voz para outro narrador, pode ocorrer a supressão da consciência do espectador em relação à existência deste primeiro narrador:

Em casos como esse, um narrador verbal narra verbalmente o que outro narrador verbal contou verbalmente. Existe uma homogeneidade de linguagem. É notável que em casos assim, de delegação narrativa, o narrador primário é quase invisível; quando Sherazade fala, o leitor esquece-se completamente da existência do narrador primário. É quase como se o narrador primário fosse literalmente afogado no fluxo de palavras do narrador secundário⁵³ (Gaudreault e Jost, 2004: 54)

No cinema, esse efeito de “apagamento” de determinado narrador durante a recepção é mais problemático, segundo os autores. A heterogeneidade dos canais enunciativos do diretor e dos atores não permite que o espectador “curto-circuite” a instância enunciativa do primeiro. Assim, apesar de estarmos atentos à enunciação de um personagem, ou ator social, temos sempre algum grau de consciência de que este está sendo representado a partir da enunciação cinematográfica do diretor.

No campo do documentário, essa disparidade de canais muitas vezes é explorada pelo próprio documentarista. Este pode fazer uso dos meios representativos em seu controle para direcionar o discurso do ator social de acordo com seus próprios interesses retóricos, como comentam Gaudreault e Jost:

Algumas vezes ocorrem desconexões narrativas que ultrapassam as convenções de um determinado período histórico. Em outras palavras, há lacunas que criam canyons entre a narrativa verbal e a sua tradução intersemiótica. Por exemplo: essas lacunas também podem ser encontradas em documentários e programas jornalísticos. A primeira, entre o que os entrevistados supostamente veem e o que nós vemos, é quando as imagens que são superpostas não são invocadas em seu discurso, seja com uma intenção irônica ou avaliativa. A segunda, revelando uma disparidade de instâncias enunciativas, ocorre quando, no caso de uma entrevista para a câmera, há um pulo na imagem, revelando que algo foi cortado (Welles zomba disso em *News on the march*). Em todos estes casos, se o espectador não estiver sensível à enunciação, se ele mentalmente apagou os procedimentos cinematográficos particulares, ele é de repente lembrado que, ao lado deste narrador verbal (explícito, intradieético e visual) que ele tomou como verdadeiro, está também o meganarrador (implícito, extradieético e invisível) que manipula essa rede audiovisual. Esta realização inconfundível é reafirmada de uma nova maneira. No caso da ficção, chamaríamos essa função organizadora de narrador implícito. Mas no caso de um documentário ou reportagem, chamamos de documentarista ou jornalista.⁵⁴ (Gaudreault e Jost, 2004:51)

53 Tradução do seguinte trecho “Summing up, in such a case, a verbal narrator tells verbally what another verbal narrator has (under)told verbally. There is a homogeneity of materials. It 53 Andre Gaudreault and Francois Jost is notable that in such cases of narrative delegation the primary narrator is almost invisible; when Scheherazade speaks, the reader completely forgets the very existence of the primary narrator. It is almost as if the primary narrator were literally drowned in the flow of words of the secondary narrator.”

54 Tradução do seguinte trecho: “But sometimes there are narrative delinkages which go beyond the conventions of a given period. In other words, there are gaps that create a canyon between the verbal narrative and its trans-semioticization. For example: These gaps can also be found in documentaries and news reports. The first, between what the interviewee is supposed to see and what we see, is when images are superimposed that are not invoked in his speech, whether with an ironic intention or to evaluate him. The second, revealing a disparity of enunciative instances, occurs when, in the case of an on-camera interview, there is a jump in the image, revealing that something has been edited out (as mocked by Welles in “News on the March”). In all these cases, if the spectator is not sensitive to the enunciation, if he has mentally erased the specifically cinematic procedures, he is suddenly reminded that alongside this verbal narrator (explicit, intradiegetic, and visualized) whom he took at his word, there is also a grand filmic image-maker (implicit, extradiegetic, and invisible) manipulating this audiovisual network. This unmistakable realization is reaffirmed in a new way. In the case of fiction, we would call this

Como já vimos, esse artifício é extensamente utilizado nos documentários de entrevista que compõem o corpus dessa pesquisa. Nesses filmes, são utilizados diferentes recursos para adicionar outra camada de sentidos ao discurso de algum entrevistado⁵⁵. Podemos traçar um paralelo entre este artifício e um tipo de enunciação que Gaudreault e Jost chamam de “focalização espectral”, a qual o narrador fornece uma vantagem cognitiva ao espectador, isso é, lhe dá informações que não estão disponíveis para os personagens (Gaudreault e Jost, 2009: 182).

Retornando à teoria de Bergson, uma das situações que, segundo o autor, provoca o riso é o da sobreposição de dois tipos de situações absolutamente distintas.

Pensar-se-á, sem dúvida, de imediato, no *quiproquó*. E este é bem, com efeito, uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível, o que os atores lhe prestam, o outro real, que lhe dá o público. Nós percebemos o sentido real da situação, porque houve o cuidado de nos mostrarem todas as faces; mas cada um dos atores só conhece uma: daí o seu engano, daí o juízo falso que eles fazem acerca do que acontece à sua volta e mesmo acerca do que eles próprios fazem. Nós vamos deste juízo falso ao verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é este balançar do nosso espírito (...) que antes de tudo aparece no divertimento que o quiproquó nos proporciona (Bergson, 1983: 48)

A ironia e os efeitos de ridículo que encontramos nos documentários possuem natureza muito parecida com a “focalização espectral” de Gaudreault e Jost. Os entrevistados tentam mobilizar retratos de si a partir de valores que consideram positivos, com a astúcia social e o bom desempenho profissional. A enunciação do documentarista, no entanto, procura inverter esse retrato, provocando no espectador, o efeito cômico.

Jason Middleton, em sua análise de procedimentos similares produzidos por documentaristas norte-americanos, defende que esse tipo de estratégia “afasta” o espectador do entrevistado, que passa a julgá-lo, rindo de seus atos e opiniões. Em seu artigo *Documentary comedy* (2002) o autor utiliza-se da teoria de Henri Bergson (1928) para descrever o comportamento do espectador diante de documentários como *Roger & eu*, *American movie* e o falso documentário *This is spinal tap* (Rob Reiner, 1984).

organizing function the implicit narrator. But in the case of a documentary or news report, we would call it a documentarist or journalist”

⁵⁵ Há ainda outros documentários que utilizam deste recurso sem a intenção de desautorizar o ator social, e sim para problematizar e desestabilizar uma parcela de sua instância enunciativa. Em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) por exemplo, temos a voz *over* do diretor (escrita por João e lida por seu irmão, Fernando Salles), a comentar a sua própria postura no momento da captação das imagens, além do comportamento do ator social que dá nome ao filme, o antigo mordomo que trabalhava na casa de sua família. Se tomarmos a voz *over* do filme como o enunciador primário, talvez possamos dizer que o documentarista em cena, junto ao mordomo, corresponde aos enunciadores secundários, na medida em que a voz *over* lança um olhar posterior e crítico sobre os dois. Nos filmes autobiográficos de Ross McElwee também temos essa voz *over* que é inserida posteriormente, e que já corresponde a uma outra perspectiva sobre o momento filmado.

Middleton ainda mobiliza as teorias cinematográficas de Noel Carroll e Linda Williams, que, em seus artigos “Notes on the sight gag” (1991) e “Film bodies: gender, genre an excess” (1991), respectivamente, desenvolvem análises do humor no cinema em intensa consonância com a teoria de Bergson. Carroll analisa as *gags* visuais presentes em muitos filmes, a partir da noção de uma não-correspondência de olhares entre o personagem e o espectador. Enquanto o primeiro possui um olhar limitado, e equivocado, o segundo percebe esse olhar, bem como aquilo que o personagem ignora. Já Williams afirma que, enquanto gêneros como o horror e o melodrama produziram uma *mimesis* corporal entre personagem e espectador, na comédia ocorreria o oposto. A tragédia ou seriedade de um personagem frequentemente causaria uma resposta risível do espectador.

Posteriormente, em seu livro *Documentary's awkward turn* (2013), Middleton promove uma leitura das dinâmicas enunciativas de alguns documentários de humor norte-americanos na chave dos *horizontes de expectativas*. O autor argumenta que este gênero de filmes carrega uma aura de inadequação, caracterizada pela não-correspondência de expectativas entre entrevistado, documentarista e espectador:

No evento profilmico, o documentário que está sendo gravado transforma-se em uma tela de fantasia em que o indivíduo filmado pode projetar seus desejos e pode narcisicamente identificar-se com a idealização de sua própria imagem. O documentarista, por sua vez, pode sustentar a consistência dessa tela para o indivíduo filmado, enquanto constrói uma imagem drasticamente diferente, destinada ao público do filme. Isso não é necessariamente uma simples questão de manipulação ou engodo, mas sim de desejos assimétricos – o desejo do cineasta de um tema atraente, e o desejo do filmado por um filme que endosse a sua fantasia de eu – repudiadas em nome de uma fantasia de estes desejos podem ser totalmente complementares e reconhecidos mutualmente.⁵⁶ (Middleton, 2013: 53)

Ainda que a sua relativização do engodo promovido pelo documentarista seja discutível, Middleton lança luz sobre um aspecto que frequentemente é ignorado nas análises deste tipo de documentário, inclusive nas suas próprias reflexões anteriores sobre o assunto, que supracitamos: o horizonte de expectativas do ator social em relação à sua auto-representação. Neste sentido, as análises anteriores de Middleton, sobre a grande distância que se estabelece entre o personagem risível e o espectador, subestimavam a potência da performance destes personagens, bem como sua influência no espectador.

56 Tradução do seguinte trecho: “In the profilmic event, the documentary being shot becomes a fantasy screen onto which the subjects can project their own desires and can narcissistically identify with their own idealizes image. The filmmakers, in turn, may sustain the consistency of this screen for the subjects while constructing a somewhat or even drastically different image intended for the film’s audience. This is not necessarily a simple matter of manipulation or deceit, but rather one of asymmetrical desires – the filmmaker’s desire for a compelling subject and the subject’s desire for a film that props up his or her fantasy of self – disavowed in a fantasy of mutual recognition in wich these two desires are fully complementary”

Podemos dizer que, de maneira geral, o horizonte de expectativas de um ator social gira em torno de uma exposição positiva de sua figura, associada a determinados valores e ideais que ele considera corretos. Coabita – e tensiona – este processo, que se pode dizer consciente, no sentido em que as ações do entrevistado são animadas por um desejo de mostrar-se de determinada maneira, o *habitus*. Definido por Pierre Bordieu (1974) como todo o conjunto de modos de pensar e agir impostos pelas instituições do meio em que se vive, tais “direcionamentos” são interiorizados por um indivíduo, constituindo-se a partir de um diálogo intenso entre a realidade exterior e a individualidade.

Ao conjunto dessas duas forças, Claudine France, em seu estudo de antropologia visual, dá o nome de *auto-mise-en-scène*. O termo corresponde ao campo de atuação das pessoas filmadas, que “mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais” (France, 1998: 405). Comolli associa os termos de Bordieu e France, apontando as relações conscientes e inconscientes que estão se operando nessa interação entre dois agentes, intermediados pela câmera:

Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica [...] Aquele (aquela) que eu filmo vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes; e que fazem com que, segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (família, escola, trabalho etc.), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scènes* (Bourdieu diria jogos) requisitadas por esses campos – e mesmo compreendidas, incorporadas por cada um dos sujeitos agentes desses campos. Todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes* que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As “realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a ‘realidade social’, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações. Já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações. (Comolli, 2008: 84-85)

Fernão Ramos chama essa atuação (e aqui utilizamos o termo no sentido mais amplo possível, sem restringi-lo ao seu significado dramático) do filmado de *encenação*, considerando o destino final da *auto-mise-en-scène* do entrevistado: o espectador.

No sentido amplo, todos nós encenamos em todo momento para todos. A cada presença para nós, tentamos nos interpretar a nós para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imagem e reagimos assim à sua presença:

somos nós, através dos olhos de outros, agindo para nós, conforme eu, sujeito, sinto ele, outrem-nós, dentro de mim. [...]. No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera: o endereço do espectador em sua circunstância. (Ramos, 2008: 48)

Portanto, ao mesmo tempo em que o indivíduo responde aos estímulos do documentarista que o registra, atraindo e requisitando seu olhar, sua *auto-mise-en-scène* também se encontra voltada para a interlocução com o espectador. Para ilustrar essa relação podemos citar uma cena do documentário *Um lugar ao Sol*, em que um filho interrompe o discurso de sua mãe, dizendo que ela está cometendo um “erro grande”, pois está respondendo às perguntas do diretor olhando para ele (que se encontra ao lado da câmera) e não para a câmera. Para um iniciado na linguagem documentária contemporânea essa preocupação poderia ser interpretada, em um primeiro momento, como um desconhecimento do entrevistado em relação a alguns procedimentos já naturalizados no meio, como o olhar para o diretor e não para a câmera. No entanto, ela revela muito mais. Revela uma extrema consciência do entrevistado de que seu discurso, em última instância, está sendo dirigido para o espectador, e não para o diretor.



Figura 129: o olhar do entrevistado para o espectador em *Um lugar ao Sol*

Dessa maneira, o entrevistado, mesmo não sabendo de antemão as intenções do diretor – e por isso não podendo articular um discurso em sua defesa caso elas sejam de escarnecê-lo, (como é o caso do documentário que citamos) – ainda tem em suas mãos a consciência de que seu discurso se destina ao espectador.

É importante recuperar aqui o texto “A voz do dono – conceito de dramaturgia natural” (1978), de Sérgio Santeiro. Nesse conciso texto Santeiro advoga a importância de se observar e analisar o que ele chama de “dramaturgia natural” do “ator natural” no documentário, que

seria “o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel” (Santeiro, 1978: online).

A dramaturgia natural é localizada historicamente a partir das transformações resultantes da adoção do som direto no documentário, que tornam as imagens “unidade já autônoma e dotada de significado pleno”. Apesar de atentar para o fato de que essas “unidades autônomas” possam ser manipuladas pelo documentarista pela ordenação e seleção do material registrado, escolha de temas, situações e pessoas, o autor chama atenção para o fato de a gravação, em si, ter uma natureza anti-seletiva, ou seja, o equipamento registrará todos os sons, gestos, entonações, expressão facial, diálogo, as interferências do local de gravação etc. “Mais do que isto, o registro obedece a uma organização que é própria do depoente, nem prevista nem desejada pelo filme, que antecede à escolha e permanece mesmo com a seleção posterior, a menos que a gravação seja completamente desfigurada, o que ainda neste caso ficará patente.” (Santeiro, 1978: online)

Em seguida, Santeiro aplica as suas postulações em duas análises de trechos dos documentários *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970) e *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1969). O resgate deste texto de Santeiro é de vital importância para a nossa discussão sobre a enunciação documentária na medida em que antecipa pontos fundamentais de nossa argumentação, como a singularidade da enunciação do ator social e a possibilidade de seu acionamento pelo espectador.

Santeiro conclui que a “dramaturgia natural” do indivíduo documentado amplia as possibilidades de recepção, na medida em que “podemos ter a atenção despertada para vários fenômenos ou aspectos que não estão exclusivamente submetidos ao que o cineasta quer ressaltar.” (Santeiro, 1978: online)

Acreditamos que chegamos às mesmas conclusões de Sergio Santeiro a partir das análises dos documentários que compuseram o *corpus* dessa pesquisa, ou seja, a partir do método indutivo. Nesses filmes, conseguimos identificar vários momentos em que a performance do entrevistado exerce papel fundamental tanto na produção, bem como na desativação do efeito irônico/ridículo, e na desconstrução do seu retrato como “inimigos” sociais.

Para ilustrar melhor essa perspectiva tomaremos de empréstimo a metáfora do “curto-circuito”, utilizada por Freud (1927) e Levi-Strauss (1971) em suas reflexões sobre o riso. Freud, em seu ensaio *O humor* (1927) afirma que o riso é o resultado de uma economia de psíquica de afetos, uma vez que a mensagem cômica sugere uma emoção que não se concretiza:

O ouvinte vê esse outro numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado ou, talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. O gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte. (Freud, 1996: 165-166)

Já Levi-Strauss, em *O homem nú* (1971) utiliza o exemplo do cavaleiro que tropeça em uma banana para definir o riso. Segundo o autor, quando observamos uma cena como essa nossa mente precisa decodificar a justaposição imediata de duas ideias contrárias: a elegância do cavaleiro e a sua indigna queda. O riso advém, portanto, do esforço de estabelecer essa conexão entre duas situações tão distantes e contrastantes. (Levi-Strauss, 1990: 657)

Os dois autores acreditam, portanto, que o riso é o resultado da descarga de energia necessária para conectar duas séries de ideias distantes entre si, gerando um curto-circuito energético. Se fossemos esboçar um circuito com os pontos de vista do documentarista e do entrevistado, a fim de gerar um curto-circuito, como seria a sua estrutura?

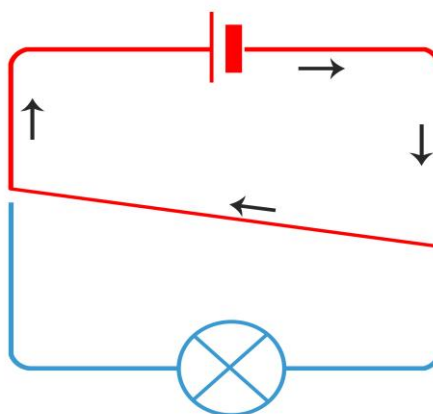


Figura 130 curto-circuito

Podemos associar o percurso vermelho com o ponto de vista do documentarista e o percurso azul com o ponto de vista do entrevistado. Como o percurso vermelho apresenta resistência de valor desprezível, toda a corrente irá percorrê-lo, porque representa o caminho mais curto, gerando um curto-circuito.

Este conceito de curto-circuito parece operar como uma boa metáfora para entendermos a estratégia enunciativa destes documentários: esses filmes, procuram, por meio de diferentes

procedimentos de montagem, atrair o espectador para uma total aderência ao seu discurso irônico, gerando uma tentativa de enunciação em curto-circuito.

A intenção do diretor é a de que o espectador seja atraído pela sensação de prazer advinda da ideia de saber mais do que o personagem, comum na ironia dramática: “O público, por sua vez, experimenta algo parecido com o sentimento ‘voyeurista’ de um observador que não é observado, bem como a sensação prazerosa de saber mais sobre a situação do que aqueles diretamente envolvidos”⁵⁷ (Muecke, 1982: 85).

Mas, como o comportamento de um espectador provavelmente pouco ou nada se assemelha ao de um elétron, por mais que a linguagem audiovisual “dirija” a leitura no sentido de um efeito pretendido (e há, obviamente, diversos elementos que podem favorecer a produção deste ou daquele efeito de sentido), são poucas as garantias de que o espectador percorrerá exclusivamente o caminho sugerido pelo documentarista.

Na realidade, é extremamente provável que, no decorrer da fruição do filme, o espectador percorra caminhos diferentes, alternando entre a aderência ao ponto de vista do entrevistado e a aderência ao ponto de vista do documentarista. Para continuarmos com as metáforas elétricas, poderíamos dizer que o caminho interpretativo percorrido pelo espectador desses documentários se assemelha mais a um circuito paralelo, no qual, devido a diversos fatores de ordem cognitiva e linguística, mas sobretudo cultural e social, adere-se ora ao discurso personalista do entrevistado, ora ao discurso ridicularizador do documentarista.

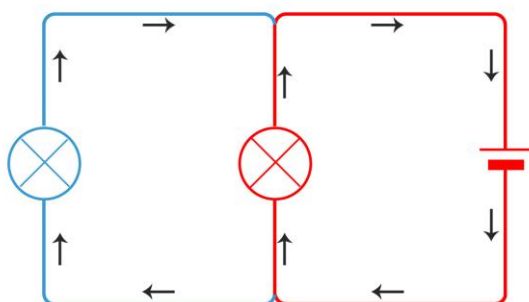


Figura 131: circuito em paralelo

Como já observamos, um expediente frequente nas críticas dos documentários brasileiros que analisamos é a condenação ao diretor pelo desenvolvimento de uma conduta

⁵⁷ Tradução do seguinte trecho: “The audience, for its part, has something like the special ‘voyeuristic’ feeling of the unobserved observer and generally also the pleasurable feeling of knowing more about the action being played out than those directly involved”.

eticamente questionável com seus entrevistados. As considerações sobre o comportamento ético do diretor certamente estão corretas, mas a conclusão desses autores sobre os efeitos desse comportamento no espectador nos parece questionável. No embate de pontos de vista a voz do diretor pode ser fragilizada ou até mesmo subjugada, de maneira intencional ou não-intencional, pela voz do entrevistado, no que poderíamos chamar de “fraturas” do modelo de enunciação pretendido.

De volta à metáfora elétrica, essas vozes dissonantes, ou efeitos dissonantes de sentido, poderiam ser análogas a “falhas de contato” ou “faíscas” no circuito da mensagem documentária, possibilitando caminhos outros que não aqueles inicialmente pretendidos pelo documentarista. Em outras palavras, a performance do entrevistado pode também gerar um “curto-circuito” no direcionamento irônico pretendido por estes filmes.

É preciso ponderar, no entanto, que não estamos sugerindo que nessa relação haja equidade de poderes entre a performance do entrevistado e a enunciação audiovisual do documentarista. Não pretendemos cair na mesma armadilha da vertente norte-americana do documentário moderno, que desconsiderava a assimetria de poder entre os canais. Apenas estamos apontando para a potência das ferramentas discursivas dos entrevistados, notadamente seus gestos e discurso oral, que se colocam muitas vezes como um obstáculo para a o direcionamento discursivo pretendido pelo documentarista. Tal potência é “contornada” pelos documentaristas estrangeiros Moore, Broomfield e Mograbi por uma estratégia de auto-sabotagem na tentativa de conseguir uma entrevista. No caso dos brasileiros, a performance cínica foi o caminho escolhido para amenizar esse poder de “atração” da performance do entrevistado. Nos raros momentos em que o entrevistado dos documentários brasileiros procura mudar o tom da relação, a partir de um postura mais incisiva, tal “intensidade” se torna “insuportável” para o documentarista, que recorre ao corte – a “caixa preta” no circuito, um momento de vácuo, que pode ou não ser retomado, “do outro lado”, pela enunciação.

Considerações finais

Neste capítulo refletimos sobre como as estratégias de construção e desautorização do inimigo dos documentários brasileiros se diferem daquelas utilizadas pelos diretores estrangeiros. Enquanto estes procuram “simular” uma aproximação para que a distância seja prerrogativa do inimigo, e procuram enquadrar-se como mais uma vítima dele, os diretores brasileiros simulam aproximação para tornarem seus inimigos em “vítimas” de suas obras.

Tanto os documentários brasileiros como os estrangeiros utilizam-se de táticas de ridicularização com o mesmo intuito: produzir caricaturas a partir de um regime de representação maniqueísta, que repele a complexidade da questão social retratada. Mas os estrangeiros parecem justificar a retomada da autoridade enunciativa e a utilização do humor como recursos que os auxiliariam a alcançar uma maior comunicabilidade com o público. Em outras palavras, a simplificação maniqueísta, a performance “participativa” do documentarista e a dosagem entre momentos de ironia/ridicularização com outros, mais conectados a uma “imaginação melodramática”, e/ou de suspense parecem funcionar como ferramentas para atingir maiores níveis de audiência para um gênero que muitas vezes sofre resistência do público.

Os documentários brasileiros, no entanto, não parecem nutrir essa pretensão de atingir um público mais amplo. A ideia aqui parece ser simplesmente a de uma retomada da autoridade enunciativa pelo cineasta, sem grandes crises de consciência. No entanto, acreditamos que, se os documentaristas do cinema direto foram ingênuos ao crerem completamente no compartilhamento enunciativo entre diretor e ator social, estes documentaristas brasileiros também foram, ao subdimensionar a sua potência. Parte considerável de suas estratégias de engodo ao entrevistado consiste em parecerem falsamente interessados em suas vidas e perspectivas, uma vez que perguntam sobre aspectos relativos à vida pessoal. Posteriormente, a montagem procura curto-circuitar esse interesse, passando diretamente, sem obstáculos nem crises de consciência, para a perspectiva do documentarista e a tese do filme. Mas, ao utilizar tal tática, coloca-se em movimento algo incontrollável, que é a performance do entrevistado, que não pode ser completamente controlada e/ou manipulada. Essa tensão fica mais evidente quando observamos o seguinte depoimento de Mascaro:

No lançamento de *Doméstica* no Rio, um personagem do filme disse pra mim: “Ó, você roubou esse filme de mim, viu? Eu quero autoria do filme. Fui em que filmei, é minha história”. Quando eu poderia imaginar que esse jogo perverso que instrumentalizou o olhar dos personagens, e virou o jogo contra eles, ia fazer com que, no final, o cara pedisse a autoria do filme, dizendo que eu estou enrolando? Isso traz uma força do próprio descontrole que esse método coloca em jogo. No *Pacific*, alguém fez uma crítica ao filme no Youtube: “só tem gente bizarra nesse filme”. Aí um personagem respondeu: “Que bizarro o quê? Não sou bizarro não. Minha viagem foi massa, minha esposa curtiu, o cara pediu pra fazer um filme e é isso aí, minha vida é essa. Estou muito feliz”. Quando você pensa o jogo e abre mão desse pacto, o próprio jogo se reverte. Se há um ponto em comum entre esses filmes que a gente está citando, talvez seja a possibilidade de um risco da não aprovação pelo personagem. É um jogo que se constitui como risco que leva em conta a câmera, o cinema, a arte como um tensionador de uma experiência de mundo⁵⁸

58 Entrevista de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso concedida para o portal de crítica cinematográfica Cinética. Publicada em 27/09/2013). Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo>

O diretor Marcelo Pedroso relata que, ao assistir as filmagens cedidas pelos turistas do cruzeiro, teve *insight* semelhante:

Foi preciso olhar para as imagens brutas, senti-las e perceber que elas me instavam a um tipo de reconhecimento através do qual eu me projetava nelas. Projetava-me no navio e em Fernando de Noronha, chegando a quase me ver nas imagens: as imagens de uma classe média que eu queria criticar, a quem queria atacar a voz, rompê-la, pareciam então me dizer respeito diretamente. Instalou-se aí uma espécie de comum, um campo de pertencimento inesperado (mas como inesperado?), em que eu já não me sentia soberano àquele mundo, àquelas pessoas. Sentia-me conectado a elas, por mais que acreditasse haver construído para mim uma redoma de identificação pessoal que me apartasse daquele modo de vida em que eu não me reconhecia – ou não me queria reconhecer. No entanto, era como se tivesse estado ali durante minha vida inteira, tomando caipirinha ao som do axé music na festa tropical, tirando fotos com o comandante do navio durante o jantar de gala, escolhendo pratos suculentos de um cardápio sem preços. Eu, que havia metodicamente me recusado a pisar no navio durante a etapa de obtenção das imagens, que havia preferido contar com a colaboração de uma equipe de produção para estabelecer a relação com os turistas, que acreditava assim estar criando para mim um espaço privilegiado de “não-contaminação” que me permitiria estabelecer uma relação com as imagens livre de qualquer apreciação externa a elas, de qualquer empatia ou indisposição que eu houvesse eventualmente experimentado se tivesse ido ao navio – eu, que havia até então me recusado a participar do mundo que pretendia abordar no documentário para poder gozar de mais autonomia na hora de criticá-lo, eu que me achava tão seguro e empoderado para finalmente poder realizar com o filme uma crítica mordaz e bem fundamentada ao espetáculo e aos costumes da classe média – eu me via ali tocado de forma irremediável por uma vulnerabilidade insuspeita e me descobria então indissociavelmente parte daquele mundo. E, ao mesmo tempo, a classe média que eu acreditava tão bem conhecer e sobre a qual eu imaginava poder argumentar criticamente com legítima autoridade – afinal, eu vinha dali – se me revelava então não mais como um mundo sobre o qual eu achava ter autoridade, mas como um mundo ao qual eu pertencia.

A performance de alguns destes entrevistados, como a de coronel Erasmo Dias em Violência S.A, de alguns vendedores como Domingos de *Banco imobiliário* ou ainda de alguns turistas de *Pacific*, são capazes de criar “fendas” de complexidade dentro da estrutura maniqueísta destes filmes. Neste sentido, a questão que colocamos no primeiro capítulo parece encontrar uma resposta: quais as consequências de erigir um edifício para o discurso dos entrevistados com o único intuito de implodi-lo depois? Acreditamos que o plano termina malogrado por dois principais motivos: a “calibragem” inadequada da estrutura maniqueísta proposta e a potência da performance de alguns entrevistados, que não se conformam bem ao esquema montado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento consideramos importante recuperar as perguntas que nos colocamos no início da pesquisa: “à quais projeto político/estético/artístico esse tipo de discurso responde?” e “qual o resultado de se utilizar o humor para tratar temas – e de “inimigos” - sociais no documentário? Em outras palavras, qual seria a relação entre o humor no documentário, ou nesses documentários específicos e a real complexidade dos assuntos/objetos abordados? O humor é utilizado como uma forma de fuga da realidade ou como uma maneira de compreendê-la?

Nos primeiros dois capítulos da pesquisa procuramos responder à primeira questão, relativa ao projeto estético/político deste grupo de filmes. A recuperação do debate suscitado por estes filmes, entre crítica, academia e os realizadores, nos permitiu circunscrever um projeto compartilhado por estes últimos. Caracterizado principalmente por um desejo de se contrapor a um modelo estilístico considerado “hegemônico” no país, de retração da voz do documentarista a partir de uma postura “conciliatória” com o indivíduo retratado, tal projeto advoga pela retomada da autoridade enunciativa do documentarista sem grandes crises consciência. As ferramentas escolhidas para realizar tal intento foram uma “performance cínica” e a utilização do sarcasmo, ironia e ridicularização no encadeamento discursivo realizado no momento da montagem. Esses dois expedientes são modulados de maneiras distintas por estes documentários, podendo ser encontrados em níveis mais intensos em determinados filmes e mais fracos em outros. A performance cínica é utilizada de maneira bastante intensa em *Jesus no mundo maravilha*, e de maneira mais constrangida nos demais filmes, atingindo seu nível mais baixo em *Pacific*. A ironia e o sarcasmo por sua vez são utilizados de maneira mais explícita em *Jesus no mundo maravilha* e *Violência S.A.*, e de formas mais sutis nos demais filmes.

Nos capítulos três, quatro, cinco e seis analisamos documentários estrangeiros e brasileiros buscando compreender as consequências de se utilizar o humor para tratar de temas – e de “inimigos” - sociais. A análise destes documentários nos revelou que muitos destes filmes, notadamente os estrangeiros, “combinavam” o humor com outras estratégias e até mesmo gêneros discursivos e narrativos, como o melodrama e o suspense. Tanto os documentários estrangeiros quanto os brasileiros buscam “uma simplificação” das questões sociais que abordam, a partir de esquemas polarizadores. Mas enquanto os primeiros parecem

fazer uso destes esquemas para aumentar a comunicabilidade de seus filmes, a *incomunicabilidade* parece ditar o tom dos documentários brasileiros. Iremos desenvolver a reflexão sobre a incomunicabilidade destes filmes em três diferentes frentes: o registro de classe, a autoridade enunciativa do documentarista e por fim, a evasão do conflito.

A. A classe média e as elites em quatro humores

Excetuando-se *Jesus no mundo maravilha*, os documentários de nosso corpus parecem registrar diferentes classe econômicas, que, a título de simplificação, são tratadas como “classe média” e “elites” sociais do país.

Segundo o dicionário, uma outra definição de humor seria “estado de espírito”⁵⁹. Utilizaremos este outro sentido da palavra para descrever os tipos de retrato da classe média que podem ser encontrados na história do documentário brasileiro.

A classe média e as elites, que figuravam em muitos “naturais” do período silencioso do cinema brasileiro, praticamente desaparecem do documentário a partir da década 60. Neste período as vemos em quadro de maneira pontual, nos trechos iniciais de *Maioria Absoluta* e em *Opinião pública*. O humor que dá o tom dos dois registros é o ressentimento relativo ao papel desempenhado por essas classes sociais na deflagração do golpe militar de 1964. Neste sentido, concedia-se voz a ela, para em seguida criticá-la, e ironizá-la.

Em *Maioria absoluta* temos cenas em que o discurso da classe média é intercalado ao olhar de trabalhadores, como se esses estivessem os ouvindo – e os julgando. Em uma dessas cenas, logo no início do filme, vemos imagens de uma mulher na praia. Sua pele branca, cabelo claro, liso, óculos escuros e roupa de banho contrastam com a imagem de um vendedor ambulante de chá-mate, que vemos em segundo plano, de pele negra, cabelos crespos e uniformizado.

Ouvimos algumas vozes fora de campo incentivando a mulher, que parece estar constrangida, a falar. Ela protesta: “Falar o que?”. A voz do antecampo então a indaga: “Qual é a causa do problema brasileiro?”. Enquanto a entrevistada hesita, a câmera capta outras pessoas próximas a ela, de aparência e postura parecidas. Voltamos a sua imagem, enquanto ouvimos outra voz fora de campo, possivelmente de um de seus amigos, dizendo: “Não há crise!”. A mulher decide corroborar a opinião do amigo, reafirmando para a câmera: “Não há crise!”.

59 Fonte: <<http://www.aulete.com.br/humor>>



Figura 132: mulher de classe média em primeiro plano e vendedor ao fundo

Em seguida vemos imagens de um casal que toma sol da praia. O homem, também branco, de cabelos lisos e óculos escuros, diz: “Eu acho que a grande crise brasileira é uma crise moral. Parodiando um escritor e político brasileiro do passado, eu diria que a nossa constituição deveria ter somente um artigo e um parágrafo: Todo brasileiro deve ter vergonha na cara”. A famosa frase do historiador Capistrano de Abreu é frequentemente utilizada em diagnósticos populares que atribuem à corrupção o mal maior do Brasil. Tal opinião é seguida por imagens de multidões de trabalhadores em longas filas de transporte público. A situação de trânsito em que eles se encontram, provavelmente indo ou vindo do trabalho, e seus aspectos cansados atribui ao diagnóstico do sujeito que se bronzeia na praia um sentido irônico.



Figuras 133 e 134: Cenas do filme *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

Em outro trecho, vemos uma senhora, bem vestida, sentada em uma confortável sala de estar. Ela dá sua opinião sobre o problema brasileiro: “mas acontece que também é um povo

muito indolente, um povo que às vezes não sabe receber quando a pessoa quer dar meios melhores, pra eles melhorarem”. Novamente, vemos várias cenas de operários fitando a tela. A voz *over* em seguida diz: “Há outras preocupações”, enquanto somos apresentados a outro entrevistado, um homem branco, de óculos, vestido com calça e camisas bem alinhados. Ele afirma: “O sujeito que só sabe escrever o próprio nome não pode votar”. Assistimos a várias tomadas de uma feira popular enquanto ouvimos o depoimento de outro possível integrante da classe média dizendo que, para solucionar o problema brasileiro, seria preciso “mandar importar estrangeiros” para repovoar o país.



Figuras 135 e 136: Cenas do filme *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

A voz do narrador então retoma a palavra, dizendo: “Os problemas são muitos, e muitas as opiniões. Contra sífilis, dor de barriga e a queda de cabelos, há quem recomende o mesmo remédio, a garrafada. E contra o analfabetismo? As doenças, assim como os males sociais, têm causa. E é por desconhecê-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas, apenas para escapar a realidade, cujo peso nos oprime”.

Já *Opinião pública*, produzido três anos após o golpe militar, em, 1967, tenciona observar, com sua câmera, os muitos ambientes onde circulam os integrantes da classe média brasileira, bem como as questões que os preocupam. A câmera transita por praias, bares, casas, boates, praças, escolas, empresas, indústrias, entre outros espaços urbanos. A seleção de cenas, aliado as explicações com ambição sociológica da voz *over*, nos sugerem estarmos diante de uma geração cuja total conformidade aos símbolos de uma recém-estruturada indústria cultural resultou em uma consciência social e política praticamente nula. Uma das entrevistas que corrobora tal afirmação é a de um garoto que diz, sentado confortavelmente junto aos seus amigos: “Eu não me sinto responsável em nada. O destino é que sabe. O dia vem, o dia vai, e o que for, será”. A voz *over* ratifica:

Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinquência. Não vimos isto no jovem comum da classe média. Na maioria, ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos. Marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é apenas um lugar onde vivem os adultos.

Em outra cena, o comentário irônico está na *voz over* que é inserida sobre as imagens de vários jovens que brincam entre si e com a câmera. Ela diz, em tom solene:

O homem da classe média é sempre propriedade de alguém. Hoje se alistam no exército, breve serão os homens do escritório, dos departamentos, terão crenças, chefes e dignidade. Serão chamados nos jornais de “a opinião pública” e ficarão orgulhosos de cumprir as funções da nacionalidade

A perspectiva de que aqueles jovens, que não parecem conseguir concatenar nenhum tipo de pensamento crítico sobre a situação que se encontram, viriam a formar a “opinião pública” do futuro, explicita a tese central do filme: a de que a criação alienada de jovens de classe média o tornam adultos alienados e manipuláveis, incapazes de perceber que suas opiniões são valorizadas por autoridades e veículos de mídia porque se alinham a esses interesses. Tal leitura certamente está cingida pelo ressentimento em relação ao papel da classe média na instauração do regime militar em 1964.

O filme, em determinado momento, volta-se para “o mundo dos adultos”: homens trabalhadores de empresas, ou supervisores de indústria, e mulheres, em sua maioria mães e donas de casas. As mulheres voltam seus discursos às decepções e frustrações com a vida doméstica, enquanto os homens discorrem sobre o dia a dia no emprego. Aquelas meninas sonhadoras e românticas e os meninos alegres e cheios de vida que vimos no início do filme tornaram-se adultos ao mesmo tempo resignados e frustrados. Um funcionário diz “a finalidade de estarmos aqui, trabalhando, só quem poderá lhe responder são os nossos superiores hierárquicos. Não sou eu. Eu sei que trabalho, produzo para essa companhia...Isso não me compete”.

Para reforçar a tese, o filme recupera cenas de *Maioria absoluta* em que um camponês descreve o regime exploratório de trabalho a que é submetido pelos seus patrões, proprietários de terras. O discurso do camponês parece possuir tudo o que falta ao discurso dos entrevistados de classe média: consciência e revolta em relação à sua condição de explorado.

O resultado disso é, para o filme, uma classe social incapaz de pensar criticamente sobre os assuntos mais urgentes de seus pais: “A preocupação política não é básica no homem

da classe média. Cada um leva consigo uma fórmula de salvação nacional”. Após esse diagnóstico, vemos um senhor de classe média afirmar: “Existe no país, infelizmente, uma crise moral. E muita gente quer responsabilizar diretamente essa crise moral, com se ela partisse diretamente do governo. Na minha opinião, não. A falta de moralidade existe mais propriamente no próprio povo, do que no próprio governo”. Durante seu discurso, vemos o mesmo recurso usado para contrapor o discurso de membros da classe média em *Maioria absoluta*: imagens de trabalhadores que miram a câmera. Esse diagnóstico se apresenta como um amálgama dos depoimentos dos membros de classe média do filme de Hirszman, compartilhando das teses de que o país padece de uma crise moral e que a raiz de todos os problemas está “no povo”.



Figuras 137 e 138: Cenas do filme *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967).

Em seguida vemos outros entrevistados, diagnosticando o problema brasileiro a partir dos mais variados pontos de vista, como “alimentação”, “desvalorização da Amazônia”, “pouco incentivo à indústria”, entre outros. Tais diagnósticos se assemelham à analogia da garrafada, em *Maioria absoluta*, sugerindo que a classe média tem muitas hipóteses sobre o problema brasileiro, nenhuma própria e todas equivocadas. No entanto, é preciso ressaltar que, apesar dos dois filmes apresentarem um retrato da classe média na chave do ressentimento, o tom do discurso de *Maioria absoluta* pode ser caracterizado como “mal-humorado”, enquanto *Opinião pública* já apresenta um tom mais descontraído em algumas cenas e trechos.

O segundo humor que animou o retrato da classe média brasileira é o do compadecimento, que pode ser encontrado em *Retrato de classe*. A premissa do filme é a de um reencontro entre colegas e professora de uma classe de primário, 20 anos depois. O documentário intercala depoimentos da professora sobre os alunos, com imagens atuais deles

e cenas do reencontro.

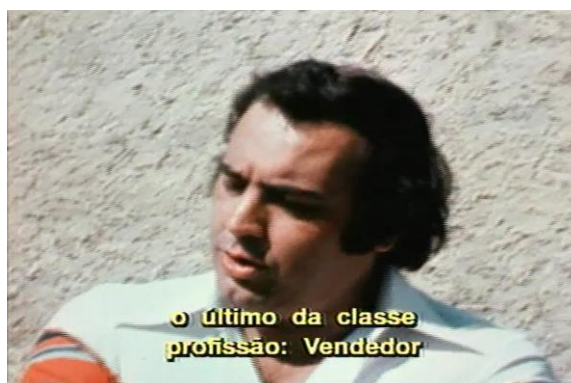
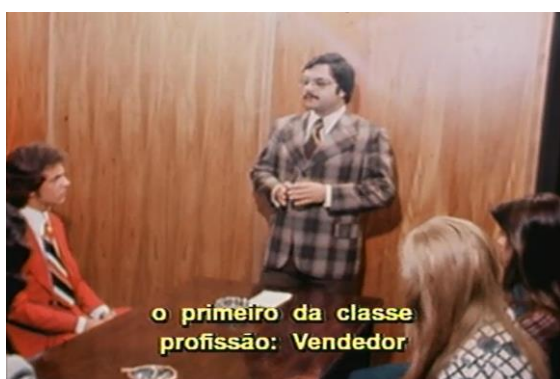
O primeiro depoimento da professora é sobre José Roberto. Ela diz que José era um menino “de grande potencial, embora sofresse grande ascendência da mãe sobre ele” ela opina sobre como ele estaria naquele momento: “Eu acho que se ele conseguiu libertar-se um pouco dos pais pode ter tido algum sucesso na carreira que escolheu. Ou, quem sabe, continuou na mesma, fazendo aquilo que os pais sempre desejavam”. Enquanto ela conjectura, vemos cenas dele trabalhando em um escritório de uma indústria. Em seguida José conta sua trajetória: relata que seu sonho era ser jogador de futebol e, quando novo, chegou a jogar profissionalmente em times brasileiros. Mas foi impedido por seus pais, quando teve um convite para jogar na França. Presume-se que a decisão foi motivada pelo desejo dos pais de que o filho desse continuidade ao trabalho na indústria da família. O retrato de um sujeito frustrado assume contornos de uma ironia trágica quando vemos cenas em que conversa com sua esposa, grávida, dizendo taxativamente que gostaria que seu primeiro filho fosse um menino, para dar continuidade ao negócio da família. A esposa discorda, dizendo que não se pode traçar planos profissionais para o filho. Enquanto ela diz isso, vemos cenas de José jogando alegremente futebol com seus amigos. A perspectiva de que ele possa ser capaz de cometer o mesmo erro de seu pai, com seu filho, lança a perspectiva trágica de um ciclo que se retroalimenta, de geração para geração.

Outros retratos trágicos são das meninas da classe. Ao lembrar-se de muitas alunas suas da época, a professora afirma que elas eram inteligentes e tinham potencial de chegar a cursos universitários. Mas todas as alunas entrevistadas se tornaram mães e relatam ocupar seu tempo ocioso com cursos de habilidades domésticas como “decoreção natalina” e “etiqueta”. O retrato torna-se ainda mais trágico quando vemos cenas em que as filhas de uma das ex-alunas brincam na sala. A brincadeira está em “tirar na sorte”, a partir de um número limitado de possibilidades, os nomes de seus futuros maridos, a cidade onde irão morar e, finalmente, se serão “ricas” ou “pobres”. Coadunando-se a esse diagnóstico, temos o retrato de Aurora. A professora lembra que a aluna possuía um gênio comunicativo e extrovertido, portanto conjectura que ela poderia ter seguido alguma carreira na área da Comunicação. Ouvimos então Aurora, já adulta, dizer que sempre quis ser atriz, mas que suas ambições foram cerceadas, pois não era uma carreira bem-vista para uma mulher. Após seu relato, o documentarista a interpela: “Então, Aurora, você nasceu para o teatro, formou-se professora, e trabalha com carnês de aposentadoria?!”. A ironia de seu destino não lhe escapa, e ela responde “pois é...”, com um sorriso melancólico.

A voz do documentarista também se apresenta na forma de legendas em algumas cenas,

com o intuito de reforçar a perspectiva do filme sobre as trajetórias de vida dos entrevistados.

Uma delas ocorre no momento em que somos apresentados ao ofício atual de um aluno descrito pela professora como sendo “o primeiro da turma”, o mais aplicado e inteligente. A professora pondera que ele não tinha muitas habilidades sociais, portanto supõe que provavelmente o aluno seguiu alguma carreira de ordem menos comunicativa. O filme nos revela aos poucos a profissão atual deste aluno, prolongando o suspense. Quando o vemos, em uma sala, dando instruções para outras pessoas, uma legenda esclarece: “O primeiro da classe. Profissão: Vendedor”. Posteriormente o filme entrevista outro aluno, descrito pela professora como “o pior da classe”. Em determinado momento, o documentarista pergunta qual a profissão do entrevistado, e ele diz que é representante comercial de uma empresa de materiais odontológicos. A legenda ressurgue, irônica: “O último da classe. Profissão: Vendedor”. Os equívocos do exercício de futurologia da professora revelam o caráter ao mesmo tempo irônico e trágico da perspectiva de existência de uma espécie de “determinismo social” no seio de uma classe social que acredita nos “potenciais ilimitados” do esforço individual.



Figuras 139 e 140: Cenas do filme *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977).

Uma frase do começo do filme parece dar um pouco o tom da tese proposta por ele. Ouvimos uma voz em *off* e um ex-aluno dizendo: “Demoliram a escola, agora só tem entulho [...] Não, não era escola pública, era escola particular”. A negativa do entrevistado, esclarecendo que não se tratava de uma escola pública parece sugerir que destinos trágicos não são uma prerrogativa apenas de classes sociais mais baixas.

No filme de Bacic, o retrato da classe média assume um tom mais personalista e trágico, uma vez que, sem ambições sociológicas mais amplas, volta seu olhar para as trajetórias pessoais destes indivíduos. Alguns argumentos que o filme parece movimentar, como a

questão dos caminhos pessoais e profissionais limitados disponíveis para esses indivíduos, já podem ser observados em alguns momentos de *Opinião pública*. Mas as ambições do “modelo sociológico” que circunscreve o filme de Jabor tencionam lançar uma interpretação mais totalizante em relação à essa classe social, ambição essa que o filme de Bacic parece não compartilhar

Já o terceiro humor que anima o retrato de classe média parece ser o *cinismo*, presente em documentários como *Mato eles?* (Sergio Bianchi, 1982) e *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989).

Mato eles? Se propõe a realizar uma investigação sobre as estranhas circunstâncias envolvidas na morte do cacique Ângelo Cretã, da reserva indígena de Mangueirinha, no sul do Paraná, sugerindo uma conexão do crime com a instalação de uma madeireira da Funai nessa mesma reserva. Em paralelo à investigação, o documentário lança mão de uma série de paródias das diversas vertentes do discurso indigenista. Uma dessas paródias é uma falsa-entrevista, em que uma atriz representa uma mulher de classe média. Confortavelmente sentada no sofá de sua casa, ela dá sua opinião sobre a questão indígena:

Eu acho que nem tem que ter política de integração. Eu acho que eles tão tentando mesmo é forçar a barra um pouco né.? Ou seja, já que é minoria, tem mais é que se aculturar mesmo. Tão aí pra isso né. [...] Ali nem tem terra, nem tem lugar, não tem o que fazer (suspiro). Não existe política de integração. Ou eles se aculturam, ou morrem. E é o que está acontecendo. Estão morrendo.

Em outro momento do documentário a atriz adquire um tom mais abertamente cínico: “Eu não sei o que eles querem. Não tenho a menor ideia”. Enquanto o conteúdo de seu discurso é extremamente violento, a sua postura lembra a cena de *Maioria absoluta*, em que uma senhora que diz que os pobres não sabem aceitar a ajuda que lhes é oferecida, também se encontra sentada em seu sofá, no conforto de sua casa. A diferença entre os dois discursos reside, portanto, no abandono do “verniz humanista” nos diagnósticos sociais de classe média. Enquanto a entrevistada de *Maioria absoluta* alega fazer algo para modificar a situação, a falsa entrevistada de *Mato eles?* já assume mais explicitamente uma postura indiferente.



Figura 141: Cena do filme *Mato eles?* (Sergio Bianchi, 1982).

Essa alteração de registro só é possível com a diluição do contrato entre documentarista e classe média no documentário de Bianchi, uma vez que se trata de uma encenação realizada por uma atriz contratada. Possivelmente temendo o “verniz humanista” do discurso de um entrevistado real, o documentarista opta pela encenação para desenvolver o retrato cínico ambicionado.

Em *Ilha das Flores* temos uma paródia de documentário científicos que busca, por meio de um falso discurso científico, denunciar o absurdo da “lógica” capitalista. Para colocar em movimento a tese, seguimos a trajetória de um tomate, do planto ao consumo, primeiramente por famílias de classe média, que o comprem no supermercado, em seguida pelos porcos de um fazendeiro, que comem os tomates descartados e, por último por famílias pobres, com permissão para coletar os tomates considerados impróprios para os porcos do fazendeiro.

A família de classe média que compra os tomates é representada por atores que encenam esses papéis, de maneira análoga ao procedimento utilizado em *Mato eles?* Mas, neste filme, eles não possuem falas. Primeiramente somos apresentados a Dona Anete, descrita pela *voz over* da seguinte maneira: “Bípede, mamífero, católico, apostólico romano. Possui o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. É, portanto, um ser humano”. O narrador segue dizendo que ela vende perfumes e que “o lucro, que já foi proibido aos católicos, hoje é livre para todos os seres humanos”. Essas duas frases sugerem a presença de uma contradição moral na família de classe média, que se diz adepta de uma doutrina religiosa que condena a ganância e o enriquecimento individual, mas os pratica cotidianamente, sem grandes crises de consciência.

O narrador segue definindo o conceito de família: “A família é a comunidade formada por um homem e uma mulher, unidos por laço matrimonial e pelos filhos nascidos deste

casamento”. Vemos imagens da família de Dona Anete, composta por seu marido e dois filhos, brancos, bem penteados, vestidos, sorriem na mesa de jantar, como se vivessem constantemente posando para uma foto. Em seguida vemos uma sucessão de fotos antigas de álbuns familiares, sugerindo a perpetuação das mesmas linhagens familiares no âmbito das classes sociais, sem a possibilidade de mobilidade.

Seguindo o percurso lógico do filme, alguns dos tomates que dona Anete comprou com o lucro obtido da venda de perfumes foram jogados no lixo. O filme diz que, por ser desagradável, o lixo é jogado bem longe, “onde possa livremente sujar, cheirar mal e atrair doenças”. As famílias que irão coletar esses tomates depois dos porcos são chamadas de “seres humanos” e “mulheres e crianças”, nunca de famílias. Segundo o narrador, o que coloca esses seres humanos depois dos porcos na fila de prioridade de alimentação “é o fato de não terem dinheiro, nem dono”. A fala do narrador é ilustrada por imagens dessas pessoas que, em um estúdio, miram a câmera. Mas, diferentemente da família de classe média, estas não sorriem, conservam um olhar sério, enquanto mostram seus “polegares opostos”, que, segundo o percurso lógico do narrador, os classifica como seres humanos.



Figuras 142 e 143: Cena do filme *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989).

A produtora de Jorge Furtado, Casa de Cinema de PoA, lançaria, um ano após a estreia de *Ilha das Flores*, o curta-metragem *Memória* (Roberto Henkin, 1990), com roteiro assinado por Jorge Furtado e Roberto Henkin. O filme se inicia com a *voz over* de um narrador sobre uma encenação com dois atores, que relata a história bíblica de Ló e de sua mulher que, ao olhar para trás, para a destruição de Sodoma e Gomorra, se transforma em uma estátua de sal. O narrador conclui estabelecendo um paralelo entre essa história e a defesa da preservação da memória política de uma sociedade, afirmando que “lembrar é ter consciência”.

Em seguida vemos imagens de pessoas na rua sendo entrevistadas. A pergunta feita a elas é a seguinte: “Passados 20 anos, você entendeu a renúncia de Jânio [Quadros]?”. As respostas recebidas são bem distintas, como: “É uma vítima, um coitado!”, e “É um doido!”. Apesar das perguntas das entrevistas de rua subsequentes a essa terem sido suprimidas na montagem, somos levados a crer que elas também foram questionadas sobre a renúncia de Jânio Quadros à presidência do Brasil em 1961. No entanto, ao final do filme, algumas respostas são mostradas em *takes* estendidos, revelando que uma parte daqueles depoimentos, na verdade, está se referindo ao político Fernando Collor, eleito presidente do Brasil em 1990 e afastado em 1992 por denúncias de corrupção.



Figuras 144 e 145: Cenas do filme *Memória* (Roberto Henkin, 1990).

As respostas dos entrevistados são elogiosas a Collor, e muito parecidas com as descrições elogiosas das entrevistas sobre Jânio Quadros. Além disso, os *takes* estendidos, mostrados anteriormente em cores, reaparecem agora em preto e branco, sugerindo a longevidade deste discurso. Esses dois elementos parecem induzir uma leitura na chave da ironia trágica, de uma classe média alienada politicamente, que votaria sempre no mesmo perfil – equivocado – de político.

O ponto em comum entre estes três “humores” de representação é o de que seus integrantes são mostrados em momentos de lazer, discorrendo sobre amenidades ou tecendo opiniões classistas e preconceituosas, totalmente desconectados da vida econômica do país.

Esse tipo de retrato não parece ter se alterado substancialmente na produção contemporânea. Em *Um lugar ao Sol*, *Pacific* e *Violência S.A.*, e *Turn off*, integrantes de classe média e classe média alta são retratados ou em momentos de lazer ou em suas casas, isolados e alienados na realidade que os circunda. Nos filmes da década de 60 os únicos

elementos que realocam essa classe no espaço público são as cenas de olhar “público”, do povo, que redimensionam a esfera privada do registro. Nos filmes contemporâneos não parece haver muitos elementos que promovam essa conexão entre o retrato privado da classe média e a vida pública. Outra diferença entre estes dois registros é a de que, enquanto os da década de 60 viam a classe média apenas como vítima de sua própria alienação, nos registros contemporâneos ela é alçada ao posto de inimiga social. Neste sentido, o “humor” que anima a produção contemporânea é o da *hostilidade*.

Uma das críticas a essa classe pode ser encontrada em vários momentos de *Um lugar ao Sol* e *Turn off*, que sugerem que o discurso de membros das elites muitas vezes “mascara” seus privilégios a partir de ideais liberais como o da meritocracia e do esforço individual. Exemplos deste tipo de discurso podem ser encontrados na entrevista com a mãe e o filho em *Um lugar ao Sol*, na qual o filho fala que sua mãe “fez a hora, fez acontecer”, enquanto muitos “ficam em planos”. Há ainda um entrevistado jovem que afirma que seus pais “ralaram pra caramba” para conquistar a cobertura em que ele vive, e que ele pretende fazer o mesmo.

Outra questão interessante sobre esses retratos de classe média é relativa à herança social e patrimonial transmitida entre gerações. Em *Opinião pública* e *Retrato de classe* ela é vista sob uma perspectiva trágica, como uma herança maldita que cerceia liberdade de escolha dos filhos de classe média em relação aos rumos pessoais e profissionais de suas vidas. Já em *Ilha das Flores* é vista como mecanismo cruel de manutenção de privilégios. *Um lugar ao Sol* parece seguir a mesma perspectiva de *Ilha das Flores*, ao manter muitos trechos de entrevistas que revelam que os filhos desfrutam, sem grandes crises de consciência, dos recursos econômicos dos pais. Já *Turn off* nos apresenta uma possibilidade de “quebra” deste mecanismo, na medida em que Hugueney apresenta uma situação financeira que parece muito distante da riqueza de seus avós e pais.

Mas talvez o ponto de vista mais interessante que observamos no discurso dessas “elites” é o ressentimento em relação às políticas públicas de redistribuição de renda dos governos Lula e Dilma. Esse ponto de vista é revelado na entrevista com a mãe que filma o morro da Dona Marta. Ela afirma que o governo “passa a mão” nos mais pobres. Em *Turn off* esse ressentimento se explicita nos trechos da entrevista com Hugueney que revela rancor em relação a atuação do MST, além das imagens de arquivo de seus programas em que o vemos fazendo discursos de ódio em relação ao primeiro governo de Lula.

Esse fenômeno apresenta-se como uma novidade no retrato de classes privilegiadas no campo do documentário brasileiro. Se nos documentários das décadas de 60 e 70 membros da classe média culpam “o povo”, ou um genérico “governo corrupto” como as

causas do “problema brasileiro”, agora os culpados têm nome e endereços definidos. Além disso, diferentemente das teses dos documentários do passado, de que a classe média seria vítima de sua própria inconsciência social, agora elas aparecem como inimigos, ressentidos com governos e organizações que ameaçam seus privilégios

No entanto, como apontamos anteriormente, há alguns “pontos-cegos” no retrato contemporâneo dessas classes. Muitos dos personagens que vemos em *Banco imobiliário* e *Pacific* revelam posturas e discursos que parecem mais alinhados com a “nova classe média” do Brasil. Chamada de “nova classe batalhadora” pelo sociólogo Jessé Souza, suas principais características seriam a disposição para trabalhos exaustivos e a indiferença pela conversão de capitais econômicos em culturais (Souza, 2010: 238). Produto das medidas econômicas dos governos do Partido dos Trabalhadores (2003-2016), esses indivíduos que recém ascenderam economicamente não parecem se encaixar bem no papel de “inimigos” sociais.

Neste sentido, a euforia que empregam tanto no exercício de suas profissões, quanto nos momentos de lazer, parece ser interpretada de maneira equivocada por estes documentários. Em vários momentos a seleção e montagem do material recolhido dos turistas de *Pacific* parece sugerir um comentário crítico/irônico ao comportamento ostentador e à sua obsessão por filmar tudo, identificando-os como “típicos” de uma classe média tradicional. Já em *Banco imobiliário* a dedicação ao trabalho que pode ser observada em muitos entrevistados é ironizada como um sinal de “alienação social”, tão comum em retratos passados da classe média.

Outro ponto-cego dos filmes contemporâneos é relativo a problemas sociais que parecem ter se agravado nas últimas décadas, notadamente o aumento da violência no país⁶⁰. *Violência S.A* e *Um lugar ao Sol* parecem sugerir que essa questão não passa de “paranoia” da população e em *Jesus no Mundo Maravilha* ela é atribuída a uma instituição específica, herança do período ditatorial brasileiro. Ou seja, para esses filmes, a violência ou não existe, ou é inteiramente causada pela Polícia Militar.

É importante apontar que a inexistência de políticas públicas eficazes de combate e prevenção da violência e a subvalorização social e econômica do policial são algumas das questões colocadas pelos entrevistados destes documentários e constituíram os principais pontos da campanha eleitoral do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro, eleito presidente

60 Segundo o Atlas da Violência 2018, produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, que analisa os dados divulgados por órgãos públicos no período de 2006 a 2016, pela primeira vez na história, o país superou o patamar de trinta mortes por 100 mil habitantes (taxa igual a 30,3). Disponível: http://www.forumseguranca.org.br/wpcontent/uploads/2018/06/FBSP_Atlas_da_Violencia_2018_Relatorio.pdf
Acesso em 09/01/2019

do Brasil em 2018, com 55% dos votos válidos. A voz do documentarista, no entanto, ignora e/ou ironiza esses discursos, que parecem passar ao largo de suas preocupações

B. Retomada da autoridade na voz do documentarista

A voz do documentarista tem uma presença bem marcada nestas obras. Esta característica marca uma diferença radical com outros tipos de documentários, que, como já apontamos, procuram “diluir” a voz do documentarista por meio de uma série de artifícios. Aqui o documentarista reivindica a voz sem grandes crises de consciência, ou cobranças de ordem autorreflexiva, buscando um canal de diálogo direto com o espectador, que é convidado a ouvir “sobre” o entrevistado, e não a ele.

Como vimos, nos documentários das décadas de 80 e 90 a classe média passa a ser vista a partir de uma perspectiva cínica. Nestes filmes ela aparece apenas como mais um elemento da massa indistinta que é alvo da metralhadora acusatória dos documentaristas. Essa perspectiva cínica, que não parece poupar críticas a nada nem a ninguém, será um dos traços mais marcantes da obra ficcional posterior de Sergio Bianchi.

Nestes filmes o artista-intelectual parece sugerir que, incapaz de explicar períodos e fenômenos históricos, só lhe resta apontar o absurdo dos mesmos. João Luiz Vieira bem compara essa atitude de Sérgio Bianchi e Jorge Furtado em *Mato eles?* e *Ilha das Flores*, respectivamente, com a dos cineastas do Cinema Marginal e da estética do lixo em seu artigo “Chanchada e a estética do lixo” (2000). Segundo Vieira esses filmes compartilham “um humor corrosivo, às vezes anárquico, expondo um gosto pela crítica social implacável encontrada muitas vezes no discurso paródico” (Vieira, 2000: 170).

Em relação a alguns destes filmes, Sílvia Da-Rin (2004: 2014) afirma que a crítica do documentário corre o risco de ficar à deriva, já que deslegitima todas as instâncias enunciativas possíveis. Mas é preciso esclarecer que a crítica desses filmes não é totalmente “anárquica”, “corrosiva” e “implacável” como se acredita, na medida em que parece mirar sua artilharia para muitos alvos, exceto para a própria instância enunciativa que, ao apontar o absurdo de outros discursos, procura a auto-affirmação do documentarista como artista-intelectual. Fernão Ramos, ao discorrer sobre *Ilha das Flores*, observa esse expediente em funcionamento: “*Flores* não é um documentário centrado na representação do popular, mas possui um nítido toque narcisista, revelando o gosto da própria genialidade ao lidar com o discurso” (Ramos, 2008: 220).

A cena final de *Mato eles?* parece ilustrar bem essa questão: durante uma entrevista com

um indígena, este enfrenta Bianchi, dizendo: “Eu estou falando!”, e em seguida acusa o documentarista de ganhar dinheiro explorando a sua realidade: “Quanto o senhor ganha?”. Nesse momento o documentário atinge o ponto alto de seu movimento que atravessa a crítica aos intelectuais, aos cidadãos de classe média, funcionários do Estado, atingindo a sua instância enunciativa. No entanto, no lugar de discutir com o indígena, como fez anteriormente com um funcionário da Funai, o documentarista retoma a altura previamente abandonada, e o tom irônico, para finalizar o filme com uma *voz over*:

Aproveita, aproveita. Faz um livro de fotografia. Faz um filme cara. Vai viajar para Europa inteira com o filme. Vai lá e fatura! Negocia! Monta uma loja! Vende! Faz pesquisa. Você viu quantos documentários têm sobre índio? Tem que ir rápido... tá acabando...

Essa mensagem, apesar de ser uma resposta à provocação do indígena, é direcionada ao espectador, e não a ele. Deste modo, mesmo que o documentarista esteja questionando a sua própria autoridade enunciativa, o faz de maneira que a reafirma em relação ao discurso do entrevistado. Além disso, o ponto da ironia parece ser a ideia de “ganhar dinheiro” em cima dos indígenas, enquanto durante todo o documentário o documentarista se coloca como uma pessoa com outras preocupações que não essa, de modo que ele não está, a rigor, criticando a si mesmo com esse último discurso irônico.

Nesse sentido, em *Mato eles?* temos um enunciador que, a princípio, detém a prerrogativa do humor, no entanto, ao passo que concede a enunciação para os indígenas, esses passam a operar o discurso irônico, escarnecendo do próprio documentarista. Esse, em nome da preservação de sua competência enunciativa, retoma o controle sobre o discurso irônico. Portanto, ao mobilizar uma autocrítica final apenas para o espectador, e não para o indígena que o interpelou, o diretor restabelece a distância entre a sua enunciação e o discurso do entrevistado.

Os documentários contemporâneos que analisamos nesta pesquisa intensificam essa autoafirmação do artista-intelectual como enunciador soberano. Se nos documentários irônicos das décadas de 80 e 90 a sua auto-validação ainda era encoberta dentro de uma roupagem cínica, no filme contemporâneo o olhar cínico é direcionado apenas para os atores sociais, enquanto a possibilidade de um diagnóstico social e histórico é reestabelecida, e designada exclusivamente para o documentarista⁶¹.

61 Documentários como *Entojo* (Sérgio Bianchi, 1985) e *O inspetor* (Arthur Omar, 1985) podem ter sido predecessores indiretos dos documentários brasileiros contemporâneos que ironizam/ ridicularizam os entrevistados. Mas até o momento não foi possível comprovar essa hipótese devido à dificuldade de acesso a esses filmes.

Para concluir essa reflexão é preciso retomar a questão que motivou a pesquisa: o humor contido nestes filmes estaria sendo utilizado para contestar a tradição dos “discursos de sobriedade”? Como bem nos lembra Nichols, esse “tom” sério do discurso está diretamente relacionado às ideias de responsabilidade e poder social, que diversas modalidades de “discursos do real” advogam para si:

Documentário, assim como outros discursos do real, contém um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva (...) mais que isso, ele se alinha a esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) na efetiva construção da realidade social (Nichols, 1991:10).

A responsabilidade de desenvolver discursos que “organizam” e “dão sentido” a realidade que nos cerca justifica a manutenção de uma posição de poder e autoridade, como bem descreve Michel Foucault (1995).

Como vimos, o humor nestes documentários brasileiros contemporâneos apenas atinge a camada discursiva dos atores sociais, enquanto a autoridade discursiva do documentarista é reforçada. Portanto, se aceitarmos o pressuposto de que a autoridade enunciativa é elemento fundacional do “discurso de sobriedade”, concluímos que estes documentários brasileiros se utilizam do humor para corroborá-lo, não para combatê-lo.

C. A negação do conflito

Uma outra questão que se colocou no decorrer da pesquisa é: por que esses documentaristas se negam a dialogar com seus entrevistados?

Como bem afirma Comolli, uma filmagem, independentemente de sua natureza, já é carregada de tensão: “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência” (Comolli, 2008: 85). Essa “tensão”, em seu sentido mais estrito, pode ser entendida como um gradiente ou um espectro. Seu ponto mínimo seria o de total conformidade entre documentarista e entrevistado, e seu ponto máximo corresponderia ao conflito direto e a ameaça de interrupção da gravação.

Também pode haver um conflito que só envolva os indivíduos que estão sendo filmados, e não o documentarista, mas esse nunca será tão tenso quanto o primeiro, uma vez que carrega consigo a ameaça iminente da interrupção da filmagem. Essa ameaça, que pode ou não se concretizar, só ficará exposta ao público se o diretor decidir mantê-la no corte final do documentário. Portanto, para que essa tensão e esse conflito sejam presenciados pelo

espectador é preciso dois pré-requisitos: 1 – que ele ocorra no momento da filmagem e 2 – que o diretor opte por mantê-lo na edição final.

Há conflitos que são precipitados de maneira involuntária, como ocorre em *Os dias com ele* em que a diretora, Maria Clara Escobar, se desentende com seu entrevistado, seu pai. Em um desses desentendimentos, seu pai abandona a cena, e a diretora retira-se do antecampo para se colocar no local abandonado por ele, e concluir a filmagem.

Outros conflitos são precipitados intencionalmente pelo diretor. Em *Mato eles?* (Sergio Bianchi, 1982) discute com um funcionário da Funai, o convocando a assumir que o órgão tinha uma madeira instalada em reserva indígena para fins estritamente econômicos. Em *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1992), o diretor, Vladimir Carvalho questiona Oscar Niemeyer sobre um assunto que ele previsivelmente não estaria disposto a comentar: um suposto episódio de genocídio de operários por forças oficiais durante a construção de Brasília. Quando indagado sobre isso, Niemeyer ameaça abandonar a cena mais de uma vez, recusando-se a discutir o ocorrido.

O último nível do conflito é o risco eminente de morte do documentarista. Claude Lanzmann foi violentamente agredido durante as gravações de *Shoah* (1985) ao tentar entrevistar ex-integrantes da SS alemã com equipamentos de gravação camuflados em seu corpo⁶². Documentaristas de guerras e zonas de conflito civil enfrentam esse risco em seu grau máximo: o cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen foi morto por militares, em 1973, enquanto filmava os conflitos que depuseram Salvador Allende e instauram um regime militar no Chile. Patrício Guzman recupera as cenas gravadas por Patrício no momento de sua morte em *A Batalha do Chile* (1975)

Nos documentários brasileiros que analisamos a escolha pelo não-confronto se dá principalmente pelo argumento de que são pessoas que não aceitariam ser registradas se o documentarista revelasse seu posicionamento antagônico em relação a elas. Esse regime de representação evidentemente gera uma dinâmica discursiva própria, bem diferente dos exemplos que citamos, em que vemos o conflito em cena. Enquanto nestes primeiros exemplos os discursos podem ser entendidos como duas forças que vão de encontro uma da outra, chocando-se e gerando resultados imprevisíveis e distintos, nos documentários que analisamos elas estão em paralelo.

As análises dos filmes estrangeiros e brasileiros nos revelara, importantes pontos de contato e de distinção entre estes projetos. Em relação às semelhanças podemos citar a

62 No documentário *Claude Lanzmann: Espectros do Shoah* (Adam Benzine, 2015) vemos imagens inéditas destas entrevistas e o depoimento do diretor, sobre o fato de ter sido agredido por um ex-oficial, ficando um mês hospitalizado.

intenção de retomar a autoridade discursiva da voz do documentarista, contrapondo-se a movimentos mais contemporâneos de descentralização dessa voz, a eleição (e tentativa de ridicularização) de inimigos sociais e a utilização do humor aliado a “imaginação melodramática” para produzir teses sociais polarizadoras. Já no rol das distinções temos a postura mais confrontadora do documentarista estrangeiro, que contrasta com a dissimulação do diretor brasileiro e a eleição de figuras de autoridade política do diretor estrangeiro, em oposição aos grupos ou classe sociais que são alvos dos realizadores brasileiros.

Rober Stam (2015) acredita que o uso do termo “narcisista” para identificar a performance de diretores como Michael Moore seja equivocado. Além de o termo ser demasiado vago e genérico, Stam acredita que a presença em tela de Moore está mais relacionada a um artifício argumentativo do que com vaidade (Stam, 2015, 95). Em relação ao grupo de diretores brasileiros, Pedroso e Mascaro frequentemente utilizam o termo “terrorismo” para descrever a sua estratégia diante do entrevistado. Tal termo pode justificar a utilização da ironia, mas não descreve eficazmente o procedimento. Assumindo que o elemento do risco é umas das principais características de ações definidas como “terroristas”, o termo revela-se pouco esclarecedor em relação a estas práticas documentárias contemporâneas. Não há risco, literal nem metafórico, na operação destes documentaristas. Na realidade, a principal característica da estratégia destes documentaristas é justamente a aversão a qualquer possibilidade de risco de confronto e interrupção das filmagens.

Pode-se afirmar, com certa dose de tranquilidade, que todos estes documentaristas estão desempenhando *performances falseadoras ou cínicas* diante de seus entrevistados, que, na iminência de serem reveladas, recuam, preferindo a interrupção das filmagens à exposição da farsa.

Em *Banco imobiliário* e *Um lugar ao Sol* o documentarista, quando é convidado ao debate pelos seus entrevistados recusa a possibilidade de interlocução. Em *Jesus no Mundo Maravilha* ele exagera em uma dissimulação de concordância com o entrevistado de forma a “blindá-lo” do risco de desmascaramento. Em *Turn off* ele precipita um debate final com seu entrevistado para, em seguida, desistir dele, finalizando as filmagens. Finalmente, em *Pacific*, ele nem se dispõe a estar presente na gravação, de modo que a *performance falseadora*, é delegada aos demais membros de sua equipe de produção, incumbidos da tarefa de requisitar o material filmado para os turistas. Mas, ainda que em grau bem menor em relação aos outros filmes, a *performance falseadora* parece se fazer presente em *Pacific*, na medida em que algum grau de persuasão é necessário neste tipo de requisição, além de eventuais assegurações de tratamento respeitoso, ou seja, não-irônico, do material.

Aliado a isso, a voz dos documentaristas brasileiros parece isolada de outros grupos sociais. Excetuando-se a entrevista com os pais do garoto assassinado por policiais militares que vemos em *Jesus no Mundo Maravilha*, os documentários parecem contar tão somente com as suas estratégias discursivas para persuadir o espectador. Tal expediente contrasta com a estratégia discursiva de documentários como *Maioria absoluta*, *Opinião pública*, *Retrato de classe* e *Ilha das Flores*, de inserir imagens de pessoas de trabalhadores que encaram e julgam o comportamento e o discurso de membros de classe privilegiadas.

Nos documentários brasileiros a construção do inimigo não se dá antes, ou durante o encontro com esse – como ocorre nos filmes estrangeiros – e sim posteriormente. Além disso, sua base é o próprio discurso do “inimigo”, e não seu silêncio, ou indisposição a falar. Por fim, enquanto a performance de diretores como Michael Moore está interessada em construir um retrato de si mesmo em paralelo – e oposição – ao retrato do inimigo, a performance do diretor brasileiro é discreta, em recuo.

Uma cena em que essa distinção fica mais evidente é vista em *Violência S.A.*, quando o entrevistado é apresentado pelo narrador como “o Charlton Heston brasileiro”. Heston, um famoso ator norte-americano e ativista pró-armamentista, foi entrevistado por Michael Moore em seu documentário *Tiros em Columbine* (2002). Neste filme Moore arma uma espécie de “emboscada” para conseguir uma entrevista com o ator, dizendo-se membro da National Rifle Association, organização pró-armamentista a qual Heston foi presidente de 1998 a 2003. Durante a entrevista, Moore revela seu posicionamento contrário ao da associação, confrontando seu entrevistado com dados e exemplos. Já em *Violência S.A.* o entrevistado, que teria um papel equivalente ao do ativista no Brasil, concede sua entrevista normalmente, expondo seus pontos de vista sem qualquer interlocução ou interposição do documentarista. Posteriormente outros recursos são utilizados, na edição, para desautorizá-lo.

Em debate com Bernardet sobre a entrevista no documentário, Ismail Xavier faz uma interessante comparação entre a postura do documentarista brasileiro (que ele considera “humanista”), e a de documentaristas como Michael Moore:

Eu achei curioso que quando passou o filme do Michael Moore, nós, acostumados com o estilo do documentário brasileiro, vimos a quantidade de reclamações contra o tom provocativo da intervenção dele, do lado insolente dele.... Os próprios cineastas reclamaram. Houve uma manifestação, que não cheguei a ler, mas parece que o João Moreira Salles e o Coutinho se manifestaram com relação a uma restrição ao comportamento do Michael Moore, porque ele é realmente insolente e arrogante. Agora, a coisa está aí e a partir daí se faz o documentário dele. [...] O que é curioso ali, é que existe essa ideia que não tem ideias em comum que estão acima dos valores que definem o conflito. Ele não estava querendo saber da humanidade do Heston porque, para ele, o conflito é mais importante que esse solo de humanidade que tem

sido privilegiado nos documentários brasileiros⁶³

Ainda que os documentários brasileiros que analisamos estejam distantes dos filmes que apresentam essa espécie de “ética humanista”, a rejeição ao confronto com o entrevistado no momento da gravação, conforma uma dinâmica enunciativa singular a esses filmes. Diferentemente do que ocorre nos documentários estrangeiros, nestes filmes os entrevistados são incentivados a se expressar livremente. Consequentemente, os processos de “vilanização” e “ridicularização” estão intrinsecamente relacionados à enunciação destes entrevistados.

A postura relaxada e receptiva dos entrevistados em relação às filmagens nos remete, a princípio, a qualquer documentário de entrevista convencional a que já tenhamos assistido, nos convidando também à adesão. No entanto, o direcionamento discursivo da montagem do filme nos convida a assumir uma postura contrária à do entrevistado e a do diretor nas filmagens. Neste sentido, como o “antecampo” procura “apagar-se” no momento das filmagens, o verdadeiro “antecampo” do filme se revela a partir dos procedimentos de montagem de desautorização destes discursos. Ou seja, é a estratégia de montagem que nos faz perceber um antecampo hostil no momento da gravação, ainda que virtual, devido à performance falseadora dos diretores.

Nos raros momentos em que o antecampo das filmagens é mostrado, revelando a performance falseadora dos documentaristas, somos lembrados que o efeito de desautorização do filme é minuciosamente arquitetado e bem distinto daquele que poderia surgir a partir da interação entre dois ou mais sujeitos. Portanto, nestes momentos, somos lembrados de que outra forma de conseguir este efeito seria através do embate de ideias entre documentarista e entrevistado, que poderia resultar na exposição de contradições ou equívocos em relação aos temas e assuntos retratados no documentário.

Pode-se argumentar que o debate de ideias seria uma estratégia arriscada, na medida em que poderia interditar o debate quase que instantaneamente. Ou pior: poderia ocorrer o embargo das imagens já captadas antes do debate. De fato, é um risco real. Por outro lado, o falso interesse do documentarista no entrevistado pode induzi-lo a se expressar de maneira mais contundente e exagerada, por entender que tal postura e discurso são do interesse do documentário. Além disso, as perguntas parecem ter sido formuladas menos por um genuíno interesse no entrevistado e mais visando à produção de um efeito final bastante específico: a

63 Transcrição do debate sobre a entrevista no documentário brasileiro contemporâneo com Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e Carlos Augusto Calil no dia 15 de agosto de 2005 no Centro Cultural São Paulo. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>>

desautorização pela justaposição da perspectiva biográfica com a social.

Nesse sentido, a não-predisposição ao debate não seria tão passível de condenação ética por parte dos críticos, se não viesse acompanhada de perguntas que não são o real tema dos documentários. Se as perguntas versassem sobre o real tema de seus documentários, a justificativa do risco de embargo das filmagens esclareceria, em certa medida, a indisposição do documentarista em questionar e/ou contra-argumentar as respostas de seus entrevistados. Em outras palavras, a condenação de documentários como *Jesus no Mundo Maravilha* e *Um lugar ao Sol* teria um percurso bem mais árduo para percorrer se Cannito tivesse perguntado aos policiais militares sobre a relação entre a violência e a Polícia Militar, e Mascaro tivesse perguntado aos seus entrevistados sobre a verticalização predatória das cidades.

Aqui é importante lembrarmos mais uma vez de *Theodorico, o Imperador do Sertão*. Neste documentário há cenas em que o próprio personagem entrevista seus funcionários. Nestas cenas do filme de Coutinho temos “inimigos” e “vítimas” no mesmo quadro, interagindo e revelando a dinâmica de poder que rege sua relação. Os dois recursos que mais são utilizados para comentar o discurso do coronel são os enquadramentos e a montagem. O primeiro é utilizado nas cenas em que Theodorico “entrevista” seus funcionários. Enquanto ele utiliza sua posição de poder para tecer críticas racistas aos seus funcionários, dizendo que, por sua origem africana e indígena, são ignorantes e preguiçosos, a câmera de Coutinho passeia pelo ambiente, ora focando-se nos trajés dos funcionários, ora em olhares furtivos de moradores que assistem à entrevista.

Em uma cena, o coronel diz para Coutinho observar que seus funcionários são todos muito felizes. Neste momento a câmera começa a passear por vários deles, que estão enfileirados, com olhares sombrios e melancólicos. O segundo é utilizado em vários trechos do depoimento de Theodorico, que são contrapostos com imagens de seus funcionários. Em determinado momento ele fala que chegou a levar 12 filhos de moradores para estudar fora, e como eles não voltavam, ele parou, porque “não era vantagem” pagar estudo para crianças que não iriam trabalhar para ele. Enquanto ouvimos o coronel dizer isso, vemos imagens de várias crianças olhando para a câmera e sorrindo, ignorando o destino que lhes será imposto. Ambos os procedimentos utilizam imagens das “vítimas” para desautorizar diretamente o discurso do “inimigo”



Figuras 146 e 147: Theodorico compartilhando o quadro com seus operários.

Nos documentários brasileiros que analisamos, essas construções parecem também estar presentes, mas de maneiras mais erráticas. Em *Violência S.A*, *Banco imobiliário*, *Um lugar ao Sol*, *Pacific* e *Turn off*, o retrato das supostas “vítimas” destes retratados praticamente inexistente. Já em *Jesus no Mundo Maravilha* as vítimas estão presentes na forma dos pais do menino assassinado. Além disso, o filme parece desenvolver uma construção eficaz dos policiais como inimigos sociais, em comparação com a construção do “inimigo” proposta pelos demais documentários. Mas se entendermos o papel dos policiais militares como apenas uma pequena peça de uma engrenagem maior, que é a instituição da Polícia Militar, sua construção como inimigos sociais pode terminar fragilizada. Distinto é o caso de Theodorico que, apesar da idade avançada, parece gozar de plena autoridade social, econômica e política.

Neste sentido, a performance mais contida – e em alguns momentos dissimulada - de Coutinho em frente ao inimigo parece mais coerente com o nível de autoridade e poder do entrevistado. Já a performance dos documentaristas contemporâneos diante de entrevistados que não parecem desempenhar papel significativo no quadro do “problema brasileiro”, nos causa a inquietante sensação de que as questões sociais e, por extensão, os entrevistados, são “vítimas” de um documentarista ensimesmado, cujo maior objetivo é, segundo o diretor de *Turn off*, recuperar sua autoridade discursiva:

Se o domínio do documentário, em seu movimento histórico buscou a todo tempo trazer o personagem para a cena, com o documentário inflexivo e o personagem apropriado, esse agenciamento pende uma vez mais para o autor e, enfim, para a imagem que ele pretende construir, para o discurso e o pensamento que ele pretende manifestar (Segundo: 2015: 307)

Neste sentido, a “fuga” do confronto que observamos nestes documentaristas brasileiros

parece calcada no receio de que a precipitação do diálogo implicaria no risco de diluição de sua autoridade discursiva, diante de eventuais argumentos e reflexões do entrevistado.

Ao fim deste processo o incômodo que toma de assalto o espectador parece residir na constatação de que os verdadeiros inimigos sociais (figuras de autoridade social, econômica e política) permanecem fora do radar do documentarista brasileiro, que, ao tentar amplificar sua voz, revela-se assombrado por inimigos imaginários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARTHUR, Paul. "Jargons of authenticity (three American moments)." In: RENOV, Michael (Ed.) *Theorizing Documentary* 1 (1993): 108-134.
- AUMONT, Jacques. "Lumière, 'o último pintor impressionista'." In: *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BALTAR, Mariana, *Realidade Lacrimosa. Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Orientador: João Luiz Vieira, 2007
- BARNOUW, Erik. *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford University Press, USA, 1993.
- BARBE, Katharina. *Irony in context*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995
- BELLOUR, Raymond. *Les Oiseaux: Analyse d'une séquence*. Cahiers du cinéma, v. 216, 1969.
- BERGSON, Henri (1928). *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 20, n. 3, 2013.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- BOLLE, Willi. "A Linguagem Gestual no Teatro de Brecht". In: *Revista de Língua e Literatura*, n" 5, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP, 1976
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BORDWELL, David. (1985) *Narration in the fiction film*. Routledge, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. (1974) "Estrutura, habitus e prática. In: *Economia das trocas simbólicas*: 337-361, 2004

BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Walter de Gruyter, 1984.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Yale University Press, 1992.

BROWNE, Nick. "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of" Stagecoach". In: *Film Quarterly*, v. 29, n. 2, p. 26-38, 1975.

CARROLL, Noel. "Notes on the Sight Gag". In Andrew Horton (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991

_____. Fiction, non-fiction, and the film of presumptive assertion: a conceptual analysis. In Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford University Press. pp. 173-202 (1997)

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *Catálogo do Forumdoc. bh*, v. 5, 2001.

_____. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Azougue, 2004.

DE AQUINO Rodrigues, Laécio Ricardo. "Do encontro previsível à cena revigorada—a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)." *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário* 19 (2016): 110-123.

_____. "Do encontro previsível à cena revigorada—a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2)." *DOC On-line* 23 (2018).

_____. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. *Galáxia*, n. 30., 2015

DOUGLAS, Mary. The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception . In: *Man, New Series*, Vol. 3, No. 3, 1968. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2798875>>. Acesso em: 12/01/2015.

ECO, Umberto. *História do feio*. Difel, 2007.

FELDMAN, Ilana Marzochi. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (2012).

FRANCE, Claudine de. *Antropologia e cinema*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

FRANCIOLI, André da Conceição. Escárnio da crítica católica. 05/05/2010. *Blog do filme Jesus no Mundo Maravilha*. Disponível em: <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com/2010/05/escarnio-da-critica-catolica.html>. Acesso em 21/01/2019

FREUD, Sigmund. (1905) *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. [1927]. O humor. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXI.

FRIEDMAN, Norman ([1955] 1967). "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." Ph. Stevick (ed.). *The Theory of the Novel*. New York: Free, 108–37.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

_____. "Enunciation and narration". In: MILLER, Toby; STAM, Robert (Ed.). *A companion to film theory*. John Wiley & Sons, 2004.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o Rosto e os outros. Universidade Federal de Minas Gerais. *Contracampo*, 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/356/159> Acesso em: 04/10/2018.

_____. Crítica da montagem cínica. In: *Doc On-line*, n.7, dezembro de 2009, pp. 6-16. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt/07/doc07.pdf>> Acesso em 10/01/2015.

HALL, Stuart. *Encoding and decoding in the television discourse*. Stencilled occasional paper. CCCS, Birmingham, 1973.

HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía vol. II*. México: Fondo de cultura económica, 1985

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *DEVIRES-Cinema e Humanidades*, v. 2, n. 1, p. 86-101, 2004

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Psychology Press, 1994.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Ed. 70, 1989.

JABOR, Arnaldo. *Os canibais estão na sala de jantar*. Editora Siciliano, 4 ed. 1994.

JAUSS, Hans Robert. (1967) *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Ed. Ática, 1994.

JESUS, Marcelo Pedroso Holanda de. *Jauara Ichê: notas sobre a adversidade no documentário*. 2014. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em comunicação. Universidade Federal de Pernambuco.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Tradução de Álvaro Luis Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEE, C. J.; KATZ, A. N. The differential role of ridicule in sarcasm and irony. *Metaphor and Symbol*, v. 13, p. 1-15, 1998

LE GOFF, Jacques. *O riso na Idade Média. Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record 2000.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Zahar, 2004.

_____. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Zahar, 2008.

_____. “A voz, o ensaio, o outro”. *Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda*. RJ, SP, Brasília: CCBB, setembro, 2006

_____. Rindo de quê? O humor no documentário de Eduardo Coutinho. In: Mariarosaria Fabris, João Guilherme Barone Reis e Silva et alii. (Org.). *Estudos de Cinema - Socine III*. 1ªed. Porto Alegre: Sulina, FAMECOS, CNPQ, CAPES, 2003, v. III, p. 223-228.

LOBO, Júlio César. Uma certa tendência do documentário brasileiro contemporâneo (Usos e abusos do estudo de comunidade, como método, e da entrevista, como técnica de pesquisa). In: *Palavra Clave*. Vol. 11, n. 1, junho de 2008. Disponível em: <<http://palavraclave.unisabana.edu.co/index.php/palavraclave/article/view/1502>>

LOPES, Denise. História e memória em *Zweig - a morte em cena* de Sylvio Back e *Nós Que Aqui Estamos por vós Esperamos* de Marcelo Masagão. Anais. INTERCOM– XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP7LOPES.PDF>. Acesso em 10/01/2018

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. Paulus, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky, o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006

MESQUITA, Cláudia e SARAIVA, Leandro. *Catálogo da Retrospectiva Diretores Brasileiros–Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. 2003.

MIDDLETON, Jason. Documentary Comedy. In: *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, v. 104, n. 1, p. 55-66, 2002.

_____. *Documentary's Awkward Turn: Cringe Comedy and Media Spectatorship*. Nova York: Routledge, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito. In: *Devires* Vol. 5, n.2, Belo Horizonte, jul/dez. 2008, pp. 73-83.

_____. 2008. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação) Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MUECKE, D.C. *Irony and the Ironic*. Londres e Nova York: Methuen, 1982

_____. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995

MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". In: *Screen* (Oxford Journals), 16 (3): 6-18, 1975

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª. ed. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2008

_____. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Pres, 1991.

_____. A voz do documentário. In RAMOS, Fernão (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema* Vol II. São Paulo: Senac, 2005

_____. The Voice of Documentary. In *Film Quarterly* 36, 1983, pp. 259-273.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarizante. In: *Cinémas et réalités*, eds. Jean-Charles Lyant and Roger Odin, p. 263-278, 1984.

_____. "Filme documentário, leitura documentarizante." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 39.37 (2012): 10-30.

OLSON, Greta. *Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators*. Narrative, v. 11, n. 1, p. 93-109, 2003.

OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". In: *Caderno Comunicação do Jornal do Brasil* (1972).

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ODART, Jean-Pierre. "La suture". In: *Cahiers du cinéma*, v. 211, n. 212, p. 36-39, 1969.

PENAFRIA, Manuela (org.) *Tradição e Reflexões*. Contributos para a teoria e estética do documentário. LabCom Books, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. "O humorismo". J. Guinsburg (Ed.). *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 141-177

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

QUINTILIANO, Marco Fabio. 1920-1922 VI.III.23, v.II, P.448

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RESHA, David. *The Cinema of Errol Morris*. Wesleyan University Press, 2015.

RONSON, Jon. The egos have landed. In *Sight and Sound*. Novembro de 2002. Disponível em <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/37>>. Acesso em 03/05/2015.

RUBY, Jay. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film". in Alan Rosenthal, John Corner (Org.) *New Challenges for Documentary: Second Edition*. Manchester University Press, 2005.

SALLES, João Moreira. "A Dificuldade do Documentário". In LABAKI, Amir (Ed.). *A verdade de cada um*. Cosac Naify, pp 266-281, 2015.

SALLES, João Moreira. 3 questões sobre o documentário. *Folha de S. Paulo*, 04/03/2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>

SANTEIRO, Sérgio. A voz do dono: o conceito de dramaturgia natural. *Filme e cultura*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 80-85, ago. 1978

SEGUNDO, Carlos Antonio dos Santos 2016. *Documentário Inflexivo: o personagem apropriado em cena* Tese de doutorado (doutorado em Comunicação). Programa de pós-graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas.

SKINNER, Quentin. Razão e retórica na filosofia de Hobbes. Unesp, 1999.

SMITH Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* Oxford: Clarendon Press 1995

LÉVI-STRAUSS, C. "O homem nu". *Coleção Mitológicas, IV*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *Cinismo e falência da crítica*. Boitempo Editorial, 2015.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *On Photography*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977.

SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Editora UFMG, 2012

STAM, Robert. *Keywords in Subversive film/ media aesthetics*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London-New York, itd: Routledge, 1994.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Sobre televisão experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter. *Revista Eco-Pós*, v. 13, n. 2, 2011.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, p. 29-68, 2004.

_____. Enunciação do documentário: o problema de "dar a voz ao outro. In: Mariarosaria Fabris, João Guilherme Barone Reis e Silva et alii. (Org.). *Estudos de Cinema - Socine III*. 1ªed.Porto Alegre: Sulina, Famecos, CNPQ, Capes, 2003, v. III, p. 223-228.

TIBURI, Marcia. *Ridículo político*. Editora Record, 2017.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada e a estética do lixo. *Revista Contracampo*. Niterói, vol.5, p.169-182, 2000. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/459/224>> Acesso em 20/12/2014.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

WINSTON, Brian. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, Londres: BFI, British Film Institute Publishing, 1995.

_____. A tradição da vítima no documentário griersoniano. PENAÍRIA, Manuela Maria Fernandes (org). *Tradição e Reflexões, contributos para a teoria e estética do documentário*. LabCom Books, 2011

_____. The tradition of the victim in griersonian documentary in Alan Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, pp.269-287

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra, 1977.

_____. *O jogo de cena e as outras cenas. Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ANEXOS

A. ENTREVISTA COM MIGUEL ANTUNES RAMOS

PG — Algumas críticas de *Banco imobiliário* avaliaram que o filme ridiculariza ou escarnece seus entrevistados. Você concorda com essa leitura?

MR – Não concordo, muito pelo contrário. Em todo o processo do filme a gente buscou justamente o oposto: contato. Embora desde o princípio a ideia fosse filmar um mundo do qual discordamos, o filme partiu de um interesse genuíno pela forma como aqueles personagens expressavam seus pontos de vista. Às vezes me parece que somos muito regidos por uma forma comunicacional de facebook - a coisa se encerra na percepção se concordamos ou não concordamos com quem fala - como se tudo se encerrasse na decisão de dar ou não um like. No caso, o interesse era justamente ver como os responsáveis pelas edificações legitimavam o próprio trabalho - me parecia que havia algo que, se olhássemos mais de perto, poderíamos compreender melhor (o filme, assim, faz o percurso oposto ao dito popular de dar um passo atrás para ver melhor; a aposta é que veríamos melhor com um passo à frente, olhando para cada parte do mercado imobiliário bem de perto). Assim, em todo o tempo a ideia era filmar esse mundo sem nojo, como que acreditando nele, se aproximando. É claro que, na edição, houve um processo de compreender a potência crítica possível, e trabalhamos nesse sentido - inclusive trabalhando também o afastamento. Mas eu não gosto do termo escarnecer, porque ele supõe uma superioridade moral entre o sujeito (no caso, eu) e o objeto, e eu acho isso muito problemático. Quem ri do outro se sente superior ao outro, e a ideia do filme era descrever um processo econômico violento, muito poderoso e que vem modificando as cidades brasileiras em um ritmo alucinante - existe um limite do riso que é o de gerar conforto no espectador, como se essa suposta superioridade moral apaziguasse um processo que é, em si, violento. Eu entendo que há no filme momentos em que trabalhamos com uma montagem de evidência, de cortar de uma fala para a aplicação do que é dito, que é por vezes absurdo, e que isso gera um efeito cômico, mas tinha na minha cabeça um cuidado para evitar o apaziguamento - que em termos políticos me parece complicado. Um outro ponto que pensamos bastante foi em evitar montagem interna nas falas: há pouquíssimos cortes de texto, a grande maioria do que é dito é longo e sem edição, num esforço para preservar o ponto de vista, a inteireza de quem está dizendo.

PG – Um expediente recorrente da crítica cinematográfica brasileira é o de comparar (por vezes, de maneira valorativa) diferentes documentários de entrevistas com a obra de Eduardo Coutinho. Isso ocorreu no caso de *Banco imobiliário*?

MR – Nomeadamente não, até pelas inúmeras diferenças entre os filmes de Coutinho e o nosso. Mas me chamou a atenção o seguinte: durante o processo de montagem fizemos algumas exposições-teste para amigos e conhecidos, para conversar sobre o processo de montagem. As conversas sempre orbitavam em torno do potencial político do filme - muitas pessoas consideravam que havia muita adesão da nossa parte, e não suficiente crítica. Quando da estreia em Tiradentes, e nas sessões subsequentes, me chamou muito a atenção que a crítica se voltou muito para a dimensão ética - se seria lícito filmar personagens dos quais discordamos - alguns críticos disseram que o filme 'traí' seus personagens. Independente dos procedimentos concretos do filme, do quanto ele trai ou não os personagens, e sem nenhum menosprezo da discussão ética no cinema, me chamou a atenção essa diferença, e fiquei me questionando exatamente isso: se não é possível pensar em como na nossa cinematografia documental não existem tantos exemplos de filmes que filmam 'inimigos' (para usar o termo do Comolli), forças que discordam, o poder, enfim. Não deixa de ser sintomático o fato de Coutinho, nosso maior documentarista, não ter filmado a elite em nenhum filme. Então, eu tenho a sensação de que nossa tradição é, de fato, a de filmar universos aos quais cineasta e público aderem, ao invés de repelirem (ou questionarem). Sobre a discussão ética, acho fundamental, mas senti e sinto que, às vezes, ela é colocada de longe, de fora, como statements, como afirmações ontológicas, ao invés de ser analisada concretamente nos desdobramentos de cada filme. Afinal, é evidente que o jogo ético (o dispositivo inteiro aliás) não é o mesmo ao se filmar personagens que aderimos ou ao se filmar pessoas que discordamos - e existem inúmeros documentários incríveis que partem dessa última premissa. A mim, impressiona que um dos países mais desiguais e violentos do mundo, o Brasil, tenha em sua cinematografia documental tão poucos exemplos de filmes que filmem o "inimigo".

PG – Alguns teóricos brasileiros de cinema como Jean-Claude Bernardet acreditam que os documentaristas brasileiros tradicionalmente possuem uma postura reverente em relação aos seus entrevistados, que são, em sua maioria, membros de classes sociais mais baixas. O que você acha sobre esse diagnóstico e como você classificaria a sua relação com os entrevistados

em *Banco imobiliário*?

MR – Continuando a linha de raciocínio da pergunta anterior, acho que isso que o Bernardet fala tem a ver com essa questão de filmar o inimigo ou gerar adesão - colocando no caso um recorte de classe. Não deixa de ser notável no Brasil como a elite é pouco filmada - ela é intocada não só pelos tributos ou pela Receita, mas também pelas câmeras - os verdadeiros donos do poder no Brasil são bastante invisíveis.

No nosso caso, não acho que fomos reverentes com ninguém. Há personagens do topo da cadeia produtiva (incorporadores em seus prédios envidraçados com ar-condicionado) e da base (corretores em containers na periferia da cidade tentando vender um apartamento). Eu acho que, em relação aos corretores, há uma convergência de interesses: eles querem performar para o filme, e o filme quer que eles performem. Eu não acho que nenhum corretor se sentiria ofendido ao ver o filme - todos os que viram se identificaram e gostaram da própria imagem. Em relação aos incorporadores, existe um intuito de ver como eles legitimam o próprio trabalho, e também de filmar o vazio disso, a forma arbitrária, vendo do alto, pela qual eles desenham os prédios e modificam a cidade – existe, portanto, uma distância colocada no trato com eles.

B. ENTREVISTA COM MARCELO MASAGÃO

PG – Algumas críticas de *Nem gravata nem honra* avaliaram que o filme ridiculariza ou escarnece seus entrevistados. Você concorda com essa leitura?

MM – O encontro de duas ou mais pessoas é sempre um encontro de abismos e tropeços de linguagem. No documentário se valoriza muito um dos tipos de linguagem, que é a linguagem oral, e maioria dos documentaristas adota a postura da condescendência com o entrevistado. Não acho que seja a forma interessante de se revelar aspectos do que chamamos de real. Meu estilo pessoal é mais o do confronto, o que às vezes pode colocar o entrevistado e diretor numa saia justa. Neste filme, especificamente, adotei o recurso de linguagem da inserção de janelas na tela onde outros entrevistavam espiavam (e comentavam com seus olhares e gestos) outras entrevistas. Objetivava com isso tornar a situação entrevistado-diretor mais complexa e densa. Encontros são encontros, uns dão mais certo, outros não.

PG – Um expediente recorrente da crítica cinematográfica brasileira é o de comparar (por vezes de maneira valorativa) diferentes documentários de entrevistas com a obra de Eduardo Coutinho. Isso ocorreu no caso de *Nem gravata nem honra*?

MM – Não me lembro de matérias tratando disso. Mas alguns amigos comentaram que o meu estilo era bem diferente do Coutinho, no que eu concordo. Poderia simplificar essa diferença afirmando que o Coutinho tinha muita resistência à edição e eu adoro editar, picotar e criar outro sentido a partir do que se captou pela câmera.

Não compartilho com a ideia que Coutinho não editava seus filmes. Ele tinha um complexo e rigoroso processo de pré-produção, em que seus assistentes faziam longas entrevistas e pesquisa para saber, de antemão, quem seria entrevistado e quem não.... Isso é uma forma de edição e escolha do diretor.

PG – Alguns teóricos brasileiros de cinema como Jean-Claude Bernardet acreditam que os documentaristas brasileiros tradicionalmente possuem uma postura reverente em relação aos seus entrevistados, que são, em sua maioria membros de classes sociais mais baixas. O que você acha sobre esse diagnóstico e como você classificaria a sua relação com os entrevistados em *Nem gravata nem honra*?

MM – No caso deste filme acho que entrevistei mais membros da elite local do que populares, então não cabe essa observação do Jean-Claude para esse filme. O que não quer dizer que não concorde com ela. É mais fácil falar do outro que olhar para o seu umbigo. E, claro, sempre que olhamos para o umbigo tendemos achar que ele é lindo. Mas, de fato, o umbigo é tão feio e complicado como nossos órgãos sexuais...ixi, melhor parar por aqui.