

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

**O CINEMA INTERTEXTUAL DE MICHAEL MOORE:
A LINGUAGEM FÍLMICA COMO RETÓRICA**

Gustavo Coltri Skrotzky

**Porto Alegre
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

**O CINEMA INTERTEXTUAL DE MICHAEL MOORE:
A LINGUAGEM FÍLMICA COMO RETÓRICA**

Gustavo Coltri Skrotzky

Monografia apresentada como requisito
parcial para obtenção do grau de bacharel em
Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo

**Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini**

**Porto Alegre
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo

**Orientadora:
Prof. Dr.^a Miriam de Souza Rossini**

**O CINEMA INTERTEXTUAL DE MICHAEL MOORE:
A LINGUAGEM FÍLMICA COMO RETÓRICA**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Fatimarlei Lunardelli

Mestre Ana Paula Cruz Penkala Dias

Porto Alegre, 07 de dezembro de 2009.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores, aos funcionários e aos colegas da Fabico, por tornarem essa uma experiência transformadora para minha vida profissional. À professora Miriam de Souza Rossini, pela imensa ajuda nos grupos de pesquisa e na orientação desta monografia. Ao Núcleo de Cinema e Comunicação, por dois anos de divertidas discussões e descobertas. À TVE-RS, à EATV e ao Jornal O Sul, pelas oportunidades de estágio. Aos amigos que conquistei nos cinco anos de graduação, pela agradável companhia. E, por fim, à minha família: aos meus pais, Waldemar e Marcia, pelo amor e pelo apoio, e aos meus irmãos, Eric e Douglas, pelo companheirismo incondicional.

RESUMO

Esta monografia realiza uma análise fílmica sobre a obra do documentarista norte-americano Michael Moore, caracterizada por um forte caráter intertextual. A essência híbrida do trabalho do diretor, que reúne citações de produtos da televisão e do cinema de ficção, motivou o estudo no sentido de situar a produção do cineasta na rica e diversificada tradição do gênero documentário. Como objetos de análise foram utilizados os filmes *Tiros em Columbine*, de 2002, *Fahrenheit 11/9*, de 2004, e *Sicko – \$O\$ Saúde*, de 2007 – todos reconhecidos por crítica e público. *A oratória de Michael Moore, o envolvimento do diretor, as diferentes vozes* que se relacionam nas produções e *a montagem* constituem as quatro categorias de análise da pesquisa. As contribuições do autor Bill Nichols e do realizador Silvio Da-Rin são também fundamentais para o entendimento do trabalho de Moore, uma figura polêmica que atua no diálogo com a cultura do entretenimento, alargando os limites do “cinema do real”.

Palavras-chave: Documentário; Michael Moore; Intertextualidade.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 A REPRESENTAÇÃO DO REAL	9
2.1 UM “CONCEITO VAGO”	9
2.2 A IDÉIA DE REPRESENTAÇÃO	10
2.3 ALGUNS MITOS	12
2.4 A HERANÇA DA RETÓRICA CLÁSSICA	14
2.5 DO GERAL AO PARTICULAR	17
2.6 OS MODOS DO DOCUMENTÁRIO	19
3 O UNIVERSO DE MICHAEL MOORE	22
3.1 UMA BREVE BIOGRAFIA	22
3.2 UMA FIGURA COMPLEXA E CONTROVERSA	25
3.3 A INFLUÊNCIA DA TV	27
4 MOORE E A TRADIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO	31
4.1 O KINOPRAVDA E A VERDADEIRA ARTE CINEMATOGRAFICA	31
4.2 O MODO PARTICIPATIVO	34
5 A PRODUÇÃO DE MOORE	37
5.1 A ORATÓRIA DE MICHAEL MOORE	38
5.1.1 Moore e o pensamento retórico	40
5.1.2 Questões intrínsecas	48
5.2 O ENVOLVIMENTO DO DIRETOR	50
5.2.1 As ênfases da filmografia	54
5.3 AS DIFERENTES VOZES	56
5.4 A MONTAGEM	64
6 CONCLUSÃO	73
REFERÊNCIAS	76
APÊNDICES	77
APÊNDICE A	77
APÊNDICE B	78
APÊNDICE C	79

1 INTRODUÇÃO

As idéias do crítico francês André Bazin¹, imortalizadas na célebre frase “O cinema é uma janela para o mundo”, ilustram uma crença bastante profunda no potencial da arte cinematográfica como instrumento de representação do real. Nesse sentido, o filme, entendido como índice, seria capaz de produzir um elevado efeito de realidade – uma competência que o tornaria uma espécie de legitimador de conceitos. O inerente caráter ficcional e subjetivo do discurso cinematográfico, por outro lado, acaba obscurecido nessa perspectiva. E, em gêneros que trabalham diretamente sobre o real, como é o caso do documentário, a questão da representação apresenta-se de maneira ainda mais problemática.

Diferente do que comumente se imagina, os filmes de não-ficção não fazem parte de um grupo uniforme. Durante a história do cinema, a realização de documentários aconteceu de diversos modos, ora evidenciando o discurso do autor – como no clássico russo de 1929 *Um homem com a câmera*, de Dziga Vertov –, ora dissimulando-o. E as variadas formas de contar “histórias reais” consolidaram traços de linguagem que passaram a caracterizar as manifestações do gênero.

Entretanto, produções marcadas por um caráter híbrido, que se intensificaram nas duas últimas décadas, tornaram ainda mais complexa a discussão em torno dos documentários. Isso porque tais obras “impuras” evidenciaram os limites difusos dessa modalidade de produção cinematográfica.

Na forma de uma intertextualidade exacerbada, o hibridismo figura nos trabalhos de documentaristas como Michael Moore, cuja obra é objeto deste trabalho. De uma forma geral, minha intenção é a de situar o diretor entre as produções do “cinema do real” através da análise de seus filmes, que dialogam com marcas de linguagem que transcendem diferentes manifestações do gênero.

Desde *Roger e Eu (Roger & Me, 1989)*, o norte-americano manipula recursos de linguagem, misturando aspectos dos tradicionais modos do filme documentário. Por outro lado, as produções de Moore flertam com outros gêneros cinematográficos, como a comédia (que aparece em sua obra como uma espécie de subgênero) e até com outras linguagens audiovisuais, como a televisiva.

Alem disso, a utilização de recursos de animação e de registros de acontecimentos provocados pelo próprio cineasta traz à luz o embate entre as atividades criativa e documental

¹ O crítico de cinema francês André Bazin (18 de abril de 1918 - 11 de novembro de 1958) foi um grande entusiasta do caráter indicial da imagem cinematográfica e da montagem invisível. Entre suas contribuições profissionais, ele atuou como co-fundador da revista especializada *Cahiers du Cinema*, referência na área desde 1951.

– uma questão que acompanha e baliza a produção de filmes documentários desde o lançamento de *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty. Esse filme é considerado o marco inaugural do gênero.

Paralelamente, os filmes de Michael Moore também apresentam um apelo junto ao público maior do que tradicionalmente se verifica nas produções de não-ficção. O sucesso do diretor indica a existência de mercado para produções que brincam com os limites do gênero, mostrando a necessidade de se investigar as potencialidades dessa nova cultura.

O interesse por esses aspectos difusos do documentário aparece neste trabalho como uma continuidade às minhas atividades como bolsista voluntário na pesquisa “Convergência tecnológica e tradução intersemiótica entre imagens audiovisuais: as aproximações entre cinema e tevê”, coordenada pela Professora Doutora Miriam de Souza Rossini. A experiência de mais de dois anos junto ao Núcleo de Cinema e Comunicação da Fabico apresentou-me à discussão sobre o momento vivido na produção audiovisual após a emergência das tecnologias digitais. Se, na pesquisa, o olhar voltou-se para obras ficcionais, agora meus esforços recaem sobre a não-ficção, que, de alguma forma, compartilha elementos com a profissão que escolhi: o jornalismo.

Por outro lado, a escolha de estudo sobre o cineasta norte-americano nasceu originalmente de um sentimento de descoberta. Quando assisti a *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002) pela primeira vez, foi surpreendente verificar que os documentários não são necessariamente sisudos ou educativos, mas obras capazes de despertar reflexão também através do divertimento e do humor. A noção de ignorância fez com que eu quisesse saber mais a respeito desses filmes, muitas vezes mal compreendidos e estigmatizados.

Assim, a primeira pergunta que se colocou neste trabalho foi: “Os filmes altamente intertextuais de Michael Moore podem simplesmente ser entendidos como documentários ou devem integrar uma categoria mais abrangente?”. A questão, aparentemente bastante adequada, mostrou-se ingênua após as primeiras investigações, afinal, como classificar uma produção associada a um gênero que se transforma a todo instante? Como mostra o capítulo 2, os documentários são definidos por um conceito aberto. Dessa forma, não há sentido em questionar a adequação de uma obra ao gênero, mas, sim, a forma como essa produção integra tal grupo de filmes.

Uma nova pergunta passou, então, a guiar as investigações: “De que maneira a filmografia de Michael Moore se relaciona com a tradição do documentário?”.

Assim, com o intuito de problematizar a linguagem empregada por Michael Moore em sua obra, esta monografia realiza uma análise fílmica de três produções do cineasta: *Tiros em Columbine* (2002), *Fahrenheit 11/9* (*Fahrenheit 9/11*, 2004) e *Sicko – \$O\$ Saúde* (*Sicko*, 2007). A opção pelos referidos títulos parte do entendimento de que esses filmes, além de mais acessíveis, são uma amostra representativa da produção cinematográfica de Moore, iniciada em 1989 com *Roger e Eu*.

Este trabalho é dividido em seis capítulos. O primeiro e o último correspondem, respectivamente, à Introdução e à Conclusão. O segundo capítulo, baseado principalmente nas contribuições teóricas de Bill Nichols, é dedicado à apresentação do gênero documentário e de suas diversas formas de representação da realidade. O terceiro discute a figura do polêmico cineasta norte-americano através das observações de Ana Amado. E o quarto detalha, no âmbito dos documentários, alguns movimentos ou produções que estabelecem uma relação de identidade com o trabalho de Moore.

Por fim, no quinto capítulo é feita a análise fílmica das três produções escolhidas, de acordo com quatro categorias: 1) *a oratória de Michael Moore*, relacionando técnicas da retórica clássica na filmografia do cineasta; 2) *o envolvimento do diretor*, situando seus filmes entre os modos e as ênfases do gênero documentário; 3) *as diferentes vozes em diálogo*, abordando o caráter intertextual das obras, o relacionamento entre diferentes gêneros e as aproximações com a ficção; e 4) as estratégias de *montagem*.

A discussão levantada nos primeiros capítulos serve de base para relacionar o trabalho do norte-americano com a tradição do gênero que abarca seus filmes. E a análise fílmica dessas produções intenta evidenciar alguns elementos que podem contribuir para a expansão conceitual do chamado “cinema do real”. Por fim, referências e apêndices completam o trabalho.

2 A REPRESENTAÇÃO DO REAL

“Todo filme é um documentário”. Com essa afirmação, que abre o livro *Introdução ao documentário* (2005), o teórico norte-americano Bill Nichols coloca luz sobre o poder do cinema quanto à capacidade fílmica de representar a realidade. Ao mesmo tempo, a afirmação do autor ilustra a grande abrangência do gênero que descreve as produções caracterizadas pelo chamado cinema de não-ficção. E, por outro lado, a frase faz crer como é difícil – senão impossível – atribuir um único e plausível significado a essa manifestação cinematográfica.

Para começar, Bill Nichols divide todos os filmes em duas categorias: os documentários de satisfação de desejos, que caracterizam o cinema de ficção, e os documentários de representação social, ou simplesmente os filmes documentários conhecidos pelo senso comum. Esta pesquisa interessa-se pelo segundo grupo.

2.1 UM “CONCEITO VAGO”

O documentário seria parte do que Bill Nichols definiu como um “conceito vago”. De fato, essa modalidade de filmes nunca foi uma coisa só, mas “uma arena onde as coisas mudam”. (NICHOLS, 2005, p. 48). E se a transformação faz parte de sua essência, o limite do gênero não é estático, mas permeável, definido ou expandido na medida em que as produções acontecem. Essa “volatilidade” fica evidente quando se verifica que as tentativas de delimitar as fronteiras do gênero foram diversas, muitas vezes discordantes, no decorrer da história do cinema. Como ressalta o pesquisador e documentarista Silvio Da-Rin em *Espelho Partido* (2006), essa é uma questão complexa:

Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros é o que lida com a verdade. Ou o que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. Essas e outras tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelo tipo de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam por nos levar de volta ao ponto de partida. Se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações. (DA-RIN, 2006, p. 15)

As fronteiras difusas determinam que a definição de documentário passe para o domínio da sensação. E essa delimitação acontece através de uma relação comunicacional, institucional e estrutural. Primeiramente, a definição está na mente do público. Um filme é

entendido como documentário de acordo com o que os espectadores imaginam sobre ele. Assim, os efeitos provocados pelas produções também passam por um entendimento subjetivo, já que o público é afetado de forma diferente diante dos estímulos propostos, por exemplo, pela ficção e pela não-ficção.

Entretanto, as entidades que promovem e viabilizam os filmes documentários também conferem a eles um *status* específico. Esse é o caso de canais de TV como o Discovery Channel ou o National Geographic Channel, que produzem filmes sobre aspectos da realidade encarados e distribuídos como documentários. O exemplo mostra que, a despeito dos recursos cinematográficos empregados nos filmes, o gênero das produções é pressuposto por meio da origem institucional das obras, ou seja, canais especializados em programas que falam sobre o real.

Por fim, a determinação do gênero baseia-se na própria linguagem dos filmes. Uma vez incorporadas aos documentários, as entrevistas, as imagens de arquivo e a câmera na mão tornaram-se alguns dos recursos que, por exemplo, passaram a caracterizar as produções que lançam mão dessas estratégias. De acordo com Bill Nichols,

Há normas e convenções que entram em ação para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. (NICHOLS, 2005, p. 54)

Como parte dessas convenções, também poderia ser apontada no gênero uma lógica informativa, cuja forma de organização mais típica seria a solução de problemas. Por outro lado, “a lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental do mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (NICHOLS, 2005, p. 55). Esses filmes freqüentemente também se apóiam na palavra dita, a forma pela qual a argumentação acontece.

2.2 A IDÉIA DE REPRESENTAÇÃO

Na visão de Bill Nichols, os documentários representariam, de maneira tangível, aspectos de um mundo ocupado e compartilhado por todos. Eles transformariam em sons e imagens, de forma particular, aquilo que constitui a realidade social. A intervenção seria

realizada pelo cineasta através de um trabalho de seleção e de organização do material audiovisual (NICHOLS, 2005, p.26). E a representação seria o meio pelo qual o documentário se engajaria no mundo histórico.

A representação tangível de um mundo reconhecível deve-se à capacidade da imagem cinematográfica em capturar com aparente fidelidade os aspectos da realidade que se passa à frente das lentes da câmera. Esse caráter indicial da imagem, durante o desenvolvimento histórico da atividade cinematográfica, exerceu um grande fascínio nos realizadores e críticos de filmes. O crítico de cinema André Bazin e sua “janela para o mundo” talvez sejam os expoentes mais significativos dessa louvação. Entre os documentários, a crença na objetividade indicial da imagem marca fortemente os filmes do “cinema direto”, movimento norte-americano florescente nos anos 1960 cujo fundamento se baseava na não-intervenção e no apagamento do autor frente a seus representados e ao próprio material fílmico – uma discricção comparada ao efeito de uma mosca pousada numa parede a observar o que se passa numa sala.

Entretanto, se a imagem como índice reforça a idéia de objetividade, a noção de “ponto de vista” coloca essa obsessão positivista em xeque. Isso porque a representação documentária configura-se como uma maneira particular de encarar a realidade, atuando em defesa de um argumento. Mais do que a intenção de simplesmente observar, os documentários apresentam um claro propósito de intervenção.

Por fim, o engajamento dos documentários no mundo histórico acontece pelo que Nichols entende como a representação dos “interesses dos outros”. Esses filmes tentam persuadir, colocando-se como representantes de uma classe, de uma instituição ou ainda do próprio povo. O teórico norte-americano explica que:

Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a idéia de representação é fundamental para o documentário. (NICHOLS, 2005, p. 30)

O cineasta (1), os temas ou os atores sociais (2) e o público ou os espectadores (3) estabelecem uma relação tripolar que define a forma como os documentários se inserem no mundo e tentam modificá-lo. A aproximação ou o afastamento entre os pólos confere uma determinada maneira de envolvimento. Bill Nichols sintetiza essa dinâmica através de três

sentenças: “eu falo deles para você”, “ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós” e “eu falo – ou nós falamos – de nós para você”.

A primeira abordagem, “eu falo deles para você”, marca uma relação de distanciamento entre o cineasta-autor e o tema que ele pretende abordar, o que pode conferir ao público uma impressão de maior objetividade. Nessa perspectiva, a presença de um substituto ao cineasta é bastante comum. Esse é o caso da “onisciente” *Voz de Deus*, caracterizada por uma narração masculina, sóbria e em *off*.

Na segunda sentença, “ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós”, há uma aproximação bastante acentuada entre o cineasta e o público, que estabelecem uma relação de identidade e compartilhamento.

A terceira perspectiva, “eu falo – ou nós falamos – de nós para você”, mostra um contato do autor do filme com o contexto que ele se coloca a representar. O cineasta está inserido no mundo, faz parte dele.

A relação tripolar ilustra os pressupostos ideológicos que balizam os realizadores dos filmes documentários. Que envolvimento deve ter o cineasta frente ao seu tema? Próximo ou de apenas observação? E com relação ao seu público? A resposta, incerta, ilustra os diferentes modos que se desenvolveram no decorrer de toda a história do gênero.

2.3 ALGUNS MITOS

À tentativa de atribuir um sentido a um conceito aberto como é o caso do documentário, é prudente também desmistificar algumas crenças equivocadas que cercam as produções do gênero.

O primeiro dos grandes enganos diz respeito à oposição que comumente se estabelece entre os documentários e os filmes de ficção. Ao contrário do que se pensa no senso comum, esses filmes nunca foram incompatíveis ou se configuraram como negações um do outro. E uma rápida retomada histórica é capaz de mostrar isso.

Considerado o protótipo do nascente gênero documentário, *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty, já continha traços que marcaram mais profundamente a ficção. Resultado de um trabalho de observação participante iniciado em 1913, o filme mostra o cotidiano de um grupo de esquimós, construindo uma narrativa em torno de um ator social, Nanook. A obra transcendeu os clássicos filmes de diários de viagem que compunham as “atualidades” dos primeiros anos do “cinema do real” ao centrar a ação em um personagem da comunidade

observada, e não no explorador-viajante. E, embora não tivesse um enredo propriamente dito, *Nanook do Norte* (1922) desenvolveu a história de sobrevivência ao ambiente hostil através do que Silvio Da-Rin chama de “micro-narrativas”. Introduziu-se dramaticidade ao real, como explica o pesquisador brasileiro:

Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto da filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia ser decorrente de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados. (DA-RIN, 2006, p. 47)

Somando à utilização de uma montagem narrativa, que manipulava o espaço-tempo e trabalhava com a identificação entre personagem e público, Flaherty introduziu em seu filme a montagem em continuidade – bastante comum na ficção por ser especialmente adequada a filmes narrativos.

Entretanto, as encenações nos filmes do explorador norte-americano são os aspectos mais evidentes de que a ficção e o documentário caminham não em direções opostas, mas paralelas. Ainda que não fizesse uso de atores profissionais, Flaherty pedia que os atores sociais de seus filmes encenassem para a câmera alguns dos hábitos cotidianos da comunidade. Segundo Da-Rin, relatos dão conta também de que a verdadeira esposa de Nanook teria sido substituída por outra mulher, que satisfazia mais o gosto do diretor. “O essencial para ele não era a real identidade de alguém, mas a sua função no filme, associada a um desempenho que infundisse credibilidade” (DA-RIN, 2006, p. 52).

Embora o método de Robert Flaherty possa levantar questões éticas com relação à interferência do cineasta, a contribuição do norte-americano é inegável para o desenvolvimento do documentário, incluindo as intersecções que o gênero estabeleceu com a ficção através, por exemplo, de reconstituições históricas e atuação profissional.

Assim, como posteriormente definiu John Grierson, considerado um dos nomes mais importantes do período clássico do documentário, esses filmes seriam um “tratamento criativo da realidade”, e não um espelho do mundo. Por um lado, a famosa frase evidencia a intervenção humana na realização dos filmes sobre o real. Por outro, o homem que institucionalizou as bases para o documentário britânico também torna claro um segundo equívoco bastante comum no âmbito do gênero: a falsa identidade entre registro documental e documentário.

Desde os primórdios do cinema – e evidenciada pela declaração de Lumière quanto à tarefa cinematográfica de “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade” –, há uma crença exacerbada na imagem, considerada o índice daquilo que passa pelas lentes da câmera. Essa louvação acabou, diversas vezes, criando a falsa noção de que o “cinema do real” (só para parafrasear o termo forjado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki) fosse tão somente a prova documental da realidade. De acordo com os apontamentos de Bill Nichols, “a notável fidelidade da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a aparência de um documento” (NICHOLS, 2005, p. 117).

Ainda segundo o teórico norte-americano, o valor documental dos filmes documentários reside na capacidade fílmica de representar áudio e visualmente conceitos criados pela linguagem escrita e falada. “As imagens fotográficas [e cinematográficas] não nos dão os conceitos; elas nos dão exemplos” (NICHOLS, 2005, p. 98). As imagens, portanto, não falam por si só. E a tarefa de estabelecer uma relação criativa entre acontecimentos concretos e conceitos subjetivos cabe ao cineasta – ao menos em um primeiro momento.

Na verdade, o documentário baseia-se em um discurso criado através da manipulação de materiais documentais. Assim, os autores desses filmes fazem uso, por exemplo, de fotos, de dados estatísticos e eventualmente de relatórios em um esforço de interpretação e de reelaboração criativa de dados. Portanto, a atuação do gênero acontece no plano da oratória e, por isso mesmo, seu compromisso reside em gerar uma impressão crível, e não de ser um selo de legitimidade.

2.4 A HERANÇA DA RETÓRICA CLÁSSICA

Na arena de assuntos onde não há soluções ou respostas definitivas, atua a retórica, que é uma forma de discurso utilizada para convencer ou persuadir os outros. Essa é, muito freqüentemente, a maneira pela qual a voz dos documentários aparece, na medida em que esses filmes têm a intenção de injetar uma determinada crença no público. Segundo Nichols, a defesa de um ponto de vista onde há espaços para a discussão é o que alinharia o documentário com a tradição da oratória. Nesse contexto, a arte do bem dizer teria uma finalidade estética, mas também social. “Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (NICHOLS, 2005, p.27). Percebe-se que as questões de valor e de ética, além da idéia de argumento, são importantíssimas nessa perspectiva.

A retórica utiliza, em seu exercício, outras categorias da linguagem, como a poética, a narrativa e a lógica, que se submetem ao discurso persuasivo. Para Bill Nichols, as relações

criadas no plano da oratória atribuem matéria aos fatos, localizando os argumentos no contexto da experiência concreta e do mundo histórico.

Nos documentários, a expressão retórica acontece por meio de uma montagem voltada à acentuação do argumento, e não a uma expressão narrativa. A chamada montagem de evidência altera as relações de espaço e de tempo para criar significados que sustentem a persuasão. Nesse contexto, o filme não se desenvolve por relações de causalidade e de efeito. Ele configura-se como o espaço de diálogo entre diferentes discursos, como é o caso de imagens de arquivo, entrevistas e reconstituições. Portanto, a voz do documentário é fundamentalmente intertextual. Como ressalta Bill Nichols,

Com freqüência, o documentário exhibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. (NICHOLS, 2005, p. 56)

Presente na forma com que os documentários representam a realidade e se engajam no mundo histórico, o pensamento retórico clássico, segundo o teórico norte-americano, poderia ser dividido em cinco partes distintas: a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a pronúnciação.

A invenção está relacionada à busca por provas ou indícios, usados com o intuito de gerar uma impressão de comprovação que possa corroborar para a afirmação ou a defesa de um determinado argumento. As referidas provas podem corresponder a um caráter: ético, competente a criar uma impressão de credibilidade; emocional, apto a gerar uma disposição emotiva do público; ou demonstrativo, capaz de comprovar ou gerar uma idéia de comprovação através do raciocínio ou da demonstração. Bill Nichols lembra que muitas das provas ou indícios, embora presentes na realidade objetiva e imunes a uma intervenção, estão sujeitos à interpretação do cineasta-orador.

A disposição poderia ser entendida como as partes em que o discurso fílmico pode ser dividido: uma abertura interessante, capaz de capturar a atenção do público; uma elaboração da questão controversa; e, por fim, uma conclusão em defesa de dado um ponto de vista.

A elocução, por sua vez, relaciona-se ao estilo, envolvendo o uso de recursos lingüísticos para alcançar um determinado tom. As figuras de linguagem são alguns dos elementos que participam desse aspecto do pensamento retórico. No cinema, os elementos de

estilo cinematográfico dizem respeito à linguagem audiovisual, como, por exemplo, as noções de enquadramento e de montagem.

A memória constitui o ato retórico total, ainda que não faça parte do discurso retórico propriamente dito. Isso porque, como aponta Bill Nichols, “a memória é parte das várias maneiras como os espectadores se servem do que já viram para interpretar o que estão vendo” (NICHOLS, 2005, p. 91). Além disso, um filme pode se transformar em substrato à memória popular, contribuindo para reforçar a sensação de autenticidade de um determinado evento ou época.

Por fim, o pensamento retórico é formado pela pronúncia. Na oratória clássica, essa modalidade dividia-se em voz e gesto, as formas de expressão na defesa de um ponto de vista. Posteriormente, a pronúncia passou também a ser o domínio da eloquência – o índice de clareza do argumento – e do decoro – ou a eficácia da estratégia persuasiva.

No domínio da retórica também podem ser levantadas três questões intrínsecas. Esses são os campos: deliberativo, histórico e cerimonial. O campo deliberativo está envolvido no encorajamento ou desestímulo de terceiros envolvidos numa experiência coletiva. A questão da guerra é um exemplo típico desse campo, já que inclui temas que dividem a opinião pública e que “merecem” ser disputados.

O campo histórico, por sua vez, diz respeito à avaliação de ações anteriores. Trata-se de um julgamento frente a um passado que não é completamente acessível.

Já o último campo inerente à retórica é o cerimonial, que acentua o peso moral de um determinado argumento. A censura e o elogio são instrumentos de comprovação dos méritos ou falas de um dado ponto de vista. De acordo com Bill Nichols, “a retórica cerimonial tenta dar coloração moral à vida de uma pessoa, de forma que possamos julgá-la merecedora de emulação e respeito ou demonização e rejeição” (NICHOLS, 2005, p. 106).

A retórica dá ao público uma direção para tomar decisões e realizar julgamentos. E, segundo Bill Nichols, essa tarefa acontece nos documentários através da metáfora, já que os filmes ilustram, por exemplo, os horrores de uma guerra ou o heroísmo do patriotismo durante os conflitos:

Nos documentários, portanto, falamos dos assuntos que ocupam nossas vidas da forma mais apaixonada e perturbadora. Esses assuntos seguem os caminhos de nosso desejo, conforme chegamos a um acordo com o que significa assumir uma identidade, ter uma ligação íntima e particular com alguém e pertencer a uma coletividade. Identidade pessoal, intimidade sexual e pertença social são outra maneira de definir os assuntos do documentário. (NICHOLS, 2005, p. 109)

Os documentários oferecem, então, os meios pelos quais o público pode avaliar uma determinada ação ou um dado posicionamento. Assim, esses filmes também são instrumentos que permitem que o espectador tome uma atitude frente ao julgamento realizado.

2.5 DO GERAL AO PARTICULAR

Os temas que permearam a produção de documentários foram bastante amplos durante o século XX e agora, no século XXI. Eles perpassaram tanto questões de âmbito nacional quanto descobertas de ordem pessoal. Para efeito didático, entretanto, Bill Nichols discute algumas das formas de representação dos assuntos e dos atores sociais, mostrando a abrangência do gênero como instrumento político ou de expressão individual. A seguir, são apresentadas, sucintamente, essas diferentes orientações. Por razões de foco, contudo, esta monografia realiza uma descrição um pouco mais detalhada apenas do segundo grupo, que reúne produções de contestação.

O teórico norte-americano discute, primeiramente, os documentários que trabalharam nos esforços de construção de identidades nacionais. Nessa categoria, Nichols aponta os filmes da vanguarda cinematográfica russa, cujo maior expoente do cinema do real é Dziga Vertov. Os filmes soviéticos, caracterizados pelo protagonismo dado ao poder modificador da edição, reforçavam a ideologia comunista que dominava a antiga URSS. No que Bill Nichols chamou de “uma versão mais conservadora da estética do cinema soviético”, outro expoente dessa categoria seria John Grierson, que colocou na década de 1930 todos os seus esforços na produção de documentários oficiais que valorizassem a educação cívica do povo inglês.

Os filmes de contestação do Estado-Nação participam da segunda categoria de abordagens. Os documentários que adotaram essa perspectiva, ao invés de valorizarem um sentimento de unidade, estavam interessados na oposição a políticas governamentais e industriais. Essas produções, segundo Nichols, constituíram a vanguarda política do documentário, já que adotaram uma postura participativa de defesa dos “fracos e oprimidos”, além de um engajamento nos movimentos sociais.

De acordo com o autor norte-americano, as produções de contestação “propuseram um sentimento de comunidade baseado em ações e mudanças que os governos pareciam despreparados para aceitar, ou mesmo realizar” (NICHOLS, 2005, p. 188). Na Europa, por exemplo, esses filmes estiveram vinculados a grupos alinhados ao Partido Comunista. No

mesmo sentido, foi a organização operária *The Worker's Film and Photo Leagues* a responsável pela disseminação inicial da atividade nos Estados Unidos durante as décadas de 1920 e de 1930. O grupo produzia especialmente materiais que tratavam de greves e de outras questões concernentes à classe trabalhadora. Segundo Nichols:

[Essas ligas] adotavam o modo participativo de filmar, identificando-se e colaborando constantemente com seus temas-operários, evitando, assim, o risco de retratá-los como vítimas impotentes. Esse era um cinema que dava poder de participação, que buscava contribuir com os movimentos sociais radicais da década de 1930 e construir a comunidade com base no povo e na oposição, e não de cima para baixo, orquestrada pelo governo. (NICHOLS, 2005, p. 189)

De acordo com o autor, filmes mais complexos substituíram, nos anos 30, os materiais produzidos pela *Worker's Film*. Entre essas obras ambiciosas, Nichols aponta *A Terra Espanhola (1937)*, de Joris Ivens, uma produção de apoio à causa republicana na guerra civil da Espanha. Ivens é, inclusive, colocado por Nichols entre os mais importantes nomes da gênese do documentário, embora tenha se tornado uma figura praticamente esquecida após a Segunda Guerra Mundial. A obra do diretor, que optou pelo lado comunista na Guerra Fria, acabou não ultrapassando a “cortina de ferro”. Ainda assim, a relevância do cineasta está baseada em formas de envolvimento que criam, através de um cinema de oratória, um “ativismo para envolver esteticamente e transformar politicamente” a realidade. (NICHOLS, 2005, p. 189).

Também focado nos marginalizados, o cinema de protesto dos anos 60 e 70 é outro exemplo dessa segunda categoria de abordagens. Nichols aponta o grupo norte-americano *Newsreel* como o mais representativo da proposta de filmografia de agitação.

A busca por outras formas de identidade que transcendessem a unidade nacional configurou outras categorias de abordagem. A terceira forma de representar temas e atores sociais compreende os filmes que tratam dos problemas e das reivindicações das minorias marginalizadas, especialmente as sexuais, as étnicas e as de gênero. Ou seja, a intenção é a de dar visibilidade, nome e forma àqueles indivíduos marcados pelos tabus da sociedade.

A quarta categoria de abordagem diz respeito aos filmes que tratam das relações entre diferentes grupos, subculturas e movimentos que compartilham o mesmo espaço dentro das sociedades. Esse foi um novo passo da voz política do documentário depois do debate levantado pela questão das identidades sexuais, étnicas e de gênero.

De maneira geral, Nichols aponta ainda duas ênfases que caracterizam as vozes políticas dos filmes de não-ficção: o predomínio da questão social ou o protagonismo do retrato pessoal. Os filmes que se dedicam à discussão social estão ligados principalmente às primeiras categorias de abordagem de temas e de atores sociais. As produções que lidam com as questões pessoais, por outro lado, identificam-se com as discussões em torno das políticas de identidade da atualidade.

Essas ênfases diferenciadas condicionam dinâmicas próprias da relação tripolar que caracteriza os documentários – formada por cineasta, atores ou temas e espectadores. Dessa maneira, determinam também formas diferentes de estruturação dos filmes. Como lembra o autor norte-americano,

Cada uma [das ênfases] suscita questões éticas diferentes para o cineasta no que diz respeito à pergunta “o que fazer com as pessoas?”, e cada uma aborda o domínio do engajamento político de um ângulo distinto. Juntas, elas nos lembram de que, se abordamos uma questão do ponto de vista do indivíduo ou da sociedade toda, é na inter-relação do indivíduo e da sociedade que as questões de poder, hierarquia, ideologia e política se revelam de maneira mais convincente. (NICHOLS, 2005, p.207)

Assim, a idéia de ênfase também se relaciona com a noção de modo do documentário, que descreve as formas de entendimento que balizam a realização do “cinema do real”.

2.6 OS MODOS DO DOCUMENTÁRIO

Bill Nichols apontou seis espécies de subgêneros de documentários: *poéticos*, *expositivos*, *observativos*, *participativos (ou interativos)*, *reflexivos* e *performáticos*. Cada um desses modos descreve diferentes: posturas de envolvimento do cineasta com o tema ou com os atores sociais; espaços para intervenção na realidade; graus artísticos das obras; e ênfases escolhidas.

Esta monografia interessa-se especialmente pelos filmes participativos, que são descritos com maior profundidade no capítulo 4. Contudo, todos os modos são apresentados a seguir de forma resumida.

O modo poético é bastante próximo do cinema experimental ou de vanguarda, sendo caracterizado por uma forte organização formal e um baixo caráter argumentativo. Esses filmes enfatizam “associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas”, além de dar valor à descrição (NICHOLS, 2005, p. 62).

O modo expositivo, ao contrário, é marcado por uma lógica argumentativa bastante acentuada. A palavra dita tem um valor muito grande nessa perspectiva através da narração em *off* que caracteriza a *Voz de Deus*. A realidade é apresentada de maneira distante e, muitas vezes, didática. Segundo Silvio Da-Rin (2006), as imagens nesses filmes servem principalmente de ilustração ou contraponto ao argumento, apresentado também em forma de letrado. Da-Rin ressalta ainda que os filmes do modo expositivo, predominantes até a década de 1960 do século XX, adotam um esquema particular-geral em que as imagens recebem um conceito e são generalizadas pelo texto argumentativo.

O legado da forma expositiva de documentários é inegável, e alguns de seus traços sobrevivem em boa parte dos filmes da atualidade, em especial nos documentários televisivos. Por outro lado, o telejornalismo é uma atividade em que as marcas dos filmes expositivos encontraram terreno fértil. A narração sóbria e as imagens ilustrativas são alguns exemplos dessa apropriação. Entretanto, Brian Winston, no artigo *A Maldição do “Jornalístico” na Era Digital*, ressalta que aproximação entre documentário e jornalismo acabou gerando conseqüências prejudiciais ao gênero cinematográfico, empobrecendo-o. Para ele, “o desaparecimento dos limites com o jornalismo significou, de fato, o desaparecimento de todos os documentários, exceto os jornalísticos” (WINSTON, 2005, p. 24).

O terceiro subgênero de documentários é o modo observativo. O cinema direto norte-americano é o movimento que melhor se enquadra nessa forma, em que o cineasta se insere no cotidiano representado pelo filme, mas a ele cabe apenas a observação. Para Da-Rin, o cinema direto:

procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letrados e as entrevistas. (DA-RIN, 2006, p. 135)

Assim, no modo observativo a câmera tem uma atuação discreta, e o filme tenta apagar as marcas de autorialidade através de uma montagem em continuidade. Percebe-se que, nessa perspectiva, a imagem é entendida como índice da realidade objetiva a ser capturada.

Contrariamente à forma observativa, o modo participativo coloca luz no envolvimento do cineasta com o tema e com as pessoas que ele se propõe a representar. O depoimento e a

entrevista são heranças dessa perspectiva, que dá voz aos vários pontos de vista através de uma montagem de evidência.

O subgênero reflexivo escancara a construção do discurso no documentário. Essa forma, segundo Silvio Da-Rin, “suruiu como resposta ao ceticismo frente à possibilidade de uma representação objetiva do mundo e procurou explicitar as convenções que regem o processo de representação” (2006, p. 135). A revelação de todo o processo discursivo dos filmes acontece através da adoção de uma postura metalingüística.

Por fim, encontra-se o último modo de documentários, o performático. Esses filmes são avessos à noção de objetividade e estão muito ligados a engajamentos individuais do diretor. De certa forma, eles se reaproximam das vanguardas, explorando o caráter expressivo e subjetivo criado pelas relações estabelecidas entre os cineastas e os temas. Aqui, as expressões emotivas ganham relevância e se tornam predominantes.

As várias formas de realização de documentários descrevem crenças, mas não servem como limites estanques. Como lembram Nichols e Da-Rin, os filmes da atualidade agrupam traços de diferentes modos e não podem ser reduzidos a um determinado subgênero. Por outro lado, o diálogo entre as formas é saudável a um gênero cinematográfico descrito como tendo um “conceito vago”, aberto a transformações.

Como é possível perceber, a tarefa de definir os documentários não é nada fácil. Essa é uma questão complexa que varia de acordo com os entendimentos a respeito de como a realidade pode e deve ser representada. A questão ética também é bastante evidente, pois, a cada filme, o cineasta coloca-se em uma posição que envolve decisões e determina conseqüências no mundo histórico. Não é simples representar seres cuja existência vai muito além do que uma obra cinematográfica é capaz de mostrar. O mesmo aplica-se aos temas.

Entretanto, uma coisa é certa: os documentários apontam uma direção em um caminho cheio de possibilidades. Eles dão soluções em meio à discussão, ainda que nem sempre evidenciem os interesses – do cineasta, do público, das instituições – que motivam sua realização. Mas, acima de tudo, os documentários são produto de atividades criativas individuais que reinterpretam a realidade e dão um novo sentido ao mundo.

3 O UNIVERSO DE MICHAEL MOORE

Como visto no capítulo anterior, os filmes documentários variam substancialmente de acordo com os temas representados, com os modos de abordagem escolhidos pelos diretores e com a estruturação formal das obras. Tais diferenças apresentam as diversas formas de manifestação de um gênero cinematográfico definido por um conceito aberto, em constante transformação.

Igualmente, as produções do cineasta norte-americano Michael Moore – objetos de análise desta pesquisa – são produtos de decisões que situam o autor no âmbito do referido gênero. Assim, o presente capítulo apresenta algumas características importantes que marcam o trabalho de Moore, e que servirão de substrato à análise fílmica que será realizada no capítulo 5.

3.1 UMA BREVE BIOGRAFIA

Segundo o site IMDb (Internet Movie Data-base)², Michael Francis Moore nasceu em Flint, no estado norte-americano de Michigan, em 23 de abril de 1954. Ele estudou jornalismo na *University of Michigan-Flint*, e sua carreira foi iniciada no periódico escolar *The Michigan Times*. Moore, entretanto, nunca se formou.

O reconhecimento também não aconteceu no jornalismo, mas, sim, no âmbito dos documentários. A história cinematográfica de Moore começou em 1989 com *Roger & Eu* (*Roger & Me*)³. O filme, que conta a trajetória do cineasta para conseguir uma entrevista com o então diretor da General Motors, Roger B. Smith, inaugurou um estilo único, calcado em ofensivas a personalidades da administração pública e de grandes corporações. Essa característica perpetuou-se em suas obras posteriores, transformando-o em uma das figuras mais famosas e controversas da atualidade nos Estados Unidos da América.

Conhecido no âmbito cinematográfico, Moore também levou seu estilo a outros meios de comunicação. Em 1992, o documentarista realizou, para a TV, o curta-metragem *Pets or Meat: The Return to Flint*, que foi uma espécie de continuação de *Roger & Eu* (1989). Dois anos mais tarde, a rede NBC estreou o *TV Nation*, uma sátira a programas jornalísticos consagrados, como o tradicional *60 minutes*. O show, produzido, escrito e estrelado por

² Disponível em <www.imdb.com/name/nm0601619>. Acesso em: 09 set 2009.

³ Os títulos das produções de Moore lançadas no Brasil serão creditados em português. Os demais serão mantidos no idioma original.

Michael Moore, manteve-se no ar somente por uma temporada, mas abriu caminho para uma segunda empreitada televisiva, que aconteceria cinco anos mais tarde. *The Awful Truth with Michael Moore* estreou nos Estados Unidos em 1999, alcançando 24 episódios. No Brasil, o programa foi exibido pelo canal pago *Sony Entertainment Television*.

Michael Moore ainda levou seu estilo contestador a publicações, ampliando as discussões tratadas no cinema e na televisão. Em 1997, ele lançou o livro *Downsize this!*, seguido por *Adventures in a TV Nation* um ano depois. A obra seguinte, *Stupid White Men – Uma Nação de Idiotas (Stupid White Men)*, foi lançada em 2001, antecipando algumas polêmicas que estampariam o filme *Fahrenheit 11/09 (Fahrenheit 9/11)* em 2004. O lançamento do documentário veio acompanhado de duas outras publicações: *O Livro Oficial do Filme Fahrenheit 11 de Setembro (The Official Fahrenheit 9/11 Reader)*, um material suplementar à produção cinematográfica, e *Cartas da Zona de Guerra: Algum Dia Voltarão a Confiar na América? (Will They Ever Trust us Again?)*, uma coleção de cartas enviadas ao diretor por soldados norte-americanos em serviço no Iraque e no Afeganistão. Também, em 2004, Moore lançou *Cara, Cadê Meu País? (Dude, Where's My Country?)*, que figurou, segundo informações do site oficial do cineasta⁴, por seis semanas no topo da lista de *bestsellers* do jornal *The New York Times*. A mais recente obra é o *Mike's Election Guide*, que chegou ao mercado editorial em 2008.

Foi no novo século que o documentarista de Flint consolidou-se como grande realizador de filmes. Depois de *Canadian Bacon (1995)* e *The Big One (1997)*, Moore ganhou reconhecimento da indústria cinematográfica norte-americana com *Tiros em Columbine (Bowling for Columbine)*, lançado em 2002. Motivado pela tragédia que escandalizou em 20 de abril de 1999 o Condado de Jefferson, no Colorado – quando os estudantes suicidas Eric Harris e Dylan Klebold entraram no Instituto Columbine, atirando em colegas e professores, matando 13 pessoas –, o filme colocou em discussão a cultura de violência nos Estados Unidos, bem como o fácil acesso a armas no país. A produção ganhou, em 2003, o Oscar de melhor documentário de longa-metragem e teve o discurso de agradecimento mais inflamado da cerimônia:

Em nome de nossos produtores Kathleen Glynn e Michael Donovan, que são do Canadá, eu gostaria de agradecer à Academia por este prêmio. Convidei meus colegas indicados na categoria documentário a subirem ao palco com a gente. Eles estão aqui em solidariedade, porque gostamos de não-ficção. Gostamos de não-ficção, ainda que vivamos em tempos

⁴ Disponível em <www.michaelmoore.com>. Acesso em: 10 set 2009.

fictícios. Vivemos em um tempo em que temos resultados eleitorais fictícios que elegem um presidente fictício. Vivemos em um tempo em que temos um homem nos enviando para a guerra por razões fictícias. É a ficção da mordação ou a ficção dos alertas laranjas. Nós somos contra esta guerra, senhor Bush. Tome vergonha na cara, senhor Bush, tome vergonha na cara... E a qualquer momento que você tiver o Papa e as Dixie Chicks contra você, você está acabado. Muito obrigado.

Mais do que um gesto de indignação, o protesto no *Kodak Theatre*, em Los Angeles, apresentou claramente ao mundo a temática sobre a qual os filmes seguintes de Michael Moore seriam sustentados: a oposição ferrenha ao governo liderado pelo conservador George W. Bush.

Em 2004, o documentarista lançou *Fahrenheit 11/9*, uma crítica centrada nas ações de endurecimento tomadas pelo governo Bush após os atentados terroristas às torres gêmeas nova-iorquinas em setembro de 2001. “Com seu característico humor e obstinado compromisso em revelar os fatos” (como defende a página do filme no site oficial do diretor⁵), Moore optou por mostrar a suposta ilegitimidade da eleição de Bush, além de relações comerciais escusas que uniriam a família presidencial a Osama Bin Laden, o homem acusado de orquestrar a maior ação de terrorismo da história no solo dos Estados Unidos.

A obra obteve uma alta repercussão, especialmente por representar uma voz de oposição às guerras infrutíferas criadas pelo governo norte-americano no Oriente Médio. Segundo informações da seção de extras do DVD do filme, a produção, que custou US\$ 6 milhões, alcançou o topo nas bilheterias estadunidenses durante o primeiro final de semana de exibição, arrecadando US\$ 23,9 milhões somente na estréia – uma posição jamais ocupada por outro documentário. Ainda de acordo com essas informações, o filme foi exibido em 2.011 salas norte-americanas e alcançou a marca de US\$ 93,8 milhões quando completou um mês em cartaz.

Fahrenheit 11/9 (2004) também fez carreira nos festivais, conquistando, de acordo com informações do IMDb, 26 prêmios ao redor do mundo. A Palma de Ouro na mostra competitiva do Festival de Cannes de 2004 selou a consagração da produção entre os mais importantes eventos ligados à produção cinematográfica mundial.

Três anos mais tarde, as lentes de Michael Moore voltaram-se para o sistema de saúde norte-americano, dominado pelas grandes corporações. *Sicko – \$O\$ Saúde* (*Sicko*, 2007) apresentou um lado mais emotivo do diretor, ainda que tenha mantido o humor mordaz

⁵ Disponível em <www.michaelmoore.com/books-films/fahrenheit-911>. Acesso em: 10 set 2009.

tradicional. O filme “doentio” do documentarista, inegavelmente um herdeiro do estilo originado em *Roger & Eu* (1989), recebeu uma indicação ao Oscar.

Uma nova empreitada do diretor aconteceu, em 2007, com *Slacker Uprising*, uma tentativa de mostrar a importância do voto à juventude estadunidense. Segundo informações do site *www.michaelmoore.com*, esse seria o primeiro longa-metragem da história a ser distribuído gratuitamente (de forma oficial) pela internet.

Michael Moore voltou aos holofotes em 2009 com seu novo filme: *Capitalism: a Love Story*. A crise econômica mundial iniciada em 2008 foi o estopim para a produção, que ganhou *première* em 06 de setembro, no Festival de Veneza.

3.2 UMA FIGURA COMPLEXA E CONTROVERSA

A definição mais consensual de cinema documental costuma reforçar seu vínculo implícito com o mundo ‘real’, traduzido no recorte visual, no privilégio da informação ou da reflexão unidas em uma dimensão ética e, nos melhores exemplos, em uma busca estética para expressá-las. As exceções e desvios de toda fórmula rígida asseguram, entretanto, uma liberdade de execução que permite a esse gênero fugir de qualquer tentativa de categorização, ampliar sua lista de temas e preocupações e combinar seus domínios com as da ficção. (AMADO, 2005, pg. 217)

A referida citação, que abre o artigo *Michael Moore e Uma Narrativa do Mal*, de Ana Amado, é bastante oportuna em um capítulo que pretende detalhar a figura de um cineasta que, a cada filme, desperta ódios ou paixões através de produções híbridas formalmente e engajadas no plano das discussões.

O apoio da indústria do cinema (1), o posicionamento crítico às grandes corporações – grupo do qual a referida indústria participa – (2), e a utilização criativa de recursos audiovisuais submissos aos ditames da cinematografia de mercado (3) são alguns dos elementos que tornam o documentarista uma personalidade aparentemente contraditória, mas capaz de dialogar com um grande público. Essa união de fatores tornou Michael Moore não só um realizador de filmes, mas uma importante voz de oposição à gestão de George W. Bush nos Estados Unidos.

Somada à benção do mercado, comprovada por vários sucessos de público, a utilização do que alguns chamam de “métodos manipuladores de argumentação” parece temperar o trabalho polêmico de Michael Moore (AMADO, 2005, p. 219). A “narrativa do mal” empregada nos filmes, que prioriza uma abordagem ofensiva no tratamento de temas

delicados à sociedade norte-americana, colocou o cineasta de Flint no centro do debate político estadunidense, transformando-o em uma espécie de celebridade.

Segundo Amado, o cinema usado como instrumento de agitação política não é novidade, mas uma extensão de um modelo cinematográfico estabelecido nas décadas de 60 e 70 do século XX caracterizado por “temáticas que se nutrem da matéria social, da condição humana afetada, indo além da diferença de versões e visões que dão a seus conflitos tanto no mundo central quanto periférico” (AMADO, 2005, p. 218).

A ousadia dos ataques de Moore e as aparentes contradições que marcam a realização de seus filmes parecem ganhar protagonismo no trabalho do diretor, ofuscando a organização formal bastante peculiar existente em suas produções. Na verdade, algumas das contradições inclusive ajudam a explicar a força política que esses documentários adquirem.

A fonte de financiamento dos filmes é um bom exemplo desse processo. Ainda que o documentarista se coloque como um crítico ferrenho das corporações capitalistas, sua filmografia sempre esteve vinculada à grande indústria. Nesse sentido, Ana Amado cita um artigo publicado por Ed Halter no jornal nova-iorquino *Village Voice* em que são apresentados valores relativos a *Roger & Eu* (1989). Segundo Amado, o texto de Halter apontaria que o filme teria recebido US\$ 3 milhões da *Warner*, até então uma “cifra sem precedentes para um documentário” (HALTER *apud* AMADO, 2005, p. 218). Assim, o “fenômeno Michael Moore” seria construído a partir do que a autora classifica como uma “mistura impura de ativismo e benção do mercado”. Como ela ressalta,

[...] no caso deste autor, a aliança – desde seu primeiro filme, *Roger e eu* (1989) – com as majors da distribuição cinematográfica e a chegada ao Olimpo via prêmios e farta bilheteria estabelecem uma zona não discernível entre marketing e publicidade comercial, o que torna possível considerar sua obra através do prisma das finanças e não por suas intenções políticas. (AMADO, 2005, p. 218)

Mais do que uma “mistura impura”, as duas esferas que se sobressaem na obra de Moore – a financeira e a política – talvez tenham estabelecido uma relação que permitisse um posicionamento de oposição mais contundente, pois, ao mesmo tempo em que os filmes de Michael Moore tratam de temas espinhosos, a organização formal das obras não rompe com a cinematografia de mercado, calcada no entretenimento. Ou seja, as opções do cineasta respondem a determinados modelos já estabelecidos com sucesso na televisão e no próprio cinema de ficção, embora, como aponta Amado, essas escolhas não sejam “isentas de provocação e de relações inéditas” (AMADO, 2005, p. 220).

O suposto envolvimento promíscuo que ele estabelece com o mercado é, na verdade, uma forma de movimentação que dá força a seu esforço retórico, pois o documentarista cria conflitos no plano da temática, mas produz filmes baseados em elementos que têm aceitação frente ao grande público. Moore aproxima suas obras a experiências de entretenimento, tornando-as menos “indigestas” ao tratarem de temas difíceis, como é o caso do desemprego massivo ou da guerra. Segundo Ana Amado,

O fenômeno cinematográfico que protagoniza não pode ser abstraído de um dado sociopolítico inevitável: o de ocupar um espaço de oposição real e drástica em uma cultura política como a norte-americana, pouco propensa a que as figuras da oposição adquiram relevo e envergadura pública. Ainda menos na etapa pós-catástrofe de 11 de setembro, na qual todo gesto de oposição foi imediatamente estigmatizado como figura do inimigo (inimigo político, religioso, racial, interplanetário etc). a partir do ímpeto com que se quebram essas opções, a figura e a obra de Michael Moore instalaram – de fato, de um modo mais midiático que Chomsky – a vigência de suas alegações sobre a desigualdade social, a injustiça ou a arbitrariedade do poder que as gera. Um tipo de militância, em suma, que hoje edifica sua finalidade e legitimidade políticas com o exercício da crítica como forma de resistência. (AMADO, 2005, p. 220)

Por outro lado, a internet é usada como instrumento convocatório, o que também evidencia outras estratégias nas obras de Michael Moore. O site oficial do cineasta, por exemplo, apresenta-se como um espaço de mobilização para cada tema tratado nas telas, atualizando o conteúdo a cada nova produção – e a cada nova polêmica. O oferecimento de um mecanismo para que as pessoas possam “tomar uma atitude” e a própria promoção do cineasta como uma espécie de messias para a resolução das mazelas do norte-americano médio ganham uma dimensão não só política, mas também mercadológica. Segundo Ana Amado, “os objetivos de Moore parecem exceder o modelo [tradicional de marketing promocional dos filmes] e levá-lo em direção a uma forma com a qual passa a interpelar as pessoas indistintamente como espectadores e como cidadãos [...]” (AMADO, 2005, p. 219).

3.3 A INFLUÊNCIA DA TV

Seja por trabalhar com temas sensíveis à população dos Estados Unidos – com quem ele se propõe a dialogar – ou ainda por utilizar métodos de promoção alternativos e de grande eficácia, é impossível não reconhecer o poder comunicativo dos filmes de Moore. Uma força também obtida por uma aproximação de linguagem que esse documentarista estabeleceu com os domínios da televisão.

O cineasta norte-americano apropriou-se, por exemplo, de recursos visuais reinantes na pequena tela, como é o caso dos television *graphics* (logotipos, *letterings*, elementos de design gráfico). Segundo Arlindo Machado, “a natureza eletrônica da televisão por si só já a aproximou de certas tendências mais avançadas da arte contemporânea que trabalhavam com a sintetização da imagem e com o grafismo eletrônico gerado pelo computador” (MACHADO, 2005, p. 199). A TV esteve tradicionalmente mais aberta a intervenções gráficas do que o cinema, onde esses recursos ganharam espaço limitado (especialmente nos créditos iniciais ou finais) – uma diferença que acabou tornando esse um elemento distintivo televisual. Na cinematografia, a computação gráfica foi incorporada principalmente para simular a imagem indicial do processo fotográfico.

Em um outro plano, os filmes de Michael Moore reproduziram o recurso do testemunho, largamente utilizado na televisão. De acordo com Arlindo Machado (2005), a produção televisiva tradicionalmente esteve baseada no discurso oral – uma herança do rádio, que serviu de modelo para a formatação de gêneros na origem da TV. Os programas fundados na palavra dita, como os debates ou as entrevistas, apresentariam também um baixo custo de produção, o que poderia explicar a ainda larga utilização da oralidade na TV atual.

Tais facilidades de produção deram protagonismo ao “cômodo” gênero dos *talk shows*, degenerados mais recentemente em outros subgêneros, como é o caso dos *reality shows*. A esses últimos programas, fundados normalmente em superexposições públicas de intrigas de toda ordem, Ana Amado atribui a emergência da mais nova “Idade de Ouro do Documentário”. Segundo a autora, a modalidade dos *realities* incorporou à produção televisiva – e, de certa forma, também às residências telespectadoras – um “estilo de apego à ‘verdade verdadeira’” (2005, p. 220). Embora esse tipo de show televisivo não seja exatamente a expressão de uma “verdade verdadeira” (como se neles não houvesse qualquer trabalho de transformação criativa do real), os *reality shows* podem ter agregado mais informalidade ao fazer cinematográfico, especialmente nos documentários.

Em um plano posterior, a fala trouxe à televisão antigas formas discursivas baseadas no diálogo. O gênero dialógico, forjado na Grécia Antiga por Sócrates, estaria baseado em dois procedimentos fundamentais denominados *síncrese* e *anácrise*. O primeiro diz respeito ao embate de variados pontos de vista sobre um determinado tema ou assunto; o segundo, aos métodos de incitação do interlocutor, “forçando-o a colocar-se e externar claramente sua opinião” (MACHADO, 2005, p. 73,). O cinema de Moore atua nessa seara, relacionando diferentes posicionamentos obtidos em entrevistas recheadas de provocações. Como afirma Amado,

[...] o testemunho é um recurso apropriado com arrogância pela televisão. A voz e a imagem do cidadão médio e popular são os insumos prediletos da tela televisiva em sua exposição exaustiva ainda que ‘desetorizada’ da realidade, com sua aritmética de equivalências e excesso de informação para situar um testemunhal exacerbado, mas de algum modo enfeitante. É em relação a esse procedimento que se deve tentar situar uma produção documental fílmica que repete esse recurso na tela do cinema. (AMADO, 2005, p. 221)

A exacerbação informativa e o depoimento fragmentado são classificados pela autora como um sinal das atuais tendências estéticas, muito menos atreladas a inovações formais e muito mais ligadas à idéia de aparência. Esse recente panorama encontraria terreno fértil frente a uma audiência condicionada pela noção de espetáculo. Segundo Amado, o grande público é atraído por um esquema televisivo calcado em uma idéia de atualidade plena, em uma narração acelerada, além de depoimentos aparentemente imprevisíveis e de eventos imediatos.

Nesse mesmo processo, a autora sustenta que Michael Moore se aproximaria do objeto de seus filmes, compartilhando o mesmo universo das pessoas representadas na tela. Em tal condição, o cineasta exerceria o “papel de juiz e parte, como eixo de todas as interpelações” (2005, p. 223). Assim, as verdades fragmentadas de todos os personagens convocados pelo diretor constituiriam, através da montagem, um novo discurso. Ou como Amado explica (2005, p. 227):

Os mais heterogêneos materiais visuais e sonoros são misturados conforme o contraste de elementos, o uso do paradoxo e uma dialética maniqueísta para expor conflitos complexos com a didática despojada de um teorema. Mas reunidos em função de um dispositivo cômico ou dramático, esses elementos múltiplos e desiguais se convertem em matérias vivas que elevam a ficção, já iniciada com o recurso da presença do próprio personagem Michael Moore, que, diante da câmera ou com sua voz em off, desempenha o papel de testemunha privilegiada, investido dos atributos do transgressor ou de espião delegado que dá rosto aos vilões do poder no próprio campo deles, flagrando-os assim como ‘guarda baixa’.

Para a autora, os filmes de Moore constituiriam um inovado processo de memória ao relacionarem variados discursos sob uma mitologia de justiça. Esse saber crítico configura-se na obra do cineasta, por exemplo, pela reciclagem criativa de fontes de arquivo ou de representações ficcionais que constituem o imaginário coletivo local. Nesse sentido, a filmografia do norte-americano seria uma espécie de arquivo particular da realidade

estadunidense dos últimos vinte anos, ainda que as obras apresentem um viés de propaganda. Segundo Amado, o rearranjo dos discursos e das imagens aconteceria pela atuação dos filmes sobre o que ela chama de amnésia social – uma política comum aos documentários sociais da atualidade.

É exatamente na constituição dessa nova lógica de significação que o cineasta incorpora seu particular estilo, que aproxima o gênero documentário dos mecanismos consagrados na ficção de *Hollywood*. Em um depoimento de Moore citado no artigo de Ana Amado, a postura do diretor fica bastante evidente:

Nos documentários as pessoas se dão conta do que vem a seguir e isso não é interessante. Nós queremos que nos comovam, queremos conhecer as voltas e entrelinhas da questão. Esse é um dos princípios básicos da narração de histórias. É triste que muitos documentaristas se proponham a fazer um documentário e não um filme. (MOORE *apud* AMADO, 2005, p. 226)

Para Amado, a lógica causal do cinema clássico – cujo valor de verdade se dá fundamentalmente por um sistema de verossimilhanças – guia a “dramaturgia” criada por Michael Moore. Assim, a verdade nos filmes do cineasta não estaria condicionada diretamente à legitimidade dos fatos representados, mas ao arranjo dos elementos narrativos escolhidos para a construção da história. Entretanto, ainda que os documentários de Moore utilizem recursos ficcionais, a veracidade dos filmes não serve aos propósitos de uma ficção. Na verdade, como lembra Amado, a filmografia do diretor é um “instrumento para desmascarar a ficção que os poderes constroem e dissimulam nas entrelinhas da realidade” (AMADO, 2005, p. 229).

Como pôde ser visto, Michael Moore é uma figura complexa. Por um lado, o engajamento político de seus filmes permite que ele esteja no centro dos principais debates que movimentam a sociedade dos Estados Unidos. Por outro, há um forte viés mercadológico por trás de sua filmografia, transformando-o em uma personalidade aparentemente contraditória. A obra de Moore ainda é caracterizada por referências que marcam as produções da indústria audiovisual. Dessa forma, esse conjunto de fatores faz com que o documentarista gere controvérsias que o colocam na mira de críticos. Mas é também impossível de negar uma capacidade especial de Moore: ele sabe conquistar a atenção do público – uma condição essencial para quem intenta convencer.

4 MOORE E A TRADIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

A dimensão alcançada pela maior celebridade da cidade de Flint deriva em grande parte, como visto no capítulo anterior, do lançamento de filmes provocativos voltados a questões delicadas da sociedade norte-americana. A polêmica gerada a cada nova produção, entretanto, colocou em segundo plano o aspecto formal da obra de Michael Moore – uma propriedade central no trabalho do diretor, que o situa na herança do gênero.

Os filmes do cineasta apresentam uma evidente marca autoral obtida através da repetição de opções estéticas. Nesse sentido, a assinatura de Moore destaca-se por meio de dois elementos principais: 1) a participação ativa do cineasta na abordagem dos temas representados; e 2) uma montagem explícita usada como instrumento de sustentação para o discurso argumentativo dos filmes.

Este capítulo estabelece um diálogo entre a marca autoral de Moore e a tradição dos filmes de não-ficção, descrevendo dois modelos de produção que, de certa forma, inspiraram o trabalho do diretor. O primeiro modelo é o *Kinopravda* de Dziga Vertov, pioneiro no desenvolvimento de uma cine-escritura baseada em elaborados recursos de montagem. O segundo diz respeito ao *cinema verdade* francês, representante do que o teórico Bill Nichols classificou como o modo participativo dos documentários.

4.1 O KINOPRAVDA E A VERDADEIRA ARTE CINEMATOGRAFICA

A intenção de aproveitar ao máximo as potencialidades expressivas do cinema guiou, no movimento de vanguarda russo, os esforços de Dziga Vertov, mais tarde considerados essenciais ao desenvolvimento de algumas expressões do gênero documentário. O *Kinock* – sinergia de *kino* (cinema) e *oko* (olho) – foi o movimento criado pelo cineasta para delimitar a militância pelas *atualidades*, que concentrariam a verdadeira linguagem cinematográfica.

Até então, o cinema estaria subjogado a alguns modelos da literatura e do teatro burgueses. Assim, o encontro com a verdadeira essência da arte aconteceria quando a câmera se libertasse dos estúdios, descesse às ruas e pudesse filmar a “vida do improvisado” – algumas intenções que também motivaram os adeptos do cinema direto nos anos 1960. Entretanto, Silvio Da-Rin lembra que Vertov nunca buscou acrescentar um caráter de objetividade a seus filmes, mas, sim, criar uma nova visão de realidade oferecida pela experiência cinematográfica.

A elaboração de uma cine-escritura original foi possível graças a uma estrutura criada por meio de pesquisas lideradas pelo diretor. De acordo com Da-Rin, Vertov foi pioneiro na obtenção de equipamentos portáteis capazes de capturar imagens e sons em sincronia. A portabilidade trouxe, 40 anos mais tarde, novas dimensões ao documentário, seja através do modo observativo norte-americano ou ainda do modo participativo francês. As preocupações técnicas do diretor ficam evidentes na seguinte declaração: “Caminhando, eu penso: é preciso conceber um aparelho não que escreva, mas que inscreva, fotografe estes sons. De outro modo, seria impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem, como o tempo” (VERTOV *apud* DA-RIN, 2006, p. 110).

Renomado profissional de áudio no cinema brasileiro, Silvio Da-Rin evidencia em *Espelho Partido (2006)* algumas experiências desenvolvidas por Vertov com relação à gravação e à montagem de sons, o que mais tarde se refletiria em todo o conceito de montagem vertoviano. Segundo Da-Rin, o diretor russo já realizava testes com um fonógrafo aos 16 anos, fruto de conhecimentos adquiridos nos tempos de estudo no Conservatório de Música de Bialystok e no Instituto Psiconeurológico de Petrogrado.

As vanguardas futurista e construtivista influenciaram fortemente os artistas soviéticos pós-revolução russa, inclusive Vertov. O diretor levou consigo algumas dessas idéias quando ingressou no Comitê de Cinema de Moscou em 1918, onde trabalhou realizando cinejornais semanais. De acordo com Da-Rin, “a idéia de montagem e o predomínio dos ‘fatos’ na obra artística, em detrimento da encenação, [questões caras ao cineasta russo] figuravam com destaque entre os preceitos dos construtivistas” (DA-RIN, 2006, p. 111).

Para Vertov, as atualidades eram plenamente capazes de traduzir a nascente realidade da Rússia comunista. Elas revelariam a função social da arte cinematográfica, engajada com os ideais revolucionários.

Tal compromisso de fidelidade correspondeu a alguns pressupostos que perpassaram toda a obra do diretor. O primeiro deles dizia respeito à missão de educar as massas, mostrar-lhes “os fenômenos vivos à nossa volta”. O segundo, à constatação de que a percepção humana da realidade seria limitada. O terceiro pressuposto, bastante alinhado aos ideais da vanguarda futurista, estaria relacionado a uma idolatria da máquina, capaz de suprir a imperfeição humana. E, decorrente dos três anteriores, havia um quarto pressuposto: o cinema como instrumento analítico e revelador do mundo por meio da organização dos fatos. Essas eram orientações para o que o cineasta defendia como cine-sensação da realidade: “Nós assumimos então, como ponto de partida, a utilização da câmera enquanto cine-olho muito

mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço” (VERTOV *apud* DA-RIN, 2006, p. 113).

Na busca pela verdade, Vertov foi um grande entusiasta de técnicas, métodos e inovações cinematográficos. A linguagem audiovisual, como ressalta Silvio Da-Rin, era amplamente utilizada pelo diretor através de sobreposições e fusões de imagens, de variações de planos e de velocidades, além de outros recursos, como as animações. A montagem foi um importante instrumento de interpretação acionado por Vertov, ansioso por explicar os fatos experimentalmente por meio de elementos inerentes ao cinema. De acordo com o autor brasileiro, a ambição do diretor era científica, utilizando o “cine-olho” como método de uma orientação primordial: o *Kinopravda* – traduzido para o português como *cinema-verdade*.

Fantástica, a proposta do cineasta russo inspirou, 40 anos depois, movimentos cinematográficos bastante distintos e muitas vezes conflitantes. A cientificidade empregada pelo diretor – baseada, por exemplo, em um papel discreto da câmera frente às pessoas representadas, de modo a privilegiar a “vida de improviso” – foi apropriada por diretores do cinema direto nos Estados Unidos. Da-Rin lembra, entretanto, que os *kinocks* nunca supuseram uma objetividade inerente à imagem, crença que parece ter seduzido os documentaristas norte-americanos. Por outro lado, o termo “cinema verdade” foi resgatado nos anos 1960 pelos cineastas do modo participativo, adeptos de uma proposta radicalmente diferente daquela sustentada pelo subgênero observativo.

Provas da natureza formal do trabalho de Vertov, a manipulação de imagens e a decorrente criação de interações complexas na tela eram o fundamento da verdade produzida nos filmes. Nesse sentido, Silvio Da-Rin ressalta que há, em toda a obra do cineasta, uma marca antinaturalista centrada na idéia de montagem. Para o diretor russo, em todas as etapas de produção, da escolha do assunto à finalização, os filmes estariam em construção pelo trabalho do montador.

As subdivisões de imagens, as inversões de movimento e as alterações de velocidade foram alguns dos elementos trabalhados por Vertov na criação de uma caligrafia audiovisual. Na verdade, a manipulação criativa dos “cine-documentos” era encarada pelo diretor como a fundação da “verdadeira linguagem cinematográfica”. Ele explica o desenvolvimento de sua escritura:

Eu aprendi a arte de escrever não com uma caneta, mas com uma câmera. A falta de um alfabeto cinematográfico me perturbava. Eu tentei criar esse alfabeto. Eu me especializei na “cine-escritura dos fatos”. Eu me esforcei para me tornar um cine-escritor das atualidades. Eu aprendi este ofício diante de uma mesa de montagem. (VERTOV *apud* DA-RIN, 2006, p. 126)

Contrariamente ao cinema narrativo – incorporado aos documentários por Robert Flaherty, conforme citado no capítulo 2 –, os filmes de Dziga Vertov caracterizavam-se pela descontinuidade espaço-temporal. Da-Rin lembra que apenas eventualmente dois planos formavam uma ilusória unidade de tempo e de espaço. Isso porque a cine-escritura dos fatos criada por Vertov orientou sua continuidade por outra lógica: a do argumento.

4.2 O MODO PARTICIPATIVO

O advento de equipamentos portáteis trouxe, nos anos 1960, novas dimensões ao gênero documentário. Nos Estados Unidos, apropriado por jornalistas ávidos por novos métodos de reportagem, ele deu origem a um modo de não-intervenção, o cinema direto norte-americano. Por outro lado, a portabilidade dos equipamentos e a sincronicidade das imagens e dos sons permitiram, na Europa, o surgimento de outras relações baseadas na interação dos cineastas com o universo representado nos filmes.

Na França, os primeiros diretores que usufruíram da nascente tecnologia tinham formação intelectual na sociologia e na etnologia, áreas em que a idéia de observação participante era forte entre os pesquisadores. A implicação dos cineastas na realidade fílmica representou riscos, mas, como ressalta Silvio Da-Rin, também abriu outros horizontes de criação para os diretores: “se a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia, para que tentar dissimulá-los? Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras?” (DA-RIN, 2006, p.149).

O modo participativo de representação nasceu em 1960, quando foi lançado o filme considerado modelo do subgênero: *Crônica de um Verão (Chronique d'un Été)*, de Jean Rouch e Edgar Morin. A produção deu vida prática a alguns conceitos descritos por Rouch pouco tempo antes em um artigo denominado “Pour un Nouveau Cinéma-Vérité” (Por um novo Cinema Verdade)⁶. Em *Crônica de um Verão (1960)*, a palavra falada em som direto dava o tom através de suas variadas manifestações – diálogos, entrevistas entre os diretores e os atores sociais, discussões entre os realizadores etc. Isso porque, para Rouch, os atos seriam traduzidos pelas palavras, capazes de extrair a verdade escondida pelas aparências. Segundo Da-Rin, “através da palavra [...], o documentário pode ir além do registro factual, recordar

⁶ Por sugestão de Mario Ruspoli, a expressão “cinema verdade” foi substituída em 1963 por “cinema direto”, considerada menos polêmica. Neste trabalho, entretanto, o modo participativo continuará a ser tratado como “cinema verdade”, no intuito de não gerar confusões com os documentários do modo observacional de representação.

o passado dos personagens, especular seu futuro e abrir-se à fantasia” (DA-RIN, 2006, p. 165).

Por outro lado, a idéia de intervenção ativa define o espírito do cinema verdade – em que o diretor não apenas observa, mas se envolve na realidade dos atores sociais. Da-Rin lembra que Morin e Rouch transformaram-se em personagens que saíram em busca de uma verdade adormecida e oculta. Eles tornaram-se, portanto, parte da própria força dinâmica do filme.

Silvio Da-Rin também traz, em *Espelho Partido* (2006,) uma consideração do teórico e realizador Erik Barnouw que contrasta e revela as diferenças entre os modos participativo e observativo:

O documentarista do cinema-direto levava sua câmera para uma situação de conflito e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema-direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema-direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (BARNOUW *apud* DA-RIN, 2006, p. 151)

Na condição daquele que incita, o realizador é colocado em dilemas éticos, já que o filme deixa de ser um testemunho discreto e objetivo para se tornar um processo de construção em que as manipulações definem as opções estéticas. Por outro lado, a consciência da máxima “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”, de autoria de Jean Rouch, revela toda uma dinâmica própria criada na representação do que se coloca à frente das lentes. E, em um segundo plano, tal constatação coloca em pauta uma questão mais específica: a da encenação nos documentários.

Edgar Morin e Jean Rouch consideravam a vida social como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro em que as pessoas incorporam papéis. Assim, de acordo com Da-Rin, “o conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando”, num grande jogo de cena (2006, p. 154). Nessa perspectiva, realidade e imaginação, naturalidade e atuação, cinema e vida figuram no processo de interação. O autor brasileiro cita o exemplo de uma refugiada judia entrevistada pelos diretores-sociólogos em *Crônica de um Verão* (1960): Marceline anda pelas ruas de Paris, confessando saudade por seu pai ausente. Ela é acompanhada pela câmera a certa distância e fala a um microfone de lapela. Mais tarde, a mulher declarou ter agido na seqüência de acordo com impressões causadas a ela por outra cena já filmada no documentário.

No filme, a imersão no cinema verdade acontecia desde o momento em que os atores sociais demonstravam interesse por serem filmados, passando pela consciência da filmagem e pela disposição de encenar livremente para câmera. Nesse sentido, Rouch dizia: “As pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente” (ROUCH *apud* DA-RIN, 2006, p. 157). Numa dimensão ao mesmo tempo real e imaginária, elas constroem-se no filme enquanto o constroem.

A ficção (pensada de maneira bastante ampla) foi empregada por Rouch como instrumento de compreensão do real. A maior expressão entre os “documentários ficcionais” do francês é o filme *Jaguar*, produzido entre 1954 e 1971. A produção, altamente colaborativa, narra a partida de jovens do Níger à Costa do Ouro (hoje, Gana) em busca de dinheiro. *Jaguar* foi baseado em esboços de situações e um mínimo planejamento que guiavam a interpretação livre dos atores sociais – uma organização que não chegava a configurar um enredo. Jean Rouch explica o seu método:

Eu conhecia bem meus três heróis (...) e lhes tinha proposto inventar uma história, inventá-la na medida em que a filmássemos (...) e nós inventamos juntos seus diferentes episódios (...) todo o filme é pura ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na história; é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada: a de pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro. (ROUCH *apud* DA-RIN, 2006, p. 159)

Documentário é construção. E o modo participativo mostra que, embora não objetivo, o cinema pode produzir verdades; ao mesmo tempo, Vertov ensina que a manipulação criativa dos recursos cinematográficos é fantástica para filmes com uma lógica argumentativa – elementos incorporados à história do realizador norte-americano Michael Moore de uma forma bastante peculiar.

5 A PRODUÇÃO DE MOORE

Desde *Roger & Eu*, em 1989, Michael Moore criou uma assinatura para sua filmografia a partir de opções estéticas que se repetiram a cada nova produção. De fato, os filmes do diretor são semelhantes entre si, apresentando principalmente variações temáticas como um fator de diferenciação. Assim, a cultura das armas nos Estados Unidos, a resistência à guerra no Oriente Médio e a falta de acesso universal à saúde no país caracterizam respectivamente *Tiros em Columbine* (2002), *Fahrenheit 11/9* (2004) e *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007), ainda que esses documentários compartilhem, em grande parte, os mesmos recursos de linguagem.

O universo sobre o qual se desenvolvem as temáticas dos filmes também é o mesmo. Desde o trabalho de estréia, Michael Moore voltou sua atenção a questões do capitalismo global, representado na tela por figuras do cenário político mundial e das grandes corporações. *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007), por exemplo, denuncia a ação das empresas de planos de saúde nos Estados Unidos e apresenta algumas posturas referentes ao assunto adotadas em outras partes do mundo, como no Canadá, na França e em Cuba. Três anos antes, em *Fahrenheit 11/9* (2004), os holofotes estavam voltados às indústrias petrolífera e bélica, cujos interesses teriam motivado a invasão do Afeganistão e do Iraque pelo exército norte-americano. Em *The Big One* (1997), por sua vez, o ataque aconteceu à multinacional *Nike*, na época promotora de trabalho infantil no sudeste asiático. Nas produções do cineasta, as grandes empresas assumem o papel de vilãs em um contexto em que as principais lideranças políticas e os veículos de comunicação se mostram coniventes e/ou interessados na partilha dos lucros.

Há outros traços que estabelecem identidade entre as obras de Michael Moore, constituindo o estilo particular do cineasta. Os pontos comuns nas produções acontecem por meio de decisões ligadas a estratégias retóricas, que guiam a formatação dos filmes em variados planos, como a montagem, por exemplo. Este capítulo busca identificar essas marcas características do trabalho de Moore, situando-o na tradição do chamado cinema de não-ficção. A análise baseia-se em quatro categorias principais: *a oratória de Michael Moore, o envolvimento do diretor, as diferentes vozes e a montagem.*

5.1 A ORATÓRIA DE MICHAEL MOORE

Segundo Bill Nichols, “do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (2005, p.27). O discurso persuasivo sempre está presente nos filmes, embora apareça com variações de intensidade e de clareza. O cinema direto norte-americano, por exemplo, não revela seu caráter argumentativo, ao passo que os documentários do modo performático valorizam mais experiências formais do que estratégias de persuasão.

É exatamente sobre este ponto que reside a maior relação de Michael Moore com todas as manifestações do gênero documentário: o cineasta de Flint não só nos dá um rumo, como o faz da forma mais clara e aberta possível.

Sicko (2007) ilustra esse posicionamento. No filme, o documentarista dá instrumentos para que o seu público acredite em seu argumento e tome alguma atitude a respeito – uma técnica problematizada nesta monografia por Ana Amado, como mostra o capítulo 3. Os créditos finais da produção, por exemplo, apresentam uma mensagem que brinca com uma questão anteriormente tratada na tela. Conforme expresso na Figura 1, o texto (“Qualquer americano interessado em casar com um canadense por causa de tratamento médico pode ir a www.hook-a-canuck.com”) retoma a história de Adrian Campbell, uma norte-americana que simulou um casamento no Canadá para ter acesso ao sistema de saúde universal e gratuito do país vizinho. Moore ironiza a condição inadequada em que se encontra Campbell ao incentivar ações como a dela. Por outro lado, ainda que de forma esdrúxula, a mensagem é um real clamor para que os espectadores deixem de ser coniventes com uma situação de dominação empresarial dos mecanismos de saúde nos Estados Unidos.

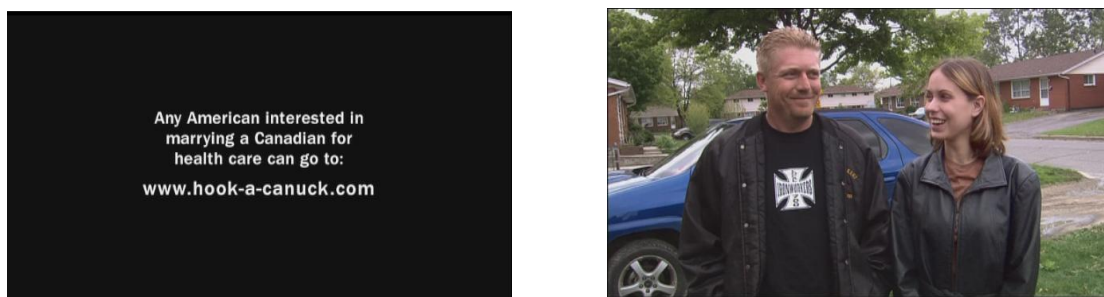


Figura 1 – Créditos de *Sicko* (2007) retomam a história de Adrian Campbell, à direita.

Fonte: *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007)

A oratória se realiza no espaço onde reina a indefinição e a discórdia. O diretor alinha-se a essa tradição ao centrar seus filmes em questões controversas nos Estados Unidos, especialmente aquelas que dividem republicanos e democratas, como é o caso dos gastos públicos. Afastado de adotar uma postura altamente subjetiva, íntima e experimental, Moore reduz sua identidade à de cidadão e discute problemas que preocupam a camada média local.

A figura de George W. Bush, que involuntariamente protagoniza *Fahrenheit 11/9* (2004), mostra essa dinâmica de abordagem dos temas. O presidente norte-americano, um republicano apoiado por uma forte base conservadora, é retratado na tela como um tolo mimado e incapaz de gerenciar o país. No filme, os primeiros meses de seu governo, por exemplo, são apresentados como decadentes – marcados por perdas no Congresso e por quedas de popularidade. “Ele já era visto como um presidente sem futuro”, revela Moore em *off*, prosseguindo em seguida: “Com tudo dando errado, ele fez o que qualquer um faria... Saiu de férias”. Ao som da canção *Vacation*, sucesso do grupo feminino The Go-Gos, imagens do presidente praticando golfe, pescando esportivamente e até brincando com um cão em seu rancho tomam a tela. “Nos oito meses de governo anteriores ao ‘11 de Setembro’, George W. Bush esteve de férias, de acordo com o ‘Washington Post’, 42% do tempo”, continua o cineasta. Então, Bush confessa em meio a um campo de golfe: “Se eu jogar sempre bem, o povo dirá que não trabalho”. Às imagens do descanso presidencial, Moore completa: “Não era surpresa que o senhor Bush precisava de uma folga. Ser presidente dá muito trabalho”.

Fahrenheit 11/9 (2004) desenvolve-se a partir da eleição de Bush, apresentada como fraudulenta. A imagem de governante ilegítimo sustenta, então, uma série de acusações posteriores, como a promoção de guerras baseadas em mentiras ou como o aproveitamento de uma situação beligerante para o enriquecimento de aliados. A dicotomia política entre os dois maiores partidos estadunidenses cria, por si só, uma situação de desconforto, que é agravada pelos ataques à personalidade mais poderosa do país. Assim, Michael Moore tenta nos convencer em relação a questões que carregam paixões ideológicas e emocionais do público. Por isso, é adorado por muitos e odiado por tantos outros.

A lógica do argumento é o que caracteriza o trabalho de Moore, pois seus filmes não se desenvolvem predominantemente por relações de causa e efeito, como acontece, por exemplo, no cinema narrativo. A obra do cineasta está baseada sobre o diálogo de diferentes discursos em busca da coerência e da força argumentativa. Essa dinâmica é intertextual e independente de conexões de espaço e de tempo.

5.1.1 Moore e o pensamento retórico

Como descrito no capítulo 2, o pensamento retórico que guia o documentário é dividido em cinco partes distintas: a invenção, a disposição, a elocução, a pronúncia e a memória.

A invenção, ou seja, a busca de provas competentes a gerar uma impressão de comprovação do argumento é amplamente trabalhada por Michael Moore. Os indícios comprobatórios podem ter um caráter ético, emocional ou demonstrativo, e o cineasta trabalha em todas essas esferas.

Uma prova ética, capaz de gerar uma impressão de credibilidade, foi usada em *Sicko* (2007) quando Moore ilustrou as condições de trabalho de um profissional da saúde da Grã-Bretanha. O documentarista visitou a casa de um médico vinculado ao Sistema Nacional de Saúde inglês, que é gratuito. Na entrevista, o doutor confessa morar com a esposa e o filho em uma ampla residência de Londres, onde guarda um automóvel Audi na garagem. O exemplo do alto padrão de vida do britânico mostraria que a criação de um sistema universal nos Estados Unidos não incorreria no risco de sucateamento dos hospitais e de desvalorização dos profissionais da área.

Outra prova de caráter ético é usado em *Tiros em Columbine* (2002). No filme, Michael Moore denuncia uma cultura do medo ao afro-americano gerada por campanhas de criminalização dos negros nos meios de comunicação de massa. O diretor mostra inúmeros trechos de matérias televisivas descrevendo suspeitos de pele negra. A série de reportagens termina com a exibição de uma matéria absurda sobre a suposta invasão de abelhas africanas nos Estados Unidos (Figura 2), até então ocupado por dóceis abelhas européias. A exibição da reportagem enfatiza, portanto, o viés racista envolvido na situação.



Figura 2 – Ilustração de matéria mostra a disseminação de abelhas assassinas.

Fonte *Tiros em Columbine* (2002)

O apelo emocional, por sua vez, é também bastante utilizado pelo cineasta através do humor e da tristeza. Nesse sentido, a trilha sonora tem um importante papel ao atenuar ou acrescentar dramaticidade, leveza ou graça a uma determinada situação. Michael Moore trabalha com a disposição emocional do público especialmente por meio de entrevistas com os atores sociais, que contam suas pequenas tragédias.

Uma das mais célebres “personagens” dos filmes de Moore é Lila Lipscomb, uma patriota norte-americana de Flint, cuja família viu no exército a oportunidade de libertação da estagnação econômica local. Orgulhosa por ser parte da “espinha dorsal da América”, ela apóia a guerra no Iraque, onde seu primogênito está em combate, e se diz irritada com as críticas ao conflito (Figura 3). Nesse momento, Lipscomb representa uma parcela da população que acredita no oposto daquilo que o filme defende, gerando uma antipatia com o público.

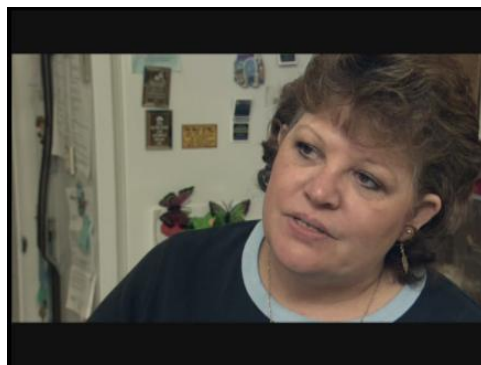


Figura 3 – Lila Lipscomb, em entrevista a Michael Moore.

Fonte Fahrenheit 11/9 (2004)

Mais tarde, a notícia da morte do filho na guerra faz com que a mulher repense seus conceitos sobre todo o conflito, mudando de opinião. Agora é uma mãe chorosa que está diante da câmera, lendo a última carta recebida do Oriente Médio. Algum tempo depois, ela decide visitar a Casa Branca, onde pode extravasar todo o seu ódio pela perda. E lá, diante de manifestantes contra o governo, ela confronta-se com uma mulher que apóia o conflito (Figura 4). “Ignorância. É com o que lidamos todos os dias. Eles não sabem. Acham que sabem, mas não. Eu achei que soubesse, mas não sabia... [corte de imagem] Eu quero meu filho!”, diz bastante emocionada. Neste momento, a mulher é uma vítima da guerra, e é impossível não se compadecer de sua situação.



Figura 4 – Em frente à Casa Branca, Lipscomb discute com uma apoiadora da guerra.

Fonte *Fahrenheit 11/9* (2004)

Lila Lipscomb faz uma trajetória em que a sua relação com o público se altera, e Michael Moore utiliza essa instabilidade para potencializar o discurso contra as ações do governo. A mudança radical de opinião da mulher aumentou o impacto da mensagem, pois a atriz social passa por uma experiência transformadora – e a reavaliação de conceitos é exatamente o que o documentário espera do público. Assim, a relação afetiva entre “personagem” e espectador contribui para o discurso argumentativo.

Já a disposição do público pelo humor pode ser conferida em *Sicko* (2007), quando o cineasta norte-americano procura pelo caixa em um hospital público da Inglaterra. Na cena (Figura 5), Moore aparece circulando por corredores, perguntando a funcionários e pacientes onde a conta pelo atendimento deve ser paga. Todos encaram o questionamento com espanto, negando a existência de um setor para cobranças no hospital. A trilha confere graça à busca do diretor, que, depois de algum esforço, finalmente encontra o guichê “cashier”. No entanto, para surpresa do norte-americano, o caixa não recebe, mas dá dinheiro, pois alguns pacientes precisam de auxílio para pagar o transporte! “Claramente, eu fui motivo de piada aqui”, revela o cineasta. É possível notar que a cena não apresenta um documento ou alguma prova concreta. Ela apenas cria uma situação engraçada, mostrando que pagar pelo atendimento médico talvez não seja tão normal quanto se pensa.



Figura 5 – Moore circula por um hospital inglês à procura do caixa.

Fonte: *Sicko – SOS Saúde* (2007)

Por fim, a invenção também pode estar baseada em provas de caráter demonstrativo, capazes de gerar uma impressão de comprovação por meio do raciocínio. *Tiros em Columbine* (2002) dá um bom exemplo dessa estratégia: O filme apresenta dois discursos do então presidente Bill Clinton realizados em 20 de abril de 1999. As declarações foram feitas com intervalo de uma hora entre elas. A primeira dizia respeito ao maior bombardeio norte-americano em Kosovo, ressaltando ações bélicas no leste europeu. A segunda lamentava a tragédia no Instituto Columbine, onde os estudantes Eric Harris e Dylan Klebold mataram colegas e professores. O cineasta colou os depoimentos, revelando uma contradição nas formas de entendimento sobre a violência.

A segunda parte do pensamento retórico é a disposição, que diz respeito à organização do discurso: um início atraente, a problematização de uma questão e uma conclusão em defesa de um determinado ponto. Esta monografia, entretanto, não se interessa por descrever diretamente a disposição dos filmes de Michael Moore, mas por identificar alguns dos recursos utilizados pelo diretor para tornar seus filmes interessantes ao grande público.

Primeiramente, a oratória de Moore é bastante comum ao espectador, pois é altamente midiática. Nos filmes, o argumento é construído fortemente pela citação de produtos da televisão. *Reality shows*, programas jornalísticos e até produções de ficção são reinterpretados pelo cineasta. A montagem prioriza o humor na criação do argumento, criando um discurso duro do ponto de vista temático, mas simpático formalmente. Estas questões, entretanto, serão tratadas posteriormente.

No mesmo sentido, o diretor norte-americano costuma fazer alusões a elementos da cultura pop, parte do que Ana Amado considera um subjugo às orientações da indústria

cinematográfica. Em *Sicko* (2007), por exemplo, o diretor apresenta uma lista de doenças que, quando consideradas preexistentes, podem indeferir formulários de solicitação de planos de saúde. A forma de exibição da enorme listagem faz uma clara referência aos textos de abertura da série de filmes *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*). A trilha sonora da cena é, inclusive, a mesma criada pelo compositor John Williams para a saga idealizada por George Lucas.

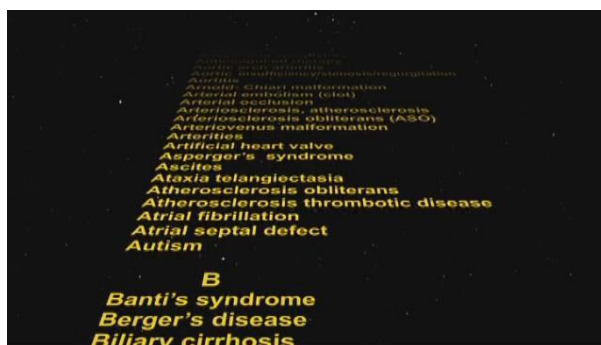


Figura 6 – Apresentação de lista de doenças faz referência a texto de abertura de *Star Wars*.

Fonte: *Sicko* – *OS\$ Saúde* (2007)

Por outro lado, a trilha sonora dos filmes é composta por músicas e artistas familiares ao público. *Fahrenheit 11/9* (2004) inclui canções de nomes conhecidos no mercado fonográfico há mais de 25 anos, como a banda R.E.M. (*Shiny Happy People*) e o músico Neil Young (*Rockin' In The Free World*). Já *Sicko* (2007) apresenta entre seus temas *Don't Be Shy*, do cantor britânico Cat Stevens.

Percebe-se que as produções de Michael Moore buscam familiaridade com a audiência. Elas não são estranhas aos espectadores e, talvez por isso, conquistem números de bilheteria bastante expressivos entre os documentários.

A terceira parte do pensamento retórico é a elocução, bastante explorada no trabalho do diretor. A elocução está ligada à noção de estilo. Dessa forma, o papel das figuras de linguagem é relevante nessa dimensão. Moore utiliza duas figuras com bastante frequência: a metáfora e a ironia.

Os efeitos do discurso são produzidos na montagem através, fundamentalmente, da relação entre as imagens, os sons e os textos. Muitas vezes, a trilha está, por exemplo, em desacordo com uma determinada mensagem, produzindo um significado oposto àquele enunciado. Outras vezes, a música cria identidade entre eventos diferentes. É o caso dos exemplos abaixo.

Em *Tiros em Columbine* (2002), Moore apresenta imagens de uma série de eventos violentos promovidos ou apoiados pelos Estados Unidos desde a década de 50 do século XX (Figura 7). O material visual é acompanhado por legendas que informam golpes de Estado liderados pelos governos norte-americanos e as respectivas matanças de civis a cada conflito. O apoio da CIA ao terrorista Osama Bin Laden é lembrado entre os eventos. A lista termina em 11 de setembro 2001, quando Bin Laden orchestra o famigerado ataque terrorista às torres gêmeas nova-iorquinas, um atentado que matou cerca de 3 mil pessoas. Em uma clara dissonância, a seqüência – recheada de imagens de execuções – tem como trilha a música *What a Wonderful World*, de Louis Armstrong.



Figura 7 – Texto acusa EUA pelo assassinato do ex-presidente sul-vietnamita Ngo Dinh Diem, retratado morto na imagem.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

Em *Sicko* (2007), a mesma técnica é usada, mas para produzir uma idéia de identificação. O filme mostra que a mídia e que lideranças políticas conservadoras associaram a luta pelo acesso universal à saúde ao fantasma do totalitarismo comunista. Nesse sentido, Moore entrevista uma norte-americana que mora na Inglaterra, beneficiária do tratamento gratuito. ”Eu, como muitos americanos, pensava que medicina socializada significasse um tratamento precário, sabe, que só poderia ser assim... algo ruim e sujo, como na URSS. É assim que eu... É terrível, mas era o que eu pensava”, diz ela. O cineasta responde, em *off*, à declaração da compatriota: “Era o que eu pensava também! Depois de ter um bebê era ‘de volta à plantação de trigo!’”. Então, um musical de exaltação à Rússia revolucionária toma a tela, como mostra a Figura 8:



Figura 8 – Cena de musical soviético em louvor às plantações russas.

Fonte: *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007)

Logo, entretanto, o diretor intervém novamente: “Mas aí me ocorreu que, lá na América, nós socializamos muita coisa”. Em seguida, o musical mantém a melodia, mas as imagens – como a Figura 9 ilustra – passam a mostrar os bombeiros norte-americanos, as escolas gratuitas do país, o serviço postal barato e as bibliotecas públicas. A letra da canção também muda, acompanhando a mensagem visual. Por outro lado, a continuidade melódica da música unifica uma proposta estigmatizada a alguns serviços dos quais os estadunidenses têm orgulho.



Figura 9 – Imagem de bombeiros norte-americanos dá prosseguimento ao musical.

Fonte: *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007)

A utilização de trechos de filmes, como o caso acima descrito, é bastante comum nas produções de Michael Moore. Normalmente, o texto em *off* é parcialmente coberto por imagens que revelam situações e personagens estereotipados, criando uma dimensão cômica

para a informação. A graça pode tanto reforçar um argumento quanto abalar a seriedade de uma mensagem, abrindo possibilidades de criação de novos significados para o documentário.

Outro elemento constituinte do ato retórico é a memória, embora, como lembra Nichols, ela não faça parte do pensamento retórico propriamente dito. A memória é bastante importante porque o que já foi visto pelo espectador é um substrato usado para interpretar o que está sendo visto. Ou seja, é uma informação prévia ao filme que complementa e contextualiza a oratória.

Michael Moore resgata, em suas produções, o sentimento nacional de ser cidadão americano. Moore utiliza a representação que o povo faz sobre si como um instrumento de convencimento. Uma rápida passagem de *Sicko* (2007) ilustra essa questão:

Sabe, quando vemos uma boa idéia de outro país, nós copiamos. Se eles fabricam um carro melhor, nós dirigimos. Se eles fazem um vinho melhor, nós bebemos. Então, se eles têm uma forma melhor de tratar os doentes, de ensinar suas crianças, de cuidar de seus bebês, de simplesmente ser bons uns com os outros, então qual é o nosso problema? Por que não conseguimos fazer isso?

Outro exemplo da utilização retórica da memória pode ser conferido em *Fahrenheit 11/09* (2004). O atentado terrorista ao *World Trade Center*, um fato central no desenrolar do filme, na verdade não é mostrado. O acontecimento é apenas ouvido pelos espectadores, que completam o significado da cena por referências anteriores obtidas através de lembranças ou de informações jornalísticas. Não há qualquer imagem, mas a audiência sabe que um avião se chocou com um dos maiores símbolos de Nova York, causando a demolição dos prédios atingidos e a conseqüente morte de milhares de civis. A opção do cineasta ampliou o impacto da representação sobre o atentado, um evento que ocasionou a comoção do país na época. Assim, a falta de imagem é preenchida pela imaginação e pelo sentimento de cada espectador.

A pronúncia é a última forma do pensamento retórico. Essa é a parte ligada às formas de expressão da oratória, envolvendo questões como a eloquência, por exemplo. Nesse sentido, Moore mostra-se bastante interessado em produzir filmes atraentes ao público, aproximando suas obras a experiências de entretenimento. Essa opção fica evidente nas escolhas do diretor ligadas à trilha sonora, à priorização do humor e a outros efeitos obtidos na montagem, conforme já discutimos neste capítulo.

5.1.2 Questões intrínsecas

Como visto no capítulo 2, os campos deliberativo, histórico e cerimonial configuram orientações inerentes ao domínio da oratória. A primeira dessas questões intrínsecas, a deliberativa, relaciona-se à idéia de estímulo (ou desestímulo) a terceiros participantes de uma determinada experiência coletiva. O teórico Bill Nichols aponta a guerra – exatamente um dos temas mais representativos de *Fahrenheit 11/09* (2004) – como um assunto típico desse campo, pois é um ponto gerador de controvérsias capazes de dividir a opinião pública.

A questão deliberativa é predominante nas produções de Michael Moore, isso porque um caráter nacional, essencialmente coletivo, caracteriza as temáticas principais dos filmes. Todos os títulos escolhidos como objetos de análise nesta monografia, ou seja, *Tiros em Columbine* (2002), *Fahrenheit 11/09* (2004) e *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007) concentram seus argumentos em questões de interesse do povo norte-americano, convocado a adotar uma determinada postura. Assim, a discussão sobre a violência promovida pelo uso de armas de fogo nos Estados Unidos, a legitimidade de um conflito armado ou ainda o modelo de tratamento médico no país interpela os espectadores como cidadãos.

A relevância do campo deliberativo na obra de Moore, contudo, não impede um aparecimento bastante acentuado das outras questões intrínsecas. A histórica, que é baseada em um olhar avaliativo sobre o passado, acontece quando o cineasta investiga, por exemplo, as origens do problema que é colocado em questionamento. Em *Sicko* (2007), o documentarista apresenta uma gravação de áudio que ilustraria uma conversa entre o presidente Richard Nixon e seu conselheiro John Daniel Ehrlichman na tarde de 17 de fevereiro de 1971. A primeira imagem que cobre o diálogo é uma foto em tons de cinza de um plano geral da Casa Branca, indicando o local da reunião. As próximas imagens estáticas mostram os interlocutores, como exemplifica a Figura 10: Nixon está sentado à mesa, e seus pés estão sobre ela; o assistente, por sua vez, está rodeado de papéis diante do presidente. A montagem é de continuidade. Ela alterna planos fechados dos homens e planos de conjunto, conferindo a impressão de que eles, de fato, conversam. A reunião versa sobre os últimos detalhes para a apresentação de uma nova estratégia de saúde pública para o país: a inclusão das empresas de plano de saúde na proposta, o que poderia diminuir o número de atendimentos médicos, reduzindo custos e maximizando lucros.



Figura 10 – Fotos simulam a reunião de Nixon e Ehrlichman que antecedeu o nascimento do modelo norte-americano de saúde, em 1971.

Fonte: *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007)

A cena é seguida por um pronunciamento público de Nixon gravado no dia seguinte, 18 de fevereiro (Figura 11). O discurso, recuperado de imagens de arquivo, proclama o lançamento do melhor sistema de saúde do planeta: “Eu quero que todos os americanos tenham acesso a ele quando precisarem” – uma promessa que o cineasta prova não ser verdadeira.



Figura 11 – Imagem do pronunciamento de Richard Nixon em 18 de fevereiro de 1971.

Fonte: *Sicko – \$O\$ Saúde* (2007)

Já o campo cerimonial é aquele relativo a conferir uma determinada ênfase de valor moral a um argumento. Nesse sentido, o elogio e a crítica são elementos fundamentais por serem capazes de corroborar para uma avaliação a respeito de um ator social. O cineasta de Flint baseia fortemente seu esforço retórico sobre essa questão intrínseca, transformando personalidades públicas em alvos. George W. Bush é o mais célebre exemplo do uso desse artifício. O presidente é, com frequência, citado em tom depreciativo especialmente em *Fahrenheit 11/09* (2004). A ridicularização do líder da nação representa uma crítica indireta a ações do governo que ele chefia. Ilustrando este ponto, pode-se apontar o momento em que

Bush recebe a notícia de que os Estados Unidos estariam sendo atacados por terroristas. À bombástica informação, ele demora, segundo a narração do diretor em *off*, cerca de sete minutos para tomar qualquer atitude como chefe de Estado. Na cena, retirada provavelmente de uma cobertura jornalística, o presidente aparece pensativo, sem saber o que fazer, enquanto lê o livro infantil *My Pet Goat* para crianças. O áudio original é substituído por uma trilha que confere tensão. E Moore passa a interpretar aqueles instantes de indecisão:

Enquanto Bush estava naquela sala, teria pensado que deveria ter trabalhado mais? Que deveria ter feito, pelo menos, uma reunião para discutir sobre terrorismo com o chefe antiterrorismo? Ou por que cortou a verba de combate ao terrorismo do FBI? [...] Os minutos corriam, e George Bush continuava sentado naquela sala. Teria ele pensado: ‘Tenho me relacionado com o pessoal errado? Qual deles me ferrou?’.

Na produção de Moore, a idéia de convencimento do espectador apóia-se bastante na mensagem textual, presente em depoimentos dos atores sociais e até nas intervenções do diretor. O recurso retórico, entretanto, condiciona outras escolhas, como as técnicas de montagem, a escolha das ênfases de abordagem dos temas e as formas de engajamento do documentarista em seus filmes.

5.2 O ENVOLVIMENTO DO DIRETOR

Como um incitador de polêmicas, Michael Moore não poderia deixar de ser altamente intervencionista em sua filmografia – uma característica que o alinha de maneira determinante à tradição do modo interativo de documentários. A participação ativa do cineasta acontece fundamentalmente de três formas. A primeira delas diz respeito ao envolvimento do diretor com o universo representado nos filmes; a segunda, à criação de eventos; e a terceira, ao recurso da narração em *off*.

A herança do modo forjado por Jean Rouch e Edgar Morin fica evidente quando são apresentadas as características desse subgênero. Para isso, é relevante retomar uma observação do realizador Erik Barnouw já exposta no capítulo 4 desta monografia (p. 35). O norte-americano definiu o modo participativo através de uma comparação entre o cinema verdade e a sua negação, o cinema direto. Segundo ele, um diretor do cinema direto levava sua câmera a uma situação conflituosa, torcendo para que houvesse uma crise. Já um artista do cinema verdade tentava gerar a crise que pretendia registrar. Barnouw também apontou

que a aspiração de invisibilidade do cinema direto contrastaria com a condição de participante assumido freqüentemente adotada pelo artista do cinema verdade. Por fim, o norte-americano descreveu a postura dos dois artistas: o do cinema direto teria o papel de observador; o do cinema verdade, o de provocador (BARNOUW *apud* DA-RIN, 2006, p. 151).

Moore deixa clara a sua existência como investigador-autor, confundindo-se com a própria dinâmica de seus filmes. Esse engajamento acontece, por exemplo, no relacionamento que ele estabelece com os atores sociais nas entrevistas. Introduzidas ao gênero documentário pelo modo interativo, elas indicam que o diretor é o interlocutor dos depoimentos, embora ele nem sempre apareça à frente das lentes. Em *Fahrenheit 11/09* (2004), esse contato revela-se: a deputada Tammy Baldwin, da Comissão de Justiça da Câmara, fala a alguém que está atrás da câmera. O assunto é o cerceamento de uma série de direitos civis nos Estados Unidos ocasionado pela aprovação de uma proposta governista denominada Decreto Patriótico. “Várias definições do projeto são conflitantes”, ela diz. “Primeiro, a definição de ‘terrorista’ é tão extensa, que poderia incluir pessoas...”. E então a voz de Moore interpela a deputada: “Como eu?”. A intervenção foi acompanhada de risos da congressista.

A relação do cineasta com seus atores sociais, entretanto, acontece de outras formas bastante evidentes. É comum o aparecimento do documentarista na tela, conversando com as pessoas, fazendo perguntas a elas e compartilhando experiências com esses indivíduos.

Em *Sicko* (2007), Moore leva a Cuba um grupo de doentes, na maioria bombeiros com problemas respiratórios surgidos durante o trabalho de buscas nos escombros do *World Trade Center*. O diretor, como mais um personagem do filme, anda com sua comitiva pelas ruas do país caribenho, que é uma referência mundial no tratamento de saúde. “Alguém precisa de remédio da farmácia agora?”, ele pergunta aos companheiros de viagem. Depois da visita à drogaria, Michael Moore leva o grupo ao Hospital de Havana. “Eu pedi que eles nos dessem o mesmo tratamento que eles dão aos cubanos, nada a mais, nada a menos. E foi o que eles fizeram”, diz o diretor em *off* enquanto as imagens ilustram o atendimento dos pacientes no centro médico.

A propósito, a viagem a Cuba aconteceu de maneira curiosa, como mostra a Figura 12. O diretor alugou um barco em Miami, de onde pretendia partir pelo Golfo do México em direção à prisão de Guantánamo. Lá, a intenção inicial era a de proporcionar aos bombeiros o excelente tratamento médico dado aos criminosos. “Para que lado fica a *Guantanamo Bay*? Podemos ir? Nós não vamos a Cuba, vamos para os EUA! É solo americano”, ele grita do barco à guarda costeira norte-americana. A ação, que termina com apelos diante da prisão,

remete a outra estratégia de engajamento do diretor: a representação de eventos criados e provocados por ele.



Figura 12 – Moore segue para Cuba, onde clama por atendimento médico diante da prisão de *Guantanamo Bay*.

Fonte: *Sicko* – *OS\$ Saúde* (2007)

Michael Moore elabora situações principalmente com o intuito de acrescentar um viés cômico aos assuntos tratados por ele. Em *Fahrenheit 11/09* (2004), por exemplo, ele aluga um carro para a venda de sorvetes e, na frente do Congresso norte-americano, usa um megafone para ler o Decreto Patriótico, que havia sido aprovado sem que boa parte dos parlamentares houvesse analisado o documento.

Os eventos provocados pelo cineasta também são usados para gerar constrangimento. Em *Tiros em Columbine* (2002), Moore leva dois sobreviventes do massacre escolar de Littleton ao supermercado *Kmart* para devolver à loja balas alojadas nos corpos dos garotos (Figura 13). Os projéteis haviam sido comprados na rede por Eric Harris e Dylan Klebold, responsáveis pela tragédia.



Figura 13 – Cineasta e vítimas de Columbine conversam com representante do *Kmart*.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

As situações elaboradas por Michael Moore não apresentam provas documentais ou definitivas, mas servem ao discurso retórico do filme ao conferirem ao cineasta a condição de representante em defesa dos necessitados. Moore busca uma aproximação com os atores sociais e com os problemas em que eles estão envolvidos – que, por terem natureza nacional, também são questões interessantes ao público e ao povo norte-americano. De acordo com Bill Nichols, essa forma de inserção dos filmes no mundo seria definida pela relação tripolar cineasta-tema-público através de uma sentença: “eu falo – ou nós falamos de nós – para você”. A frase indica que o autor e o contexto representado por ele dividem o mesmo universo.

A aproximação que o documentarista estabelece com o público acontece ainda nas narrações em *off*. Esse é um recurso muito tradicional no gênero e sua expressão mais representativa é a *Voz de Deus*, característica do modo expositivo de documentários.

O argumento dos filmes de Moore e as relações conceituais criadas são fortemente baseados no discurso falado (e em *off*) do diretor. Este ponto pode ser percebido em um trecho de *Fahrenheit 11/09* (2004). O segmento em questão apresenta a Coalizão dos Dispostos, que reúne os países aliados dos Estados Unidos na “guerra contra o terrorismo”. Uma voz grave e com sotaque bastante carregado começa a enumerar os componentes do grupo enquanto imagens estereotipadas dos povos conferem humor ao trecho, conforme podemos ver na Figura 14: “a República de Palau! A República da Costa Rica! A República da Islândia!” Então Moore intervém: “É claro que nenhum desses países tem exército ou armas. Bem, parece que nós é que teremos que invadir as coisas por contra própria...”.



Figura 14 – Imagens mostram estereótipos dos países da Coalizão dos Dispostos.

Fonte: *Fahrenheit 11/09* (2004)

É possível perceber que a narração do diretor é carregada de ironia. E, ao contrário da sobriedade e da suposta onisciência da *Voz de Deus*, Moore confere a sua participação um alto

caráter pessoal. Por outro lado, a frase “parece que nós é que teremos que invadir as coisas por conta própria” indica uma interpelação ao espectador através do uso do pronome pessoal “nós”.

Dialogar com o público durante a narração em *off* é um recurso bastante utilizado pelo cineasta – o que, em regra, ele não faz quando está diante das lentes. Nos momentos em que o documentarista aparece na tela, ele não quebra a “quarta parede”⁷, mas se comporta como um personagem que atua para a câmera. É bastante raro o diretor dar orientações ao *cameraman* enquanto ambos estão “no ar”. Essas diferentes posturas revelam estratégias distintas de envolvimento que Moore estabelece, respectivamente, com o seu público e com os temas de seus filmes.

5.2.1 As ênfases da filmografia

O engajamento do diretor também está vinculado à escolha das ênfases de seus documentários. Como visto no capítulo 2, a abrangência do gênero é bastante ampla, abarcando tanto filmes de interesse coletivo quanto produções voltadas à expressão individual. A noção de identidade é central nessa perspectiva, podendo estar relacionada a questões de ordem nacional, social ou particular.

Os filmes de Michael Moore enfatizam assuntos que interessam à parcela média da sociedade norte-americana, tratando de temas como desemprego, violência e globalização. O objetivo do diretor não é o de discutir, por exemplo, questões de identidade étnica ou sexual, normalmente ligadas a minorias.

Além disso, as produções de Moore apresentam um acentuado viés de protesto, associado a críticas a políticas governamentais dos Estados Unidos e a ações nocivas das grandes corporações. Essa característica, de certa forma, alinha o documentarista à tradição dos filmes de contestação. Tal ênfase, entretanto, não é a única na obra do cineasta.

Embora a temática principal das obras de Moore verse sobre assuntos de interesse geral, o documentarista sempre evoca sua história de vida em seus filmes. Assim, a cidade de Flint e seus cidadãos, além do estado de Michigan, são frequentemente fontes de exemplos para as mazelas tratadas na tela.

Tiros em Columbine (2002) apresenta um caso típico dessa referência. Na parte inicial do filme, Michael Moore relata a cultura de valorização das armas em sua terra natal. Como

⁷ Proveniente do teatro, o termo marca a divisão entre o mundo diegético e a audiência em um sentido de não-interação entre ficção e realidade. Assim, os atores interpretariam seus papéis alheios ao público, como se a perspectiva da câmera – que é a do espectador – constituísse uma quarta parede imaginária em uma sala.

exemplifica a Figura 15, o cineasta apresenta fotos e vídeos da própria juventude, mostrando sua relação com as pistolas. E a cena acontece ao som da clássica canção *I Want To Go Back To Michigan*. “Esta foi a minha primeira arma. Mal podia esperar para sair atirando na vizinhança. Bons tempos...”, ele inicia. “Quando me tornei um adolescente, já atirava tão bem que ganhei o Prêmio de Atirador da Associação Nacional de Rifles. Eu cresci em Michigan, paraíso dos amantes das armas”, revela.



Figura 15 – Jovem Michael Moore segura o troféu do Prêmio de Atirador da Associação Nacional de Rifles.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

A referência ao estado norte-americano natal serve, em seguida, para apresentar ao público um homem nascido na mesma região: Charlton Heston. O ator, que é também presidente da Associação Nacional de Rifles dos Estados Unidos, é o grande vilão do filme, com quem Moore se confronta em uma entrevista na parte final da obra.

Fahrenheit 11/09 (2004) apresenta outra mostra da auto-referência de Moore. Em um segmento do filme, o diretor narra em *off* as técnicas usadas pelo governo para o recrutamento militar de jovens no país: “Eles os encontrariam pela América em locais arruinados pela economia. Locais onde a única chance de emprego disponível é a de servir ao exército. Locais como a minha cidade natal, Flint, Michigan”. A cena é sucedida por uma entrevista com um grupo de jovens negros, que relatam o estado de degradação do município. Em seguida, quem toma a frente das câmeras é outra cidadã de Flint, Lila Lipscomb, que se transformaria em um dos personagens mais marcantes do filme. Nesse pequeno trecho, é possível notar que, entre todos os possíveis jovens recrutados ao redor da América, Moore manifesta predileção por seus conterrâneos.

Assim, a evocação de aspectos da história pessoal do cineasta tem dois propósitos. Por um lado, ela contribui para a criação de relações que costumam o argumento. Por outro, esse recurso permite que se criem elementos de identificação entre obra e público, na medida em

que Moore mostra que sua análise é realizada por alguém que também sofre as conseqüências dos problemas em questão. Dessa forma, o diretor não trata de assuntos alheios a sua audiência, mas de situações comuns a todos – e, portanto, de responsabilidade coletiva. Essa inclusão dos espectadores – baseada em uma questão de ordem afetiva – tem então reflexos no ato retórico total do filme.

Altamente vinculada à idéia de reconhecimento mútuo, a forma de engajamento do diretor em suas produções o alinha de maneira determinante ao modo participativo de documentários. A dimensão dos trabalhos de Moore, contudo, é mais ampla. A obra do cineasta está baseada também em opções de caráter formal, uma característica ligada às noções de intertextualidade e de montagem.

5.3 AS DIFERENTES VOZES

Conforme visto no capítulo 2, os documentários configuram-se como o espaço em que se relacionam diferentes discursos. De fato, entrevistas, imagens de arquivo, reconstituições, registros documentais e textos em *off* são alguns dos elementos que dialogam na tela, constituindo a voz do documentário. A intertextualidade é, portanto, integrante da essência do gênero.

Aliado a essa tradição, Michael Moore é essencialmente um artista que trabalha sobre diferentes intertextos. Seus filmes apresentam traços consagrados do chamado cinema de não-ficção, entre os quais se pode destacar as entrevistas com os atores sociais e a narração como um instrumento de construção das conexões lógicas do argumento. Entretanto, o diretor incorpora também um teor criativo bastante pessoal para as diversas vozes em diálogo nos seus filmes.

Para entender esse ponto, é importante retomar uma declaração do cineasta apresentada no capítulo 3 desta monografia (p. 30). Citado por Ana Amado, o referido trecho mostra um Michael Moore crítico ao gênero: o diretor argumenta que a previsibilidade dos documentários não é interessante, pois, segundo ele, o público quer ser comovido e quer conhecer as entrelinhas da questão. Esses seriam, para Moore, princípios básicos da narração de histórias. Nesse sentido, ele manifesta tristeza ao constatar que muitos documentaristas preferem “fazer um documentário, e não um filme” (MOORE *apud* AMADO, 2005, p. 226).

A declaração apresenta indícios de como poderia ser descrita a relação de Moore com as produções do “cinema do real”. De um dado ponto de vista, a contraposição feita entre

filmes (narrativos?) e documentários – sendo que esses últimos são associados a obras previsíveis e desinteressantes – poderia indicar um desprezo do cineasta pelo gênero do qual participa. Contudo, o mesmo pronunciamento pode demonstrar um desrespeito saudável a alguns preconceitos vinculados a esses filmes, normalmente entendidos no senso comum como partes de um conjunto uniforme. Como foi visto no decorrer desta monografia, nem todo documentário segue o modelo consagrado em programas veiculados em canais como o Discovery Channel, e Moore parece ter consciência disso. Assim, ele condiciona sua obra ao que considera surpreendente, expandindo as dimensões de sua filmografia.

O diretor baliza seus filmes sobre referências midiáticas, retirando-as de seu contexto original em um trabalho de reinterpretação. As produções audiovisuais de terceiros, inclusive, superam as imagens próprias nas obras de Moore. Entre esses produtos, aparecem como exemplos: telejornais, imagens de arquivo pessoal dos atores sociais, imagens de monitoramento, vídeos promocionais, vídeos educativos, cenas de filmes e de seriados e trechos de *reality shows*. O cineasta também apresenta segmentos especialmente criados para os filmes, como animações e paródias, além de citações a gêneros da ficção, como o *western*. Todos esses materiais audiovisuais conferem uma multiplicidade de linguagem ao discurso dos filmes de Moore, já que a voz dos documentários passa a ser formada por elementos produzidos com técnicas variadas, como a jornalística, a publicitária, a institucional e a cinematográfica ficcional.

Esses produtos midiáticos podem desempenhar funções variadas na obra do documentarista, ora ratificando a mensagem ora contradizendo-a. Essa finalidade é definida na montagem através da relação entre a trilha, a imagem e o texto.

A cobertura jornalística normalmente ilustra uma determinada situação descrita pela narração em *off* do cineasta. A seqüência inicial de *Fahrenheit 11/9* (2004), por exemplo, é fortemente baseada em imagens de telejornais. No trecho, esses programas mostram a dinâmica da disputa eleitoral entre o democrata Al Gore e o republicano George W. Bush pela presidência dos Estados Unidos. “Na noite da eleição de 2000, tudo parecia seguir como planejado”, diz Moore em *off*. Em seguida, uma série de trechos de telejornais, mostrando gráficos e tabelas comparativas entre os candidatos, toma a tela. Um âncora diz: “Em Nova York, Al Gore é nosso provável vencedor”. Outro jornalista emenda: “Nova Jérsei apóia Gore”. E outro complementa: “As prévias indicam o senhor Gore como vencedor em Delaware”. Os telejornais, portanto, reforçam a mensagem textual de Moore.

A ilustração da mensagem em *off*, entretanto, não indica que o diretor considera esses programas uma fonte inquestionável de verdade. Muitas vezes, os telejornais reforçam uma

ironia. Também em *Fahrenheit 11/9* (2004) pode-se verificar um exemplo: quando os Estados Unidos declaram guerra contra o Iraque praticamente sem apoio internacional, Moore diz: “Felizmente, a imprensa é independente nesse país... E nos contou a verdade”. A declaração é seguida por jornalistas (Figura 16): “O apoio ao presidente, à bandeira e às tropas claramente começou”. “E nós venceremos!”. “Estive com as tropas, é muita adrenalina”, confessa uma âncora para a câmera.



Figura 16 – Em desacordo com Moore, telejornal da FOX declara apoio à guerra.

Fonte: *Fahrenheit 11/9* (2004)

Na obra de Michael Moore, trechos de comerciais de televisão também costumam ser utilizados como elementos de ligação entre as idéias do argumento. Em *Tiros em Columbine* (2002), por exemplo, uma campanha publicitária do rifle de brinquedo *Sound-o-Power* (Figura 17) introduz o já mencionado relato pessoal de Moore sobre sua relação com as armas na juventude.



Figura 17 – Campanha publicitária das armas de brinquedo *Sound-o-Power*.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

De maneira geral, os vídeos promocionais e os vídeos educativos realizam a tarefa de ilustrar a mensagem textual. Muitas vezes, entretanto, eles também são utilizados para criar uma situação cômica, pois várias das produções escolhidas pelo documentarista descrevem situações absurdas, como mostra um vídeo de orientação da empresa *Garret Metal Detectors* apresentado em *Tiros em Columbine (2002)*: uma senhora se dirige à câmera, fazendo observações para “melhorar dramaticamente a segurança da escola”. As dicas incluem regras de vestimenta, mostrando, através de uma simulação, como um jovem poderia esconder uma dúzia de armas de fogo dentro das calças (Figura 18).



Figura 18 – Uso de vídeo de orientação da *Garret Metal Detectors* tem apelo humorístico.

Fonte: *Tiros em Columbine (2002)*

Além disso, o caráter midiático das produções de Moore aparece nas associações de conceitos por meio de comparações. São frequentes no trabalho do cineasta referências a elementos de gêneros ficcionais para criar relações entre idéias. Assim, algumas situações descritas em *off* pelo diretor, ou em entrevistas pelos atores sociais ganham uma interpretação adicional. A seguinte passagem de *Sicko (2007)* ilustra a utilização desse recurso: Michael Moore apresenta Lee Einer, um ex-funcionário das empresas de planos de saúde. Quando empregado, a função de Einer restringia-se a recuperar o investimento realizado pelas companhias no tratamento médico dos segurados. O método adotado por ele baseava-se em uma minuciosa investigação do histórico dos pacientes. “Tudo o que ele tem a fazer é achar um deslize na sua ficha ou uma doença preexistente que você não sabia que tinha”, explica Moore. O homem relata em entrevista a estratégia de trabalho: “Nós vamos atrás como se fosse um caso de assassinato”. Aproveitando a deixa, a trilha sonora ganha ares de filmes de investigação policial enquanto o ex-funcionário relata as técnicas usadas para a suspensão de pagamentos. Na tela, imagens de relatórios médicos e de documentos são intercaladas com trechos em preto e branco de filmes que mostram detetives em busca de pistas (Figura 19).

YES		DON'T KNOW		CHECK EACH ITEM		YES		DON'T KNOW		CHECK EACH ITEM	
	X			Shortness of breath		X				Bone, joint or soft tissue injury	
	X			Pain or pressure in chest		X				Loss of finger or toe	
	X			Chronic cough		X				Painful or "stuck" or elbow	
		X		Palpitation or pounding heart			X			Recurrent back or neck injury	
		X		Heart trouble			X				
		X		High or low blood pressure			X				
		X		Cramps in your legs			X			"Tuck" or locked joint	
	X			Frequent indigestion			X			Foot trouble	
	X			Stomach, liver or intestinal trouble			X			Nerve injury	
	X			Gall bladder trouble or gallstones			X			Paralysis (including facial)	
	X			Jaundice or hepatitis		X				Epilepsy or seizure	
	X			Broken bones		X				Car, train, sea or air accident	
	X					X				Frequent trouble	



Figura 19 – Pesquisa sobre histórico dos pacientes é relacionada a estereótipo de investigador.

Fonte: Sicko – \$O\$ Saúde (2007)

Nesse sentido, *Fahrenheit 11/09* (2004) fornece outro bom exemplo. No filme, Moore questiona a forma com que familiares de Osama Bin Laden que viviam nos Estados Unidos foram retirados do país logo após os atentados ao *World Trade Center*. Segundo informações do agente do FBI aposentado Jack Cloonan, em entrevista ao diretor, a família Bin Laden deveria ter sido interrogada e fichada antes de partir para a Arábia Saudita, o que não aconteceu. Baseado no fato, Michael Moore utiliza um trecho do seriado policial *Dragnet* (1951) para mostrar como a ação de investigação deveria ter sido feita. Ao som de *Danger Ahead*, tema do seriado, o cineasta diz em *off*: “Não sei quanto a vocês, mas, quando a policia não pega o assassino, ela normalmente não procura os familiares para ver se sabem onde ele está?” As imagens de *Dragnet* (1951) mostram investigadores interpelando uma mulher, como mostra a Figura 20: “Não sabe onde seu marido está?”. Os planos seguintes ilustram a continuidade da cena, que evidencia frases como “Se souber, avise-nos” e “Você daria um depoimento?”. Ao final, Michael Moore completa: “É, é assim que os policiais fazem! O que houve aqui?” A pergunta é seguida por um depoimento do senador Byron Dorgan, alegando que a sociedade norte-americana precisaria “saber muito mais” do assunto.



Figura 20 – *Dragnet* (1951) oferece exemplo de uma abordagem policial adequada.

Fonte: *Fahrenheit 11/9* (2004)

O documentarista trabalha fortemente sobre representações cristalizadas no imaginário popular dos Estados Unidos para ilustrar seus pontos de vista. No caso citado, ele utiliza estereótipos do gênero policial para mostrar os procedimentos corretos de investigação. Já, em *Sicko* (2007), o cineasta apresenta os cidadãos que vivem o “sonho americano” através de imagens antigas que mostram famílias harmoniosas e um garoto que entrega jornais entre as belas casas da vizinhança.

As referências midiáticas na filmografia de Moore acontecem, ainda, através de paródias criadas pelo diretor. Em *Fahrenheit 11/9* (2004), muitas vezes ele aproveita a origem texana do presidente dos Estados Unidos, comparando as ações bélicas do governo à conquista violenta do oeste norte-americano, retratada nas produções de *western*. A declaração de guerra contra o Afeganistão, por exemplo, foi ilustrada através da citação de *Sete Homens e um Destino* (1960)⁸. Ilustrada na Figura 21, a cena apresenta, ao som do tema *The Magnificent Seven*, a cúpula do governo Bush e o então primeiro-ministro inglês, Tony Blair, como *cowboys*. O título “estrelando” precede o aparecimento dos rostos dos políticos, colocados em corpos de vaqueiros por um trabalho de montagem. E o nome de cada um deles os acompanha na tela, simulando a abertura de um seriado.



Figura 21 – Líderes da guerra são citados em paródia de *Sete Homens e um Destino* (1960)

Fonte: *Fahrenheit 11/9* (2004)

Anteriormente, em *Tiros em Columbine* (2002), Moore já havia trabalhado nesse sentido. No filme, a criminalização de negros na TV foi exemplificada pela exibição do programa de TV *Cops* (1989)⁹, centrado na cobertura de ações policiais. O *reality show* espetacularizava especialmente a prisão de afro-americanos. Sugerindo ao produtor do programa, Dick Herlan, uma mudança de direcionamento, Moore cria uma versão do show, o *Corporate Cops*, em que executivos de grandes empresas seriam o alvo das perseguições. Na

⁸ Disponível em <www.imdb.com/title/tt0054047>. Acesso em: 26 nov 2009.

⁹ Disponível em <www.imdb.com/title/tt0096563>. Acesso em: 27 nov 2009.

cena, o cineasta interpreta o papel de um policial que enquadra e investiga meliantes engravatados. A melodia do tema musical de *Cops* é mantida, mas a letra da canção também é modificada: “Executivos, estamos chegando para pegar vocês” (Figura 22).



Figura 22 – Moore interpreta policial na paródia *Corporate Cops*.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

A relação entre os documentários de Moore e outros gêneros também pode ser verificada no exemplo a seguir: em *Tiros em Columbine* (2002), o diretor cria um segmento narrativo feito totalmente em animação. No trecho, denominado “Uma Breve História dos Estados Unidos da América”, uma bala é o personagem-narrador que passa a contar eventos históricos do país, enfatizando o papel das armas de fogo na sociedade local. Como mostra a Figura 23, o projétil fala diretamente aos “meninos e meninas” que assistem ao filme e começa a narração com a expressão “era uma vez”. Aqui, Moore aproveita o caráter lúdico da animação e, em um tom infantil, apresenta uma situação de discriminação e de violência.



Figura 23 – Cineasta conta a história dos EUA através de animação

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

Além de utilizar representações de fácil identificação pelo público, como a citação de trechos de filmes e de seriados ou a apresentação de produções típicas da televisão, Michael Moore também lança mão de recursos da linguagem televisiva – um assunto já mencionado no capítulo 3 desta monografia. Um sinal claro dessa apropriação pode ser verificado no emprego dos chamados *television graphics* nos filmes. Segundo Arlindo Machado (2005), os *graphics* corresponderiam a “toda a sorte de elementos visuais que se sobrepõem às imagens figurativas captadas pela câmera” (MACHADO, 2005, p. 199).

É comum na filmografia do documentarista de Flint uma escritura gráfica sobre as imagens. Nesse sentido, *Sicko* (2007) oferece um exemplo típico. No trecho em questão, o diretor escolhe uma cena em que um grupo de parlamentares dos Estados Unidos está reunido e, sobre a imagem dos congressistas, coloca caixas de texto indicando valores em dinheiro. As quantias ilustrariam o que cada um dos presentes teria recebido dos planos de saúde para realizar *lobby* em prol das empresas no Congresso.



Figura 24 – Grafismo mostra valores pagos por planos de saúde a congressistas.

Fonte: *Sicko - \$O\$ Saúde* (2007)

Dessa forma, é possível ter uma noção da grande multiplicidade de referências que entram em diálogo na obra de Michael Moore, marcando seu discurso. A intertextualidade é exacerbada nas obras do diretor, que se caracterizam por produções que não se limitam a utilizar tradicionais fontes dos documentários. É importante lembrar, contudo, que elementos como os registros documentais são muito importantes na filmografia do cineasta. Como podemos ver na Figura 25, as câmeras de monitoramento do circuito interno do Instituto Columbine, por exemplo, fornecem as únicas imagens da tragédia de Littleton em *Tiros em Columbine* (2002).



Figura 25 – Câmeras de segurança fornecem imagens da matança no Instituto Columbine.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

O documentarista flerta, sem constrangimentos, com a ficção. As paródias e as referências a seriados e filmes não apresentam qualquer valor documental, mas atuam no plano do imaginário. Assim, a forma com que o povo compreende a idéia de “sonho americano”, por exemplo, é resgatada pela citação de representações que ilustram o conceito. Essas relações são incorporadas à lógica que sustenta o argumento. Portanto, a citação de outros gêneros e de técnicas variadas serve à estratégia retórica através de um viés emocional. Assim, a ficção faz parte do documentário de Moore, complementando as tradicionais vozes do gênero, como as imagens de arquivo ou as entrevistas.

A principal responsável pelo diálogo entre essas diversas vozes é a montagem, criando sentidos para o discurso. Assim, essa é uma noção central na filmografia do diretor.

5.4 A MONTAGEM

Um dos pais do gênero documentário, o russo Dziga Vertov via em sua “escritura da imagem” a forma pela qual a experiência cinematográfica ofereceria uma nova visão da realidade. Nesse sentido, a idéia de montagem – entendida como parte de todo o processo fílmico, conforme visto no capítulo 4 – guiou determinadamente as experiências do cineasta soviético, conferindo a sua obra um acentuado caráter formal.

A preocupação com a montagem foi uma das características que marcaram os trabalhos de outros diretores da vanguarda russa, entre os quais pode ser destacado Serguei Eisenstein. Segundo este cineasta, “uma vez reunidos, dois fragmentos de filme de qualquer tipo combinam-se inevitavelmente em um novo conceito, em uma nova qualidade, que nasce de uma justaposição” (EISENSTEIN *apud* BETTON, 1987, p.74).

Para Vertov, as experimentações formais empregadas serviam à construção de um argumento, na medida em que seus filmes estavam fortemente compromissados com os ideais que guiavam a nascente União Soviética. Tais produções tinham, portanto, uma clara proposta de convencimento.

Michael Moore alinha-se a essas orientações no sentido de usar a montagem como o principal instrumento de reinterpretação, construindo seu discurso a partir disso. Além do mais, o documentarista relaciona-se com o diretor russo ao valorizar um caráter criativo para a sua filmografia, em detrimento de pretensões de objetividade. As formas de engajamento dos dois cineastas, entretanto, são bastante diferentes.

Na obra do cineasta norte-americano, a predominância da montagem como uma forma de produção de sentidos acontece graças à enorme variabilidade de imagens e de técnicas em diálogo nos filmes. De fato, os materiais de terceiros têm tanto ou mais participação na tela do que as produções exclusivas do diretor. Assim, uma análise dos elementos internos ao plano, como, por exemplo, o enquadramento, é muito menos importante do que a avaliação sobre a relação entre os diferentes planos. Da mesma forma, cada um dos produtos “reaproveitados” da televisão ou do cinema – portanto, já editados – constitui mais um segmento nessa conversa. Ou seja, um telejornal apresenta cortes internos, mas integra a obra fílmica de Moore como uma unidade entre as diferentes vozes.

Majoritariamente, o cineasta utiliza em seus filmes uma *montagem de evidência*, em que a noção de continuidade é obtida pela lógica do argumento, e não por relações de espaço ou de tempo. A montagem em continuidade também aparece na obra do diretor, mas fica restrita principalmente a segmentos de caráter narrativo. O trecho de animação usado em *Tiros em Columbine (2002)* é um dos casos em que o documentarista utiliza essa modalidade de organização formal, pois a função do trecho é a de contar uma história.

Por outro lado, o trabalho de montagem do cineasta está baseado em intervenções sobre as imagens. Em *Fahrenheit 11/9 (2004)*, por exemplo, o plano de abertura do filme mostra uma queima de fogos, que, aos poucos, revela a comemoração de Al Gore pela vitória no estado norte-americano da Flórida, durante as eleições presidenciais de 2000. Em seguida, Moore inicia sua narração em *off*: “Será que foi apenas um sonho? [...] Será que os últimos quatro anos não aconteceram?”. A alusão onírica introduz uma intrincada exposição das razões pelas quais George W. Bush fora declarado vencedor no estado – fato que lhe rendera também a vitória na disputa eleitoral pela Casa Branca. “Acontece que nada disso foi sonho”, diz Moore ao final da explicação. Acompanhando o texto do diretor, a cena de abertura, que mostrava a queima de fogos para Gore, ganha a tela novamente. Desta vez, entretanto, ela

acontece de trás para frente. “Foi o que realmente aconteceu...”, finaliza o cineasta. Como é possível verificar, aqui o diretor realiza uma inversão de imagens com o intuito de evidenciar uma situação – no caso, a eleição de Al Gore – que poderia ter ocorrido, mas que não ocorreu.

Essas intervenções, contudo, não são predominantes no trabalho do diretor. A relação entre a trilha sonora e as mensagens textuais e visuais é o que marca mais fortemente os filmes do documentarista: o tema musical pode corresponder perfeitamente ao texto e à imagem, mas também pode contradizer um deles ou ambos, criando sentidos diversos a cada combinação.

Um possível exemplo desse diálogo é descrito nesta monografia durante a explicação de uma das partes do pensamento retórico, a elocução. No trecho em questão, é apresentada uma cena de *Tiros em Columbine (2002)* em que letreiros explicam imagens de violência, denunciando a participação norte-americana nos eventos. “EUA DERRUBAM ARBENZ, PRESIDENTE DA GUATEMALA. DUZENTOS MIL CIVIS SÃO MOSTROS”, diz um dos *graphics*. A trilha, por sua vez, é *What a Wonderful World*. Nesse segmento, há relação de identidade entre texto e imagem, mas não entre mensagem visual e sonora. Assim, o resultado obtido é o de ironia.

A complexa organização dos filmes de Moore pode ser compreendida através de uma detalhada descrição de uma cena prática. Nesse sentido, *Tiros em Columbine (2002)* também apresenta um bom exemplo. No segmento, o documentarista especula a respeito das razões que explicariam a violência nos Estados Unidos da América. Ao som de *Battle Hymn of the Republic*, que é uma canção militar, o cineasta começa a se indagar em *off*: “Dylan e Eric jogaram duas partidas [de boliche] naquela manhã, antes do tiroteio na escola... E eles jogavam displicentemente... Isso significa alguma coisa?”. Imagens do boliche da cidade de Littleton ilustram o texto. Em seguida, um cliente do estabelecimento relata, em entrevista, acreditar que a atividade fosse “a aula preferida” dos jovens assassinos. Então, trechos de filmes antigos tomam a tela, mostrando crianças na prática do esporte. E Michael Moore continua ao som do hino militar: “Por que ninguém culpou o boliche de influenciar Eric e Dylan a cometerem seus planos maléficis? Não era tão plausível quanto culpar Marilyn Manson? Afinal, parece ter sido a última coisa que fizeram”. Os filmes dão lugar à recente imagem de uma mulher oriental praticante do esporte. “Espere aí, o boliche é jogado em vários países” (Figura 26).



Figura 26 – Sequência de planos 1.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

Em seguida, um show de Marilyn Manson ganha a tela. “E ninguém escuta Marilyn Manson na Alemanha, berço da música gótica?”. A imagem de góticos passa a ser exibida. Logo, uma cena do filme *Matrix* (1999) legendada em francês toma o vídeo. “Ninguém assiste a filmes violentos na França?” (Figura 27).



Figura 27 – Sequência de planos 2.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

O filme norte-americano dá lugar a imagens de orientais, que jogam *games* de luta. “A maioria dos videogames violentos vem do Japão”. E imagens de um confronto no jogo eletrônico *Mortal Kombat* ilustram rapidamente a narração. É quando uma cena teatral ganha a tela. No palco, um casal discute com sua filha adolescente. E Moore continua: “Muitos americanos acham que a ruptura da família é o que levou os jovens a apelarem para a violência”. Em seguida, a garota diz aos pais: “Vou lhes poupar o trabalho. Vou fugir e me matar. Que tal? Não podem me manter aqui!” (Figura 28).



Figura 28 – Sequência de planos 3.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

Moore prossegue, quando uma imagem de noivos passa a ser exibida: “Mas, segundo estatísticas, há mais lares desfeitos e divórcios na Grã-Bretanha do que nos Estados Unidos”. E um jornaleiro grita: “É oficial. O casamento de Fergie acabou!”. O cineasta continua ao som de *Battle Hymn of the Republic*: “Os liberais sustentam que é a pobreza do país que causa toda essa violência...”. O *off* é coberto por imagens de mendigos. “Mas o número de desempregados no Canadá é duas vezes maior”. E uma fila de pessoas ganha a tela (Figura 29).



Figura 29 – Sequência de planos 4.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

“A maioria diz que é devido à história violenta que temos. Um passado violento: vaqueiros, índios, o Velho Oeste”. Um *western* passa a ser exibido. “Uma história de conquista e derramamento de sangue” (Figura 30).



Figura 30 – Cena de *western* sucede na tela imagem de desempregados.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

“Bem, se isso é o que torna uma sociedade tão violenta, como a que temos na América, como você explica isto?”. A canção militar ganha destaque ao passo que imagens de Adolf Hitler ocupam o vídeo. Um grafismo indica: “ALEMÃES EXTERMINAM 12 MILHÕES”. Depois, vem a nação nipônica: “OCUPAÇÃO JAPONESA NA CHINA”. E a França: “MASSACRE FRANCÊS EM ARGEL”. A Grã-Bretanha também aparece: “MASSACRE INGLÊS NA ÍNDIA” (Figura 31). Moore então intervém: “Apesar de tudo isso, quantas pessoas são mortas por armas no ano?”.



Figura 31 – Sequência de planos 5.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

Um antigo vídeo de dança folclórica alemã sucede o retrato de matança. “Na Alemanha, 381”, diz o diretor. Um letreiro apresenta o número na tela, e, ao fundo, uma cena de comédia pastelão mostra um assassinato. A imagem de um casal apaixonado introduz o próximo país: “Na França, 255”. O *title* mostra o dado, cobrindo uma cena em que uma empregada doméstica atira no traseiro de um homem (Figura 32).

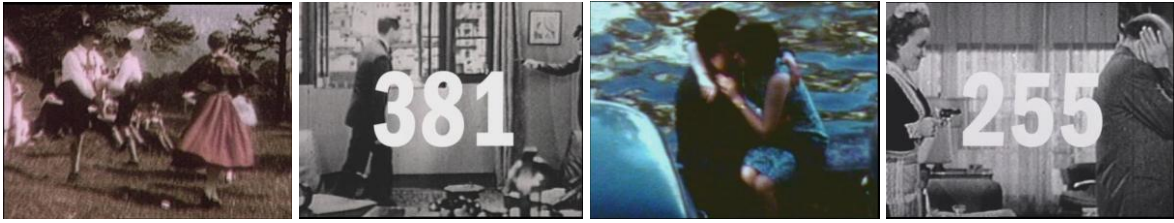


Figura 32 – Sequência de planos 6.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

A imagem de dois senhores praticando um esporte de inverno apresenta a nação seguinte: “No Canadá, 165”. O número aparece na tela, acompanhado de um homicídio em uma cena de faroeste. Então, a imagem do príncipe Charles leva o cineasta de Flint ao Velho Mundo: “No Reino Unido, 68”. Um filme em preto e branco mostra um praticante de “tiro ao prato”, enquanto a respectiva representação numérica reforça a informação do *off* (Figura 33).



Figura 33 – Sequência de planos 7.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

É quando uma velha imagem de um canguru lutador entra em campo: “Na Austrália, 65”. O dado é apresentado como grafismo à frente da imagem de um homem que acaba de atirar. Então, Godzilla invade o vídeo: “No Japão, 39”. A imagem de um rapaz oriental atira em direção à tela, coberto pela grafia do respectivo número (Figura 34).



Figura 34 – Sequência de planos 8.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

Por fim, a bandeira norte-americana aparece. “Nos Estados Unidos...”, diz Moore, reticente. E, aos poucos, ela some, deixando a tela vazia: “11.127”. Um *television graphic* finaliza, enfim, a narração do diretor. E termina a canção militar.



Figura 35 – Sequência de planos 9.

Fonte: *Tiros em Columbine* (2002)

O segmento descrito tem aproximadamente dois minutos e cinquenta segundos. Nesse período, o documentarista utiliza freneticamente uma gama muito variada de imagens, relacionando-as por uma lógica baseada na mensagem do texto em *off*. É possível notar que, embora independentes, as imagens de praticantes de boliche, do cantor Marilyn Manson, do filme *Matrix* (1999) e de produções de *western* acabam relacionadas pela dinâmica argumentativa de Moore.

Por outro lado, um hino militar permeia todo o trecho, unificando-o. Ao mesmo tempo, estereótipos de países e cenas de comédia pastelão conferem, através de uma dissonância, graça ao tratamento de questões difíceis, como o número de mortes por armas de fogo em cada nação. O grafismo também aparece com duas funções: ele reforça os dados do *off* e também traduz o sentido das imagens quando o documentarista não se manifesta textualmente.

A cena descrita ainda evidencia a mistura que caracteriza o discurso dos filmes de Moore. Ao mesmo tempo em que ela apresenta dados objetivos a respeito da violência no mundo, há um esforço no sentido de obter uma resposta emocional do espectador, seja por meio do humor – como, por exemplo, na referência ao personagem Godzilla – ou do horror – como na exibição de cenas de matança promovidas pelas principais nações do planeta.

A montagem é fortemente utilizada pelo cineasta para criar ironias ou metáforas dos assuntos tratados na tela. Em outro ponto de vista, ela demonstra uma clara intenção de tornar os filmes atrativos a um público condicionado pela noção de espetáculo. Nesse sentido,

Michael Moore intervém explicitamente na condução de suas obras, pois todos os elementos de sua filmografia subordinam-se aos seus planos retóricos. Talvez por essa razão, seja comum a associação do diretor a idéias de manipulação. Que documentarista, entretanto, não poderia ser considerado um manipulador no final das contas?

Além disso, o engajamento do diretor no universo que representa e as referências midiáticas de seu trabalho – que incluem telejornais, *reality shows* e filmes de inúmeros gêneros – mostram técnicas de aproximação com o espectador. O sucesso de suas produções nas bilheterias mundiais indica que essa estratégia tem eficácia. Por outro lado, o envolvimento do público é fundamental para os filmes de contestação. Dessa forma, os documentários de Moore trabalham no sentido de potencializar os valores de seus argumentos. Assim, eles tentam se configurar como reais instrumentos de transformação da realidade.

6 CONCLUSÃO

Ao mesmo tempo em que desperta interesse pelas posturas polêmicas que adota, Michael Moore chama atenção entre os documentaristas por realizar filmes que transformam a experiência de assistir a um documentário em um momento de entretenimento. A citação de seriados ficcionais, além de claras associações à cultura *pop*, como a referência à abertura de *Star Wars* (1977) em *Sicko* (2007), são alguns dos exemplos que mostram a intenção de divertir na filmografia do diretor. Essa intertextualidade exacerbada – que agrupa registros documentais, entrevistas, imagens de arquivo, mas também paródias, trechos de telejornais, de filmes, de *reality shows* e de trilhas sonoras famosas – motivou a investigação desta monografia no sentido de situar o norte-americano no gênero que o abarca. Assim, a principal questão colocada em pauta foi a seguinte: de que maneira a filmografia de Michael Moore se relaciona com a tradição do documentário?

Essa pergunta mostrou-se bastante complicada, especialmente quando iniciei, no capítulo 2, a tarefa de definir o conceito que caracteriza as produções do “cinema do real”. Isso porque várias das crenças que cercam os documentários – muitas das quais eu compartilhava – são balizadas em preconceitos. Nesse aspecto, a dicotomia entre o gênero e a ficção talvez seja o maior falso mito – o que uma rápida investigação é capaz de comprovar. Afinal, o que se pode dizer de *Jaguar*, o documentário ficcional do francês Jean Rouch?

As pesquisas bibliográficas do capítulo 2 mostraram também que tais filmes são definidos por um conceito aberto. Esse foi um dado prévio fundamental para analisar a produção de Moore, marcada por uma forte relação de diálogo entre diferentes gêneros, como a comédia, o *western* e a animação. Se os limites dos documentários estão em constante transformação, não era possível avaliar a produção por meio de um olhar excludente.

O segundo capítulo ainda apresentou rapidamente questões relativas aos documentários, como as formas de representação, as ênfases e os modos das produções. A herança da oratória, uma relação estabelecida pelo autor norte-americano Bill Nichols, também foi abordada no capítulo, sendo essencial para estudar os filmes convocatórios produzidos por Michael Moore.

O capítulo 3 retomou aspectos da vida profissional do documentarista, apresentando-o à discussão. As informações sobre Moore mostraram que ele é um profissional multimídia, atuando na internet, na TV, no cinema e até no mercado editorial. A pesquisa indicou também que o diretor tem uma essência intertextual que influencia em toda a sua obra.

O capítulo 4, por sua vez, detalhou duas propostas produtivas: primeiramente, o cinema de Dziga Vertov e a relevância da montagem em seu trabalho; posteriormente, o modo participativo e o alto engajamento dos cineastas desse subgênero. A maior profundidade sobre esses temas teve a intenção de tornar mais clara, no capítulo seguinte, a relação de identidade entre tais produções e os documentários de Michael Moore.

Munido de informações sobre o gênero, sobre o diretor norte-americano e sobre as produções mais claramente afins ao seu trabalho, iniciei então uma análise fílmica no capítulo 5. *Tiros em Columbine (2002)*, *Fahrenheit 11/9 (2004)* e *Sicko – \$O\$ Saúde (2007)* foram tomados como amostra representativa de toda a obra de Moore, que, do ponto de vista de linguagem cinematográfica, é bastante homogênea. A análise foi baseada em quatro categorias: *a oratória de Michael Moore, o envolvimento do diretor, as diferentes vozes e a montagem.*

Os filmes do cineasta norte-americano alinham-se à tradição do gênero principalmente no que diz respeito à oratória, a “arte do bem dizer”. Moore tem uma produção voltada à sustentação de um argumento, que é uma noção intrínseca à retórica. O documentarista realiza filmes de contestação que, portanto, precisam convencer a audiência. Nesse sentido, todas as opções do cineasta são baseadas por uma estratégia argumentativa.

As formas de persuasão adotadas pelo diretor fundamentam-se na emoção e na idéia de identificação. A abordagem afetiva está ligada tanto ao apelo ao humor quanto à utilização de figuras de linguagem como a ironia. Por outro lado, o envolvimento do diretor com o universo representado na tela e as referências midiáticas de seu trabalho buscam estreitar o relacionamento dos filmes com o público, convocado a adotar uma nova postura sobre questões como a violência ou a saúde pública no país.

O engajamento de Moore acontece de três formas: a criação de eventos, a participação do diretor como personagem e a narração em *off*. Ela é altamente interativa com o tema e com os atores sociais dos filmes – o que relaciona fortemente os documentários do norte-americano ao subgênero participativo.

Por sua vez, as ênfases na obra de Michael Moore são duas. A principal delas é geral, pois as questões nacionais, que interpelam o espectador como cidadão, são as predominantes na filmografia do cineasta. Por outro lado, sua obra critica assuntos de ordem governamental ou empresarial, o que a relaciona às produções de contestação. Entretanto, há também uma ênfase particular no trabalho do diretor, já que, reiteradas vezes, ele faz referência nos filmes à própria história de vida. Esse apelo ao retrato pessoal tem reflexos retóricos, na medida em que estabelece uma idéia de reconhecimento entre Moore e o público.

O maior instrumento oratório de Moore é a montagem, responsável por gerar as relações criativas nos documentários. O humor, o drama, as ironias e as metáforas são obtidos através das disposições entre a trilha, o texto e a imagem. A montagem é majoritariamente de evidência, pois prioriza o argumento. Nesse aspecto, a proposta do documentarista norte-americano assemelha-se a de Dziga Vertov, para quem a organização formal seria a forma pela qual o cinema conferiria uma nova visão interpretativa da realidade. A montagem em continuidade também acontece nas produções de Moore, internamente a segmentos de produtos audiovisuais apropriados ou criados pelo diretor, como em trechos de filmes, por exemplo.

A relação entre as diferentes vozes é o ponto mais relevante na obra de Michael Moore. As características internas ao plano são menos importantes para a criação dos sentidos, isso porque muitas das imagens que ocupam a tela não são captadas pelo cineasta. Elas são, na verdade, retiradas do contexto original e reinterpretadas de acordo com as conveniências do argumento.

Os elementos que compõem o discurso dos filmes são extremamente variados. A intertextualidade das produções de Moore é exacerbada, extrapolando os recursos comumente encontrados nos documentários. Assim, os registros documentais dialogam com criações ficcionais – entre as quais pode-se destacar a paródia do *reality show Cops* (1989) e a história narrativa em animação de *Tiros em Columbine* (2002). Esses produtos, que poderiam conferir um caráter híbrido à obra de Moore, também servem ao esforço retórico. Eles atuam em um plano emocional, ainda que não tenham valor usual de prova. Assim, tornam os filmes divertidos e fazem com que os temas – freqüentemente tristes – sejam mais facilmente digeríveis pelos espectadores.

Enfim, é notório que a estratégia oratória perpassa toda a filmografia Michael Moore, condicionando suas escolhas. Dessa forma, a intenção de convencer faz com que evidências materiais dividam espaço com outros métodos, como os de aproximação com o público e os de criação de argumentos baseados em questões de ordem afetiva. Por essa razão, o documentarista de Flint é freqüentemente acusado de manipulação. Mas, por outro lado, seus filmes de contestação cumprem plenamente a missão com que se comprometem: a de provocar reações que podem construir mudanças.

REFERÊNCIAS

AMADO, Ana. Michael Moore e uma Narrativa do Mal. In MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. P. 216-233.

BETTON, Gerard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Tradição e Transformação do Documentário. 4.ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

FAHRENHEIT 11/9. Direção: Michael Moore. Roteiro: Michael Moore. EUA. Produzido por Miramax Films; Lions Gate Films Inc.; Fellowship Adventure Group; Dog Eat Dog Films. Distribuído por Lions Gate Films Inc.; IFC Films e Europa Filmes. 2004. 1 DVD (116 min), son., color. Título original: Fahrenheit 9/11.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 4.ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 3.ed. Campinas: Papyrus, 2005

SICKO. **\$\$ Saúde**. Direção: Michael Moore. Roteiro: Michael Moore. EUA. Produzido por The Weinstein Company; Dog Eat Dog Films. Distribuído por The Weinstein Company. 2007. 1 DVD (113 min), widescreen, son., color. Título original: Sicko.

TIROS em Columbine. Direção: Michael Moore. Roteiro: Michael Moore. EUA. Produzido por Alliance Atlantis Communication; Dog Eat Dog Films; Salter Street Films International; United Broadcasting Inc.; VIF Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG. Distribuído por Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corporation; United Artists. 2002. 1 DVD (120 min), son., color. Título original: Bowling for Columbine.

WINSTON, Brian. A Maldição do “Jornalístico” na Era Digital. In MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. P. 14-25.

APÊNDICES

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA DO FILME *TIROS EM COLUMBINE*



País: Estados Unidos.

Nome original: Bowling for Columbine.

Gênero: Documentário.

Ano de lançamento: 2002.

Tempo de duração: 120 minutos.

Direção: Michael Moore.

Roteiro: Michael Moore.

Produção: Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan, Kathleen Glynn e Michael Moore.

Música: Jeff Gibbs.

Fotografia: Brian Danitz e Michael McDonough.

Edição: Kurt Engfehr.

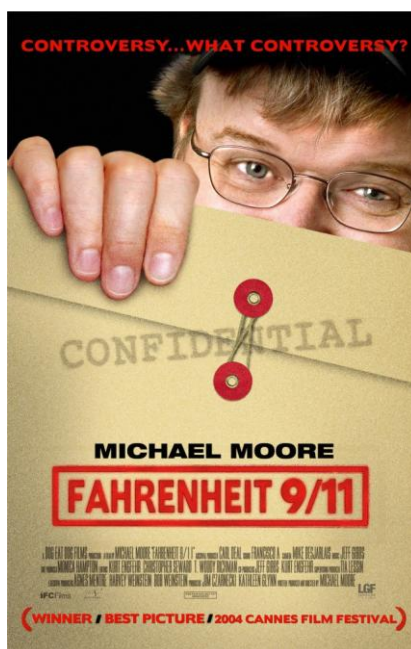
Estúdios: Alliance Atlantis Communication, Dog Eat Dog Films, Salter Street Films

International, United Broadcasting Inc. e VIF Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG.

Distribuidoras: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corporation, United Artists.

Fonte: < www.adorocinema.com/filmes/bowling-for-columbine>. Acesso em: 04 dez 2009.

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA DO FILME *FAHRENHEIT 11/9*



País: Estados Unidos.

Nome original: Fahrenheit 9/11.

Gênero: Documentário.

Ano de lançamento: 2004.

Tempo de duração: 116 minutos.

Direção: Michael Moore.

Roteiro: Michael Moore.

Estúdios: Miramax Films, Lions Gate Films Inc., Fellowship Adventure Group e Dog Eat Dog Films.

Distribuidora: Lions Gate Films Inc., IFC Films e Europa Filmes.

Produção: Jim Czarnecki, Kathleen Glynn e Michael Moore.

Música: Jeff Gibbs e Bob Golden.

Fotografia: Mike Desjarlais.

Edição: Kurt Engfehr, Todd Woody Richman e Chris Seward.

Fonte: <www.adorocinema.com/filmes/Fahrenheit-11-de-setembro>. Acesso em: 04 dez 2009.

APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA DO FILME *SICKO – \$\$\$ SAÚDE*



País: Estados Unidos.

Nome original: Sicko.

Ano de lançamento: 2007.

Tempo de duração: 113 minutos.

Direção: Michael Moore.

Roteiro: Michael Moore.

Estúdios: The Weinstein Company e Dog Eat Dog Films.

Distribuidora: The Weinstein Company.

Produção: Michael Moore e Meghan O'Hara.

Música: Erin O'Hara.

Edição: Geoffrey Richman, Chris Seward e Dan Swietlik.

Fonte: <www.adorocinema.com/filmes/sos-saude>. Acesso em: 04 dez 2009.