UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

CRISTIANE TOLEDO MARIA

Tradições e rupturas no cinema político de Michael Moore

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

Tradições e rupturas no cinema político de Michael Moore

Cristiane Toledo Maria

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Marcos César de Paula Soares

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE
ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Maria, Cristiane Toledo

Título: Tradições e rupturas no cinema político de Michael Moore

Tese de doutorado pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Aos avôs Aurio e Jorge, pela lembrança da tradição;
Às sobrinhas Emilia e Olivia, pelo desejo de ruptura.*

Agradecimentos

Ao Marcos, pela orientação que vem desde 2004, passando pela Iniciação Científica, pelo Mestrado e pelo Doutorado. Por toda a ajuda prestada, pela confiança em meu trabalho, pelo incentivo dado para que eu estudasse as relações entre cinema e política, e por todo o aprendizado adquirido ao longo desses anos, seja em suas aulas, em seus grupos de estudo ou em conversas sobre o andamento da pesquisa e da tese.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o doutorado, possibilitando uma maior dedicação à pesquisa e à produção desta tese.

Aos funcionários do DLM, em especial à Edite, por toda a ajuda prestada durante esses anos. Também aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes e da Seção de Pós-Graduação da FFLCH.

Ao Antonio Aleixo, pela leitura atenta e pelas sugestões durante o exame de qualificação, que me ajudaram a prosseguir com a pesquisa.

Ao Giovanni Alves, também pelas contribuições que trouxe durante sua participação no exame de qualificação, e pelas preciosas discussões nos cursos de extensão do projeto Tela Crítica, tanto no curso sobre a obra de Charles Chaplin quanto no curso sobre a precarização do trabalho no cinema.

Ao Centro Angel Rama, em especial à Marlene Petros, pelo convite para participar de exposições dos filmes de Michael Moore seguidas de debate.

Aos alunos e ex-alunos que me incentivam a prosseguir na carreira docente, mesmo com todos os seus percalços.

Aos colegas de pós-graduação, especialmente Márcio Deus, Giuliana Gramani, Livia Mantovani, Sheila Saad, Patricia Kruger, Alysson Oliveira e Fabiana Vilaço que, de maneira direta ou indireta, me apoiaram muito nesses últimos anos, criando vínculos de amizade para além da universidade. À Giuliana, também agradeço pela leitura e contribuições que fez ao primeiro capítulo da tese.

Ao Daniel Soares, por toda a ajuda prestada nos primeiros anos desta pesquisa.

À Rita, pelo ouvido atento e por ser capaz de me conhecer melhor que eu mesma. Por me permitir enxergar meu potencial de mudança, além de apontar para um horizonte de

caminhos e escolhas.

Ao Rafael, pela companhia, ouvido, ombro, carinho e paciência nos últimos meses de escrita da tese.

Ao Quino, por ser meu companheiro de todas as horas e por me oferecer amor incondicional, tornando os dias e noites mais leves.

À grande amiga Elaine, que há anos faz parte da minha vida de uma das maneiras mais intensas e belas, mesmo com toda a distância geográfica. Pelas leituras e contribuições de vários trechos dessa pesquisa, e pelo apoio incondicional.

Aos grandes amigos Elder, Neyde e Roberta, pela relação de solidariedade que construímos desde o início da pós-graduação. Por cada leitura, comentário e sugestão. Por todos os momentos dentro e fora da universidade em que pude contar com a ajuda, o carinho e o ombro amigo desse trio. Por acreditarem em meu potencial e por torcerem sinceramente por mim.

Aos meus pais, pelos sacrifícios que fizeram para que eu chegasse até aqui. Por todo o apoio e carinho, cada um à sua maneira. Espero um dia ter condições de retribuir-lhes tudo isso.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a produção fílmica do cineasta norte-americano Michael Moore, tendo como questão central a relação que se estabelece entre arte e política num momento histórico que, de um lado, aponta para a crise do capitalismo e, de outro, para a fragmentação política da classe trabalhadora. A partir da análise formal de dois de seus filmes, estabelecemos uma relação com os momentos históricos que lhes deram condições de produção, a fim de compreender o método desenvolvido pelo cineasta para lidar com a crise de representação e comunicação vivida pela arte política nas últimas décadas.

Os dois filmes escolhidos para tal análise são *Roger e Eu* (*Roger & Me*, 1989) e *Capitalismo: uma história de amor* (*Capitalism: a love story*, 2009). Ambos os filmes possuem diagnósticos de momentos distintos da crise do capitalismo, juntamente com a constatação de que existe um desmonte da classe trabalhadora, fruto de uma série de mudanças econômicas, políticas e culturais, especialmente ao longo da segunda metade do século XX e início do XXI.

Este trabalho faz um estudo comparativo dos dois filmes, traçando as continuidades e mudanças estéticas e políticas ocorridas na obra de Michael Moore num intervalo de duas décadas, bem como sua relação com as condições de representação da luta de classes dentro da cultura norte-americana. Esta pesquisa reflete sobre o surgimento do fenômeno Michael Moore como parte de um processo de construção e desconstrução de uma tradição da classe trabalhadora norte-americana.

Palavras-chave: cinema político; cinema norte-americano; classe trabalhadora; cultura e sociedade.

ABSTRACT

This research aims to analyze the film production of the American filmmaker Michael Moore, proposing as a central question the relationship established between art and politics in a historical moment which, on one side, points to the crisis of capitalism and, on the other side, to the political fragmentation of the working class. Starting from the formal analysis of two of his films, we have established a relationship with the historical moments which gave conditions of production to them, in order to understand the method developed by the filmmaker to deal with the crisis of representation and communication experienced by political art in the last decades.

The two films chosen for this analysis are *Roger & Me* (1989) and *Capitalism: a love story* (2009). Both films have different diagnoses of the distinct moments of the capitalist crisis, along with the realization of the fact there is a dismantling of the working class, result of a series of economic, political and cultural changes, especially during the second half of the 20th century and early 21st century.

This research makes a comparison between the two films, tracing the aesthetic and political continuities and changes in the work of Michael Moore which happened throughout two decades, as well as its relation to the conditions of representation of class struggle in American culture. This work reflects on the rise of the Michael Moore phenomenon as part of a process of construction and deconstruction of a tradition of the American working class.

Keywords: political cinema; American cinema; working class; culture and society.

Os conceitos básicos, dos quais partimos, deixam repentinamente de ser conceitos para se converterem em problemas; não problemas analíticos, mas movimentos históricos que, contudo, não foram resolvidos.

(Raymond Williams)

Índice

Introdução	15
1. <i>Roger e Eu</i> : uma geração em busca do protagonismo.....	35
2. <i>Capitalismo: uma história de “investigação”</i>	93
3. A linguagem documental e os obstáculos à representação de classe	148
4. O projeto de Michael Moore e a tradição cultural norte-americana.....	217
Considerações finais.....	271
Bibliografia	287

Ilustrações

Figura 1: Cenas da infância de Michael Moore	36
Figura 2: Moore e sua família; em <i>close</i> , um Eu que não se identifica com o grupo.....	39
Figura 3: O noticiário anuncia a demissão em massa da GM	40
Figura 4: Imagens de Roger Smith que ilustram a “vilanização” feita pelo narrador	43
Figura 5: Algumas das imagens da elite de Flint	44
Figura 6: Alguns dos guardiões de limiar no percurso do protagonista em busca de Roger Smith	45
Figura 7: À esquerda, exemplos de imagens da elite de Flint, em <i>close</i> , capturados pelo documentário. À direita, imagens que ilustram a dificuldade da câmera de capturar os trabalhadores, que aparecem à distância, olhando pelas janelas da fábrica.....	47
Figura 8: À esquerda, Janet trabalhando como revendedora e consultora de produtos Amway. À direita, imagem de Janet quando trabalhava no programa de rádio.	50
Figura 9: Imagem de trabalhadora do TacoBell de Flint.....	51
Figura 10: Cena do abate do coelho	54
Figura 11: Algumas das imagens que vemos durante a narração de Moore sobre Flint	57
Figura 12: O prédio que faz referência a Flint e à GM	58
Figura 13: Imagem da festa da GM em Flint em 1955	59
Figura 14: À esquerda, ex-funcionário da GM trabalhando como carcereiro na cidade. À direita, o oficial de justiça Ross abrindo a porta de uma casa de uma família prestes a ser despejada.	64
Figura 15: À esquerda, o presidente da UAW, Owen Bieber, acenando de dentro da limusine durante o desfile. À direita, Bieber, de terno e gravata, sendo entrevistado por Moore.	65
Figura 16: À esquerda, imagens da placa em homenagem à greve de 1936-7. À direita, imagens dos poucos manifestantes no dia do fechamento da principal fábrica da GM.	66
Figura 17: À esquerda, imagens da arquitetura do Hyatt Regency Hotel. À direita, imagens da arquitetura do Water Street Pavilion.	70
Figura 18: Imagens do parque temático AutoWorld	71
Figura 19: Fotogramas do rápido encontro entre Moore e Smith	75

Figura 20: Fotogramas que ilustram a montagem paralela entre o coral da GM cantando a música natalina e o oficial de justiça chegando para despejar a família.....	76
Figura 21: Montagem paralela entre o discurso de Natal de Smith e a família de Flint sendo despejada.	77
Figura 22: Abertura do plano, revelando a parte da fábrica da GM que está demolida.	80
Figura 23: Imagens da Greve de Flint em 1936/7	90
Figura 24: Comercial da Countrywide	100
Figura 25: Alguns dos fotogramas que constroem a montagem da cena, estabelecendo relações entre os diversos políticos envolvidos no resgate financeiro.	102
Figura 26: Movimento de <i>zoom</i> aplicado à fotografia com Henry Paulson e executivos do banco....	106
Figura 27: Nas seis primeiras imagens, fotogramas do personagem dirigindo um carro-forte em direção aos bancos. Nas seis seguintes, fotogramas do personagem negociando com os seguranças e tentando entrar pela porta giratória de um dos bancos.....	110
Figura 28: Fotogramas da sequência na qual o personagem coloca a faixa de “Cena do Crime” em Wall Street e, com seu megafone, anuncia a prisão dos “criminosos” em frente ao prédio da Bolsa de Valores de Nova Iorque. No último fotograma, o personagem abandona a cena, desistindo de seu projeto individual.	111
Figura 29: À esquerda, Bush argumentando a favor do capitalismo. À direita, os dois exemplos que o filme dá para refutar os argumentos de Bush.	116
Figura 30: Esquema que ilustra a estrutura argumentativa da cena.	117
Figura 31: Fotogramas que ilustram a ordem da montagem da cena. Moore entrevista a esposa de Daniel Johnson, depois entrevista o advogado, e finalmente faz comentários a respeito da descoberta com a esposa.	119
Figura 32: Em cima, o cachorro pequeno tentando alcançar a comida da mesa. Embaixo, o cachorro grande com o osso já em seu focinho, devorando-o rapidamente.	126
Figura 33: Em cima, imagem do filme Jesus de Nazaré e fachada da Bolsa de Valores de Nova Iorque. Embaixo, montagem com sobreposição da imagem de Jesus ao ambiente interno da Bolsa de Valores.	131
Figura 34: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Michael Moore saindo da missa quando criança; a marcha de Selma; padre apoiando passeata de camponeses na América Latina; bispo de Chicago apoiando a greve dos trabalhadores da Republic Windows and Doors.	132
Figura 35: Logos de grupos financeiros que apoiaram a eleição de Obama. Ao fundo, mão de um homem branco apertando a mão de um homem negro.....	135
Figura 36: Em cima, imagem do discurso de Obama, com foco na multidão que o ouve. Embaixo, alguns dos eleitores comemorando a vitória de Obama na eleição de 2008.	137
Figura 37: Na primeira imagem, fotograma do vídeo institucional. Em seguida, fotogramas retirados de filmes de ficção com cenas de hipnose.....	140
Figura 38: Alguns fotogramas das imagens de arquivo de roubos utilizadas na abertura do filme.	142
Figura 39: À esquerda, o helicóptero que sobrevoa a região atingida pelo Katrina. Em seguida, a câmera do helicóptero, que filma enquanto se distancia das vítimas da enchente.	143
Figura 40: Em cima, imagens do vídeo produzido pela família enquanto estava sendo despejada. Embaixo, imagens do vídeo que satiriza uma propaganda turística, feito por cidadãos de Cleveland.	144
Figura 41: À esquerda, imagens de fotografias e vídeos caseiros de Michael Moore e sua família. À direita, imagens da população de Flint e dos Estados Unidos na década de 1950.	155
Figura 42: Moore e seu pai visitam as ruínas da fábrica onde ele trabalhou por mais de 30 anos.....	156

Figura 43: O professor de Economia de Harvard, confundindo-se ao tentar explicar o conceito de “derivativos”, e a complicada fórmula para calcular um derivativo.	157
Figura 44: A inquilina telefona ao proprietário após receber ordem de despejo.	159
Figura 45: Imagens da intervenção de Moore na sede do K-Mart.	161
Figura 46: O diálogo entre Moore e Kaptur nas escadarias do Capitólio, em Washington D.C. Na cena, não há cortes, apenas o movimento da câmera.	163
Figura 47: Dois momentos em que a Miss Michigan é abordada por Moore.	167
Figura 48: À esquerda, Janet dando consultoria de cores a suas clientes. À direita, Moore sendo avaliado por ela para verificar qual “estação” de cores combina com sua pele.	169
Figura 49: Na montagem, há um corte abrupto entre a cena da premiação da Miss Michigan como Miss América e a cena de Fred Ross batendo à porta da família que será despejada.	172
Figura 50: Algumas das imagens do vídeo institucional e da entrevista e do passeio pela loja de Moore com Shawn. As imagens e as vozes se intercalam durante a sequência.	178
Figura 51: Entrevista com Irma e fotografias da família.	186
Figura 52: À esquerda, fotografias e vídeos de LaDonna com sua família. À direita, a comoção durante a entrevista com a família.	188
Figura 53: Trabalhadores da Fisher One, fábrica da GM, vistos através da janela.	195
Figura 54: Moore entrevista o oficial de justiça Fred Ross enquanto as famílias saem de suas casas.	196
Figura 55: Imagens do vídeo produzido pela família de Lexington enquanto estava prestes a ser despejada.	197
Figura 56: Imagens do conflito entre a família despejada e o carpinteiro instalando uma madeira na porta da casa.	198
Figura 57: Imagens do despejo do senhor de Illinois e de seu depoimento para Moore.	199
Figura 58: Imagens da sequência da recuperação da casa da família Trody.	201
Figura 59: Fragmentos de depoimentos de trabalhadores demitidos pela GM em Flint.	204
Figura 60: Imagens dos trabalhadores na ocupação da fábrica Republic Windows and Doors.	210
Figura 61: Imagens da primeira parte da cena sobre o Império Romano.	218
Figura 62: Imagens da segunda parte da cena sobre o Império Romano.	220
Figura 63: Imagens da demolição de uma das fábricas da GM em Flint.	224
Figura 64: Os dois lados do neoliberalismo.	225
Figura 65: À esquerda, imagens da celebração da vitória de Obama em 2008. À direita, imagens da população no velório de Roosevelt em 1945.	230
Figura 66: À esquerda, imagens de guerras e repressões dentro e fora dos Estados Unidos. À direita, imagens que se referem aos hábitos de consumo da classe trabalhadora, que nos anos 1950 subiu ao posto de classe média.	233
Figura 67: Imagens da fábrica Isthmus Engineering. Em cima, trabalhadores operando as máquinas. Embaixo, da esquerda para a direita: trabalhadores tomando decisões numa assembleia, almoçando no restaurante da fábrica, e posando para uma foto com toda a equipe.	243
Figura 68: imagens da fábrica Alvarado Street Bakery.	244
Figura 69: Imagens da palestra de Schuller em Flint.	249
Figura 70: Montagem que justapõe imagens religiosas com mensagens ufanistas a respeito de Flint e sua indústria automobilística.	250
Figura 71: Imagens de Moore lendo a Constituição americana no Arquivo Nacional, em Washington D.C.	261
Figura 72: A festa temática Great Gatsby, com negros contratados para serem estátuas humanas e convidados pertencentes à elite de Flint vestidos a caráter.	267

Figura 73: Imagens dos desfiles de Flint. À esquerda, o desfile de 1955. À direita, o desfile de 1987.	275
Figura 74: Em cima, a plateia de Bob Eubanks. Embaixo, a plateia do desfile de 1987 e da palestra do televangelista Robert Schuller.....	277
Figura 75: Imagens da festa na prisão de Flint.....	279
Figura 76: Em cima, imagens de Moore em 1989, quando ainda não era famoso, entrando na sede da GM e chegando até o elevador. No meio, imagens de Moore em 2009, rapidamente reconhecido pelo segurança da GM, que o impede de se aproximar da entrada do prédio. Embaixo, mais momentos de fama de Moore em 2009.....	281

Introdução

“Todos os filmes são políticos, mas os filmes não são todos políticos da mesma maneira” (WAYNE, 2001, p. 1, tradução nossa). Se considerarmos o termo “cinema político” como algo mais específico – que engloba produções que encaram a arte como um instrumento de formação e engajamento político, bem como de intervenção social –, veremos que esse tipo de produção tem encontrado impasses políticos e estéticos, em especial no final do século XX e início do século XXI.

Politicamente, as últimas décadas sofreram diversas crises que tiveram como última consequência o surgimento do discurso do “fim da História” e da vitória final do Capitalismo sobre qualquer alternativa ao sistema. O fortalecimento do neoliberalismo, tanto no centro quanto na periferia do capitalismo, foi consequência principalmente de diversos obstáculos enfrentados pela Esquerda com as experiências do stalinismo e da socialdemocracia.

Além disso, o cinema político está inserido numa batalha de ordem estética. De um lado, há o cinema hollywoodiano, visto pela crítica em geral como mera mercadoria e cuja função é, na maioria das vezes, servir como espetáculo e entretenimento alienante; de outro, o cinema de arte, com seu foco geralmente centrado na radicalização formal e na discussão do próprio fazer artístico, muitas vezes não sendo capaz de dialogar com os problemas reais da classe trabalhadora. Somando-se a isso, existe dentro da tradição da arte “de Esquerda” a pressão para se fazer um cinema “épico”, nos moldes de Bertolt Brecht, o que muitas vezes transforma seu legado em mero receituário formalista. Para finalizar, nas últimas décadas do século XX temos o pós-modernismo, que parece ter absorvido técnicas das mais progressistas para seu repertório neutralizador de discussões políticas.

Se, nos anos 1930, artistas e filósofos da arte política como Bertolt Brecht e Walter Benjamin apostavam num potencial subversivo e revolucionário do cinema, acreditando ser possível utilizar seu caráter de reprodutibilidade, coletividade e distribuição em massa para a construção de uma “arte abertamente política”, hoje muitos intelectuais de Esquerda afirmam que a posição de Brecht e Benjamin já não é mais válida para explicar nosso momento histórico, diante dos rumos tomados pela cultura de massa em nossa história contemporânea. Jameson (1995) argumenta que a arte política “não dá conta das condições específicas de nossa própria época” (pp. 23-4). O problema da arte política estaria ligado à crise dos valores de coletividade do final do século XX. A fragmentação da sociedade causada pelo sistema

capitalista também teve como consequência, no mesmo século, a divisão da arte em dois grupos estéticos: o modernismo e a cultura de massa. Ao tentar unir as duas esferas, a arte política fracassaria. Nas palavras do autor,

é sonhar acordado esperar que qualquer dessas estruturas semióticas possa ser retransformada, por fé, milagre ou mero talento, naquilo que poderia ser chamado, na sua forma forte, de arte política, ou, num sentido mais geral, essa cultura autêntica e viva da qual virtualmente perdemos a memória, tão rara se tornou a experiência. (JAMESON, 1995, p. 23).

Diante disso, o cinema político percebe que, para sobreviver, é necessário e urgente buscar uma nova linguagem. O que se procura, em geral, é uma forma que seja capaz de lidar com as tensões sociais e refletir sobre os limites políticos e estéticos da Esquerda, numa tentativa de superá-los e avançar a discussão do que é fazer arte política. Ao considerarem a arte política não apenas como aquela que carrega conteúdos de análise e denúncia política, mas também aquela que deseja funcionar como intervenção social, muitos artistas percebem a necessidade de criação de um método que seja suficiente para mimetizar e lidar com essa gama de conteúdos e formas em crise.

Se o cinema político se encontra em crise ao redor do mundo, no centro do capitalismo sua existência parece ainda mais complicada. Os Estados Unidos, precursores do desmonte da classe trabalhadora e da desorganização da luta política a favor da justiça social, nas últimas décadas têm sido um espaço ainda menos hospitaleiro para a arte engajada. Influenciado pela onipresença da cultura de massas e por períodos de extremo conservadorismo durante o governo de Ronald Reagan (e de seus sucessores) o país tem estado cada vez menos exposto a instâncias culturais de engajamento político nas últimas décadas.

É nesse cenário que surgem cineastas como Michael Moore. Interessado não apenas em fazer diagnósticos do sistema socioeconômico contemporâneo, mas principalmente em utilizar o cinema como ferramenta de engajamento político, ele deve lidar com problemas estéticos e políticos que não parecem ser o foco do cinema tradicional ou do cinema de arte. Curiosamente, desde o início de sua carreira, em 1989, com *Roger e Eu*, até sua mais recente produção, *Capitalismo: uma história de amor*, Michael Moore possui uma popularidade raramente encontrada no cinema político. Nas palavras de Kilborn (2010), “para os públicos tanto de dentro quanto de fora dos EUA, ele se tornou a figura mais identificada com o

pensamento de oposição ao *status quo*. Além disso, ele tem feito isso de maneira tão enérgica e divertida que conseguiu atrair a atenção de um grande público popular” (pp. 269-70, tradução nossa).

Juntamente com sua fama e sucesso de bilheteria internacional, seus filmes trazem com frequência o debate acerca da definição do gênero documentário, bem como opiniões controversas ligadas ao debate sobre a ética, a manipulação e a relação entre cinema e propaganda política, tanto pelos críticos de Direita quanto pelos de Esquerda. Um mesmo filme tem seu conteúdo tachado de “marxista”¹ ou “liberal populista”². Em termos estéticos, alguns críticos o definem como um documentarista tradicional, sem grandes inovações³, enquanto outros se recusam a classificar suas produções como documentários, devido às “distorções” e “manipulações” utilizadas na construção de seus argumentos⁴.

Além disso, existe na fortuna crítica de Michael Moore uma grande discussão em torno da linguagem de seus documentários, que estaria vinculada a uma acessibilidade e a um populismo, “uma vez que Moore está mais ligado ao entretenimento popular do que à estética modernista, e está aparentemente mais interessado em política do que em arte” (KELLNER, 2010, p. 81, tradução nossa). Segundo o autor, os filmes populistas de Michael Moore tentam transmitir uma mensagem de forma clara e compreensível para as massas, usando um estilo de documentário único, que combina cinema de *agit-prop* com voz e intervenção pessoais, além da mistura constante de *pathos* e humor.

Como entender o surgimento e a popularidade de tal fenômeno cultural nesse tempo e espaço específicos? Nas últimas décadas, com o surgimento da chamada era pós-industrial e a mudança do capitalismo regulado pelo estado de bem-estar social para o capitalismo “desorganizado” do neoliberalismo, diversos países passaram por um processo de declínio do poder econômico e político da classe trabalhadora. Curiosamente, é nesse momento que existe a condição histórica para o surgimento e a popularidade de Michael Moore nos Estados Unidos.

¹ Cf. Canby, V. Rejoice! It’s Independents’ Day. New York Times. 8 out. 1989, p. H13.

² Cf. Freedman, S. Non-fiction works inspire liberals to do battles. USA Today. 19 nov. 2003, p. A23.

³ Cf. Ness, R. R. Prelude to Moore. In: Bernstein, M, H (org.) Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon. The University of Michigan Press, 2010, p. 151.

⁴ Cf. Scott, A. O. Movie Guide. New York Times. 18 out. 2002; Roger and Me looks at Flint after GM left. USA Today. 29 set. 1989, p. B2.

É preciso, portanto, entender Michael Moore como resultado dialético da relação que a cultura norte-americana estabeleceu ao longo dos últimos séculos com a luta de classes. Como explicar que, exatamente quando o conceito de classe está em crise ao redor do mundo, surgem as condições históricas para uma produção cultural que tenta figurar essa identidade? Como explicar a tamanha popularidade do cineasta num país que se encontra, ao mesmo tempo, objetivamente no centro do capitalismo, e subjetivamente na periferia da formação da classe trabalhadora? Estaria a obra de Michael Moore teorizando um retorno da subjetividade exatamente devido à precarização econômica e política da classe trabalhadora no final do século XX? De que maneira a estrutura interna dos filmes de Michael Moore revela o processo de desmonte da identidade de classe, e reflete sobre a possível existência de uma nova política cultural?

Para entendermos a relação que o cinema de Moore estabelece com a representação da crise de identidade da classe trabalhadora norte-americana, precisamos antes definir o próprio conceito de classe que nosso estudo tem como base. Ao se perguntar sobre a existência de classes sociais – e, conseqüentemente, de uma classe trabalhadora – nos Estados Unidos, Aronowitz (1992) aponta que a resposta dependerá do critério utilizado para definir o que é classe. Numa visão marxista ortodoxa, as classes são definidas “por identificação econômica, o que quer dizer que uma classe trabalhadora existe quando aqueles envolvidos na produção não possuem nem controlam os meios de produção decisivos” (p. 24, tradução nossa). No entanto,

se colocarmos o problema de maneira diferente, perguntando, historicamente, qual foi a possibilidade de os trabalhadores formarem uma classe, ou em linhas mais gerais, qual foi a possibilidade de um discurso de classe estruturar a vida política e cultural, então a solução é ainda mais incerta. Não se pode responder uma questão existencial com afirmações científicas, mas deve-se traçar a complexa história das classes por meio de uma análise discursiva. Nesse sentido, classe é tido como algo cuja existência nunca é permanente ou fixa na vida nacional. Como o nacionalismo, é uma identidade contingencial cujo poder não está fixo, mas deve ser avaliado dentro de determinadas circunstâncias. (ARONOWITZ, 1992, p. 24, tradução nossa).

Para Aronowitz (1992), assim como para a própria teoria de Marx, a classe trabalhadora não pode ser definida apenas por sua posição objetiva enquanto grupo explorado pelo sistema de produção capitalista, mas também pelas relações sociais e políticas que

estabelece com esse sistema. Em outras palavras, a história da classe trabalhadora é o desenvolvimento coletivo de sua subjetividade, assim como de sua objetividade.

Classe, portanto, é acima de tudo uma definição histórica, e não uma categoria estática ou estrutural. Nas palavras de E. P. Thompson (1987), “a classe acontece quando alguns homens, como resultado das experiências comuns (herdadas ou compartilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses como algo entre eles, e contra outros homens cujos interesses são diferentes (em geral opostos) deles” (THOMPSON *apud* EDSFORTH, 1987, p. 9, tradução nossa).

É importante ressaltar, também, que esta pesquisa, ao ter como um dos pontos centrais a discussão a respeito do conceito de classe trabalhadora e sua relevância histórica para a luta de classes atualmente, posiciona-se na contramão de teses como as de Kurz (2004). O autor propõe uma releitura de Marx para o final do século XX e início do XXI, na qual ele defende o fim da possibilidade de uma revolução feita pela classe trabalhadora após a derrocada da União Soviética. Kurz (2004) faz sua aposta em outro ponto de Marx – o fetiche da mercadoria – como algo de maior importância para entendermos a crise do mundo contemporâneo, que ele classifica como uma “crise da sociedade de trabalho”.

Para o autor, “a esquerda mostra-se completamente incapaz de dar uma resposta à crise (...) porque seu pensamento está firmemente vinculado às categorias do marxismo do movimento operário” (KURZ, 2004, p. 213). O erro do pensamento socialista estaria em insistir no Trabalho como forma caracterizadora de sua organização social. Kurz defende que essa forma-trabalho não mais existirá em nosso futuro da maneira como a concebemos. Portanto, o proletariado enquanto classe também não terá força de resistência, uma vez que sua arma de luta é o Trabalho:

Tendencialmente, o capitalismo tornou-se “incapaz de explorar”, isso é, pela primeira vez na história capitalista está diminuindo também em termos absolutos – independentemente do movimento conjuntural – a massa global do trabalho abstrato produtivamente explorado, e isso em virtude da intensificação permanente da força produtiva. (...) Uma vez que essa crise consiste precisamente na eliminação tendencial do trabalho produtivo e, com isso, na supressão negativa do trabalho abstrato pelo capital e dentro do capital, ela já não pode ser criticada ou até superada a partir de um ponto de vista ontológico do “trabalho”, da “classe trabalhadora”, ou da “luta de classes trabalhadoras”. (KURZ, 2004, pp. 212-3)

Kurz (2004) aponta para mudanças importantes na história da luta de classes, as quais não podemos simplesmente ignorar. No entanto, como defende Antunes (2009), se os trabalhadores de hoje “por certo não são idênticos ao proletariado de meados do século XIX, (...) muito mais certamente, também não estão em vias de desaparecimento, quando se olha o mundo em sua dimensão global” (p. 193). Segundo Antunes (2009), o movimento histórico das últimas décadas “não caminha no sentido da eliminação da classe trabalhadora, e sim da sua precarização, intensificação e utilização de maneira ainda mais diversificada” (pp. 188-9). A proposta do autor para lidar com tais mudanças e uma série de complexificações do que ele classifica como “morfologia do trabalho” é trabalhar com uma noção ampliada de classe trabalhadora, que

inclui, então, todos aqueles e aquelas que vendem sua força de trabalho em troca de salário, incorporando, além do proletariado industrial, dos assalariados do setor de serviços, também o proletariado rural, que vende sua força de trabalho para o capital. Essa noção incorpora o proletariado precarizado, o subproletariado moderno, part time, o novo proletariado dos McDonald's, os trabalhadores hifenizados de que falou Beynon, os trabalhadores terceirizados e precarizados das empresas liofilizadas de que falou Juan José Castillo, os trabalhadores assalariados da chamada “economia informal”, que muitas vezes são indiretamente subordinados ao Capital, além dos trabalhadores desempregados, expulsos do processo produtivo e do mercado de trabalho pela reestruturação do capital e que hipertrofiaram o exército industrial de reserva, na fase de expansão do desemprego estrutural. (ANTUNES, 2009, pp. 103-4)

Diante das complexidades que surgiram na história da luta de classes nas últimas décadas, Antunes (2009) propõe a adoção do termo “classe-que-vive-do-trabalho”, em vez de simplesmente “proletariado”, que costuma ser associado e reduzido apenas aos trabalhadores fabris, o que certamente estava mais próximo de dar conta de explicar as relações de Trabalho do século XIX e início do XX do que do final do século XX e início do XXI.

Obviamente, no entanto, não se trata apenas de uma nova nomenclatura a ser adotada. Trata-se da investigação do processo de mudança do capitalismo, e de como isso afetou a “forma de ser” da classe trabalhadora. Nesse sentido, o momento no qual o cinema de Michael Moore surge, a década de 1980, é fundamental para compreender o movimento vivido pelos países capitalistas centrais. Como bem resume Antunes (2009),

a década de 80 presenciou, nos países de capitalismo avançado, profundas transformações no mundo do trabalho, nas suas formas de inserção na estrutura produtiva, nas formas de representação sindical e política. Foram tão intensas as modificações que se pode mesmo afirmar ter a classe-que-vive-do-trabalho presenciado a mais aguda crise deste século, que não só atingiu a sua materialidade, mas teve profundas repercussões na sua subjetividade e, no íntimo inter-relacionamento desses níveis, afetou a sua forma de ser. (ANTUNES, 2009, p. 221)

Se a classe trabalhadora das últimas décadas tem se mostrado mais complexa e heterogênea do que a do século XIX – e mesmo a do auge do fordismo – compreender como se dá essa nova morfologia do trabalho é o primeiro passo para que seja possível haver um “resgate do sentido de pertencimento de classe” (ANTUNES, 2009, p. 223). Ao trazer à tona o diagnóstico do desmonte da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que alerta para a necessidade de superá-lo e de procurar um novo método para alcançar a comunicação com seu público, nossa hipótese é a de que Michael Moore pode ser considerado como representante de uma nova fase do cinema político, que ressurgiu diante desse novo cenário sócio-histórico. É preciso investigar, portanto, as contribuições estéticas e políticas desse novo cinema.

Breve apresentação de Michael Moore

Além de ser um dos documentaristas mais famosos da história, Michael Moore pode ser considerado uma das figuras dissidentes americanas mais marcantes dos últimos anos, não apenas por suas técnicas documentárias polêmicas e inovadoras, mas também por sua crítica à sociedade americana contemporânea. Seu envolvimento com a política, no entanto, teve início antes de *Roger e Eu*, seu primeiro documentário, cujo sucesso e polêmica já o tornaram famoso.

Nascido em Flint, Michigan, em 1954, Moore era filho de pais da classe trabalhadora – sua mãe era secretária, e seu pai trabalhava na linha de montagem da General Motors, assim como grande parte de sua família e da população da cidade. Seu tio foi um dos fundadores da United Automobile Workers, sindicato que organizou a famosa greve de 1936-7 em Flint.

Sempre ativo em sua escola e comunidade, Michael Moore fundou aos 22 anos *The Flint Voice*, um jornal semanal alternativo que após algum tempo se tornou *The Michigan*

Voice (ao expandir sua cobertura para o estado inteiro). Alguns anos depois, em 1986, ele foi chamado para ser editor da revista *Mother Jones*⁵, e se mudou para a Califórnia, encerrando seu jornal em Michigan. Quatro meses depois, Moore foi demitido da revista, numa polêmica⁶ que gerou um processo trabalhista – o que rendeu a ele 58 mil dólares, quantia que foi usada para produzir seu primeiro filme, *Roger e Eu*⁷.

Apesar de ser seu primeiro filme, e de ter sido produzido de maneira completamente independente (Moore utilizou diversas formas de arrecadação de recursos, como bingos, e até mesmo hipotecando sua casa e vendendo parte da mobília), *Roger e Eu* atingiu em 1989 o recorde de documentário com maior bilheteria na história dos Estados Unidos e ganhou diversos prêmios. Foi eleito melhor documentário pelo *National Board of Review*, pelo *National Society of Film Critics*, pelo *New York Film Critics*, pelo *Kansas City Film Critics* e pelo *Los Angeles Film Critics*⁸. Devido ao sucesso de público e crítica, a Warner Bros comprou⁹ os direitos de distribuição do filme por três milhões de dólares, valor muito acima da média para um diretor estreante, ainda mais do gênero documentário.

Sua carreira cinematográfica continuou na década seguinte com filmes não tão famosos, como o curta-metragem *Pets or Meat: The return to Flint*¹⁰ (1992), o longa-

⁵ *Mother Jones* é uma revista norte-americana de Esquerda, independente e sem fins lucrativos. É a revista com maior circulação desse tipo no país.

⁶ Existem duas versões sobre a demissão de Michael Moore. A revista *Mother Jones* alega que foi devido ao fato de ele se recusar a publicar um artigo escrito por Paul Berman que fazia uma crítica ao governo sandinista na Nicarágua. Moore teria se recusado a publicar por acreditar que a visão do artigo era condescendente e por não informar o suficiente sobre o fato de os Estados Unidos estarem em guerra com a Nicarágua nos últimos cinco anos. Moore, no entanto, afirma que a revista o demitiu porque o editor-chefe não autorizou uma matéria sobre o fechamento das fábricas da GM na cidade de Flint, e Moore, como protesto, colocou um dos trabalhadores da GM, Ben Hamper, na capa da revista, o que causou sua demissão. Essa versão de Moore é mencionada na narrativa de *Roger e Eu*. [Fonte: Lerner, J. *Forgive us our sins: Michael Moore and the future of the left*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2006.]

⁷ *Roger e Eu* (*Roger and Me*, 1989) é um documentário sobre o impacto causado pela demissão em massa dos funcionários da General Motors na comunidade de Flint, Michigan. Na narrativa, o personagem Michael Moore vai em busca do CEO da empresa, Roger Smith, para tentar convencê-lo a solucionar os problemas da população.

⁸ Fonte: IMDB. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0098213>>. Acesso em 18 nov. 2014.

⁹ Parte das exigências que Moore fez em seu acordo com a Warner Bros foram que a produtora pagasse o aluguel para as famílias despejadas no filme por dois anos, e que milhares de ingressos fossem distribuídos gratuitamente para trabalhadores desempregados.

¹⁰ *Pets or Meat: the return to Flint* (1992) é um curta-metragem produzido para o canal de televisão PBS que revisita os temas e personagens abordados em *Roger e Eu*.

metragem de ficção *Canadian Bacon*¹¹ (1995) e o documentário *The Big One*¹² (1997). Em 2002, com a estreia de *Tiros em Columbine*¹³, Moore voltou a bater novo recorde de bilheteria, e a ganhar o cobiçado Oscar de melhor documentário. A crítica¹⁴ à guerra no Iraque feita por Moore ao receber a premiação o tornou ainda mais famoso ao redor do mundo.

Segundo Skrotzky (2009), 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” (p. 15). Em 2004, ano de eleição nos Estados Unidos, o documentarista lançou *Fahrenheit 11 de Setembro*¹⁵, que superou a bilheteria de seu filme anterior e é até hoje o documentário de maior bilheteria da história. O filme conquistou 26 prêmios ao redor do mundo¹⁶, com destaque para a Palma de Ouro do Festival de Cannes (sendo o primeiro documentário a ganhar o prêmio desde 1956).

Três anos mais tarde, Moore lançou seu filme *SOS Saúde*¹⁷, que foi ovacionado longamente em sua première em Cannes, e também indicado ao Oscar de melhor

¹¹ *Operação Canadá (Canadian Bacon, 1995)* é um longa-metragem de ficção escrito, dirigido e produzido por Michael Moore. É uma sátira política sobre a relação entre Estados Unidos e Canadá, que critica a política externa dos Estados Unidos.

¹² *The Big One (1997)* é um documentário filmado durante a turnê de lançamento do livro *Downsize This*, de Michael Moore. Ao visitar quase 50 cidades, o diretor descreve o processo de demissão em massa dos trabalhadores ao redor do país.

¹³ *Tiros em Columbine (Bowling for Columbine, 2002)* parte do massacre ocorrido na escola Columbine em 1999 para refletir sobre a violência nos Estados Unidos e a polêmica sobre o porte de armas no país, fazendo um panorama de diversas questões culturais, políticas e econômicas da nação.

¹⁴ Segue a transcrição do discurso de Michael Moore “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 fictícios. Vivemos em um tempo no qual temos resultados eleitorais fictícios que elegem um presidente fictício. Vivemos em um tempo no qual temos um homem nos enviando para a guerra por razões fictícias. É a ficção da mordaca ou a ficção dos alertas laranjas. Nós somos contra esta guerra, senhor Bush. Que vergonha, senhor Bush, que vergonha! E quando você tem o Papa e as Dixie Chicks contra você, você está acabado. Muito obrigado”. [Fonte: Schultz, E. Michael Moore: a biography. Toronto: ECW Press, 2005; tradução nossa].

¹⁵ *Fahrenheit 11 de setembro (Fahrenheit 9/11, 2004)* é um documentário sobre a situação política dos Estados Unidos desde o atentado de 11 de setembro, fazendo uma análise crítica do governo Bush, da guerra no Iraque e da cobertura midiática de tais eventos.

¹⁶ Fonte: IMDB. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0361596/>>. Acesso em 18 nov. 2014.

¹⁷ *SOS Saúde (Sicko, 2007)* é um documentário que discute a situação precária do sistema de saúde norte-americano, em comparação com outros países que possuem um sistema público e gratuito para a população.

documentário. Nesse mesmo ano, Moore lançou *Slacker Uprising*¹⁸ que, segundo informações do site www.michaelmoore.com, foi o primeiro longa-metragem da história a ser distribuído gratuitamente pela Internet (de forma oficial). Finalmente, em 2009, foi lançado *Capitalismo: uma história de amor*¹⁹, sua última produção até o momento de escrita desta tese. O filme teve algumas indicações e premiações em festivais, mas sua bilheteria foi menor do que a média de suas produções. Mesmo assim, até o presente momento sua bilheteria se encontra em 16º lugar na história dos documentários.

Juntamente a essa carreira cinematográfica de vinte anos, Moore também tem programas de televisão em seu currículo. Em 1994 e 1995, ele dirigiu e apresentou *TV Nation*, uma série jornalística de TV para a BBC, uma espécie de programa humorístico que satirizava programas jornalísticos consagrados e cobria uma série de temas evitados pela grande mídia. Além de ter sido exibida no Reino Unido, a série foi ao ar nos Estados Unidos no canal NBC e na Fox. Alguns anos mais tarde, ele fez um programa similar, *The Awful Truth*, que satirizava principalmente grandes corporações e políticos norte-americanos. Foi ao ar no Reino Unido (pelo Channel 4) e nos Estados Unidos (pelo canal a cabo Bravo) em 1999 e 2000. De acordo com Larner (2006),

A televisão é uma mídia natural para Moore: onipresente, desprezado por intelectuais, suscetível a usos populistas. Nos anos 1990, era um veículo com apelo específico aos talentos de Moore – (...) antes dele havia poucos na esquerda dispostos a fazer um show que fosse ao mesmo tempo política e circo. (LARNER, 2006, p. 81, tradução nossa).

Além dos filmes e programas de TV, Moore também é conhecido pelos seus oito livros de não ficção, com temas similares aos de suas produções audiovisuais. Sua primeira publicação, *Downsize this! Random Threats from an Unarmed American*, entrou para a lista de *best sellers* em 1994.

¹⁸ *Slacker Uprising* (2007) é um filme sobre as turnês que Michael Moore fez em universidades ao redor do país nas eleições de 2004, com o objetivo de incentivar os jovens a votarem e a participarem mais ativamente da política nacional.

¹⁹ *Capitalismo: uma história de amor* (*Capitalism: a love story*, 2009) é um documentário que investiga as causas e consequências da crise financeira de 2008 nos Estados Unidos.

O livro começa com duas fotos: uma do prédio bombardeado na cidade de Oklahoma, a outra de uma pilha de ruínas onde costumava ser uma fábrica de carros em Flint. O objetivo dessas imagens, e do livro, é expor, por meio de sátira, ironia e comédia ácida, a guerra da América corporativa contra a classe trabalhadora. (...) [O] livro é um pouco “comédia stand-up” escrita, um pouco manifesto político, e um pouco piadinhas do tipo revista *Spy*.²⁰

Quatro anos mais tarde, Moore narrou suas experiências em seu primeiro programa de TV no livro *Adventures in TV Nation* (1998), coescrito com sua esposa Kathleen Glynn. Dentre as histórias, o autor relata uma série de situações em que houve tentativa de censura por parte da produção do programa. Em seguida, Moore escreveu o best seller *Stupid White Men*²¹ (2001), que faz uma crítica mordaz à política interna e externa dos Estados Unidos da era Bush. Nos Estados Unidos, o livro ficou na lista dos mais vendidos por 50 semanas consecutivas. Outro sucesso de vendas foi o livro *Dude, Where's My Country?*²² (2003), que também faz uma crítica à política externa norte-americana, dessa vez focando na Guerra do Iraque. A sátira às corporações e ao governo Bush também é frequente nesse livro, focando especialmente nas medidas implementadas após o 11 de setembro.

Moore também teve duas publicações relacionadas ao filme *Fahrenheit 11 de Setembro: The Official Fahrenheit 9/11 Reader*²³, um suplemento do filme com o roteiro seguido de uma seleção de críticas ao filme e charges sobre Moore e sobre a temática do filme, e *Will They Ever Trust us Again? Letters from the War Zone*²⁴, uma seleção de cartas enviadas a Moore por soldados que participaram da guerra no Iraque e no Afeganistão.

Em 2008, Moore publicou o *Mike's Election Guide 2008*, um guia humorístico que debate as eleições presidenciais de 2008, essencialmente mencionando razões para não votar no Partido Republicano. Mas talvez a publicação mais importante de Moore tenha sido sua

²⁰ Fonte: Francis Moore. The Biography.com website. 2014. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/michael-moore-9542483>>. Acesso em 24 nov. 2014. [Tradução nossa].

²¹ No Brasil, o livro foi lançado com o título *Stupid White Men: uma nação de idiotas*, pela Editora Francis.

²² No Brasil, o livro foi lançado com o título *Cara, cadê o meu país?*, pela Editora Francis.

²³ No Brasil, o livro foi lançado com o título *O Livro Oficial do Filme Fahrenheit 11 de Setembro*, pela Editora Francis.

²⁴ No Brasil, o livro foi lançado com o título *Cartas da zona de guerra: algum dia voltarão a confiar na América?*, pela Editora Francis.

mais recente: a autobiografia *Here Comes Trouble: stories from my life*²⁵ (2011), composta de vinte e quatro crônicas nas quais ele relaciona momentos privados de sua vida com momentos históricos dos Estados Unidos, num estilo muito semelhante ao de seus documentários. Mais do que sua biografia, esse é um livro de memórias que reflete ao mesmo tempo sobre sua vida, sua obra, sua militância e seu país.

Finalmente, é importante ressaltar que Moore inspirou muitos livros, websites e documentários feitos com o intuito de criticá-lo enquanto cineasta ou figura pública. Em 2004, por exemplo, foram feitos os documentários *Michael Moore hates America*²⁶ e *Fahrenheit 9/11*²⁷ e, em 2007, o documentário *Manufacturing Dissent*²⁸. O livro *Michael Moore is a Big Fat Stupid White Man*²⁹, também de 2004, ficou na lista dos mais vendidos por algumas semanas.

Toda a produção de Michael Moore mencionada acima – inclusive aquela em que ele se tornou assunto e objeto de crítica – apenas confirma a forte presença dele no cenário norte-americano. Moore é, simplesmente, “uma figura nacional instantaneamente reconhecível, que atrai atenção nacional. Em outras palavras, Moore é impossível de se ignorar” (BERNSTEIN, 2010, p. 6, tradução nossa). A popularidade dos documentários de Moore é impressionante quando analisamos os números:

Quatro das seis maiores bilheterias de documentários políticos são de Moore: *Roger e Eu* (US\$6,7 milhões nos EUA, US\$70,7 milhões no mundo), *Tiros em Columbine* (US\$21,6 milhões nos EUA, US\$58 milhões no mundo), *SOS Saúde* (US\$24,5 milhões nos EUA, US\$35,7 milhões no mundo), e, claro, *Fahrenheit 11 de setembro* (US\$119,2 milhões nos EUA, US\$222,4 milhões no mundo). Entre os documentários em geral, *Fahrenheit 11 de setembro*, *SOS Saúde*, e *Tiros em Columbine* ainda estão entre os seis filmes de não ficção de maior bilheteria (políticos ou não) de todos os tempos. (BERNSTEIN, 2010, p. 4, tradução nossa).

²⁵ No Brasil, o livro foi lançado com o título *Adoro problemas*, pela Editora Lua de Papel.

²⁶ *Michael Moore hates America* (Michael Wilson, EUA, 2004). Fonte: IMDB.

²⁷ *Fahrenheit 9/11* (Alan Peterson, EUA, 2004). Fonte: IMDB.

²⁸ *Manufacturing Dissent* (Rick Caine e Debbie Melnyk, Holanda, 2007). Fonte: IMDB.

²⁹ *Michael Moore is a Big Fat Stupid White Man*. David T. Hardy e Jason Clarke. Regan Books / Harper Collins, 2004.

Entendendo o fenômeno

Mais importante do que listar esses números, no entanto, é tentar explicar o fenômeno Michael Moore, ou seja, entender as razões de sua enorme popularidade, principalmente nesse determinado momento histórico e num país como os Estados Unidos, cuja produção cultural – seja na imprensa, na televisão, ou mesmo no cinema – nas últimas décadas não tem tido espaço para tais discussões políticas. Arthur (2010), ao tentar compreender a popularidade de Michael Moore, menciona que

um padrão cíclico de insatisfação com o escapismo hollywoodiano, especialmente desde 11 de setembro e da invasão do Iraque, tem aumentado a procura por entretenimento baseado em elementos factuais. O aumento da popularidade da “reality TV”, cujo início coincidiu com a explosão do cinema de não ficção no início dos anos 1990, fez aumentar a apreciação pela linguagem documental e seus modos de representação. No mesmo sentido, o domínio de mercado da literatura de não ficção, principalmente de livros de memória e de autoajuda, é paralelo a uma propensão crescente pelo documentário com narração em primeira pessoa. (ARTHUR, 2010, p. 106, tradução nossa).

Com seu sucesso iniciado no final da década de 1980 e sua popularidade aumentada após o atentado de 11 de setembro no início do século XXI, Michael Moore é um termômetro da movimentação política e cultural norte-americana. A partir dos anos 1990, juntamente com o ressurgimento do ativismo político antiglobalização, fez documentários de grande bilheteria, escreveu livros e produziu programas televisivos, sem ortodoxias, e sempre fazendo alianças com a indústria cultural.

Precisamos, no entanto, analisar mais detalhadamente a obra do cineasta para poder compreender quais escolhas estéticas e políticas são feitas, suas consequências para o objetivo contra-hegemônico de Moore, e os avanços e limites de tais técnicas e pontos de vista. Dessa forma, este trabalho se propõe a compreender o método de representação e intervenção social desenvolvido por Michael Moore, cujo projeto visa resgatar o cinema político no centro do sistema capitalista em crise.

Em primeiro lugar, observaremos de que forma a suposta “crise de representação” de classe aparece na obra do cineasta em diferentes momentos da crise do capitalismo nos

Estados Unidos. Porém, se pensarmos numa arte política, que dá a si o papel não apenas de expressão de uma realidade sócio-histórica, mas principalmente de intervenção nessa realidade, é preciso, enquanto críticos, observarmos também os métodos por meio dos quais o cineasta tenta lidar – e de certa forma superar – essa crise de representação. Uma vez que o conceito de classe se tornou infigurável em termos diretamente políticos, de que forma ele tenta recuperá-la? Quais são os materiais estéticos utilizados para retratar o conceito de classe? Que potencial esses materiais possuem e que limites e problemas eles carregam?

Os objetos de análise escolhidos para tal investigação foram os filmes *Roger e Eu* (1989) e *Capitalismo: uma história de amor* (2009). Marcando diferentes etapas do neoliberalismo, ambos os filmes trazem – cada um à sua maneira – a discussão sobre a luta de classes nos Estados Unidos e o papel do cinema político nesse cenário.

Roger e Eu tem como assunto central a demissão em massa de funcionários da General Motors em Flint, Michigan, no decorrer da década de 1980, quando a empresa resolve fechar as fábricas que possuía nos Estados Unidos e se mudar para o México. Apesar de o assunto do filme ser a denúncia de uma lógica inerente ao neoliberalismo, essa tese nos é comunicada por intermédio de uma narrativa em que o personagem Michael Moore parte em busca do presidente da empresa, Roger Smith, com a missão de convencê-lo a passar um dia em Flint e conhecer as pessoas que estavam perdendo o emprego.

O documentário *Capitalismo: uma história de amor*, produzido vinte anos mais tarde, tem como proposta inicial investigar as causas e consequências da crise financeira que abalou os Estados Unidos e o mundo em 2008. Porém, o filme amplia sua área de análise, funcionando como uma espécie de síntese da obra de Michael Moore. Temas como o poder das corporações, as demissões em massa, o papel da mídia e a administração dos governos Reagan e Bush são retomados durante o percurso da análise do cineasta para entender seu momento histórico e o funcionamento do capitalismo em linhas gerais.

Colocando os dois filmes em comparação, esta pesquisa observa quais são as continuidades no projeto de Michael Moore, e quais são as mudanças estético-políticas existentes entre seu primeiro e seu mais recente filme. Além disso, o presente trabalho faz uma reflexão sobre a maneira como essas características dialogam com a conjuntura sócio-histórica em que o cineasta se insere, e como é possível compreender seu projeto dentro de uma tradição de constante formação e desmonte da cultura da classe trabalhadora nos EUA.

É importante ressaltar que, nos dois filmes, existe uma discussão acerca das relações de poder e sua manifestação na esfera econômica, política e também cultural. Os filmes evidenciam que há uma usurpação dos meios de representação cultural que precisam ser recuperados juntamente com os meios de produção. Tal necessidade de uma refuncionalização de elementos diversos (muitas vezes do repertório da indústria cultural) também nos dá pistas para entender a própria função do cinema e a forma como a obra de Michael Moore dialoga com tal função. Acreditamos que a novidade trazida por tal cineasta está em seu método, que não parte de um modelo “ideal” de arte revolucionária, mas sim de sua realidade mais concreta, encarando as exigências de seu momento histórico.

Que continuidades e rupturas podemos observar ao compararmos diferentes filmes da obra de Moore, e ao compararmos sua obra com os pressupostos do cinema político? O que tais diferenças e semelhanças revelam sobre as condições históricas de seus contextos específicos? Responder tais perguntas é imprescindível para investigar o papel do cinema de Moore dentro do cinema político contemporâneo – momento histórico de crise do Capital e da Esquerda. Este trabalho, portanto, é uma tentativa de compreender o caminho do cinema em meio a um contexto histórico de crises econômicas, sociais e políticas, e as maneiras pelas quais a dissidência consegue (ou não) operar dentro dos limites estabelecidos pelas forças dominantes.

Organização do trabalho

A decisão de como organizar a pesquisa e a apresentação e divisão deste trabalho partiu da constatação de que os filmes de Moore dialogam esteticamente com duas tradições: a da **narrativa clássica** e a do **documentário clássico**. Não é coincidência que seu primeiro filme, *Roger e Eu*, já trouxe controvérsias a respeito de sua classificação. Conforme relatado por Nichols (1991), a *American Academy of Motion Arts and Sciences* se recusou a indicar o filme ao Oscar por ele ser “subjetivo demais” ou “pessoal demais” para se enquadrar nas definições institucionais da produção documental.

Além disso, muitos dos apontamentos da crítica – dentre eles o famoso texto³⁰ de Pauline Kael no *The New Yorker* – giram em torno do questionamento da classificação do

³⁰ Kael, P. Review of *Roger & Me*. **The New Yorker**. 8 jan. 1990, p. 84.

filme como documentário devido ao fato de ele manipular a sequência dos eventos históricos com o objetivo de construir um arco narrativo eficaz. Em resposta às críticas, o próprio Michael Moore argumentou que seu filme não é um documentário, e sim “um filme”, ou “um documentário contado com estilo narrativo” (MOORE *apud* BERNSTEIN, 1998, p. 397).

Ao mesmo tempo em que não há dúvidas que Moore faça uso de estratégias do modo expositivo de documentário – considerado o modelo mais clássico do gênero, com argumentos e evidências organizados retoricamente para defender sua tese inicial, é inegável que existe “uma sintaxe narrativa” em seus filmes. E isso ocorre não apenas nas produções de Moore: a narratividade está presente no cinema documentário desde muito cedo. O primeiro documentário a utilizar essa tradição narrativa, segundo a crítica, foi *Nanook of the North* (Estados Unidos, 1922), de Robert Flaherty. Da-Rin (2011) afirma que o filme “inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía personagens – Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte” (DA-RIN *apud* COELHO, 2011, p. 38). Além disso, nesse filme Flaherty fez uso do que se convencionou chamar de “montagem narrativa”, que manipulava o tempo e o espaço criando o efeito de continuidade – técnica popularizada por D. W. Griffith, o “pai” do cinema narrativo. Assim, “as encenações nos filmes [de Flaherty] são os aspectos mais evidentes de que a ficção e o documentário caminham não em direções opostas, mas paralelas” (STROTSKY, 2009, p. 13).

Segundo Saunders (2010), Flaherty “absorveu com elegância os métodos recém-convencionados da gramática hollywoodiana (...) e combinou os princípios do drama com os princípios da antropologia” (p. 35, tradução nossa). As regras básicas da narrativa utilizadas por Flaherty e por outros documentaristas que seguiram seu exemplo são a de “sequência e consequência, causa lógica e solução completa; clímax sustentado; todas as expectativas cumpridas” (p. 35, tradução nossa).

Renov também afirma que, na história do gênero documentário, existe uma tendência a construir figuras heroicas atuando em seus contextos reais, constituindo uma espécie de “narrativização do real” (RENOV *apud* COELHO, 2009, p. 41). Uma série de recursos narrativos é utilizada em discursos de não ficção, muitas vezes servindo como base estrutural; dentre eles podemos observar a criação de personagens colocados na posição de protagonistas

e antagonistas, além da presença dos arcos dramáticos, criando muitas vezes suspense. Nas palavras de Branigan (2009),

Atualmente, a narrativa é entendida, cada vez mais, como uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, uma forma de construir sentido e significado. Ao passo que as características da narrativa vão sendo mais precisamente especificadas, elas têm sido detectadas em um número impressionante de lugares: não apenas nas obras de arte, mas em nossa vida cotidiana e no trabalho de historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas e advogados, entre outros. Ficou evidente que a narrativa nada mais é do que uma das maneiras fundamentais pela qual os seres humanos pensam sobre o mundo, e que ela não pode ser confinada ao meramente “ficcional”. (BRANIGAN *apud* COLEHO, 2009, p. 47).

Ao mesmo tempo, no entanto, é preciso ter em mente que os documentários possuem suas próprias características, dialogando também (e muitas vezes primordialmente) com o gênero argumentativo. Segundo Nichols (2010), “como os documentários representam o mundo em que vivemos, em vez de um mundo imaginado pelo cineasta, eles se diferem de vários gêneros da ficção de maneiras significativas” (p. xi, tradução nossa). Para o autor, o documentário “oferece acesso a uma construção que é histórica e compartilhada. Ao invés de *um* mundo, ele nos oferece acesso *ao* mundo” (1991, p. 109, tradução nossa). O autor também ressalta que essas diferenças

não garantem nenhuma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários fazem grande uso de práticas como roteirização, atuação, reconstituição de cena, ensaios e outros elementos que associamos à ficção. Alguns adotam convenções familiares, como o herói individual que passa por um desafio ou embarca numa jornada, desenvolvendo suspense, curvas dramáticas e resoluções com clímax. Algumas ficções fazem grande uso de convenções que nós associamos tipicamente à não ficção ou ao documentário, como filmagem em locação, uso de não atores, câmera na mão, improvisação, uso de material de arquivo, comentário em voz-over e iluminação natural. (NICHOLS, 2010, p. xi, tradução nossa).

A conclusão de Nichols (1991), portanto, é a de que os documentários compartilham as propriedades textuais das ficções, mas se dirigem ao mundo, e não aos mundos em que

imaginamos viver. Assim, eles “não se diferem das ficções enquanto construções textuais, mas nas representações que eles fazem” (p. 111, tradução nossa).

Os críticos do gênero documentário, como um todo, concluem que é impossível encontrar um conceito definitivo para a categoria. O documentarista John Grierson, primeiro a propor uma definição, em 1930, descreve o documentário como “um tratamento criativo da realidade” (GRIERSON *apud* NICHOLS, 1991, p. 6, tradução nossa). A ambiguidade da junção do adjetivo “criativo” (que se refere à licença dada à ficção) com o termo “realidade” (relacionado à responsabilidade com a “Verdade”, buscada em discursos associados à profissão do jornalista e do historiador) já indica a dificuldade de se chegar a um consenso final.

Partindo da premissa de que a estrutura narrativa existe como representação de nosso imaginário social, não sendo limitada apenas à ficção, e de que os documentários de Moore fazem uso dessa estratégia discursiva, juntamente com elementos mais ligados à tradição do gênero argumentativo presente no documentário clássico, podemos concluir que nenhuma dessas classificações é suficiente para dar conta da totalidade formal de Michael Moore³¹. Elas existem, portanto, não como **formas** propriamente ditas, mas como **materiais constitutivos**³².

Assim, a análise dos dois filmes será feita com base no que Coelho (2011) sugere como fundamental:

1. adotar uma concepção de documentário que não se baseie na oposição entre ficção e não ficção, incluindo no horizonte de análise a presença de uma sintaxe narrativa cinematográfica e de elementos ficcionais que não seriam considerados exclusivos de um gênero específico;

³¹ Cabe ainda ressaltar, especialmente no caso dos assuntos tratados na obra de Moore, que existe outro elemento que problematiza a separação entre realidade e ficção: a ideia de que a própria realidade retratada por Moore não é verossímil, uma vez que a figuração da vida social regida pelo capitalismo financeiro parece ter alcançado o nível do absurdo. Assim, as repetições, coincidências, caricaturas e exageros que vemos nas experiências vividas pelos personagens dos documentários de Moore provavelmente seriam acusados de fazer parte de um roteiro mal escrito se esse fosse um material fictício. Quando a própria realidade parece mais absurda que qualquer ficção, os limites entre os gêneros ficam ainda mais difíceis de serem estabelecidos.

³² Essa diferença entre forma e material foi teorizada por Adorno em sua *Teoria Estética*. Segundo o autor, a forma seria o resultado final, o todo – constituído de tensões das quais o artista não tem consciência, por ser um processo determinado historicamente. Já o material constitutivo é aquilo que está à disposição do artista, as ferramentas que ele decide selecionar para construir a sua obra. Diversos materiais são utilizados na criação de uma obra artística, e o conjunto desses materiais (muitas vezes desarmônicos) é o que resultará na forma do objeto.

2. assumir, por outro lado, a especificidade da narrativa documental pela necessidade de considerar as implicações das estratégias narrativas adotadas para a (re)produção da realidade que se concretiza nos filmes. (COELHO, 2001, p. 41)

Diante do dilema em torno da definição do gênero documentário (e de como analisá-lo), e após a constatação de que os filmes de Moore possuem ambas as linguagens narrativa e argumentativa como elementos estruturadores de seu discurso, concluímos que é possível tirar conclusões diferentes e complementares de cada tipo de abordagem e, portanto, decidimos dividir o trabalho da seguinte maneira:

O primeiro capítulo analisa o filme *Roger e Eu* a partir de uma investigação da construção narrativa que estrutura a obra, que dialoga com os pressupostos da “jornada do herói”. A análise estabelecerá relações entre essa escolha formal e a dificuldade de representação da subjetividade da classe trabalhadora num momento histórico de desmonte da lógica do capitalismo fordista e implementação do neoliberalismo.

O segundo capítulo faz uma análise do filme *Capitalismo: uma historia de amor* a partir do estudo da linguagem de narrativa detetivesca, e suas relações com a construção dos tipos sociais e suas posições de classe. O capítulo também traz a discussão das técnicas do cinema-ensaio e seu processo investigativo, que dialoga tanto com a forma detetivesca quanto com o conteúdo de desmascaramento ideológico que o filme propõe. Além disso, há uma comparação com o momento histórico que contextualizou *Roger e Eu* (o auge do neoliberalismo) com a crise desse modelo econômico – simbolizada pela crise financeira de 2008, da qual o filme parte para compreender o sistema capitalista em sua historicidade.

Os dois primeiros capítulos, portanto, focam na linguagem narrativa presente nos filmes de Moore. No entanto, para avançar nossa análise, e lidar com a especificidade do gênero documental, no terceiro capítulo o trabalho trata mais diretamente das opções estéticas ligadas ao gênero, observando os filmes a partir dos elementos ligados à linguagem argumentativa presente nos discursos fílmicos em questão. A partir da análise do uso de elementos tradicionais e das rupturas que a obra de Moore faz do gênero documental nos dois filmes em estudo, investigamos suas consequências para a representação da identidade de classe e os resultados ideológicos que elas acarretam.

O quarto capítulo é uma tentativa de compreensão mais geral do projeto de Michael Moore como fruto da história dos EUA – ou seja, as condições históricas para o surgimento e

popularidade de sua obra, bem como seus avanços e limites estético-políticos. Esse capítulo observa como o projeto do cineasta dialoga com a tradição cultural norte-americana, a partir dos resultados obtidos nos capítulos anteriores, bem como do estudo mais específico de alguns conceitos-chave, como o nacionalismo, a democracia, a Religião, o Estado de bem-estar social, entre outros. Finalmente, fechamos o trabalho com algumas considerações finais, articulando as questões levantadas nos quatro capítulos juntamente com uma discussão acerca da indústria cultural e da lógica do espetáculo, numa tentativa de compreender o projeto político do cinema de Michael Moore no centro do capitalismo.

1. *Roger e Eu*: uma geração em busca do protagonismo

Roger e Eu, a primeira produção cinematográfica de Michael Moore, registra os impactos negativos do fechamento das fábricas da General Motors em Flint, cidade natal do diretor, por meio de uma série de elementos associados à linguagem clássica de ficção, juntamente com elementos clássicos de não ficção. Em outras palavras, o filme faz uso de materiais do repertório documental clássico – com uma divisão temática que traz ao espectador um histórico do neoliberalismo, sua tese sobre essa nova fase do capitalismo, bem como argumentos e evidências (em forma de entrevistas, imagens de arquivo e outras fontes) para apoiá-la. Junto a isso, o filme possui elementos mais comumente encontrados numa narrativa de ficção, ao colocar Michael Moore como narrador e personagem da diegese, e construir em torno dele uma narrativa de busca por sua identidade, ao mesmo tempo em que procura entender e solucionar o problema de sua cidade. É a esse uso da linguagem narrativa que nos ateremos neste capítulo, como primeiro passo para entender o método de representação da crise de identidade da classe trabalhadora norte-americana utilizado pelo cineasta.

Nas últimas décadas, com o surgimento da era pós-fordista e a mudança do capitalismo regulado pelo estado de bem-estar social para o capitalismo “desorganizado” do neoliberalismo, diversos países passaram por um processo de declínio do poder econômico e político da classe trabalhadora. A cidade de Flint, assim como as principais regiões industriais dos Estados Unidos e de outros países do centro do capitalismo, testemunhou não apenas o desmonte de suas fábricas, mas também um desmonte simbólico da identidade de classe. Se o trabalho possui papel central na constituição das classes sociais, e no interior destas está “a base da formação da identidade de seus indivíduos” (PINTO, 2010, p. 9), o desaparecimento quase completo de um setor econômico pode ser um fator decisivo para abalar a estrutura subjetiva, além da objetiva, da classe trabalhadora, em especial numa região como a de Flint, cuja subsistência era quase completamente dependente da General Motors.

Um dos elementos mais evidentes em *Roger e Eu*, que se tornou uma espécie de assinatura do diretor ao longo de sua carreira, é a marcação explícita da subjetividade por meio de sua aparição física como um personagem de seu próprio documentário. Neste filme, tal marcação não só funciona como uma quebra com a objetividade dos documentários tradicionais, mas também como elemento estruturador da própria tese da **fragmentação da**

classe trabalhadora, e da consequente **crise de identidade da classe trabalhadora** naquele momento histórico.

Na abertura do filme, somos expostos a uma seleção de vídeos caseiros e fotografias da infância de Michael Moore, simultaneamente à seguinte narração feita pelo próprio diretor em *voz-over*:

MM (*voz-over*): Eu era uma criança estranha. Meus pais perceberam logo cedo que havia algo de errado comigo. Eu engatinhava para trás quando tinha dois anos, mas sabia o discurso de posse do Kennedy de cor aos seis anos. Tudo começou quando minha mãe não apareceu para meu aniversário de um ano porque ela estava dando à luz a minha irmã. Meu pai tentou me animar me deixando comer o bolo inteiro. Eu percebi, então, que a vida tinha que ser mais do que isso.³³

Figura 1: Cenas da infância de Michael Moore

Fonte: *Roger e Eu*

Logo em seguida, sua narração nos revela informações de sua biografia (como o fato de que seu pai – assim como praticamente todos os membros de sua família – foi funcionário da General Motors) mescladas com a história de Flint, principalmente as relações de forte

³³ As transcrições de trechos do filme foram retiradas da legenda do DVD distribuído pela Warner Home Video Inc., uma empresa da Warner Bro Entertainment – Brasil. 2004.

dependência econômica e cultural entre a cidade e o que era, na infância de Michael Moore, a maior corporação do mundo.

Tais fragmentos biográficos do cineasta funcionam como uma forma de aproximar sua tese do espectador, a partir de uma construção narrativa subjetiva que evoca impacto emocional e consequente identificação com o cineasta-protagonista. Michael Moore deixa seu ponto de vista marcado: já no início do filme, sabemos de **onde** ele fala e a qual grupo social ele pertence. Assim, deixa de ser uma entidade invisível atrás da câmera, trazendo para o filme seus próprios questionamentos, e tornando-se o próprio assunto do filme que faz.

Michael Moore não é pioneiro neste tipo de abordagem dentro da história do documentário. Tal abordagem, classificada por Nichols (2005) de “modo performático”, tem como objetivo “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (NICHOLS, 2005, pp. 171-2).

Entretanto, não é apenas na cena inicial, explicitamente autobiográfica, ou nas cenas em que há a aparição física de Michael Moore, que podemos encontrar esta relação entre o político e o pessoal. Se pensarmos no personagem Michael Moore como protagonista da narrativa de *Roger e Eu*, veremos que sua jornada funciona como figuração da crise de identidade da classe trabalhadora.

Ao focarmos na análise de *Roger e Eu* primeiramente enquanto uma narrativa, veremos que ela parece possuir algumas semelhanças com a estrutura da “jornada do herói”, proposta nos escritos de Campbell (2004) e Vogler (2006). Em *O herói de mil faces*, publicado originalmente em 1949, Joseph Campbell apresenta sua tese sobre o mito do herói, segundo ele o tema mais persistente da tradição oral e da literatura escrita. Ao estudar os mitos mundiais, o autor descobriu que todos são variações da mesma história, possuindo diversos elementos em comum. A partir dessa constatação, Campbell descreveu os estágios da jornada do herói e os arquétipos (herói, mentor, guardião do limiar, arauto, camaleão, sombra e pícaro), influenciado pela teoria do “inconsciente coletivo” desenvolvida por Carl G. Jung. A partir dos anos 1980, com a publicação de guias de roteiro produzidos por Christopher Vogler, baseados nos escritos de Joseph Campbell, a estrutura da jornada do herói foi explícita e conscientemente utilizada em diversos roteiros de Hollywood. O livro *A Jornada do Escritor*, escrito por Vogler em 1998, tornou-se a “Bíblia da nova indústria”.

A jornada do herói, então, é definida por Campbell (2004) como a grande narrativa encontrada em toda a história da humanidade, desde as sociedades de milhares de anos antes de Cristo até os dias de hoje, sendo muito comum nos roteiros hollywoodianos. Nossa análise de *Roger e Eu* partirá de uma descrição da construção narrativa que existe nesse documentário como ferramenta discursiva do filme. A partir da hipótese de que a jornada do herói³⁴ é um dos materiais que Michael Moore – seja por decisão explícita ou inconsciente político – utiliza como ponto de partida para figurar a crise de identidade, observaremos como se dá a refuncionalização de tal material na construção de sua tese.

De acordo com o esquema proposto por Campbell (2004), o herói é uma **pessoa comum** lançada dentro de um “Novo Mundo” e puxada para um problema a partir de um “Chamado de Aventura”. Nas palavras do autor, “significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (p. 66).

A sequência inicial de *Roger e Eu*, que nos apresenta os elementos autobiográficos de Michael Moore, não tem a função documental clássica de introduzir o tema supostamente central do filme, que seria a demissão em massa das fábricas da General Motors. Ela serve, principalmente, para nos apresentar aos conflitos do protagonista. Segundo Vogler (2006):

Em termos psicológicos, o arquétipo do Herói representa o que Freud chamou de ego — a parte da personalidade que se separa da mãe, que se considera distinta do resto da raça humana. Em última análise, um Herói é aquele que é capaz de transcender os limites e ilusões do ego, mas, de início, os Heróis são inteiramente ego, se confundem com o ego, o “eu”, com aquela identidade pessoal que pensa que é distinta do resto do grupo. A jornada de muitos Heróis é a história dessa separação da família ou da tribo, equivalente ao sentido de separação da mãe, que uma criança vivencia. (...) O arquétipo do Herói representa a busca de identidade e totalidade do ego. (VOGLER, 2006, p. 52).

³⁴ Reproduzimos aqui o esquema que Christopher Vogler criou para resumir as doze etapas da Jornada do Herói: “(1) Os heróis são apresentados no MUNDO COMUM, onde (2) recebem um CHAMADO À AVENTURA. (3) Primeiro, ficam RELUTANTES OU RECUSAM O CHAMADO, mas (4) num Encontro com o MENTOR são encorajados a fazer a (5) TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR e entrar no Mundo Especial, onde (6) encontram TESTES, ALIADOS E INIMIGOS. (7) Na APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA, cruzam um Segundo Limiar, (8) onde enfrentam a PROVAÇÃO (9) Ganham sua RECOMPENSA e (10) são perseguidos no CAMINHO DE VOLTA ao Mundo Comum. (11) Cruzam então o Terceiro Limiar, experimentam uma RESSURREIÇÃO e são transformados pela experiência. (12) Chega então o momento do RETORNO COM O ELIXIR, a bênção ou o tesouro que beneficia o Mundo Comum”. [Vogler, Christopher. *A Jornada do Escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 46].

Por meio da primeira narração em voz-over, já sabemos que o protagonista [Eu] se define como uma figura problemática, que foge do padrão de comportamento de seu grupo. A primeira explicação que temos para a origem de sua autodefinição como alguém “estranho” se baseia num clichê freudiano, quando o narrador nos relata que a ausência da mãe em sua festa de aniversário foi substituída pela permissão que seu pai lhe deu para comer todo o bolo. Em seguida, o narrador nos diz um elemento importante para compreendermos o conflito central: o fato de seu pai, assim como outros membros de sua família, pertencerem à comunidade de trabalhadores da General Motors, e o protagonista não se identificar com seu grupo, tendo o sonho de fugir da cidade.

Figura 2: Moore e sua família; em close, um Eu que não se identifica com o grupo.

Fonte: *Roger e Eu*

Ao crescer, ficamos sabendo que ele se tornou um intelectual. Iniciou sua carreira como jornalista, editando jornais como *The Flint Voice* e *The Michigan Voice*, até ser convidado para trabalhar para uma revista em São Francisco.

Ao chegar à Califórnia – descrita pelo narrador-protagonista como “do outro lado do mundo de Flint”, onde “todos parecem ter um emprego, mas ninguém parece estar trabalhando” –, existe um choque entre a formação proletária de uma cidade industrial e uma perspectiva mais intelectual, simbolizada pela maneira como ele descreve sua experiência na revista e em São Francisco. Sua ida para a Califórnia, porém, ainda não é a grande jornada do personagem. Até aqui, o protagonista estaria relutando para admitir que precisa embarcar numa jornada em busca de sua identidade enquanto cidadão de Flint. A experiência num

cenário intelectual, como é o caso de seu trabalho em São Francisco, estaria mais próxima do estágio que Campbell (2004) denomina como “Recusa do Chamado”.

Esse momento de fuga que o personagem vive no decorrer da narrativa é um primeiro conflito de identidade de classe e sua dificuldade de pertencimento ao seu grupo social de origem. O protagonista, para se afirmar enquanto intelectual, sente a necessidade de negar sua conexão com a classe trabalhadora industrial. Porém, sua postura de intelectual é rapidamente problematizada pelo fato de que, ao sair da cidade e encontrar um espaço no ambiente supostamente autônomo do trabalho intelectual, ele se vê num conflito existencial ainda maior, voltando a procurar uma identificação com Flint. Afinal, o que o narrador apresenta como motivo para sua demissão foi seu interesse em tratar das questões dos trabalhadores industriais em sua revista, assunto que não era de interesse de seu novo chefe.

A primeira relutância do “herói” termina, portanto, quando ele admite que possui certa identidade com Flint – ou seja, com o modo de vida da classe trabalhadora – e retorna a seu lar. É na volta para sua cidade que surge a descoberta do grande conflito, que o empurrará para uma análise ainda mais profunda de sua identidade. Esse grande “Chamado à Aventura” ocorre quando o personagem vê no noticiário que o presidente da General Motors anunciou o fechamento de grande parte das fábricas localizadas na cidade de Flint e região. A televisão, aqui, funciona como o arquétipo classificado por Campbell (2004) como “Arauto”, anunciando a vinda de uma mudança significativa no mundo do herói.

Figura 3: O noticiário anuncia a demissão em massa da GM

Fonte: *Roger e Eu*

Curiosamente, é a televisão o veículo de informação utilizado nesse momento-chave da narrativa de *Roger e Eu*. Esse é apenas um dos vários elementos que esse filme (assim como toda a filmografia de Moore) utiliza para discutir a presença da cultura de massa na formação da cultura norte-americana, e na própria desconstrução e reconstrução do conceito de classe, como veremos no decorrer deste trabalho.

O protagonista, que sempre enxergou a identidade de seu pai – e de sua cidade como um todo – a partir da lógica do trabalho industrial, percebe que essa relação de produção econômica está deixando de existir. Mesmo que nesse momento ele quisesse aceitar a identidade do pai como sua, isso não seria mais historicamente possível. O “herói”, assim como toda a população de Flint, é retirado do conforto de seu “Mundo Comum” e colocado no “Novo Mundo” do capitalismo pós-fordista³⁵.

A “Tomada de Decisão” do “herói” para embarcar em sua jornada se dá a partir da constatação de que Roger Smith era odiado pelos trabalhadores demitidos. O efeito de aprendizado do personagem na narrativa é criado por meio da montagem de vários depoimentos de trabalhadores, capturados em diferentes momentos e cenários:

Trabalhador 1: O melhor que Michigan e a GM têm a fazer é livrar-se de Roger Smith e dos outros filhos da mãe.

Michael Moore (voz-over): Aquilo parecia ser consenso nas conversas com trabalhadores da GM sobre o presidente, Roger Smith.

Michael Moore (dirigindo-se a um grupo de trabalhadores): O que gostaria de dizer a Roger Smith?

Trabalhadora 2: Diria a ele que se aposentasse.

³⁵ Ao analisar um dos capítulos do livro *A corrosão do caráter*, de Richard Sennet, Giovanni Alves (Trabalho e Subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório. São Paulo: Boitempo, 2011) faz observações que podem ser apropriadas aqui para entender o conflito do personagem Michael Moore e como isso figura a crise de subjetividade de classe. Nas palavras de Alves, “é pelo contraste das experiências de vida e de trabalho de um pai, Enrico, e do seu filho Rico, que Sennet expõe os impactos do novo capitalismo sobre o caráter das pessoas. O primeiro capítulo do livro se intitula ‘Deriva’. O jovem Rico ainda possui laços com os valores do metabolismo social fordista que o vinculam ao pai. Talvez os netos de Rico não possuirão os laços ou vínculos afetivo-sociais com os valores do fordismo. Assim, Rico ainda pertence a uma geração de transição, que está à ‘deriva’, pois, como salienta Sennet, é uma geração que não pertence mais ao passado fordista, mas que ainda não está totalmente submersa na nova temporalidade do capitalismo flexível. Assim, o jovem Rico vive sua angústia, pois não consegue educar seus filhos como o pai o educou. Ele vive a tragédia das ‘gerações de transição’ num mundo social em mudanças. Enfim, a geração de transição é a geração que aceita a mudança, mas que mantém ainda uma margem de ‘estranhamento’ (o que Sennet irá chamar de ‘deriva’)”. (Alves, 2011, pp. 108-9).

Trabalhadora 3: Ele não consegue olhar no olho de um trabalhador da GM, pois deveria estar se sentindo culpado.

Trabalhador 4: As pessoas estão com fome, ele não.

Trabalhadora 5: Diria a ele que pegasse seus milhões e devolvesse aos trabalhadores. Estou farta desses ricos. (...)

Grupo de trabalhadores se manifestando: Demitam Roger Smith! Demitam Roger Smith!

Na continuação, o narrador Michael Moore comenta que “havia aqueles que tinham uma opinião diferente em Flint, como Tom Kay, o lobista e porta-voz da GM”. Ao ser entrevistado por Moore, Tom Kay afirma que seu patrão tem “uma consciência social tão grande quanto qualquer outra pessoa no país. O fato de ele ser o presidente da empresa não o torna desumano”. Diante de tal contradição, o protagonista se pergunta: “Será que eu julguei Roger Smith erroneamente só porque ele estava eliminando 30 mil empregos da minha cidade? Decidi investigar”.

Ao narrar sua “Tomada de Decisão”, o “herói”³⁶ Michael Moore define seu objetivo: “Minha missão era simples: convencer Roger Smith a passar um dia comigo em Flint e conhecer algumas das pessoas que estavam perdendo seus empregos”. Apesar de o protagonista definir sua missão em termos simples – para não dizer simplistas – a maneira como tal jornada é construída em *Roger e Eu* vai além dos objetivos conscientes do “herói”. A busca do personagem³⁷ Michael Moore por Roger Smith, nesse sentido, vai se configurar como uma tentativa de compreensão das novas relações de produção que estão sendo estabelecidas e das possibilidades de identidade de classe nesse novo momento histórico.

Se no título ainda não estabelecemos uma relação clara entre os personagens Roger [Smith] e Eu [Michael Moore], esta é confirmada durante a narrativa – que a princípio parece estabelecê-los respectivamente como “vilão” e “herói” –, e reforçada por comentários irônicos do narrador, como o seguinte:

³⁶ Usaremos o termo “herói” entre aspas quando tratarmos do personagem Michael Moore por sabermos que um dos objetivos da narrativa de Moore é satirizar esse conceito, mesmo ao utilizar os pressupostos da jornada do herói como um dos materiais estruturais de seu filme.

³⁷ Existem três instâncias de “Michael Moore” na narrativa fílmica: o personagem, o narrador e o cineasta. É importante ressaltar que existe um personagem fictício criado na narrativa, que se distingue do cineasta, e ao qual nos referimos quando analisamos a jornada do herói.

MM (voz-over): Então esse era o CEO da GM, Roger Smith. Ele parecia ter um plano brilhante: primeiro, fechar as fábricas nos EUA; depois, abri-las no México, onde se paga centavos aos trabalhadores; então, usar o dinheiro que economizou ao fabricar carros no México para adquirir outras empresas, de preferência de alta tecnologia e da indústria armamentista. Em seguida, dizer ao sindicato que está quebrado, e eles rapidamente devolverem alguns bilhões de dólares em cortes de salário. Depois pegar esse dinheiro dos trabalhadores e eliminar o emprego deles, construindo mais fábricas no exterior. Roger Smith era um verdadeiro gênio.

Figura 4: Imagens de Roger Smith que ilustram a “vilanização” feita pelo narrador

Fonte: *Roger e Eu*

Nessa fala, o CEO³⁸ é representado como “Antagonista”, mesmo que o objetivo do “herói” seja o de estabelecer um diálogo e convencê-lo a mudar de atitude. Devido a essa posição dada a Roger Smith no filme, e a maneira como ele é descrito como detentor de “um plano brilhante”, um “gênio” que parece atuar livremente na economia norte-americana, grande parte da crítica³⁹ acusa o filme de fazer uma personificação de causas econômicas e políticas na figura de Roger Smith. Ao focar na questão da responsabilidade social do mundo

³⁸ Segundo C. Wright Mills, apesar de não serem os donos da propriedade corporativa (o Capital), os CEOs comandam o show corporativo. Nas palavras de Mills, “as corporações são centros organizados do sistema de propriedade privada: os CEOs são os organizadores desse sistema. Enquanto homens econômicos, eles são ao mesmo tempo criaturas e criadores da revolução corporativa, que, em resumo, transformou a propriedade de uma ferramenta do trabalhador em um instrumento elaborado através do qual seu trabalho é controlado e um lucro é extraído dele”. (Mills, C. W. *The Power elite*. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 119-20; tradução nossa).

³⁹ Um exemplo é a crítica de David Bensman em seu artigo “Roger & Me: Narrow, Simplistic, Wrong”. (New York Times, 2 mar. 1990. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1990/03/02/opinion/roger-me-narrow-simplistic-wrong.html>> Acesso em 03 fev. 2015).

corporativo, o filme estaria “moralizando” um processo sem levantar questões mais profundas, e apenas tentando encontrar um inimigo para culpar pela lógica do sistema. Essa questão será discutida mais adiante neste capítulo. Por ora, vale ressaltar um fator importante na escolha de Roger Smith como vilão da narrativa: se na década de 1980 o discurso hegemônico colocava o capitalismo como Herói triunfante no suposto “fim da História”, o filme figura a crise econômica de maneira ideologicamente inversa, retratando um agente do Capital como antagonista.

Não apenas Roger Smith e a General Motors aparecem como representações materiais do “inimigo neoliberal”. A jornada do personagem Michael Moore em busca de Roger Smith nos revela uma série de imagens que simbolizam o “way of life” da classe dominante, com suas festas⁴⁰, partidas de golfe, clubes exclusivos, comidas exóticas, fachadas de casas e edifícios comerciais. Tais cenas, repletas de elementos satíricos e de conteúdo fortemente revelador, seriam uma espécie de desnudar ideológico de uma classe que está historicamente posicionada num lugar privilegiado em relação à exploração econômica.

Figura 5: Algumas das imagens da elite de Flint

Fonte: *Roger e Eu*

⁴⁰ Um momento crucial de representação da elite de Flint é a cena em que o cineasta entrevista alguns convidados da festa temática “Great Gatsby”, baseada no icônico romance de Fitzgerald.

Ao colocar o elemento antagônico disperso, e não concentrado em apenas uma figura, o filme já nos começa a dar indício de que as categorias de “protagonista” e “antagonista” não são suficientes para entender a complexidade de sua forma, e que a estrutura da jornada do herói é utilizada como material de partida – muitas vezes de maneira satírica – e não como mero receituário de roteiro.

Outro passo da jornada do herói que a narrativa de *Roger e Eu* recupera é a “Aproximação da Caverna Oculta”. Essa etapa ocorre quando “o herói chega à fronteira de um lugar perigoso, às vezes subterrâneo e profundo, onde está escondido o objeto de sua busca” (VOGLER, 2006, p. 41). No filme, o personagem Michael Moore tem diversas tentativas frustradas de acesso a Roger Smith, seja na sede da General Motors em Detroit, seja no iate clube ou em outros locais frequentados pelo suposto “vilão”.

Segundo a teoria de Campbell (2004), é comum haver, em certo momento da narrativa, uma espécie de portão de entrada, com “Guardiões de Limiar” que impedem a passagem do herói. Nas palavras de Vogler (2006), “geralmente, os Guardiões de Limiares não são os principais vilões ou antagonistas nas histórias. Na maioria das vezes, são capatazes do vilão, asseclas menores ou mercenários contratados para guardar o acesso ao quartel-general do chefe” (p. 71). Esse elemento também é bastante explorado no filme de Michael Moore. Cada tentativa de falar com Roger Smith é frustrada devido à presença de um segurança ou recepcionista que impede não apenas a passagem do personagem para além do hall de entrada, mas, em alguns casos, a mera filmagem do local – sempre com o argumento de que aquela “é uma propriedade privada”.

Figura 6: Alguns dos guardiões de limiar no percurso do protagonista em busca de Roger Smith

Fonte: *Roger e Eu*

A narrativa de *Roger e Eu* problematiza o papel dos guardiões na estrutura da jornada do herói quando pensamos na posição social que eles ocupam. Espera-se, na configuração das classes sociais, uma relação direta entre o “herói” e os trabalhadores, uma vez que o “herói” está supostamente lutando pelos interesses deles. No entanto, o fato de serem trabalhadores não os coloca automaticamente na posição de “Aliados” do herói, complexificando⁴¹ a alegoria de luta de classes figurada pelo filme.

É curioso observar que uma das tentativas mais bem sucedidas de se aproximar de Roger Smith acontece quando, numa reunião anual da alta cúpula da General Motors, o protagonista finge ser⁴² um dos acionistas da empresa, conseguindo acesso livre ao local. Assim, para lidar com o Inimigo, o “herói” entra na pele dele. Segundo Vogler (2006), “em vez de tentarem, inutilmente, derrotar um inimigo de força superior, eles [os heróis] se transformam, provisoriamente, no inimigo” (p. 72) – adquirindo a função de “Camaleão”.

Durante a busca do protagonista por Roger Smith, o documentário faz um mapeamento da cidade de Flint e do cotidiano da população. Neste mapeamento, é curioso observar que a classe social à qual pertence o antagonista nos parece muito melhor figurada do que a classe social do protagonista. C. Wright Mills (2000), em seu estudo sobre a elite norte-americana publicado originalmente na década de 1950, já descrevia essa classe como um grupo coeso, que possuía “uma tradição em comum”:

Eles [a elite] formam uma entidade psicológica e social mais ou menos compacta; tornaram-se membros conscientes de uma classe social. (...) Eles estão cientes deles mesmos enquanto classe e se comportam uns com os outros diferentemente da maneira como se comportam com outras classes sociais. (MILLS, 2000, p. 11)

Supostos aliados do “herói”, as vítimas do processo de *downsizing* têm relativamente menos tempo de exposição na tela do que a classe dominante. Essa questão da figuração das classes em *Roger e Eu* pode ser compreendida novamente segundo a tese de Mills (2000), a

⁴¹ Essa complexificação na construção de alianças de classe se dá também na questão do papel do cineasta na representação da classe trabalhadora, ora como Igual, ora como Outro. A transformação da classe trabalhadora em objeto de representação em documentários (e no cinema como um todo) traz uma grande polêmica em relação à postura do intelectual que toma para si a voz de um grupo que não necessariamente é o seu. Retomaremos essa discussão no Capítulo 3.

⁴² Essa incorporação é evidente nas vestimentas do personagem. É a primeira vez que ele – até então de jeans, boné e tênis – veste um terno para entrar nos locais pertencentes à elite de Flint.

qual defende a ideia de que “o topo do sistema de poder americano é muito mais unificado e muito mais poderoso, e a base é muito mais fragmentada e impotente do que supõem aqueles que estão distraídos nas unidades medianas de poder” (pp. 28-9).

Ao contrário da elite de Flint, que é vista em atividades que representam sua classe (como as festas, os esportes e os clubes), não existem espaços nos quais os membros da classe trabalhadora da cidade se percebam enquanto coletividade, pertencentes a um mesmo grupo de valores, costumes e vivências. Vemos, ao longo da narrativa do filme, relatos de alguns desalojados e de homens e mulheres tentando alternativas de subemprego para sobreviver. No entanto, não há imagens de tentativa de organização da classe trabalhadora de Flint para resistir ao ocorrido.

Figura 7: À esquerda, exemplos de imagens da elite de Flint, em *close*, capturados pelo documentário. À direita, imagens que ilustram a dificuldade da câmera de capturar os trabalhadores, que aparecem à distância, olhando pelas janelas da fábrica.

Fonte: *Roger e Eu*

A dificuldade de figuração dessas vítimas pode ser observada até mesmo na ausência de *closes* para filmá-los ao longo do documentário, em contraste com os diversos *closes* dados nas cenas de representação da elite de Flint – como ilustram as imagens da **Figura 7**. Afinal,

numa cidade industrial que perdeu suas fábricas, onde procurar uma espécie de identidade da classe trabalhadora? Antunes (2009), em sua análise do processo de reestruturação do Capital nas últimas décadas, afirma que

Particularmente depois de meados dos anos 70, o mundo do trabalho vivenciou uma situação fortemente crítica, talvez a maior desde o nascimento da classe trabalhadora e do próprio movimento operário. (...) Essa crise vem afetando tanto a materialidade da classe trabalhadora, a sua *forma de ser*, quanto a sua esfera mais propriamente *subjetiva, política, ideológica*, dos valores e do ideário que pautam suas ações e práticas concretas. (ANTUNES, 2009, pp. 185-6)

Antes de relacionarmos mais profundamente a crise subjetiva da classe trabalhadora no final do século XX com as tentativas de figuração desta classe no documentário de Michael Moore, é preciso analisar com mais detalhes como se deu esse processo sócio-histórico que reestruturou o mundo do trabalho. Segundo Antunes (2009), “após um longo período de acumulação de capitais, que ocorreu durante o apogeu do fordismo e da fase keynesiana, o capitalismo, a partir do início dos anos 1970, começou a dar sinais de um quadro crítico” (p. 31).

Dentre os sinais da crise do modo de produção fordista – que pode ser entendida como uma crise de superprodução –, destaca-se a queda da taxa de lucro, a redução nos níveis de produtividade da indústria, e o esgotamento do padrão de acumulação fordista de produção, causado pela diminuição nos níveis de consumo que esse modo de produção exigia.

Outros fatores elencados por Antunes (2009) são a maior prioridade ao capital financeiro e à especulação (uma hipertrofia da esfera financeira), a maior concentração de capitais, e a crise do *Welfare State*. Esta última teve como consequência o “incremento acentuado das privatizações, tendência generalizada às desregulamentações e à flexibilização do processo produtivo, dos mercados e da força de trabalho” (pp. 31-2). Ainda segundo Antunes (2009),

Como resposta à sua própria crise, iniciou-se um processo de reorganização do capital e de seu sistema ideológico e político de dominação, cujos contornos mais evidentes foram o advento do neoliberalismo, com a privatização do Estado, a desregulamentação dos direitos do trabalho e a desmontagem do setor produtivo estatal, da qual a era Thatcher-Reagan foi

expressão mais forte; a isso se seguiu também um intenso processo de reestruturação da produção e do trabalho, com vistas a dotar o capital do instrumental necessário para tentar repor os patamares de expansão anteriores. (ANTUNES, 2009, p. 33)

O modelo de governo da era Thatcher-Reagan, portanto, teve como projeto uma “ofensiva generalizada do capital e do Estado contra a classe trabalhadora” (ANTUNES, 2009, p. 34), e o consequente desmonte dos avanços conquistados pelos trabalhadores no período de apogeu do fordismo.

Uma série de mudanças ocorreram desde então nas relações de produção de países centrais do capitalismo, como os Estados Unidos. A mais significativa delas foi a diminuição do operariado industrial, juntamente com o aumento do setor de serviços e da precarização do trabalho, que passou a ser parcial, temporário, subcontratado, ou terceirizado (ANTUNES, 2009).

Assim como foi o caso da General Motors, descrito no filme de Michael Moore, a diminuição do operariado fabril é decorrente do movimento de migração das fábricas norte-americanas para a periferia do capitalismo, numa tentativa de recuperar as taxas de lucro obtidas nas décadas anteriores. A erosão desse tipo de trabalho é também o desmonte das conquistas trabalhistas herdadas da era fordista, e o consequente surgimento de tentativas de sobrevivência precárias por parte dos trabalhadores.

Roger e Eu faz um mapeamento dessa nova fase nas relações de trabalho dos Estados Unidos quando sua câmera nos revela as histórias de algumas das vítimas do *downsizing* em Flint. São diversos exemplos de formas alternativas de sobrevivência, como a venda de sangue no Plasma Center⁴³, empregos em redes de *fast-food* e – os mais explorados pelo cineasta – os casos de Janet, a revendedora de produtos Amway⁴⁴, e da criadora de coelhos.

A história de Janet é paradigmática de dois elementos comuns na era da precarização do trabalho: o trabalho em domicílio e o chamado empreendedorismo. Segundo Antunes

⁴³ Nos Estados Unidos, é comum a prática de vender sangue, e não de doá-lo, como na maioria dos países desenvolvidos. Tal fato acaba se tornando uma alternativa para muitos desempregados conseguirem dinheiro eventualmente.

⁴⁴ Amway é uma empresa que vende uma variedade de produtos, essencialmente de beleza, saúde e limpeza doméstica. Fundada em 1959 em Michigan, foi classificada como a 25ª maior empresa nos EUA em 2012. Com um sistema similar a empresas como Avon e Natura, que fornece produtos a revendedoras que trabalham em casa divulgando e revendendo os produtos para a vizinhança, Amway foi algumas vezes acusada de ser um “esquema em pirâmide”.

(2009), esse tipo de trabalho “cada vez mais se configura como uma forma oculta de trabalho assalariado e permite o proliferar (...) das distintas formas de flexibilização salarial, temporal, funcional ou organizativa” (p. 250). Assim, apesar de alimentados pela ilusão de que esse tipo de esquema “oferece a qualquer um, por muito pouco dinheiro, a chance de começar a ganhar dólares e ter sua própria loja em sua casa”⁴⁵, os revendedores não têm a menor segurança trabalhista. É a inclusão de mais mulheres no mercado de trabalho, porém em condições precárias, um retrocesso histórico que a própria trajetória de Janet – antes fundadora e apresentadora de um programa de rádio feminista de Flint – reforça.

Figura 8: À esquerda, Janet trabalhando como revendedora e consultora de produtos Amway. À direita, imagem de Janet quando trabalhava no programa de rádio.

Fonte: *Roger e Eu*

O crescimento do setor de *fast-food*, outra alternativa de sobrevivência da população, está diretamente relacionado a essa inclusão precária das mulheres no mercado de trabalho. De acordo com Davis (1999),

o declínio do salário real durante os anos 1970 ajudou a dobrar a participação de mulheres casadas na força de trabalho, uma vez que as famílias da classe trabalhadora buscavam duas fontes de renda necessárias para sustentar um nível de consumo em massa fordista. (...) De qualquer forma, a incorporação das mulheres no mercado de trabalho aumentou a demanda por refeições baratas fora de casa. Assim, na última década, a porcentagem de refeições não feitas em casa aumentou de um quarto para

⁴⁵ Frase dita pelo ex-garoto-propaganda da General Motors, Pat Boone, em entrevista para Michael Moore em *Roger e Eu*. Na época da filmagem, Boone já não prestava mais serviços para a companhia automobilística, e era conhecido pelas campanhas que fez para a Amway. Até mesmo ele teve que mudar de setor.

um terço, com indícios de que o *fast-food* produzido em massa vai corresponder à metade das refeições familiares até o final da década [de 1990]. O resultado é que somente o McDonald's emprega mais trabalhadores hoje do que toda a indústria metalúrgica básica norte-americana. (DAVIS, 1999, p. 215, tradução nossa).

Assim como o modelo de trabalho de empresas como a Amway, as redes de *fast-food*⁴⁶ não vão oferecer aos ex-trabalhadores da General Motors as mesmas condições trabalhistas que eles possuíam, além de – como o filme de Moore nos mostra – trazer um desafio muito grande de readaptação à lógica da linha de produção de *fast-food*, que se difere em muitos aspectos da linha de produção fordista:

MM (voz-over): O Tacobell local ensinava os operários demitidos e preparar pedidos. O jornal local dizia que aquele era um excelente trabalho. Quando passei lá para ver como estavam indo, o gerente contou por que todos os antigos operários da GM foram demitidos.

Gerente do Tacobell: Muitos disseram que esse trabalho é pesado, pois o trabalho na montadora às vezes era fácil, dependendo do salário. No TacoBell, cada dia é um novo dia. E sempre um desafio diferente. (...) *Fast-food* é um dos ambientes mais estressantes devido às exigências. *Fast-food* exige um ritmo rápido, pois tentamos entregar o pedido em poucos segundos. A mudança entre o trabalho da fábrica e o ritmo no Tacobell foi difícil para algumas pessoas.

Figura 9: Imagem de trabalhadora do TacoBell de Flint

Fonte: Roger e Eu

⁴⁶ As redes de *fast-food* são conhecidas por suas condições de trabalho precárias. Forjam um tipo de trabalhador multifuncional ao mesmo tempo em que são descartáveis. Seguindo a lógica da flexibilização, os chefes utilizam seus funcionários onde, quando, como e o quanto desejarem. [Cf. Arend, S. M. F. e Reis, A. M. D. *Juventude e restaurantes fast food: a dura face do trabalho flexível*. In: Revista Katálysis, vol. 12, n. 2, 2009, pp. 142-151, Universidade Federal de Santa Catarina].

No sistema taylorista/fordista existe uma especialização das atividades de trabalho em limites e simplificações tão extremos que eventualmente “o operário torna-se efetivamente um ‘apêndice da máquina’ (...), repetindo movimentos tão absolutamente iguais num curto espaço de tempo quanto possam ser executados por qualquer pessoa, sem a menor experiência de trabalho no assunto” (PINTO, 2010, p. 38). Dessa forma,

a intervenção criativa dos trabalhadores nesse processo é praticamente nula, tal como sua possibilidade de conceber o processo produtivo como um todo, pois cada qual é fixado num mesmo ponto da produção o tempo inteiro, de modo que se possibilite à linha de montagem trazer, automaticamente e numa cadência exata à sua frente, o objeto de seu trabalho, estando cada trabalhador equipado em seu posto com todas as ferramentas e instrumentos necessários ao alcance da mão. (PINTO, 2010, p. 38)

Tal sistema, que teve sua expansão no centro do capitalismo durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, esteve articulado aos Estados de Bem-Estar social e à formação dos sindicatos. Porém, essa articulação perdeu seu equilíbrio nos anos 1970, com as transformações econômicas e políticas mencionadas anteriormente. Dentre elas, temos a substituição do modelo fordista de produção por outros modos, como o Toyotismo.

Uma das principais diferenças entre o Taylorismo/Fordismo e o Toyotismo é o aspecto de “multifuncionalidade” do modelo mais atual. Todas as atividades que antes eram divididas para cada trabalhador passam a ser responsabilidade de toda a equipe, num esquema de rotatividade de funções. A multifuncionalidade é apenas uma das características do Toyotismo que o sistema de *fast-food* adota para si e, como o próprio filme indica, é a provável razão para a dificuldade de adaptação dos ex-funcionários da General Motors no novo emprego. Assim,

a alocação frequente dos trabalhadores polivalentes entre variadas atividades provoca-lhes sucessivas crises de adaptação – pois se exigem inúmeras habilidades, sempre em mutação. Uma vez que isso os mantém altamente concentrados na superação das dificuldades, tornam-se reduzidas as chances de refletirem sobre sua condição social comum no ambiente de trabalho. (PINTO, 2010, p. 75)

Alternativas de emprego como Amway e TacoBell, portanto, “avançam” para uma lógica de trabalho pós-fordista, apontando para as novas relações de trabalho que surgem a partir do desmonte das fábricas. Tais mudanças colocam os trabalhadores em situações cada vez mais precárias, ao mesmo tempo em que tentam envolvê-los ideologicamente, “fazendo com que interiorizem os objetivos da empresa como se fossem seus” (PINTO, 2010, p. 78).

Seguindo um movimento contrário ao que acontece com os dois exemplos analisados acima, temos o caso da criadora de coelhos. Sua história nos é introduzida a partir do cartaz que anuncia seu serviço: “Coelhos ou filhotes – animais de estimação ou carne – à venda”. A conversa entre Michael Moore e ela é iniciada da seguinte forma:

MM: Oi. Eu vi o anúncio na rua dizendo que você cria coelhos.

Criadora de coelhos: Sim.

MM: Está à venda?

C: Quer animais de estimação ou carne?

MM: Quer dizer que eu posso comprar coelhos como animais de estimação, ou posso comprá-los para...

C: Comer. Já estão preparados e limpos.

A descrição do processo de criação e venda de coelhos continua durante a cena, tanto pela fala da criadora quanto pelas imagens capturadas durante a entrevista, e o que vemos é um exemplo de trabalho artesanal, quase selvagem. Essa personagem, também desempregada, se vê forçada a regredir, nesse caso, para uma lógica pré-industrial de sobrevivência.

Criadora de coelhos: Vivo do seguro social. A única outra fonte de renda que tenho são meus coelhos. Eu a uso para as compras, as contas e meus cachorros. (...) Às vezes ganho só 10 ou 15 dólares por semana, mas é melhor do que nada. Posso usar esse dinheiro pra fazer as compras, pois só recebo do seguro social uma vez por mês. E não é muito.

A segunda aparição da personagem, no entanto, revela que tal alternativa de subsistência não é mais uma opção dentro da lógica do sistema:

Criadora dos coelhos: Um fiscal da saúde veio e disse que eu estava abatendo os coelhos sem condições de higiene. Então agora eu tenho que construir um lugar que tenha paredes laváveis, piso lavável e luz permanente. Tenho que ter uma balança que pese apropriadamente, e três pias para preparar os coelhos.

As condições impostas a ela pelo sistema revelam que existe um padrão de excelência estabelecido para a produção e para o consumo, envolvendo critérios de higiene e tecnologia que a obrigam a ter um capital de investimento para continuar seu trabalho. Assim, ela perde os meios de produção, ainda que precários, que havia encontrado como alternativa para seu sustento. Essa cena, além de trazer à tona o fato de que é cada vez mais improvável haver um modo de trabalho pré-industrial na atual fase do capitalismo, nos revela que existe um controle de condições mínimas para proteger os consumidores das mercadorias, mas não para as condições de trabalho envolvidas na produção destas.

Impedida de continuar com seu meio de subsistência residual e sem capital para investir num projeto empreendedor, a personagem – conforme nos é comunicado nos créditos finais do filme – foi forçada a se inserir como a maioria dos trabalhadores na era pós-industrial; seu sonho agora é o de conseguir se tornar uma veterinária, mais uma mão de obra do setor de serviços em expansão.

Figura 10: Cena do abate do coelho

Fonte: *Roger e Eu*

Diante de tais elementos, o choque causado pelas imagens explícitas que a câmera de Michael Moore captura enquanto a personagem abate e limpa o coelho que a alimentará

naquele dia não nos parece algo gratuito no filme. Afinal, a crueza do abate é a mesma da demissão em massa dos trabalhadores de Flint. Podemos ler a cena, portanto, como metáfora do neoliberalismo e seu conceito de “capitalismo selvagem” ou “darwinismo social”, no qual a máscara da civilização ocidental moderna cai e é revelado o simples ato de sobrevivência, onde o mais forte se alimenta do mais fraco. Nas palavras de Alves (2011), podemos denominar “o novo metabolismo social que surge das novas condições históricas de reprodução expandida do capital de ‘sociometabolismo da barbárie’” (p. 21).

Além disso, a imagem do abatedouro carrega em si a memória da própria origem do fordismo. Foi ao visitar um abatedouro de Chicago que Henry Ford se inspirou para criar a linha de montagem e, com isso, revolucionar a indústria automobilística. “Na carne empacotada em ritmo constante, escreveu Ford em sua autobiografia, era possível vislumbrar um processo produtivo mais eficiente, em que o trabalho fosse simplificado” (VIANA, 2014, s/p). A indústria do processamento de carne, portanto, é pioneira nessa lógica de produção e de exploração do trabalho, e a imagem do abate⁴⁷, portanto, pode ser entendida também como sedimento de memória da situação de penúria já vivida no início da indústria norte-americana.

Parece-nos, portanto, que a motivação para a presença de tais imagens seja a de provocar o espectador a refletir sobre seu próprio choque: assim como é aflitivo vermos um coelho ser abatido a sangue frio, o mesmo deveria acontecer ao vermos grande parte da população ser “esfolada” por uma elite corporativa. Seja carne ou qualquer outra mercadoria, gostamos de consumi-las, mas preferimos ignorar seu processo de produção, e a consequente exploração do trabalho que existe por trás dele. O choque consiste em explicitar ao máximo a brutalidade de um processo do qual estamos grande parte do tempo alienados.

O slogan *Pets or Meat* – que faz referência às opções de consumo dos coelhos como animais de estimação ou carne – é também uma metáfora⁴⁸ da própria história de Flint: se em décadas anteriores a população era tratada como uma espécie de animal de estimação pela

⁴⁷ Não apenas *Roger e Eu*, mas outras produções do teatro e cinema utilizaram-se da imagem do abatedouro como metáfora da exploração, a começar por Eisenstein e Brecht. No filme *A greve* (1924), Eisenstein faz uma montagem que relaciona metaforicamente o abate dos bois com a repressão policial que os trabalhadores sofrem durante a manifestação. A peça *Santa Joana dos Matadouros* (1929), de Brecht, retrata as lutas dos operários dos matadouros de Chicago contra os seus patrões: os negociantes de carne que apostam na especulação bolsista para a obtenção de lucros fáceis. Os matadouros de Chicago funcionam na peça como metáfora da crise do sistema econômico global. Assim, a metáfora do abate parece constituir um elemento simbólico recorrente na arte política.

⁴⁸ Essa relação entre o slogan e a população de Flint é feita pelo próprio cineasta anos mais tarde, no curta-metragem *Pets or Meat: the return to Flint* (1992), filme que funciona como uma sequência de *Roger e Eu*, no qual Michael Moore revisita alguns dos personagens de seu primeiro filme para acompanhar seus destinos.

General Motors e pelo Welfare State, a partir da nova fase econômica ela se tornou uma carne esfolada para a sobrevivência do mais forte.

A imagem dos trabalhadores de Flint como “animais de estimação” do Estado e do Capital refere-se à relação de extrema dependência que a cidade tinha com corporações como a General Motors. Edsforth (1987) afirma que antes da entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial, a economia de Flint já “dependia inteiramente do mercado automobilístico” (p. 73, tradução nossa). Se o automóvel era o símbolo do capitalismo industrial no país, Flint estava no centro desse processo. Segundo o autor,

A renovação do investimento pesado na indústria automobilística de Flint, iniciado por William C. Durant e seus associados em 1913, criou um *boom* que iria quadruplicar a população de Flint em apenas quinze anos. No decorrer da Primeira Guerra Mundial, uma crise relativamente rápida no pós-guerra, e duas mais reestruturações da General Motors, Flint continuou a crescer num ritmo notável porque os investidores confiaram no futuro do automóvel, e o automobilismo continuou a jorrar quantidades vastas de capital na expansão da produção automotiva da Vehicle City. (EDSFORTH, 1987, p. 71, tradução nossa)

Na metade do século XX, Flint estava em segundo lugar na liderança automobilística – perdendo apenas para a vizinha Detroit –, e era conhecida nacionalmente por sua estabilidade e harmonia social, sendo apelidada de *Vehicle City*. “O que era bom para a General Motors parecia ser ótimo para Flint” (DANDANEAU, 1996, pp. xx-xxi). Essa imagem de Flint é reforçada no filme logo na cena inicial, quando o narrador Michael Moore nos apresenta a cidade:

MM (voz-over): Nossa cidade, Flint, em Michigan, era a cidade natal da General Motors, a maior corporação do mundo. Havia mais fábricas de carros aqui do que em qualquer lugar do mundo. Nós construíamos Cadillacs, Buicks e chassis para Fisher. Caminhões GM, Chevrolets e velas AC. Vivíamos a prosperidade que operários do mundo todo nunca haviam visto. E a cidade era agradecida à empresa.

Essa apresentação em voz-over é coberta por imagens panorâmicas da cidade, nas quais vemos uma massa de trabalhadores caminhando para a fábrica. No exato instante em

que o narrador fala sobre a prosperidade da cidade, temos a imagem do que parece ser um grupo de trabalhadores dançando alegremente.

Figura 11: Algumas das imagens que vemos durante a narração de Moore sobre Flint

Fonte: *Roger e Eu*

Surge aqui a dúvida a respeito da relação que o narrador tem com o conteúdo narrado. Seriam irônicas tais observações a respeito da prosperidade econômica dos trabalhadores? Ou a perspectiva do narrador Michael Moore está “colada” naquilo que nos diz e nos mostra? Em outras palavras: a montagem dessa cena permite uma leitura crítica da situação da classe trabalhadora na primeira metade do século XX? Ou o que temos é uma idealização desse período histórico, limitando a tese do filme apenas a uma crítica ao neoliberalismo como anormalidade do sistema?

Logo em seguida, temos um novo narrador – dessa vez a voz do vídeo institucional que o filme utiliza como material de arquivo. Essa *voz-over* faz alguns comentários a respeito das filmagens de uma celebração que ocorria então em Flint:

Voz-over do vídeo institucional: Com a cidade toda festiva, Flint realiza uma festa de aniversário. É para o pessoal da General Motors, em seu aniversário

de 50 anos. Pat Boone celebra com uma música. A promessa de futuro é dada pelo presidente da GM, Harlow Curtis. Do mundo da TV vem o sargento Garcia e o espadachim conhecido como Zorro. Mas a grande atração do desfile é a marcha animada da equipe Elks. Os cidadãos de Flint, onde nasceu a GM, também veem a radiante Miss América.

Dentre as imagens que preenchem essa narração, temos um plano aberto no qual vemos a fachada de um prédio com o letreiro “Flint saúda a GM”. O fato de não sabermos se aquele é um prédio da prefeitura ou da empresa explicita a relação de extrema dependência entre as esferas pública e privada de Flint, algo que permeia toda a apresentação que o filme fez até então da cidade. Notamos, ao longo da narrativa, que existe uma ocupação dos espaços públicos de Flint por interesses privados da General Motors, o que gera um esvaziamento de vida cívica na cidade, e faz com que a cidade e a corporação se confundam como uma só entidade.

Figura 12: O prédio que faz referência a Flint e à GM

Fonte: *Roger e Eu*

Em seguida, escutamos um comentário do narrador Michael Moore sobreposto ao narrador do vídeo institucional: “Ah, essa era a Flint que eu me lembro, onde todo dia era um grande dia”.

Figura 13: Imagem da festa da GM em Flint em 1955

Fonte: *Roger e Eu*

O que vemos nesse momento é a imagem de um cartaz preso no alto dos prédios da cidade, no qual lemos “Quinquagésimo Milionésimo carro da GM – Chevrolet 1955”, seguido da voz institucional dizendo “É um grande dia, sim”. A interjeição e a entonação usadas pelo narrador Michael Moore – e, principalmente, a montagem que coloca os dois narradores comentando não apenas a imagem, mas também um ao outro – trazem um novo significado à cena ao indicarem um processo de desconstrução da representação idealizada (e espetacular) da cidade e de sua relação com a General Motors. A montagem de Moore cria, assim, uma contradição em cena, causando um **efeito de estranhamento** no sentido brechtiano do termo.

A lealdade para com a General Motors não era apenas algo vindo do Estado, mas também dos próprios trabalhadores. Na primeira metade do século XX, a comunidade de Flint vivia no topo da revolução industrial. Dandaneau (1996), em sua pesquisa sobre as relações de dependência entre Flint e a General Motors, comenta que

Flint teve não apenas um padrão de vida acima da média (proporcional ao modo de vida mais abundante da história), mas também se posicionou numa espécie de centralidade cultural, refletida na atenção dada pela mídia nacional devido ao seu sucesso social, à segurança econômica vinda das grandes fábricas que fortaleciam a cidade, assim como ao reconhecimento generalizado do que naquele tempo constituía o *American Dream*. O fato de que essa centralidade cultural dependia da presença local de apenas uma empresa capitalista era ignorado na versão de Flint do que C. Wright Mills chamava de “*American Celebration*”. Se a dependência da GM significava abundância econômica e prestígio cultural, então Flint era grata por isso. (DANDANEAU, 1996, p. 104, tradução nossa).

A rotina e o modo de vida da população da cidade tornaram-se quase que completamente dependentes da General Motors a partir da década de 1920, quando os gerentes das fábricas da GM começaram a conquistar maior fidelidade dos trabalhadores – promovendo uma espécie de “senso de comunidade” entre os funcionários e a empresa, no qual o espaço do trabalho substituiu as funções dos espaços públicos (inclusive no tempo de lazer) da cidade. Mais importante ainda para o destino de Flint foi o processo de controle da vida institucional da cidade, quando a empresa passou a patrocinar programas de bem-estar social, seguros, organizações de caridade, projetos de educação, parques, atrações recreativas, bibliotecas e hospitais, além de outros projetos que acabaram transformando a cidade num lugar onde os trabalhadores podiam se ajustar à vida urbana e industrial sem exigirem programas de bem-estar públicos ou ações independentes organizadas pela própria classe trabalhadora (EDSFORTH, 1987). Tal processo reforçou a crença de que os problemas públicos podiam ser resolvidos por iniciativas privadas, além de colocar a elite industrial de Flint como protagonista de toda e qualquer mudança ocorrida na cidade. Ao mesmo tempo, entretanto, a imagem de cooperação e de trabalho de equipe era mantida pela ilusão da prosperidade. Nas palavras de Edsforth (1987),

A prosperidade era a palavra-chave. Ela permitiu que os empresários controlassem os assuntos civis, estabelecendo uma hierarquia social na qual todo novo residente (independentemente de seu contexto cultural ou status econômico) se anulava perante a sabedoria e o poder da elite automobilística. No decorrer dos anos 1920, a liderança empresarial de Flint tomou as decisões que tiveram o maior impacto nas relações sociais e na postura da cidade em crescimento. (EDSFORTH, 1987, p. 72, tradução nossa).

Ao direcionar a criação de uma economia orientada para o consumo, implementar programas de assistência e dominar as relações políticas e econômicas da cidade, a elite de Flint acabou formando a identidade cultural da classe trabalhadora, que se via como participante da sociedade pelo fato de ter alcançado certo nível de consumo. De acordo com Mills (1966),

A história dos Estados Unidos tem-se caracterizado por um aumento progressivo da renda real, interrompido uma única vez em grande escala – durante a depressão dos anos 30 – para voltar a subir e atingir novas alturas durante a II Guerra Mundial. A princípio essa tendência foi estimulada pela

expansão para o Oeste, e depois pelo desenvolvimento de uma indústria gigantesca. Por outro lado, os Estados Unidos têm-se beneficiado com longos períodos de paz, desconhecidos para a maioria dos países europeus. Um povo que tem essa história de satisfações materiais crescentes e ininterruptas não tende a criar descontentamentos econômicos que poderiam transformar suas instituições políticas em campos de conflito ideológico, ou fazer do espírito dos indivíduos uma tribuna de debates políticos. (MILLS, 1966, p. 358)

Com a mudança estrutural do capitalismo vivida nas últimas décadas do século XX, no entanto, tal impressão de prosperidade veio por água abaixo, e a classe trabalhadora de Flint, como microcosmo do capitalismo industrial nos EUA, sofreu duras consequências. Segundo Mills (1966), “uma das mais poderosas armas das grandes empresas é a ameaça de deixar a cidade; esse direito é, de fato, um poder de vida ou morte sobre a economia da cidade, afetando igualmente o banco, a Câmara de Comércio, os pequenos negociantes, o operariado e as autoridades municipais” (p. 69).

Fragmentada e heterogênea, constituindo-se muitas vezes pela precariedade, a classe trabalhadora de Flint passa a não reconhecer sua própria identidade. Se o trabalho é “um dos grandes alicerces de constituição do sujeito e de sua rede de significados” (LANCMAN *apud* PINTO, 2010, p. 10), e a cidade de Flint vivia basicamente do trabalho industrial, a migração das fábricas traz uma espécie de “subjetividade traumatizada” à população. Um exemplo extremo dessa “subjetividade traumatizada” em *Roger e Eu* é o personagem Ben, amigo de Moore, que tem um ataque de pânico causado pela instabilidade de emprego na cidade:

Moore (voz-over): Mais fábricas fecharam, e eu comecei a notar as reações dos meus amigos. Ben (...) havia sido despedido da GM cinco vezes em cinco anos. Esperando ser despedido novamente, ele pirou enquanto trabalhava. Ele agora fica “fazendo cestas” num hospício local.

Ben: Eu não aguentei. Disse para o cara ao lado: “Diga ao chefe que estou doente. Diga o que quiser”. Peguei meu casaco, saí pela porta, passei pelos guardas, entrei no carro, peguei a Bristol Road, estava indo pro meu apartamento. Liguei o rádio querendo me animar... as lágrimas caíam dos meus olhos! Estava tocando *Wouldn't it be Nice*, dos Beach Boys. E eu pensei: “que música horrível para se ouvir no meio de um ataque de pânico. Uma música que normalmente me animaria”. (...)

Alves (2011) aponta que o termo “*stress*” surgiu exatamente no momento de ápice do modelo fordista, na década de 1930. Porém, segundo o autor, “é a partir da crise estrutural do capital e do desenvolvimento do novo complexo de reestruturação produtiva (...) e, portanto, com a constituição do sociometabolismo da barbárie, que a quantidade de ‘agentes estressores’ se multiplicaram à exaustão” (p. 154).

Além do estresse, “sintoma crucial da ‘subjatividade em desefetivação’” (ALVES, 2011, p. 154), há outras mudanças significativas que começam a ocorrer na subjatividade da classe trabalhadora. Aronowitz (2005), em seu estudo sobre a situação dos trabalhadores norte-americanos nas últimas décadas, afirma que estes parecem ter perdido sua “voz coletiva”, tornando-se “reduzidos a espectadores da História” (p. 113, tradução nossa). Seu argumento é o de que

(...) os trabalhadores, sindicalizados e não sindicalizados, perderam seu senso de lugar. O que nós chamamos de regime ‘pós-fordista’ de produção e acumulação de capital consiste, em primeiro lugar, em destruir o poder que o Trabalho tem de reprimir a mobilidade do Capital e ganhar uma medida de segurança. Conceitos como ‘flexibilidade’, ‘globalização’ e ‘inovação tecnológica e organizacional’ conotam que o mundo virou de ponta cabeça. O resultado é que muitos trabalhadores sentem-se pendurados por um fio. Fragmentados pela ausência de solidariedade trabalhista e de liderança, não houve período desde o início dos anos 1930 no qual a organização do trabalho tenha se provado mais impotente para resistir (...). (ARONOWITZ, 2005, pp. 131-2, tradução nossa).

Em *Roger e Eu*, vemos os trabalhadores longe de serem protagonistas ou até mesmo aliados do “herói”, uma vez que sua desorganização e fragmentação os impede de se juntar à jornada. Assim, aparecem no filme ocupando apenas o papel social de “vítima”⁴⁹.

Podemos relacionar essa representação dos trabalhadores em *Roger e Eu* também ao conceito de “precariado”. O termo – um neologismo que combina o adjetivo “precário” e o substantivo “proletariado” – é utilizado pelos sociólogos contemporâneos para se referir a essa classe-em-formação que começa a surgir na era da globalização. O mais fundamental a ser observado a respeito desse novo conceito de classe é o fato de que

⁴⁹ Essa separação de papéis entre o personagem Michael Moore e os outros personagens trabalhadores traz à tona uma questão central: a problemática da representação da classe trabalhadora como Outro, a partir do ponto de vista de um Intelectual (que se vê ora como aliado dela, ora como igual, e ora como autônomo).

Além da falta de garantia no emprego e da renda social insegura, aqueles que fazem parte do precariado carecem de uma *identidade* baseada no trabalho. Quando estão empregados, ocupam empregos desprovidos de carreira e sem tradições de memória social, ou seja, não sentem que pertencem a uma comunidade ocupacional imersa em práticas estáveis, códigos de ética e normas de comportamento, reciprocidade e fraternidade. (STANDING, 2012, p. 31)

A crise de identidade vivida pelo protagonista, e reforçada pela fragmentação de seus supostos aliados, portanto, dialoga com o processo vivido no momento histórico em que Moore está inserido. Se o precariado “não se sente parte de uma comunidade trabalhista solidária” (STANDING, 2012, p. 31), o sentimento de alienação é evidente. A impossibilidade de enxergar aliados neste cenário se dá pelo fato de que “o precariado não é uma classe organizada que busca ativamente seus interesses, em parte porque está em guerra consigo mesmo” (p. 48). Ainda segundo Standing (2012),

Um trabalhador temporário com baixo salário pode ser induzido a ver o “parasita de benefícios sociais” como alguém que obtém mais, de forma injusta e às suas custas. Uma pessoa que mora há muito tempo numa área urbana de baixa renda será facilmente levada a ver os migrantes como alguém que obtém os melhores empregos e que se lança para encabeçar a fila para os benefícios. As tensões dentro do precariado estão colocando as pessoas umas contra as outras, impedindo-as de reconhecer que a estrutura social e econômica está produzindo seu conjunto comum de vulnerabilidades. (STANDING, 2012, p. 48)

Um personagem de *Roger e Eu* que levanta a complexidade das relações sociais dentro dessa lógica é o oficial de justiça Ross, que ocupa uma posição delicada por ser ao mesmo tempo trabalhador e defensor da propriedade privada. Além de Ross, temos os demitidos da General Motos que começam a trabalhar como carcereiros, e se veem no dilema de prenderem ex-colegas de trabalho diariamente.

Figura 14: À esquerda, ex-funcionário da GM trabalhando como carcereiro na cidade. À direita, o oficial de justiça Ross abrindo a porta de uma casa de uma família prestes a ser despejada.

Fonte: *Roger e Eu*

Além da discussão acerca do papel dos trabalhadores responsáveis por cargos que lidam com a Polícia, a Lei e a Ordem e a problematização que isso acarreta nas possibilidades da aliança de classe, temos também em *Roger e Eu* a problematização do papel dos sindicatos no mesmo cenário.

Ao mesmo tempo em que *Roger e Eu* menciona o fato de os trabalhadores de Flint terem um histórico de luta que permitiu, em 1937, a fundação de um dos mais importantes sindicatos da história dos Estados Unidos, a UAW, o filme aponta para alguns elementos de decadência da organização sindical. O mais explícito deles é a entrevista com o então atual presidente da UAW, Owen Bieber, no desfile em homenagem aos fundadores do sindicato. Bieber afirma claramente: “Não sei se temos que chegar ao ponto de outra greve. Uma greve hoje não seria igual ou capaz de conseguir o mesmo feito de 1937”. A montagem do filme coloca, na sequência, o depoimento de um cidadão de Flint presente no desfile, que comenta: “O sindicato está enfraquecendo. Estamos perdendo o poder. Por quê? Porque há muitos caras no sindicato que são amigos da gerência”. A fala de Bieber, interrompida pela edição, prossegue: “Algumas fábricas cujos fechamentos foram anunciados obviamente serão fechadas. Temos que aceitar o fato de que não vão permanecer abertas. Acho que com este espírito, Flint não só sobreviverá, mas continuará a crescer”.

Primeiramente, lidemos com uma questão importante apontada na primeira fala de Bieber: a possibilidade histórica de haver uma organização sindical forte nessa nova fase do capitalismo. Com o desemprego estrutural, a informalidade e a precarização do trabalho, houve uma desestabilização das bases de filiação dos sindicatos. Com isso, é óbvio que

o poder das greves como meio de reivindicação dos trabalhadores foi afetado, tendo sua eficácia sido reduzida por essa fragmentação e heterogeneização que atingiu toda a classe trabalhadora, dificultando uma coesão que permita organizar os trabalhadores por empresas, ramos e setores. (PINTO, 2010, p. 50)

Os grandes sindicatos, portanto, “acabaram por ser arrastados num processo de crise que perdura até os dias atuais” (PINTO, 2010, p. 51). Apesar de os sindicatos ainda existirem formalmente, houve uma “destruição do sindicalismo de classe e sua conversão num sindicalismo dócil, de parceria (*partnership*), ou mesmo em um sindicalismo de empresa” (ANTUNES, 2009, p. 55), como apontam tanto o comentário do cidadão de Flint quanto a segunda parte do depoimento de Bieber.

Figura 15: À esquerda, o presidente da UAW, Owen Bieber, acenando de dentro da limusine durante o desfile. À direita, Bieber, de terno e gravata, sendo entrevistado por Moore.

Fonte: *Roger e Eu*

A representação de Bieber no filme, desfilando dentro de uma limusine blindada, e vestido com terno e gravata, reforça ainda mais a imagem do sindicato como uma instituição burocratizada, distante do dia-a-dia da fábrica, praticamente uma categoria social à parte. Nas palavras de Aronowitz (2005),

Os líderes dos maiores sindicatos se tornaram imagens espelhadas dos empresários com quem eles lidam. Muitos líderes sindicais frequentam círculos políticos e corporativos de nível médio e alto e, mesmo que sejam obrigados a representar seus membros, eles se tornaram, *de facto*, parte da classe patronal e governista. Altos salários, benefícios generosos e afins têm um papel importante na distância cada vez maior que eles possuem dos membros chão de fábrica de seus respectivos sindicatos. Consequentemente,

poucos deles estão preparados para assumir os riscos envolvidos em organizar greves e manifestações e formar instituições de oposição política. (ARONOWITZ, 2005, pp. 119-20, tradução nossa).

O enfraquecimento político da organização da classe trabalhadora fica evidente quando vemos um sindicato incapaz, seja por qual motivo, de interferir no fechamento das fábricas numa cidade que tem toda sua economia voltada para o trabalho industrial. A década de 1980 foi marcada por atitudes de grande concessão dos sindicatos às políticas neoliberais do governo Reagan, concordando em congelar ou até mesmo reduzir os salários dos trabalhadores, e assinando contratos que garantiam a não organização de greves em longo prazo (ARONOWITZ, 2005).

Talvez a cena que melhor figure tal enfraquecimento seja aquela em que o narrador Michael Moore menciona que “faltavam duas semanas para o Natal e a GM resolveu fechar a fábrica que havia sido cenário da grande greve de Flint”. Sua voz é acompanhada da imagem de uma placa em homenagem à greve de 1936/7, localizada em frente à fábrica, como uma espécie de marco histórico da cidade. Sua narração continua, dizendo que “a UAW havia prometido que haveria uma enorme manifestação no último dia de trabalho. Apenas quatro empregados apareceram para protestar contra o fechamento”.

Figura 16: À esquerda, imagens da placa em homenagem à greve de 1936-7. À direita, imagens dos poucos manifestantes no dia do fechamento da principal fábrica da GM.

Fonte: Roger e Eu

A câmera, num movimento vertical para baixo, nos permite ler, na placa, um resumo da greve. Porém, o elemento mais chamativo da imagem é o buquê de flores mortas que está ao lado da placa, tornando-a semelhante a um jazigo. A montagem entre fala e imagem traz a sensação de morte de uma experiência de luta, que é reforçada pela continuação da cena, na qual vemos apenas três trabalhadores caminhando na rua, carregando uma plaquinha na qual está desenhado um grande ponto de interrogação.

O diálogo que essa cena faz entre a organização dos trabalhadores na década de 1930 e a (des)organização vivida nos anos 1980 nos remete a um elemento importante da constituição do precariado: o fato de essa classe-em-formação ter “um fraco senso de ‘memória social’” (STANDING, 2012, p. 46). Afinal, a memória social surge a partir do sentimento de pertencimento a uma comunidade que é reproduzida ao longo de gerações. O que temos em *Roger e Eu*, no entanto, é a simbologia de um enfraquecimento dessa memória a partir da perda do vínculo com a geração anterior, fordista. Assim, a geração de Moore não tem mais um modelo para imitar, e “desloca-se à deriva para dentro das armadilhas da precariedade, com empregos de baixos salários intercalados a períodos de desemprego e ociosidade forçada” (STANDING, 2012, p. 109).

Além da dificuldade de figuração dos aliados na jornada do herói vivida pelo personagem Michael Moore, outro elemento importante da narrativa aparece problematizado nesse filme: a figura do “Mentor”. Segundo Vogler (2006), “a função do Mentor é preparar o herói para enfrentar o desconhecido. Pode lhe dar conselhos, orientação ou um equipamento mágico” (p. 39). A relação entre Herói e Mentor é uma das mais frequentemente encontradas nas narrativas, e carrega o simbolismo da transmissão do conhecimento. Parece-nos, portanto, de extrema importância identificar como se configura a construção desse arquétipo em *Roger e Eu*, e suas implicações para o projeto político do cineasta.

Iniciaremos nossa análise a partir de uma frase-chave que aparece no filme. Na mesma cena em que temos o presidente da UAW falando sobre a impossibilidade da organização de uma greve nos anos 1980, temos o depoimento de um cidadão, cuja posição na montagem cria um efeito de comentário sobre a fala do sindicalista. Em seu depoimento, ele diz enigmaticamente: “Algumas pessoas sabem que horas são; outras pessoas não”.

Se o Herói está em busca de caminhos a serem seguidos, precisa ser guiado por essas pessoas que sabem que horas são. No caso de *Roger e Eu*, saber “que horas são” é entender seu momento histórico e as possibilidades de atuação, a partir dos interesses de sua classe, e

não da classe antagônica. Como já observamos, a liderança sindical não parece ocupar esse papel no filme. Ao se posicionar contra os interesses da classe trabalhadora, o presidente da UAW acaba tendo a função de um “anti-Mentor”, desorientando o “herói”.

O personagem Michael Moore encontra diversos anti-mentores em sua jornada, a maioria deles ideólogos do neoliberalismo, que não apenas tentam justificar a situação de Flint como também apresentam soluções que em nada ajudam o “herói” e as vítimas a saírem da crise que os assola.

Além do presidente da UAW, ocupam essa função Anita Bryant⁵⁰ e Pat Boone, celebridades contratadas como garotos-propaganda da General Motors no auge da empresa e que, tanto nas entrevistas que dão ao cineasta Michael Moore quanto nos eventos que participam para ajudar a reavivar o ânimo de Flint, alimentam discursos de autoajuda e empreendedorismo. A montagem do filme seleciona “pérolas” como a afirmação de que “ainda existem oportunidades em Flint e nos EUA. Insista e viva um dia de cada vez”, e uma exaltação a Margareth Thatcher, ambas de Anita Bryant:

Anita Bryant: Eu li uma coisa interessante. Margareth Thatcher disse: “Anime-se, America. Vocês moram num país maravilhoso. É um país livre. Têm um presidente ótimo. Nem tudo é perfeito, mas sejam felizes, pois moram num país livre”. Moramos numa sociedade livre. Hoje é um novo dia. É uma oportunidade de fazer alguma coisa. Pelo menos agradeça a Deus pelo sol que brilha e por não estar morrendo de fome. Faça alguma coisa com as suas mãos. Sei lá.

De Pat Boone, ouvimos que “Flint é uma das bases deste país. As pessoas aqui não se entregam ou desistem. Elas sabem que tivemos bons tempos no passado e teremos mais momentos bons e produtivos pela frente”. Além dessa fala, temos a já mencionada análise que ele faz das possibilidades empreendedoras que empresas como a Amway trouxeram para os cidadãos de Flint.

Não é coincidência que temos tais discursos no filme de Moore. A ideologia do empreendedorismo no mundo do trabalho foi disseminada exatamente no período de crise estrutural vivido pelas últimas décadas do século XX, e propunha estabelecer uma nova “ética”

⁵⁰ Cantora, ex-Miss Oklahoma. Foi garota-propaganda da General Motors e da multinacional Florida Orange Growers. É conhecida por sua política conservadora ao organizar campanhas anti-homossexuais.

do trabalho. Segundo tal ideologia, a ausência de empregos deveria ser vista como uma oportunidade para o desenvolvimento das potencialidades criativas dos indivíduos, que seriam capazes de criar novas possibilidades de sobrevivência e alavancar a economia da região. Ao se colocar como um recurso adequado para os indivíduos se inserirem no mundo do trabalho em transformação, afirmando que qualquer indivíduo pode “tornar-se patrão”, a ideologia do empreendedorismo – um dos maiores pilares do discurso neoliberal – contribui para o ocultamento da luta de classes (já que as condições financeiras passam a ser uma questão individual e não uma questão de exploração sistêmica).

Mas não só de discursos proferidos por celebridades vive a ideologia neoliberal. A lógica dessa nova fase do capitalismo está presente em *Roger e Eu* nas próprias tentativas das autoridades locais e nacionais para remediar a crise da cidade. Muitas dessas tentativas eram basicamente uma série de eventos para levantar a moral da população, como a organização de desfiles, feiras, palestras motivacionais com pastores evangélicos e a vinda de celebridades ligadas ao passado próspero de Flint.

Além disso, temos exemplos de tentativas ligadas mais diretamente à economia da cidade. O presidente Reagan, por exemplo, organiza um encontro com alguns trabalhadores de Flint, no qual apresenta como solução a migração da população para outras áreas do país. Já a prefeitura de Flint, apoiada no espírito otimista da campanha de Reagan, decide fazer projetos de revitalização ligados à criação de espaços para turismo e eventos:

Nos primeiros estágios da desindustrialização de Flint, a cidade tentou entrar no nicho no setor de serviços americano se tornando a “Meca de turismo e convenção do meio-oeste”. Como parte de sua estratégia de desenvolvimento, a liderança de Flint tentou enfeitar a cidade, embelezá-la com atrações estilo Disneylândia, e pedir aos seus moradores que servissem quase um milhão de visitantes por ano. (DANDANEAU, 1996, pp. 207-8)

Tal tentativa de inserção de Flint no setor de serviços é frequentemente ironizada no filme como uma alternativa “patética” para a crise vivida na cidade. Já na introdução do assunto, ao fazer um panorama da situação de Flint, a narração de Michael Moore contrasta o problema econômico de grandes proporções com o tom irônico da solução apresentada a partir de um “suspense narrativo”:

MM (voz-over): Enquanto isso, as coisas estavam piorando em Flint. Mais empregos foram eliminados, e a cidade havia se tornado a capital do desemprego no país. A visita de astros e a criação de novos empregos não conseguiram tirar Flint da depressão. Justamente quando parecia não haver mais esperanças, as autoridades apareceram com uma última grande ideia.

A “grande ideia” nos é explicitada a partir do material de arquivo de um noticiário. Nele, o repórter diz que “ninguém pensa em atração turística quando ouve falar em Flint, mas as pessoas daqui querem mudar isso, e estão preparadas para ir aos extremos”. O filme segue com mais material de arquivo: o slogan do projeto, “*Our new spark will surprise you*”, e uma explosão amadora de confete e serpentina que ilustra o argumento do repórter de que “a administração de Flint quer ver a economia turística real **estourar**”.

Figura 17: À esquerda, imagens da arquitetura do Hyatt Regency Hotel. À direita, imagens da arquitetura do Water Street Pavilion.

Fonte: *Roger e Eu*

Essa sequência possui também fragmentos de entrevistas com o secretário de turismo de Flint, Steven Wilson, descrevendo a inauguração do Hyatt Regency Hotel e do Water Street Pavilion com grande otimismo. A postura de Wilson é ironizada por comentários do narrador Michael Moore que revelam contradições do projeto, como o fato de o governo ter

investido milhões em algo fadado ao fracasso, ou o fato de a maioria da população não poder frequentar um hotel de luxo como aquele. Wilson faz uma exaltação à arquitetura ⁵¹ do Water Street Pavilion, dizendo que “essa nova instalação [foi] feita com muito vidro e ferro, assim como plantas e cores, para torná-lo festivo, divertido, e excitante”.

Para fechar essa sequência, o filme menciona a inauguração do AutoWorld, “considerado pelos administradores o maior parque temático coberto do mundo, (...) construído a um custo de mais de 100 milhões de dólares, e dedicado à crença de que o automóvel fez a América”. Essa construção de uma Disneylândia dentro de Flint se revela uma representação cultural pós-moderna quando a narração de Moore nos conta que a temática do parque era exatamente a cidade de Flint no auge da industrialização: “Paguei 8,95 dólares e vi algo que não via fazia muito tempo: o centro de Flint, reconstruído em escala exata sob a cúpula de vidro do Autoworld para parecer exatamente com o que era antes do fechamento das fábricas”.

Figura 18: Imagens do parque temático AutoWorld

Fonte: *Roger e Eu*

⁵¹ O Water Street Pavilion foi desenhado por James Rouse em 1986, seguindo o modelo da arquitetura pós-moderna do Rouse's New York City South Street Seaport, mas com bem menos glamour do que NYC podia pagar. [Cf. Dandaneu, S. P. *A town abandoned: Flint Michigan confronts deindustrialization*. State University of New York Press, 1996, p. 162]. É importante ressaltar que a estética pós-moderna, como teorizou Fredric Jameson, nada mais é do que “a lógica cultural” dessa nova fase do capitalismo.

A expressão “parecer exatamente com” é ideal para entender a função de **simulacro** do parque Autoworld. Se os projetos de construção do hotel e do pavilhão já pertenciam a uma lógica pós-industrial, ao tentarem forjar a entrada de Flint no setor do turismo, o parque leva isso a outro nível, mostrando que a cidade, em sua dificuldade de encontrar um espaço na nova fase do Capital, tenta se resguardar na imagem de cidade industrial, nem que para isso faça uma réplica de si mesma e fique presa a uma mera simulação nostálgica. Nesse sentido, o projeto do Autoworld se mostra preso a elementos residuais, ao mesmo tempo em que se apropria das possibilidades da própria era pós-moderna e sua disneyficação da História.

Apesar da aposta do secretário de Turismo e do próprio governador de Michigan no projeto, acreditando que ele “dará uma grande contribuição para nossa importante indústria de turismo e viagens, (...) dará empregos para nossa gente, nossas crianças, nossos vizinhos”, o narrador Michael Moore e as imagens de prédios demolidos em ruínas nos revelam que

MM (*voz-over*): (...) os milhões de turistas nunca apareceram em Flint. O Hotel Hyatt faliu e foi colocado à venda. O Water Street Pavilion viu a maioria de suas lojas fecharem as portas. E, apenas seis meses após sua inauguração, o AutoWorld fechou, devido à falta de visitantes. Acho que era o mesmo que esperar que um milhão de pessoas ao ano fossem para New Jersey visitar um ChemicalWorld, ou para Valdez, Alasca, ver um ExxonWorld. Algumas pessoas não gostam de comemorar tragédia humana nas férias.

Assim, o choque entre imagens e entre discursos cria uma justaposição de elementos antagônicos que revela a contradição presente na ideologia pós-moderna, que celebra a sociedade pós-industrial ao mesmo tempo em que não é capaz de esconder o rastro de destruição deixado por essa mesma sociedade.

Essa série de tentativas das autoridades para remediar a crise, junto ao discurso neoliberal proferido por políticos, sindicalistas e artistas, fazem parte da desconstrução que o filme de Moore faz do arquétipo do “Mentor”, por sinalizarem falsos caminhos a serem percorridos pelo “herói”, tornando-se, como vimos, “anti-mentores”. Além disso, cabe observar que mesmo os personagens que em tese estariam do mesmo lado do “herói” na batalha, como os trabalhadores da cidade, não possuem uma sabedoria adquirida por uma experiência a ser compartilhada, critério fundamental para a relação de aprendizado que se estabelece entre Herói e Mentor. A combinação desses personagens-vítimas – tão ou mais

perdidos que o “herói” no caos do Novo Mundo – com os anti-mentores, traz ao filme uma impossibilidade de figuração do arquétipo do “Mentor”.

Podemos justificar a ausência de um mentor real em *Roger e Eu* de duas maneiras. A primeira delas, histórica, é que tal ausência parece funcionar como uma alegoria que figura a crise de liderança da classe trabalhadora. Ao longo do século XX, as tentativas de organização dos trabalhadores foram frustradas devido à traição das duas direções que afirmavam representar os interesses dessa classe: o stalinismo e a socialdemocracia.⁵²

A outra justificativa, mais diretamente ligada à estrutura narrativa, é que o problema seria anterior à falta de um Mentor real, uma vez que o próprio “herói” carece de um objetivo claro. Se ele inicialmente aponta como sua missão o simples ato de encontrar Roger Smith e fazê-lo voltar para Flint, seu contato com os pseudo-aliados, falsos mentores e vítimas torna a jornada mais complexa e confusa. Nesse sentido, Tom Kay, o lobista da General Motors, aparece como figura central. Além de problematizar o papel de Roger Smith como antagonista, questiona a própria missão do personagem Michael Moore, indiretamente, ao dizer:

Tom Kay: Não entendo seu argumento, ao dizer que, se a GM nasceu aqui, ela deve mais a essa comunidade. Não concordo com isso. (...) Uma corporação trabalha visando lucros. Faz o que é preciso para obter lucro. Esta é a natureza das corporações e das empresas. É por isso que as pessoas pegam dinheiro e investem num negócio, para que possam ganhar mais, e não para honrar sua cidade natal.

Tom Kay, nesse momento do filme, é o que mais se aproxima do papel de “Mentor”, pois desmascara a própria missão do “herói” como uma postura inocente e simplista. No

⁵² Diversos autores de Esquerda apontam para o caráter estruturalista e antirrevolucionário do stalinismo e da socialdemocracia. Citaremos aqui um trecho do *Programa de Transição* de Trotsky, um dos mais populares críticos a esses dois modelos de governo, o qual sintetiza bem os argumentos que apontam para as origens da crise da Esquerda: “Bons são os métodos e os meios que elevam a consciência de classe dos operários, sua confiança em suas próprias forças, sua disposição à abnegação na luta. Inadmissíveis são os métodos que inspiram nos oprimidos o medo e a docilidade diante dos opressores; sufocam o espírito de protesto e revolta e substituem a vontade das massas pela vontade dos chefes, a persuasão pela pressão, a análise da realidade pela demagogia e a falsificação. Eis por que a socialdemocracia, que substituiu o marxismo, e o stalinismo, antítese do bolchevismo, são os inimigos mortais da revolução proletária e de sua moral”. (Trotsky, L. *O Programa de Transição*. 1938. Disponível em <<http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1938/programa/index.htm>>. Acesso em 06 set. 2013).

entanto, como o protagonista continua sua jornada normalmente após esse contato com Tom Kay, o processo de aprendizado nesse momento se dá não na narrativa em si, mas na relação do material fílmico com os espectadores. Dessa forma, tal aprendizado se dá não pela fala de Tom Kay em si, enquanto especialista que transmite uma informação direta ao espectador, mas pela contradição entre seu discurso e a missão do personagem, que cria um choque entre dois modos de pensar e traz à tona questões sobre ética, justiça social e sobre o próprio funcionamento do sistema, geralmente naturalizadas no pensamento cotidiano. Assim, se existe um aprendizado trazido pelo discurso do filme como um todo sobre o processo histórico em que personagens como Michael Moore, Roger Smith, e Tom Kay estão inseridos, podemos dizer que o próprio ponto de vista do filme sobre tal processo histórico funciona como uma espécie de “mentor”.

Voltando à jornada do herói, podemos observar que o personagem passou por uma série de encontros que resultaram em fragmentos de aliados e mentores, além das tentativas frustradas de ultrapassar as barreiras controladas pelos guardiões de limiar e conversar pessoalmente com seu “Antagonista” Roger Smith. O momento de clímax dessa narrativa, portanto, estaria na cena em que os dois personagens finalmente são colocados frente a frente. Esse momento acontece quando o protagonista consegue acesso ao encontro de Natal da General Motors, na qual Roger Smith participa como conferencista. Na descrição de Campbell (2004), esse momento crucial da jornada é a “Provação”; nele o herói tem uma confrontação com uma força oposta, e é levado a uma experiência de iminência de morte. A narrativa de *Roger e Eu* inicia essa etapa da jornada com uma apresentação do narrador:

MM (voz-over): Era véspera de Natal em Flint. Depois de três anos tentando contatar Roger, estava prestes a desistir. O oficial de justiça Ross me disse que tinha ordens de despejo para executar. Nesta mesma hora, em Detroit, Roger Smith transmitia sua mensagem de Natal para cada fábrica da GM no mundo.

Numa montagem paralela⁵³ que mantém o suspense e caminha para o provável clímax da história, temos imagens da família sendo despejada e do discurso de natal de Roger Smith. A expectativa de que o protagonista finalmente encontrará seu antagonista é cumprida de

⁵³ Uma montagem paralela ocorre quando duas ações são montadas alternadamente sem que haja simultaneidade entre elas. Mantêm, então, relações temáticas (os ricos, depois os pobres; uma geração, depois outra, etc.) mais do que temporais. [Fonte: Colin, A. Estética da montagem. Lisboa: Texto & Grafia, 2007, p. 173].

certa forma. Ao acabar seu discurso e caminhar no meio dos convidados da festa, Roger Smith é abordado por Moore, e o seguinte diálogo se desencadeia:

MM: Sr. Smith, viemos de Flint, onde filmamos uma família sendo despejada um dia antes da noite de Natal. Uma família que trabalhava na sua fábrica. Poderia vir conosco para ver a situação em Flint?

RS: Estive em Flint, e lamento por eles, mas não sei nada sobre isso.

MM: Famílias estão sendo despejadas na véspera de natal.

RS: A General Motors não os despejou. Fale com o proprietário.

MM: Eles trabalhavam para a General Motors. Agora não trabalham mais.

RS: Desculpe, mas...

MM: Poderia ir até Flint?

RS: Não posso, sinto muito.

Figura 19: Fotogramas do rápido encontro entre Moore e Smith

Fonte: *Roger e Eu*

Quando a rápida conversa entre Moore e Smith termina, percebemos que ela funciona como um anticlímax na narrativa: o “herói” faz exatamente o que se propôs no início de sua jornada, mas o resultado não ocorre como o esperado. O que temos, então, é uma “conversa abortada” (DANDANEAU, 1996, p. 108, tradução nossa), na qual não apenas Smith abandona o protagonista, mas também Flint é retratada na sua condição de “cidade abandonada” (DANDANEAU, 1996, p. xxiii, tradução nossa), uma vez que não há quem se responsabilize pelas condições nas quais a população se encontra.

O simbolismo do Natal, obviamente, torna a sequência ainda mais interessante. Uma das canções apresentadas pelo coral da General Motors, *Santa Claus is coming to town*, costura a montagem paralela entre o discurso de Smith e o despejo da família de Flint, e

corrobora com a construção do clímax ao relacionar a imagem do CEO da General Motors ao Papai Noel, trazendo a esperança de um milagre e uma ação bondosa por parte dele.

Figura 20: Fotogramas que ilustram a montagem paralela entre o coral da GM cantando a música natalina e o oficial de justiça chegando para despejar a família.

Fonte: *Roger e Eu*

O discurso que Roger Smith profere, baseado numa citação de Charles Dickens⁵⁴, torna essa relação ainda mais produtiva para análise.

Roger Smith: Sabem, uma coisa que me impressiona é como o Natal é uma experiência que exige tudo de nós. Por algumas semanas no ano, nosso mundo se transforma. Temos as luzes, é claro, que nos fazem esquecer o frio e a tristeza do inverno. (...) Elas nos lembram do calor do companheirismo e da primavera, que nunca está longe. Ouvimos os sinos do campo. Sentimos o cheiro das folhas do pinheiro e do peru na mesa. (...) Sonhamos com um Natal com neve, esperando que a natureza nos conceda um momento completo. (...) a dignidade individual e o valor de cada ser humano, mais humanos nos tornaremos. (...) Quero concluir com uma observação que considero ser de um verdadeiro conhecedor do Natal, Charles Dickens. Ele diz o seguinte: “O Natal sempre significou uma época boa para mim. (...) Uma época de generosidade, perdão, caridade, e agradável [sic]. (...) A única época que eu conheço, no longo calendário anual, quando homens e mulheres, num consenso, abrem seus corações livremente. E, apesar de nunca ter caído ouro ou prata no meu bolso, acredito que só tenha me feito bem, e só me fará bem. E eu digo: ‘Deus abençoe o Natal’”. Bem, Sr. Dickens, concordo plenamente. E eu lhes digo: Deus abençoe o Natal e todos vocês.

⁵⁴ O escritor inglês Charles Dickens é comumente associado ao Natal devido a seu conto *A Christmas Carol*, publicado em 1843. A história se passa na véspera de Natal e conta a jornada de Scrooge, um homem avarento que, após receber visitas de espíritos, sofre profunda transformação ideológica, ética e emocional. Ao final, o personagem passa a ser uma pessoa generosa, incorporando o espírito de Natal, e se tornando um “bom burguês”.

Figura 21: Montagem paralela entre o discurso de Natal de Smith e a família de Flint sendo despejada.

Fonte: *Roger e Eu*

O longo discurso é entrecortado não apenas por imagens do despejo (como a **Figura 21** nos mostra), mas também pela discussão entre a família despejada e o oficial de justiça. O contraste é evidente em diversos aspectos da montagem – desde o choque entre o tom literário do discurso e os xingamentos e gritarias do despejo, até o choque entre a decoração luxuosa do evento e os poucos pertences da família na calçada da rua. Nessa cena, o recurso estilístico da montagem paralela pode ser entendido na sua função conceitual de indicar que existem duas realidades sociais distintas, mas relacionadas dialeticamente uma à outra – o que é reforçado pela sobreposição de imagens e sons que é feita durante toda a montagem. Temos

aqui uma espécie de “montagem analítica” eisensteiniana⁵⁵, que cria uma **antítese** entre as duas cenas.

Justapondo duas realidades a priori sem medida comum, esta montagem que “se torna discurso”, e que poderíamos portanto chamar de forma mais ampla “montagem discursiva”, obriga cada uma destas realidades a assumir um sentido novo, a ser olhada de outra forma, a entrar na lógica de uma significação diferente. (COLIN, 2007, p. 65)

Assim, ao mesmo tempo em que a narrativa sugere um significado cristão para o momento de “Provação”, que cria uma expectativa de redenção por parte do “Antagonista”, este é ironizado durante toda a sequência. A canção *Santa Claus is coming to town*, por exemplo, é interrompida em seu ápice para vermos ninguém menos que o oficial de justiça (que, assim como o Papai Noel, chega de surpresa) batendo à porta da família a ser despejada. Quando Smith descreve “o cheiro das folhas do pinheiro e do peru na mesa”, a câmera nos mostra a árvore de Natal e os móveis da família sendo colocados na calçada, lembrando a todo o momento que existe uma separação fundamental entre ideologia e prática social.

É evidente nessa sequência que existe uma apropriação dos valores do cristianismo para fins ideológicos da manutenção do *status quo*. Porém, se Roger Smith utiliza o discurso natalino para fins de apaziguamento da luta de classes, a utilização da mesma estratégia pelo cineasta, ao incluir a expectativa da resolução do conflito na véspera de Natal, possui um efeito inverso. Em *Roger e Eu*, a cena de Natal também envolve emoção, suspense e clímax, mas de maneira a desconstruir o discurso de Smith e revelar suas contradições.

O fato de Charles Dickens ser utilizado como material discursivo por Roger Smith traz mais contradições à cena. Conhecido por suas obras de crítica social, Dickens foi um dos principais autores a revelar as atrocidades da Revolução Industrial na Inglaterra. A citação selecionada para o discurso da General Motors, no entanto, não possui em si uma carga de

⁵⁵ Para Eisenstein, “o pensamento de montagem é inseparável do conteúdo geral de pensamento como um todo. A estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith [o cineasta precursor da montagem paralela] é a estrutura da sociedade burguesa. (...) E esta sociedade, percebida apenas como um contraste entre os possuidores e os despossuídos, se reflete na consciência de Griffith de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas”. (...) E, naturalmente, o conceito de montagem de Griffith, basicamente a montagem paralela, parece ser uma cópia da sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e rico em direção a uma ‘reconciliação’ hipotética onde as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inacessível quanto a ‘reconciliação’”. (EISENSTEIN, 2002, p. 198). Como vemos, Eisenstein aprimora as técnicas de justaposição de Griffith, fazendo um uso político e dialético da montagem paralela.

crítica social, mostrando apenas o lado mais melodramático e sentimental da escrita de Dickens⁵⁶.

Portanto, se a estrutura narrativa do filme até então estava construindo certa expectativa em relação ao momento de **diálogo** entre Protagonista e Antagonista, e o cenário natalino dessa sequência promove a ambientação propícia para um milagre que possa levar a um desfecho harmonioso, quando chegamos a essa cena decisiva do filme, o que presenciamos é exatamente uma quebra de paradigma: temos aqui uma montagem baseada no pressuposto do **conflito**, que explicita as contradições sociais e aponta para a “colisão de dois pontos de vista irreconciliáveis” (EISENSTEIN, 2002, p. 95), uma vez que se referem a duas classes antagônicas.

Para Eisenstein, “o primeiro princípio que dá sentido ao universo dramático é a noção de conflito. Portanto, para compreender o mundo, é preciso compreender os seus antagonismos” (COLIN, 2007, p. 73):

Entre as classes sociais, entre os indivíduos, entre as tomadas de posição, todos esses conflitos encontram a sua ilustração na oposição construída pelas imagens e pelos planos. A montagem serve ao mesmo tempo para expor esse conflito, para o afirmar, e para o assimilar, ou seja, para o ultrapassar. É então uma “montagem dialética” que, colocando frente a frente duas realidades antagonistas, por justaposição, permite imaginar a sua resolução (COLIN, 2007, pp. 73-4).

A última cena de *Roger e Eu* é composta por um plano aberto no qual vemos o topo de um edifício, com uma bandeira dos Estados Unidos. O movimento de abertura do plano revela aos poucos que o edifício que vemos é uma das fábricas da General Motors, que está parcialmente demolida. Alguns carros passam pela avenida, em frente ao edifício.

Enquanto observamos esse contraste imagético entre prosperidade econômica e destruição, riqueza e pobreza, o narrador conclui sua jornada: “Conforme nos aproximávamos do final do século XX, os ricos estavam mais ricos, os pobres mais pobres, e as pessoas

⁵⁶ A fortuna crítica de Charles Dickens costuma apontar alguns problemas em sua obra, como o tom melodramático e a existência de certo moralismo. Curiosamente, como veremos a seguir, a mesma crítica é feita à obra de Michael Moore.

tinham menos pelos nas roupas⁵⁷, graças aos rolos adesivos feitos na minha cidade. Realmente era o **início de uma nova era**”.

A frase final, ao explicitar o acirramento da luta de classes e as mudanças advindas de uma nova era econômica, funciona como uma espécie de aprendizado do protagonista. Curiosamente, é o sentimento de abandono trazido pelo diálogo abortado com Roger Smith que leva o protagonista a essa “epifania” sobre sua geração, sua classe e seu momento histórico.

Figura 22: Abertura do plano, revelando a parte da fábrica da GM que está demolida.

Fonte: *Roger e Eu*

Após a fase de “Provação” da jornada, Vogler (2006) menciona que “o herói, então, pode se apossar do tesouro que veio buscar, sua “Recompensa”. Pode ser uma arma especial, como uma espada mágica, ou um símbolo, como o Santo Graal, ou um elixir que irá curar a terra ferida” (p. 43). Algumas vezes, a espada é “o conhecimento e a experiência que conduzem a uma compreensão maior e a uma reconciliação com as forças hostis” (p. 44). Em *Roger e Eu*, entretanto, apesar de podermos observar na fala final que houve uma maior

⁵⁷ Esse comentário irônico se refere a um objeto criado por uma empresa de Flint, chamado *Lint Roller*, cuja função é retirar pêlos das roupas através de um adesivo acoplado a um rolo. Na entrevista com Tom Kay, o lobista comenta sobre essa nova mercadoria, utilizando-a como exemplo de iniciativas que podem fazer Flint prosperar economicamente no futuro.

compreensão do “Novo Mundo” por parte do protagonista – ou seja, que sua experiência trouxe aprendizado –, a montagem da cena de Natal e a explicitação do antagonismo de classes na fala final não apontam para uma reconciliação entre “herói” e “vilão”. Essa, na verdade, parece ser a lição aprendida pelo protagonista, que passou sua jornada em vão, à procura de uma possibilidade de diálogo com o Antagonista.

Após observarmos a maneira como a narrativa de *Roger e Eu* lida com as etapas da jornada do herói e seus arquétipos, é preciso retomar a discussão de um dos nós centrais do filme: o que o uso de uma narrativa clássica, que pressupõe uma estrutura maniqueísta constituída por figuras como “herói”, “vilão” e “vítima”, traz para o resultado do filme? Em outras palavras, estaria a crítica certa ao apontar a existência de um caráter moralizante no filme de Michael Moore?

O crítico David Bensman (1990), por exemplo, ironiza a postura supostamente moralista de *Roger e Eu* ao dizer que a narrativa é “um tipo de história de Davi e Golias, na qual um Zé-Ninguém triunfa moralmente sobre um gigante corporativo” (s/p.). Outros críticos classificam a busca de Moore por Smith de “quixotesca”⁵⁸, por ser uma missão impossível e por trazer uma tese simplista – e idealista – sobre as relações sociais e o modo de produção capitalista. O simplismo da estrutura narrativa clássica, que “demanda um grau de subordinação e redução, na representação dos outros em relação ao herói” (NICHOLS, 1991, p. 28) afetaria o resultado final e o objetivo propriamente crítico do filme.

O que os críticos acima não mencionam, no entanto, é a possibilidade de tal jornada quixotesca ser uma sátira, na qual existe a criação de uma persona *faux-naive*. Nesse caso, a missão seria falsa, funcionando como um pretexto para revelar a própria impossibilidade de diálogo entre dois grupos sociais antagônicos, e o próprio limite do uso da linguagem narrativa clássica para lidar com tais assuntos.

Portanto, o primeiro problema dessa crítica feita a *Roger e Eu* é que, ao analisar o filme apenas da perspectiva do protagonista, sem considerar as outras instâncias narrativas e discursivas presentes, e sem perceber o uso crítico que o filme faz da jornada do herói, ela deixa de lado diversos elementos importantes que complexificam a tese do filme. Se adotarmos apenas a perspectiva do protagonista, a jornada do herói poderia ser acusada de “utilizar as categorias da experiência individual ou existencial para a compreensão de

⁵⁸ Vincent Canby, “Fact that outperforms fiction”, *New York Times*, 17 de junho de 1990, p. H28; e Bob Morris, “A biting underdog, pro music, pro drama”, *New York Times*, 24 de setembro de 1995, p. 56.

fenômenos sociais, sejam tais categorias usadas de maneira moralizante ou psicologizante”, o que seria um “erro de categoria fundamental”, no qual “o social [estaria sendo] alegorizado em termos individuais” (JAMESON, 1994, pp. 91-2).

No entanto, existem outras camadas de perspectiva: o narrador, como já observamos, ora cola no ponto de vista do personagem, ora se afasta e comenta criticamente sua própria experiência e seus encontros com outros personagens e discursos. Ainda mais importante que a perspectiva do narrador, temos o ponto de vista do filme como um todo (enquanto bloco discursivo). Da perspectiva do protagonista – e, em alguns momentos, até mesmo do narrador – existe uma visão que poderia ser julgada como mais simplista, pois estaria focando na ganância e na falta de responsabilidade corporativas e não na própria lógica do sistema; entretanto, a visão mais geral que o discurso do filme nos dá, a partir dos elementos trazidos pela montagem e pela inserção de outros discursos (como a explicação econômica para o comportamento da GM dada pelo lobista Tom Kay, por exemplo), traz um mapeamento socio-histórico muito mais complexo, que revela as estruturas (o sistema econômico e as classes sociais) por trás dos indivíduos. Alguns dos elementos que podem não ser percebidos se ficarmos limitados à perspectiva do protagonista, mas que aparecem no discurso do narrador, e principalmente no discurso fílmico como um todo, são a análise da relação público-privada em Flint, a crítica à lógica do espetáculo, e a problematização das décadas de 1930 e 1950 como tempos de prosperidade e vitória da classe trabalhadora.

Ainda que existam essas instâncias narrativas e discursivas acima do protagonista, não podemos negar o fato de haver elementos no filme que poderiam ser lidos na chave do “moralismo”. O uso da estrutura da jornada do herói como material da qual a narrativa parte, ainda que em forma de sátira, é um desses elementos. As consequências disso, no entanto, precisam ser analisadas e discutidas, antes de serem classificadas como um simples “erro ideológico” do cineasta.

O principal argumento que se usa para criticar o suposto moralismo do filme é em relação a sua reflexão sobre as demissões em massa: o problema de *Roger e Eu* seria o fato de ele concentrar a “culpa” não na lógica do sistema, mas na pessoa física de Roger Smith, personalizando um processo que é histórico. Segundo a crítica marxista, o problema vivido pelos trabalhadores Flint seria inerente ao sistema capitalista, e não uma exceção, uma vez que

o sistema de capital, por *não ter limites para a sua expansão*, acaba por converter-se numa processualidade *incontrolável* e profundamente *destrutiva*. Conformados pelo que se denomina, na linhagem de Marx, como *mediações de segunda ordem* – quando tudo passa a ser controlado pela lógica da valorização do capital, sem que se leve em conta os imperativos humano-sociais vitais –, a produção e o consumo supérfluos acabam gerando a corrosão do trabalho, com a sua consequente precarização e o desemprego estrutural. (ANTUNES, 2009, p. 11)

Portanto, a lógica do capitalismo obriga o Capital a expandir-se compulsivamente, já que o sistema funciona na base da exploração e do lucro incessantes. Pensando-se no caso da General Motors, poderíamos dizer que é exatamente a pressão por competição e produtividade que fez com que a corporação agisse de tal forma em Flint. Assim, segundo o pensamento marxista, o desemprego não seria causado pelas atitudes individuais de Roger Smith, nem mesmo da General Motors, mas sim do próprio mecanismo capitalista.

Se a crítica marxista descreve o capitalismo como um sistema amoral, no qual “os padrões não são ‘bons’ nem ‘maus’; apenas são padrões” (MÉSZAROS, 2009, p. 64), a atitude voluntarista do protagonista de *Roger e Eu* parece nos dizer que o sistema é também *imoral*. Enquanto as cenas com Tom Kay revelam a teoria geral da sociedade capitalista do ponto de vista sistêmico, o filme de Moore avança em relação a esse discurso – que beira o determinismo econômico – com a adoção de uma persona *faux-naïve*. Segundo a análise de Dandaneau (1996),

(...) ao se apresentar como um cidadão simples e inocente à procura do presidente Smith, Moore adota a persona do ‘Zé Ninguém’, a fim de usar a acessibilidade pessoal como uma metáfora para a responsabilidade pública. Ou seja, os acessórios de simplicidade de Moore (como o boné) permitem que ele ilustre o poder que as figuras corporativas têm de escapar do diálogo interpessoal, incluindo o teste cara a cara da sinceridade deles. Ao invés da responsabilidade pública direta, então, *Roger e Eu* ilustra como as figuras poderosas (basicamente Roger Smith, mas também outros representantes da GM, da UAW, e representantes do governo local, estadual e nacional) utilizam porta-vozes (substitutos, lobistas, seguranças, etc.) para evitar seu contato com o público. Infelizmente para seus chefes, entretanto, esses porta-vozes cometem erros, dão passos em falso, e em alguns momentos caem no ridículo. Se não fosse pela câmera de Moore, essas gafes se evaporariam em memórias particulares, fragmentadas e dispersas (...). A intervenção ativa de *Roger e Eu* no curso da história, porém, captura esses momentos ideológicos num universo eletrônico reprodutível e passível de repetição, tornando o escrutínio público possível e, conseqüentemente, aumentado a probabilidade

de revolta pública e de exigência por maior **responsabilidade social**. (DANDANEAU, 1996, p. 115, tradução e grifo nossos).

Além de figurar a impossibilidade de diálogo entre duas classes antagônicas, portanto, a dificuldade de acesso a Smith funciona como denúncia de questões éticas do Capitalismo – que precisam ser discutidas, mas que tanto a Direita neoliberal quanto parte do pensamento da Esquerda costumam colocar em segundo plano; a primeira, por não reconhecer nenhuma obrigação do Capital para com a comunidade, uma vez que a única preocupação do sistema capitalista “é e deve ser maximizar os lucros independentemente do custo social que isso possa ter” (DANDANEAU, 1996, p. 122, tradução nossa); a segunda, por em alguns casos focar na discussão do capitalismo enquanto **estrutura**⁵⁹ econômica, e não como um conjunto de relações humanas.

Na contramão das duas tendências, o que temos no filme de Moore é “uma dimensão moral (...) injetada na lógica amoral e perpétua da maximização dos lucros” (DANDANEAU, 1996, p. 123, tradução nossa). É inegável o fato de que a narrativa de *Roger e Eu* coloca no centro da discussão o contraste e os limites tanto do “voluntarismo idealista” – simbolizado pelo comportamento quixotesco do protagonista – quanto da passividade implícita no argumento baseado no “determinismo econômico”, simbolizado pelo lobista Tom Kay.

Nesse sentido, uma das teses propostas em *Roger e Eu* – que se define por meio do embate estratégico entre os discursos voluntarista e determinista – se aproxima da visão do historiador E. P. Thompson (1981). O autor utiliza o termo “valores” para se referir ao que ele defende como uma **visão humanista** da história da luta de classes, que seria mais dialética do que a visão do que ele acusa como “marxismo estruturalista”:

Não estamos dizendo que os valores são independentes da coloração da ideologia: evidentemente, não é este o caso, e como poderia ser, quando a própria experiência está estruturada segundo classes? Mas supor a partir disto que sejam ‘impostos’ (por um Estado!) como ‘ideologia’, é equivocar-

⁵⁹ Nesse sentido, o ponto de vista do filme difere da tendência de parte da crítica marxista, que pende mais para um estruturalismo baseado no puro determinismo econômico, e não ao pensamento marxiano em si. István Mészáros defende que o programa proposto por Marx “é formulado exatamente como a emancipação da ação humana do poder das implacáveis determinações econômicas”. Mészáros continua seu argumento, defendendo a tese do que Marx chama de ‘determinismo econômico’ por seu “caráter inerentemente *histórico* – ou seja, necessariamente *transitório*”. [Mészáros, István. *A crise estrutural do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2009, pp. 72-3.]

se em relação a todo o processo social e cultural. (...) Homens e mulheres discutem sobre os valores, escolhem entre valores, e em suas escolhas, alegam evidências racionais e interrogam seus próprios valores por meios racionais. Isso equivale a dizer que essas pessoas são *tão* determinadas (e não *mais*) em seus valores quanto o são em suas ideias e ações, são *tão* ‘sujeitos’ (e não *mais*) de sua própria consciência afetiva e **moral** quanto de sua história geral. Conflitos de valor, e escolhas de valor, ocorrem sempre. Quando uma pessoa se junta ou atravessa um piquete grevista, está fazendo uma escolha de valores, mesmo que os termos da escolha e parte daquilo que a pessoa escolhe sejam social e culturalmente determinados. (THOMPSON, 1981, p. 194, grifo nosso).

Junto a essa defesa de uma “visão humanista”⁶⁰ proposta por Thompson (1981) – que se propõe como uma maneira de enxergar a história constituída por homens na posição de sujeitos históricos, e não como peças dentro de uma estrutura pré-estabelecida – temos o argumento de Mills (2000), para quem a elite norte-americana não é “nem onipotente, nem impotente”. Num dos capítulos do seu livro, ele satiriza a postura da classe alta de fugir da responsabilidade quando lhe interessa: “se tudo correr bem, diga que foi você quem decidiu. (...) Se as coisas derem errado, diga que *você* não teve escolha, e claro, não é responsável; *eles*, os outros, tiveram escolha e são os responsáveis” (pp. 25-6, tradução nossa). Seu comentário irônico a respeito dos teóricos que defendem a “impotência” da classe dominante diante do cenário político e econômico do país continua:

A única conclusão que pode ser tirada de todos esses fatalismos é que a sorte ou a providência controla o destino, então nenhuma elite do poder pode ser justamente considerada como fonte de decisões históricas, e a ideia – ou a exigência – de liderança responsável é algo inútil e irresponsável. Afinal, uma elite impotente, fantoche da história, não pode ser responsabilizada. Se a elite de nossos tempos não tem poder, eles não podem ser responsabilizados; enquanto homens numa posição difícil, eles devem ter nossa compaixão. O povo dos Estados Unidos é governado por forças maiores; eles, e com eles sua elite, são **fatalmente sobrecarregados por consequências que eles não podem controlar**. Se for assim, todos nós

⁶⁰ Em seu livro *A formação da classe operária inglesa*, Thompson define classe social como “um fenômeno histórico”, e não como uma “estrutura” ou “categoria”. Classe, para o autor, é “algo que ocorre efetivamente (e cuja ocorrência pode ser demonstrada) nas relações humanas”. Mais adiante, Thompson defende o argumento central de sua teoria humanista, dizendo que a relação de classe “precisa estar sempre encarnada em pessoas e contextos reais”. Finalmente, ele conclui que “a classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus”. [Thompson, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. v. 1, p. 9].

devemos fazer o que muitos já fazem: retirarmos-nos totalmente da reflexão e ação política em direção a uma vida materialmente confortável e totalmente privada. (MILLS, 2000, p. 26, tradução e grifo nossos).

Assim, poderíamos afirmar que o protagonista de *Roger e Eu*, em sua estratégia voluntarista de buscar um culpado pela situação desastrosa de Flint (à qual o filme não se limita, pois aponta para sua ineficácia na resolução do conflito e a contrasta ao argumento sistêmico de Tom Kay), aponta o dedo para as corporações, acusando-as de tomarem decisões injustas – o que, a partir do argumento de Mills mencionado acima, se estabelece como uma postura na contramão da lógica “fatalista” do pensamento estruturalista.

Curiosamente, até mesmo o exemplo que Mills escolhe para seu argumento dialoga com o filme de Michael Moore. Ao explicar que não é uma questão de “caráter individual”, e sim de um comportamento de certo grupo social dentro do sistema, o autor menciona Charles Erwin Wilson – que, de 1941 até meados da década de 1950, era ninguém menos que o CEO da General Motors:

Não seria ridículo, por exemplo, acreditar seriamente que (...) Charles Erwin Wilson representou alguém ou qualquer interesse que não seja os do mundo corporativo? Isso não quer dizer que ele seja desonesto; pelo contrário, é porque ele provavelmente é um homem de integridade sólida – extremamente confiável. Ele é o que é, e não pode ser melhor em nada além disso. Ele é membro de uma elite corporativa profissional, assim como seus colegas, no governo e fora dele; ele representa a riqueza da alta cúpula corporativa; ele representa esse poder; e acredita sinceramente na ideia muito difundida de que ‘o que é bom para os Estados Unidos é bom para a General Motors, e vice-versa’. (MILLS, 2000, p. 285, tradução nossa).

O texto de Mills (2000), a partir desse exemplo, reforça a tese de que os membros da classe dominante devem ser julgados “pelo que eles fazem enquanto tomadores de decisão, e não pelo que eles são ou pelo que eles podem fazer em suas vidas privadas. Nosso interesse não é esse: estamos interessados nas suas políticas e nas consequências de sua conduta no trabalho” (p. 286, tradução nossa). O autor, em seguida, chama atenção para o fato de que a elite está numa posição de tomar decisões com consequências terríveis para o restante da população mundial. Finalmente, conclui que existe uma imoralidade institucionalizada no que ele chama de “era das corporações”: “Muitos dos problemas de ‘crime de colarinho branco’ e

de moralidade pública, de vícios e de falta de integridade pessoal, são problemas de **imoralidade estrutural**” (p. 343, tradução e grifo nossos).

Voltando à década de 1980, é importante ressaltar que o fato de o filme de Michael Moore “dar uma face ao Inimigo” nos parece ser uma estratégia também importante, principalmente num momento histórico que tinha o Capitalismo como “herói” da História. O “julgamento” que *Roger e Eu* faz, não apenas de Roger Smith, mas principalmente da imoralidade da GM e do sistema neoliberal como um todo, não deve ser entendido na chave da linguagem maniqueísta, e sim como um ato de indignação, uma quebra com o cinismo das interpretações deterministas feitas tanto por parte da Direita quanto da Esquerda. O filme de Moore parece construir, por meio desse processo, uma espécie de “mitologia da justiça” (AMADO, 2005, p. 223).

Além disso, não podemos acusar a linguagem de Moore de ser maniqueísta; além de haver uma reconfiguração satírica das categorias da jornada do herói, ao desconstruir a divisão simplista de arquétipos como Herói, Vilão e Aliado, seu alegado “moralismo” – ou, como Amado (2005) define, “uma versão documental da narrativa do Mal” (p. 227) – não reduz os conflitos sociais, nem muito menos os neutraliza. O antagonismo de classes é evidente do início ao fim de *Roger e Eu*, seja na construção da narrativa, seja na montagem do filme.

Outra crítica recorrente a *Roger e Eu* parte também do fato de o filme limitar-se a um ponto de vista específico: o da classe trabalhadora, que não seria suficiente para dar conta das complexidades do processo histórico em questão. Dandaneau (1996), por exemplo, afirma que

apesar de invocar temas como as tendências da globalização, a divisão internacional do Trabalho, a fraqueza dos sindicatos, o complexo industrial e militar, entre outros, a explicação de *Roger e Eu* para a desindustrialização está mais focada no que está *faltando* no sistema capitalista do que nas causas estruturais específicas para a fuga de capital e a substituição tecnológica dos trabalhos industriais. *Roger e Eu* não lida com os fatores que aumentam a produtividade, o impacto das novas tecnologias de produção e do aumento da competição estrangeira na indústria automobilística, as mudanças no mercado financeiro encorajadas pela desregulamentação, nem quaisquer assuntos relacionados que são, entretanto, relevantes da perspectiva da GM. Ao contrário, *Roger e Eu* vê a GM (e consequentemente toda a sociedade capitalista) da perspectiva dos trabalhadores e comunidades, dando à gerência da GM a responsabilidade da futura viabilidade da corporação. (DANDANEAU, 1996, p. 121, tradução nossa).

O argumento da crítica acima se pauta na lógica que o filme utiliza para explicar o processo de desindustrialização. Este, ao tomar como base a vida concreta dos trabalhadores e da comunidade de Flint, acaba tendo um foco que poderia ser acusado de “reduzido”, ou “simples demais”. No entanto, tal “limitação” – que se reverbera na ausência de uma explicação teórica e sistêmica – na verdade é a adoção que Moore faz de um ponto de vista específico: a perspectiva dos trabalhadores. O fato de o filme retratar todo o processo da perspectiva dos trabalhadores é uma adesão política explícita que expõe a inclinação política da obra. Assim, o ponto de vista dos trabalhadores pode não articular explicações abstratas sobre a luta de classes nos EUA, porém é o mais capaz de fazer um julgamento concreto, material, dos processos de desindustrialização; é o mais capaz de avaliar o capitalismo a partir de seus resultados, e não de suas intenções.

Além disso, é importante ressaltar que, se a perspectiva do filme aparenta estar fragmentada no aspecto da representação de classe, e parece “falhar” ao tentar representar os trabalhadores enquanto um grupo minimamente coeso, ou seja, enquanto classe, a própria fragmentação não deixa de ser uma **experiência de classe**. A falta de consciência de classe (ou de identidade de classe) é em si uma experiência de classe. Mesmo que individualmente as “vítimas” e o “herói” dessa jornada estejam alheios a isso, o discurso fílmico como um todo nos revela que os personagens de *Roger e Eu* não vivem apenas experiências individuais, mas também fazem parte de uma experiência coletiva. Em resumo: a identidade de classe dos trabalhadores que o filme captura é a de que eles perderam sua identidade. Conforme afirma Thompson (1981),

As formações de classe surgem no cruzamento da determinação e da auto-atividade: a classe operária se fez a si mesma tanto quanto foi feita. Não podemos colocar “classe” aqui e “consciência de classe” ali, como duas entidades separadas, uma vindo depois da outra, já que ambas devem ser consideradas conjuntamente – a experiência da determinação e o “tratamento” desta de maneiras conscientes. (THOMPSON, 1981, p. 121).

Tal fragmentação, portanto, além de ser **uma nova forma de experiência coletiva** (e de classe), é sintomática para entendermos a figuração de um momento histórico de desmonte,

e aponta para os limites da compreensão da luta de classes nos Estados Unidos dos anos 1980. Comparada com os anos 1930, quando a grande greve dos trabalhadores de Flint contra a General Motors colocou a cidade no centro da luta de classes do país e do mundo e funcionou como um marco histórico na fundação do sindicalismo na indústria automobilística norte-americana, a geração de Michael Moore testemunha uma derrota em seu papel de sujeito histórico. A incapacidade de figuração de uma totalidade sistêmica, em tempos de mudanças estruturais, é apenas uma das facetas dessa derrota.

A última função do herói, na descrição da jornada de Campbell (2004), é a de traduzir sua experiência no mundo desconhecido para seu mundo, de forma inteligível. Essa etapa é muitas vezes um grande dilema. Nas palavras do autor:

como retraduzir, na leve linguagem do mundo, os pronunciamentos das trevas, que desafiam a fala? Como representar (...) revelações que conduzem à falta de sentido toda tentativa de definir pares de opostos? Como comunicar, a pessoas que insistem na evidência exclusiva dos próprios sentidos, a mensagem do vazio gerador de todas as coisas? (CAMPBELL, 2004, p. 215).

Está aqui uma referência metalinguística para pensarmos no projeto do cineasta em questão. Temos nesse documentário o uso da linguagem narrativa da jornada do herói, um recurso da ficção que cria um personagem (uma subjetividade) que representa uma crise histórica. Essa aproximação entre política e subjetividade faz com que a representação da história seja feita de maneira indireta, intermediada pela carga afetiva aplicada ao filme, e que o cineasta procura tornar nossa. O filme tenta, portanto, representar uma **subjetividade social**, unindo o individual ao coletivo. Num momento histórico em que há uma dificuldade de representação do conceito de luta de classes, o pessoal serve de ponto de partida para a entrada no político, por intermédio da experiência e da memória. “Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo” (NICHOLS, 2005, p. 169).

A cidade de Flint, descrita a partir da subjetividade do personagem Michael Moore, é vista como representativa da identidade da classe trabalhadora norte-americana, e seu ativismo militante é rememorado por meio da menção à greve de 1936-37. A famosa greve de Flint é um ponto-chave para entender o processo de formação e desmonte político da classe

trabalhadora figurado pelo filme de Moore. Foi em Flint que a classe trabalhadora organizada, a partir da fundação da UAW (United Auto Workers), teve uma vitória significativa na história dos Estados Unidos. No final do ano de 1936, o sindicato ameaçou fazer uma greve na General Motors exigindo que alguns direitos trabalhistas fossem adquiridos. A greve teve início em Janeiro de 1937, quando os trabalhadores ocuparam uma das fábricas – a que produzia os Chevrolets – e se recusaram a sair. A empresa cortou água e comida, e levou a polícia (guardas privados e da cidade), que atacou os grevistas. Como a greve atraiu muitos simpatizantes, o governador de Michigan chamou a guarda Nacional para intervir e proteger os grevistas dos ataques. A partir de então

a greve se espalhou. Cento e vinte e cinco mil trabalhadores pararam o trabalho, em solidariedade aos grevistas, o que forçou a GM a fechar 50 plantas. Quando a greve atingiu a fábrica Chevrolet Number Four – a principal planta da GM para motores da Chevrolet – o presidente Roosevelt pessoalmente pressionou a empresa a negociar, e a UAW ganhou o direito à negociação coletiva. (LARNER, 2006, p. 52, tradução nossa).

Figura 23: Imagens da Greve de Flint em 1936/7

Fonte: *Roger e Eu*

A vitória dos trabalhadores da GM em 1937 é considerada algo extraordinário na história norte-americana, pois teve implicações que reverberaram pelo país e inspiraram trabalhadores de diversas indústrias a se organizarem em sindicatos. Essa greve foi um dos

eventos que trouxeram autonomia e dignidade aos trabalhadores industriais. Por muito tempo, os acordos feitos pela UAW beneficiaram tanto a GM quanto os trabalhadores, e a GM se tornou a maior corporação do mundo, além de ser uma das mais lucrativas do país. O sindicato, obviamente, exigiu que esse lucro fosse distribuído na forma de aumento salarial e benefícios, garantindo que os trabalhadores tivessem tudo, “desde períodos de férias decentes até receitas médicas de óculos e seguro funerário – um mini-modelo do estado de bem estar social” (LARNER, 2006, p. 52, tradução nossa). Segundo depoimento do próprio Michael Moore, em seu livro *Downsize this*, “graças a meu tio e outros que lutaram ao longo desses anos, famílias como a minha puderam ter uma casa própria, ir ao médico quando ficassem doentes, consertar os dentes quando necessário ou frequentar uma faculdade, se eles quisessem – tudo graças ao sindicato” (MOORE *apud* LARNER, 2006, p. 52, tradução nossa).

Esse período da história de Flint é frequentemente lembrado por Moore em sua obra, por ter sido uma era de ouro para os trabalhadores. O que *Roger e Eu* realiza, ao lembrar o passado de Flint e contrastá-lo com o desmonte que a cidade vive no presente, é uma maneira de atuar politicamente. Nas palavras de Amado (2005),

Hoje a política do documentário social – e não só a de Michael Moore – é atuar sobre a amnésia. Não só porque a memória embaçada dos acontecimentos em nossas sociedades só conserva alguns pontos de referência, de temas ou de atos dos quais só restam uma ou outra pegada, interpretação ou imagem, mas também porque esse esquecimento se nutre do estado de segredo ou censura como estratégia dos poderes institucionalizados. Contra o ocultamento consciente de um lado, ou a acumulação de atos esquecidos em algum canto da indiferença dos indivíduos ou da coletividade, o documentário tende a encontrar outros vínculos, uma nova direção dos discursos e das imagens para ligá-los a um novo processo de memória. (AMADO, 2005, p. 225)

Num momento em que existe a sensação de que as relações de produção precisam ser modificadas, mas não há um modelo alternativo concreto como referência, devido à crise do “socialismo” (simbolizada pela queda do muro de Berlin, ocorrida exatamente no mesmo ano em que foi produzido o filme de Michael Moore), o artista político se encontra numa encruzilhada, e se vê incapaz de encontrar respostas diretas para o futuro. Portanto, o passado – e o contato com ele por intermédio da memória – é um lugar privilegiado para encontrar tais horizontes. Identidade e memória são dois ingredientes essenciais na produção

cinematográfica de Michael Moore já em seu início, com *Roger e Eu*, e estarão presentes no decorrer de sua obra, culminando em seu filme mais recente, *Capitalismo: uma história de amor*.

2. *Capitalismo: uma história de “investigação”*

Capitalismo: uma história de amor tem como ponto de partida a tentativa de compreender as causas e consequências da crise financeira que abalou os Estados Unidos e o mundo em 2008. Evitando explicações abstratas, e focando-se em exemplos concretos das relações entre o Capital e o dia-a-dia da população, o filme revela algumas das atrocidades feitas em nome do lucro empresarial. Para tal, o filme sintetiza um processo de **investigação**, tanto em sua temática quanto em sua linguagem.

A primeira pista da análise (e também investigação) que esse capítulo se propõe a fazer é a sinopse escrita pelo próprio cineasta, na ocasião da estreia de seu filme nas salas de cinema dos Estados Unidos:

Esse filme é uma história de crime. Mas é também uma história de guerra, sobre a luta de classes. E um filme de vampiro, com o 1% de cima se alimentando do restante de nós. E, claro, é também uma história de amor; mas de uma relação doentia. Não é sobre um indivíduo, como Roger Smith, ou uma corporação, ou um problema como o sistema de saúde. É o pacote completo. É sobre a coisa que domina todas as nossas vidas – a economia. Eu fiz esse filme como se fosse o último que me permitiram fazer. É uma comédia.⁶¹

A sinopse aponta para a mistura de gêneros, o que impossibilita a classificação do filme dentro de uma categoria fechada. O fato de Michael Moore não mencionar o termo “documentário” já chama nossa atenção para o uso de uma linguagem narrativa muito mais próxima dos elementos comumente encontrados no cinema dito “de ficção”. Tal hibridismo pode ser notado em diversos momentos do filme, mas, de todas as menções da sinopse, a que nos parece mais sugestiva é a “história de crime”, justamente porque a narrativa detetivesca funciona como mimese do caráter investigativo comumente presente na linguagem documental. É pela observação da linguagem da narrativa detetivesca, portanto, que iniciaremos nossa investigação de *Capitalismo: uma história de amor*.

⁶¹Cf. Moore, M. Trailer - My new movie: Capitalism a love story. Huffington Post. 20 set. 2009. Disponível em <http://www.huffingtonpost.com/michael-moore/trailer-michael-moores-ca_b_264794.html>. Acesso em 19 dez. 2014. [Tradução nossa]

“Por trás de toda grande fortuna, existe um grande crime”. Essa famosa referência atribuída à obra de Balzac⁶² poderia resumir uma das teses do filme – explicitada em determinados momentos, como, por exemplo, quando vemos a imagem de um casal de idosos sendo despejado de sua casa, seguida de um comentário do narrador, que se dirige aos espectadores em *voz-over*: “o que vocês estão testemunhando é um roubo”⁶³.

Nessa frase de Michael Moore estão condensados alguns aspectos importantes para entender a função que os elementos da narrativa detetivesca possuem no desenvolvimento do discurso fílmico. O conceito de “roubo”, por exemplo, começa a ser discutido desde as imagens de abertura do filme, nas quais vemos materiais de arquivo de câmeras de vigilância que capturaram diversos assaltos a bancos, lojas e escritórios. Imediatamente a famosa frase de Bertolt Brecht nos vem à mente: “O que é um assalto a um banco, comparado à fundação de um banco”?⁶⁴.

No decorrer do filme, somos expostos a histórias hediondas que sugerem a necessidade de repensarmos conceitos como “crime”, “moral”, “ética” e “justiça”. Um dos primeiros exemplos é o depoimento do dono da imobiliária *Condo Vultures* que, em tom cínico, revela seu orgulho em criar estratégias para lucrar com a crise imobiliária norte-americana. Mais adiante, temos os exemplos do presídio privado para menores de idade – que se mostrou um negócio milionário, mais do que um serviço público –, e do *Dead Peasants Insurance*, seguro de vida dos funcionários em cujas apólices as empresas se colocam como próprias beneficiárias, lucrando, assim, com a eventual morte deles.

⁶² Balzac não escreveu nenhuma frase exatamente com essas palavras. O mais próximo disso é uma citação encontrada em *O Pai Goriot* (1835): “Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu’il a été proprement fait”. No entanto, há uma tese implícita nessa associação entre dinheiro e crime que é recorrente em seus escritos da *Comédia Humana*.

⁶³ As transcrições de trechos do filme foram retiradas da legenda do DVD distribuído pela Paramount Pictures Brasil, 2010.

⁶⁴ Essa frase aparece na peça *A ópera de três vinténs* (1928), no discurso final do personagem Macheath, antes de ser enforcado como punição por ser um criminoso: MACHEATH – “É, então não vamos deixar as pessoas esperando. Minhas senhoras, meus senhores, estão vendo extinguir-se o representante de uma classe em extinção. Nós, os pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador? O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem? Concidadãos, aqui me despeço de vocês. Agradeço por terem vindo. Alguns de vocês me eram muito caros. Que Jenny me tenha denunciado, muito me surpreende. É uma prova inequívoca de que o mundo continua o mesmo. A coincidência de algumas circunstâncias infelizes provocou minha queda. Pois bem - eu caio”. [Brecht, B. Teatro Completo em 12 volumes. Vol 3. São Paulo: Paz e Terra, 1991, pp. 103-4].

Todos esses exemplos reforçam uma das teses principais do documentário, de que as medidas políticas e econômicas das últimas décadas – desde o incentivo do governo norte-americano ao capital financeiro desregulamentado até o pacote de ajuda financeira dado aos grandes bancos e corporações para conter os danos da crise de 2008 –, são também um crime cuja vítima é a grande maioria da população do país.

A categoria “vítima”, presente nas histórias de detetive, é apenas um dos elementos constitutivos do conflito presente na narrativa de *Capitalismo: uma história de amor*. O filme estabelece uma série de grupos sociais que auxiliam na construção da tese do filme, algumas das quais, como veremos a seguir, fazem parte do repertório clássico da narrativa detetivesca.

Existem essencialmente dois grupos sociais representados no filme, e posicionados de forma antagônica. Chamaremos os grupos de “Nós” e “Eles” (uma vez que o ponto de vista do filme está posicionado a partir da perspectiva de um deles, e contrária ao outro grupo). Apesar de parecer uma descrição maniqueísta e simplista para explicar um sistema econômico complexo, veremos que a divisão dos atores sociais dentro desses grupos não é tão simples.

Os únicos que são diretamente pertencentes ao grupo “Nós” seriam os que se classificam como **pobres** (os trabalhadores, os desempregados e os desalojados, representados em sua maioria por negros, mulheres, jovens e latinos). Quanto ao grupo “Eles”, temos os classificados como **ricos** (os acionistas, os presidentes das corporações e os políticos corruptos que trabalham com consultoria para empresas).⁶⁵

Porém, o grupo classificado como “pobres” não é representado de forma homogênea. A classe trabalhadora é vista ora como “vítima” das ações do grupo antagônico, ora como “herói”⁶⁶. Em linhas gerais, os momentos de heroísmo desse grupo acontecem quando eles, organizados em coletivos, lutam para conseguir melhores condições de vida, como recuperar a casa que lhes foi tomada, ou fazer uma ocupação na fábrica para exigir sua indenização, por exemplo. Por ser uma organização coletiva em luta política, poderíamos nomeá-los como “sujeitos históricos”, segundo a terminologia marxista.

⁶⁵ As categorias “Pobres” e “Ricos” se assemelham ao que a sinopse do filme chama de “99%” e “1%”. Dois anos depois, o movimento *Occupy Wall Street* também fará uso desses números para descrever a luta de classes.

⁶⁶ O termo “herói” aqui pode ser entendido não apenas enquanto protagonista (típico da jornada do herói de Campbell), mas também no que se refere ao papel de protagonismo histórico que começa a ser representado na figura desses personagens da classe trabalhadora.

Os “ricos”, no entanto, são representados de forma mais homogênea, como os vilões da narrativa. Assim como em *Roger e Eu*, eles são nomeados e apontados como responsáveis pela crise (no linguajar detetivesco, seriam os criminosos a serem investigados). Ainda dentro do quadro “Nós” vs. “Eles”, temos os modos de produção apresentados na narrativa: de um lado, as cooperativas de autogestão e os sindicatos, representando a classe trabalhadora organizada; do outro, as corporações, as seguradoras e os bancos, representando a classe dominante.

Mandel (1984), em seu estudo sobre as histórias de crime, apresenta uma síntese interessante sobre as relações que existem entre a lógica do sistema capitalista e o conceito de crime:

A História da história de crime é uma História social, pois ela está relacionada à História da sociedade burguesa em si. Se nos perguntarmos por que ela está refletida na História de um gênero literário específico, a resposta é: porque a História da sociedade burguesa é também a da propriedade e da negação da propriedade; em outras palavras, crime; porque a História da sociedade burguesa é também a contradição crescente e explosiva entre as necessidades individuais ou paixões e os padrões de conformismo social impostos mecanicamente; porque a sociedade burguesa alimenta o crime, origina o crime e leva ao crime; talvez porque a sociedade burguesa seja, no fim das contas, uma sociedade criminosa? (MANDEL, 1984, p. 135, tradução nossa).

A análise sócio-histórica que Mandel faz da estrutura da narrativa detetivesca não apenas aponta para a questão do conceito de **propriedade** (central para uma análise que pretende observar a representação da luta de classes), mas também para o caráter de mistério que envolve a compreensão do funcionamento do sistema econômico capitalista.

Numa das cenas mais emblemáticas dessa dificuldade de compreensão que envolve o capitalismo (em especial o capitalismo financeiro), o personagem Michael Moore tenta compreender o que é um “derivativo”. Para tal, ele vai até Wall Street e interroga aleatoriamente alguns colarinhos-brancos que saem do prédio da Bolsa de Valores de Nova York. Após algumas tentativas, Marcus Haupt – um engenheiro que foi vice-presidente do Lehman Brothers – tenta explicar a Michael Moore o que seriam esses “instrumentos financeiros complexos”, mas se atrapalha com suas próprias definições e exemplos, deixando o protagonista ainda mais confuso. Na montagem, segue uma explicação ainda mais ineficaz,

dessa vez proferida por Kenneth Rogoff, professor de economia da Universidade de Harvard. O narrador, então, conclui que “derivativos não são nada mais que complicados sistemas de aposta. Aqui está a equação matemática para um deles. Não conseguiram entender? Tudo bem, não era mesmo pra entender. Eles a fizeram confusa de propósito para escaparem impunes”. Nas palavras de Mandel (1984),

(...) Como Ernst Bloch mencionou uma vez: a sociedade burguesa como um todo já não opera como um grande mistério? Você está lá, cuidando assiduamente de seu pequeno negócio quando de repente ele entra em colapso, por razões misteriosas (os preços começam a cair, as taxas de juro aumentam, os mercados encolhem) sem que você tenha qualquer culpa por isso. Você está lá se dedicando ao trabalho, obedecendo todas as regras impostas pelas máquinas e pelos chefes, dando tudo de si, e assim mesmo é demitido. Ou pior, você é pego por uma recessão, uma longa depressão, ou mesmo uma guerra. Quem é responsável por tudo isso? Você não é. Nem seus vizinhos ou conhecidos. Deve ter algum conspirador misterioso por trás disso tudo. (...) (MANDEL, 1984, p. 72, tradução nossa).

No trecho acima, Mandel (1984) refere-se ironicamente à ideia de “conspiração” para apontar um dos problemas ideológicos das histórias de crime, que buscam explicar as contradições do sistema em termos maniqueístas. De fato, no filme de Michael Moore existe a identificação de uma força antagônica – que chamamos até agora de “Eles”, ou de classe dominante – associada a tais crimes. Não é coincidência que, a partir dos anos 1970, momento em que temos uma enorme concentração e centralização do capital monopolista (a imagem do “1%” simboliza muito bem o fenômeno), surgem na imprensa histórias de atividades corporativas ilegais, os famosos “crimes de colarinho branco”:

(...) cartéis secretos (...); operações fraudulentas como a tentativa, em 1973-4, das empresas de petróleo de declarar estoques anteriores como produção atual; espionagem industrial; diminuição da qualidade dos produtos vendidos ao público, sem diminuição no preço; e outros. De fato, essas práticas se espalharam tanto que um novo conceito foi criado para descrevê-las (aparentemente pelo criminologista Edwin Sutherland): ‘crime de colarinho branco’ (o equivalente em alemão é *Wirtschaftsverbrechen*). Um estudo publicado em 1977 pela American Management Association, *Crimes Against Business*, estimou os frutos anuais de tal delinquência de colarinho branco em 30-40 bilhões de dólares. De acordo com o grupo de pesquisa de Ralph Nader nos EUA, no início dos anos 1970 o custo anual dessas práticas monopolistas para a sociedade americana foi entre 48 e 60 bilhões de

dólares: esse número foi ainda maior do que o dinheiro total arrecadado pelo crime organizado nos Estados Unidos. (MANDEL, 1984, p. 108, tradução nossa).

Nesse momento histórico do capitalismo financeiro, no qual a ilegalidade cada vez mais parece substituir a legalidade, e o poder ilimitado das corporações determina pontos vitais da economia, da política e do cotidiano da população, há uma série de romances, filmes e outras expressões culturais que passam a tratar da temática do “crime corporativo”. Mandel (1984) afirma, por exemplo, que “os bancos e outras instituições financeiras apareceram como os principais vilões em uma série de *thrillers*”⁶⁷. Jameson (1995) analisa o fenômeno das narrativas recentes de máfia no cinema hollywoodiano, das quais *O Poderoso Chefão* é o grande ícone, também estabelecendo essa relação entre crime e negócio, e até mesmo, entre a estrutura organizacional da máfia e das corporações:

Com efeito, quando refletimos sobre uma conspiração organizada contra o público, a qual atinge cada canto de nossas vidas cotidianas e estruturas políticas, para exercer uma nefasta violência ecocida e genocida a mando de tomadores de decisão distantes, e em nome de um conceito abstrato de lucro – com certeza, não é na Máfia, mas nos negócios americanos que estamos pensando, o capitalismo americano em sua forma corporativa mais sistematizada e computadorizada, desumanizada e “multinacional”. O que é roubar um banco, dizia Brecht, comparado a fundar um banco? No entanto, até anos recentes, os negócios na América gozavam de uma singular ausência de crítica popular e ressentimento coletivo articulado; desde a despolitização do New Deal, a era McCarthy e o início da Guerra Fria e da sociedade de consumo ou de mídia, os negócios contaram com uma inexplicável trégua do tipo de antagonismos populistas que só recentemente (crimes de colarinho branco, hostilidade em face das companhias de serviço ou da profissão médica) mostra sinais de ressurgimento. Essa liberdade de acusações é ainda mais notável se observamos a crescente imundície que a vida cotidiana nos EUA deve aos grandes negócios e sua invejável posição como a mais pura forma de capitalismo de mercado e de mercadoria, em funcionamento em qualquer outra parte do mundo atual. (JAMESON, 1995, p. 22)

⁶⁷ Ao estudar as mudanças do gênero literário ao longo da história, Mandel também comenta que o thriller tornou-se o substituto da história de detetive na sociedade capitalista atual: “O thriller (incluindo o de espionagem) está para a história de detetive assim como o capitalismo monopolista está para o capitalismo do livre mercado” (MANDEL, 1984, p. 85).

Em *Capitalismo: uma história de amor*, tal discussão está presente no decorrer de toda a narrativa; isso é explicitado ao máximo na cena sobre o relatório secreto do Citibank, quando o narrador utiliza o termo “plutonomia” para explicar a concentração de riqueza que gera tal concentração de poder político. Segundo Chomsky (2012), cuja tese também caminha no sentido de apontar a criminalidade legalizada do sistema financeiro, “a concentração de poder político incentiva a legislação que aumenta e acelera o ciclo. A legislação, essencialmente partidária, faz novas políticas fiscais, mudanças nos impostos, além de regras de governança corporativa e desregulamentação” (p. 28, tradução nossa). Assim como o filme de Michael Moore, o argumento de Chomsky (2012) utilizará como exemplo o Citigroup:

Pegue, por exemplo, o Citigroup. Por décadas, o Citigroup tem sido uma das corporações de investimento bancário mais corruptas, muitas vezes sendo resgatada pelo dinheiro dos contribuintes, desde o início da era Reagan até hoje. (...) Em 2005, o Citigroup lançou um texto para os investidores chamado “Plutonomia: comprando luxo, explicando desequilíbrios globais”. O texto pedia que os investidores colocassem dinheiro num “índice de plutonomia”. O memorando diz que “o mundo está dividido em dois blocos – a plutonomia e o resto”. (...) Plutonomia se refere aos ricos, aqueles que comprem mercadorias de luxo e afins, e é aí onde está a ação. Eles dizem que seus índices de plutonomia estavam superando a bolsa de valores, então as pessoas deveriam investir dinheiro neles. Quanto ao resto, nós os abandonamos. Nós não nos importamos de fato com eles. Não precisamos deles. Eles têm que estar por perto para garantir um estado poderoso, que vai nos proteger e nos resgatar quando estivermos com problemas, mas fora isso eles não têm nenhuma função. Hoje em dia eles são geralmente chamados de ‘precariado’ – pessoas que vivem uma existência precária na periferia da sociedade. Não é a periferia mais. Eles estão se tornando uma parte substancial da sociedade nos Estados Unidos, e em todo lugar. E isso é considerado uma coisa boa. (CHOMSKY, 2012, pp. 32.3, tradução nossa).

Outra relação interessante que o filme faz explicitamente entre capitalismo e crime refere-se ao momento em que é discutida a crise imobiliária. Primeiramente, a narrativa traz à tona a discussão sobre as estratégias de desregulamentação financeira – por meio de uma parceria entre Capital e Estado – que foram sendo criadas ao longo das últimas décadas para permitir que tais investimentos de risco fossem feitos em larga escala. “A maioria dos cidadãos, ludibriada por imensas campanhas publicitárias que ofereciam créditos fáceis e por meios de comunicação domesticados e acríticos, foi levada a acreditar que tudo estava bem” (ALI, 2012, p. 67). Para retratar essa manipulação, o filme de Moore faz uma associação

direta com os clichês do mundo da máfia. O recurso utilizado é a paródia, a partir da dublagem em cima de um vídeo: no caso, uma propaganda da financiadora de imóveis Countrywide.

Figura 24: Comercial da Countrywide

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Após a exibição de um trecho do vídeo com a voz original (suave e persuasiva) da apresentadora, a voz-over do narrador interrompe e comenta: “Não se deixem enganar pela atitude amigável e o cabelo loiro. É a mesma oferta que a máfia faz pelo bairro”. Em seguida, uma imitação paródica da voz de Don Corleone, do filme *O Poderoso Chefão*, dubla a continuação da fala da apresentadora:

“Sei como se sente. Você tem um monte de dívidas. Não tem dinheiro para dar de sinal. Não consegue achar seus documentos. Tudo bem. Eu lhe farei um empréstimo irrecusável. Chama-se crédito de risco. Você não paga juros agora, paga um pouco mais depois. Não se preocupe com o depois. Nós cuidaremos de você”.

Após a dublagem, há uma montagem com fotos de rosto (*mugshots*) de quatro mafiosos, que aparecem como ilustração enquanto o narrador nomeia algumas das empresas envolvidas na bolha imobiliária responsável por parte da crise financeira: “E como a máfia, Countrywide, Citibank, Wells Fargo, Chase... eles um dia apareceriam para cobrar e tomar a sua casa”. Além das fotografias, a montagem utiliza um breve trecho de um filme de gangster,

no qual os mafiosos vão cobrar uma dívida de maneira violenta. A cena que segue irá acompanhar o despejo de um casal de idosos em Illinois, cuja casa foi tomada pelo Citibank.

A associação que o filme faz entre o crime organizado e as corporações se prova consequente se pensarmos na definição de crime organizado: “uma atividade criminosa sistemática em busca de dinheiro ou poder” (WOODWISS, 2001, p. 4, tradução nossa). Segundo Ali (2012),

Para muitos economistas foi óbvio que Wall Street planejou deliberadamente a bolha imobiliária, gastando bilhões em campanhas publicitárias com o intuito de encorajar as pessoas a fazer uma segunda hipoteca e incrementar as dívidas pessoais para consumir cegamente. A bolha tinha de estourar e, quando isso aconteceu, o sistema cambaleou até o Estado resgatar os bancos do colapso total. É o socialismo para os ricos. (ALI, 2012, p. 67)

O resgate financeiro de 700 bilhões de dólares, que o autor chama de “socialismo para os ricos”, também é retratado em *Capitalismo: uma história de amor* como um golpe que as corporações deram nos cofres públicos com o argumento de que era preciso “evitar uma catástrofe”. Uma das entrevistas que indicam tal acusação feita pelo filme é a em que Marcy Kaptur⁶⁸ diz para o protagonista: “Tudo foi cuidadosamente planejado para acontecer assim, para envolver as figuras que envolveu. A mensagem foi cuidadosamente manipulada. Tinham o Congresso bem onde queriam”. Ao indagá-la se aquilo não poderia ser apenas uma casualidade, ela responde que “não. Foi quase uma operação de inteligência, que teve que ser coordenada dos níveis mais altos”. Apesar da indagação do protagonista, a montagem não possui qualquer ambiguidade em relação à acusação. Durante toda a fala da congressista, o que temos são imagens de arquivo que criam, pela ordem e o ritmo lento em que são expostas, uma narrativa de conspiração, que é reforçada pela música de suspense ao fundo.

⁶⁸ Marcy Kaptur é uma congressista norte-americana, representante do Estado de Ohio, e ligada ao Partido Democrata. Suas entrevistas e material de arquivo são utilizados em diversos momentos como argumento e evidência para a tese do filme.

Figura 25: Alguns dos fotogramas que constroem a montagem da cena, estabelecendo relações entre os diversos políticos envolvidos no resgate financeiro.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Nesse ponto, é importante pensarmos numa das questões centrais que o texto de Mandel (1984) aponta como uma das limitações ideológicas das “histórias de crime”: o fato de que elas acabam por tratar a História como uma conspiração de vilões facilmente identificáveis, que nada mais é do que uma projeção da dificuldade de compreender as complexidades da estrutura social. Isso explicaria “a obsessão dos autores, leitores, e todo o clima intelectual, com as conspirações enquanto substitutas de qualquer tentativa científica de explicar os mistérios” (p. 73, tradução nossa). Jameson (1995) também aponta para esse problema, que ele classifica de “função ideológica do mito da Máfia”, ou seja, um “deslocamento estratégico de toda a ira gerada pelo sistema americano” (p. 23). Segundo o autor,

Com efeito, a função da narrativa mafiosa é estimular a convicção de que a deterioração da vida cotidiana nos Estados Unidos de hoje é uma questão (...) relacionada não com o lucro, mas “meramente” com a desonestidade, e com certa corrupção moral onipresente cuja fonte mítica última remonta ao puro Mal dos mafiosos em si mesmos. Em lugar de seus vislumbres genuinamente políticos da realidade econômica do capitalismo tardio, o mito da Máfia coloca, estrategicamente, a visão daquilo que aparece como uma aberração criminosa desviante da norma, e não como a própria norma; na verdade, a substituição da análise política e histórica pelas considerações e julgamentos éticos é geralmente o indício de uma manobra ideológica e do intento de mistificar. As fitas sobre a Máfia projetam, assim, uma “solução” às contradições sociais – incorruptibilidade, honestidade, combate ao crime, e finalmente as próprias lei e ordem –, a qual é evidentemente uma proposição muito diferente daquele diagnóstico da miséria americana, cuja prescrição seria a revolução social. (JAMESON, 1995, p. 23)

O que devemos nos perguntar, portanto, é até que ponto *Capitalismo: uma história de amor* apenas repete os “erros ideológicos” desse tipo de narrativa, principalmente ao focar na

questão da conspiração. Afinal, quem é o grande “Inimigo” nesse discurso fílmico: os acionistas e representantes das grandes corporações financeiras; o Capital financeiro; ou o capitalismo em si? Essa questão está relacionada à própria discussão sobre as possíveis causas da crise financeira descrita pelo filme. Seria essa crise apenas um golpe, como o filme a princípio parece descrever? Ou haveria algo mais profundo? Seria essa crise uma anomalia histórica, ou parte estrutural do sistema capitalista?

Primeiramente, portanto, é preciso entender que o golpe descrito pelo filme é fruto de um processo de desregulamentação financeira que vem acontecendo explicitamente desde a década de 1970. Segundo Harvey (2010),

Depois dos traumas de 1973, a pressão pela desregulamentação nas finanças adquiriu impulso nos anos 70 e, por volta de 1986, engolfou todos os centros financeiros do mundo (...). A desregulamentação e a inovação financeira – processos longos e complicados – tinham se tornado, na época, um requisito para a sobrevivência de todo centro financeiro mundial num sistema global altamente integrado (...). (HARVEY, 2010, p. 152)

A guinada para essa gigantesca desregulamentação financeira, portanto, foi a maneira encontrada pelo Capital para sobreviver a uma crise estrutural já anunciada nos anos 1970, que conseguiu apenas ser adiada para os dias atuais. Mészáros (2009) também faz o mesmo raciocínio sobre esse momento histórico, ao constatar que o sistema capitalista não tem limites para sua expansão, funcionando enquanto um processo incontrolável e destrutivo. Para o autor, “a *fraudulência*, numa grande variedade das suas formas práticas, é a *normalidade do capital*” e “a cada vez mais densa selva legislativa do Estado capitalista passa a ser o legitimador ‘democrático’ da *fraudulência institucionalizada* nas nossas sociedades” (p. 26).

Segundo o raciocínio de tais teóricos marxistas, portanto, os elementos envolvendo a crise financeira seriam, mais do que uma conspiração, uma norma do sistema. E esta seria exatamente a tese que Mandel (1984) defende, e acusa as narrativas detetivescas de não possuírem:

Todos esses livros compartilham um defeito em comum, entretanto, que os coloca dentro do enquadramento da ideologia burguesa. Apesar de essas corporações gigantes serem acusadas individualmente, algumas vezes em termos mais afiados do que muitos marxistas usariam, o sistema como um todo nunca o é. Porém, é o sistema capitalista que tem mantido essas

corporações, e que as reproduzirá de novo, e de novo, mesmo que algumas vezes elas sejam processadas por seus crimes ou entrem em falência. A verdade é que, juntos, elas são o sistema. Então como podem condenar todas as partes, enquanto absolvem o todo? (MANDEL, 1984, p. 110, tradução nossa).

Pelo que pudemos observar até agora na investigação que fizemos de *Capitalismo: uma história de amor*, o filme parece transitar entre as duas abordagens. É evidente, como as últimas cenas descritas revelam, que existe uma acusação de crime que aponta para determinados culpados (os executivos de alto escalão e os políticos). Ao mesmo tempo, entretanto, o filme parte da ideia de um roubo descrito como uma conspiração (o resgate financeiro), para avançar para outros tipos de roubo. Assim, o argumento central nos parece ser de que não só os elementos que levaram à crise financeira, mas também a própria lógica do sistema financeiro, são crimes. A metáfora utilizada por Bill Black, especialista em crimes de colarinho branco que é entrevistado no filme, apesar de aparecer na montagem inicialmente para explicar como se deu a falência dos bancos e a crise de 2008, quando combinada a outros elementos do filme revela a própria lógica do capitalismo financeiro.

Bill Black: Você já viu uma represa romper? Começa com uma rachadura, uma infiltração leve. Começa a erodir e destrói toda a força interna da represa. E logo a represa trabalha contra si própria. O peso da represa e o da água conspiram contra ela. Então, logo ocorre um vazamento significativo. E, de repente, surgem rachaduras de uns 20 metros. A represa explode. Começa a desabar. A água começa a vaziar. Isso destrói o resto da represa. E toda a quebra parece ter levado apenas 2 minutos. Mas, claro, foi aquele pequeno buraco, que estava ali há muitos anos, que de fato a destruiu. Tem-se um sistema basicamente inseguro, construído sobre alicerces de areia, ao invés de rocha sólida. Estava comprometido por dentro.

Diante de tais elementos, nos parece certo concluir que a tese do filme é a de que a crise é, sim, estrutural. Entretanto, o filme não se centra numa explicação economicista da crise, pois traz à tona – e coloca no centro da narrativa – os agentes históricos integrantes desse processo. Assim como em *Roger e Eu*, o que observamos aqui é uma tentativa de denúncia, além de uma explicação sócio-histórica para os eventos narrados.

Finalmente, na última cena do filme, uma tese conclusiva se explicita na voz-over do narrador: esse é “um sistema que enriquece poucos à custa de muitos. O capitalismo é um mal, e não se pode regular o mal. Temos de eliminá-lo, e substituí-lo por algo que seja bom para

todos”. Nesse momento, em que o narrador coloca o próprio sistema, e não um grupo específico de conspiradores (uma empresa, um partido político ou um CEO corrupto) como o grande vilão da narrativa, e avança a conclusão da investigação do processo para outros momentos históricos, não se fechando apenas na atual fase do capitalismo financeiro, *Capitalismo: uma história de amor* aponta para uma noção de crime que seria essência do próprio sistema no decorrer da história do capitalismo, e não uma simples anomalia ou algo presente apenas na fase histórica atual.

Se voltarmos a nos deter nos elementos constitutivos da narrativa detetivesca, um conceito-chave para a análise do filme é o de “Testemunha” – que aparece explicitamente no discurso do narrador Michael Moore na frase “o que vocês estão testemunhando é um roubo”. Testemunhar é ao mesmo tempo presenciar e tomar partido diante do ocorrido, uma vez que a testemunha funciona como elemento essencial para a resolução do crime, ao relatar sua perspectiva dos acontecimentos. Se nessa frase o filme coloca os espectadores na posição de testemunhas (com o uso do pronome “vocês”), espera-se que eles não apenas observem objetivamente os fatos, mas que sejam capazes de identificar os culpados e as vítimas, não se isentando do acontecimento. Afinal, a testemunha carrega a experiência da vítima indiretamente – muitas vezes a partir de elementos de empatia e identificação –, colaborando com a investigação.

Há uma diferença importante entre o papel da “vítima” e o da “testemunha”, uma vez que esta última é capaz de narrar⁶⁹, de seu ponto de vista, o que aconteceu.⁷⁰ No filme de Michael Moore, temos exemplos tanto de vítimas quanto de cúmplices do crime servindo como testemunhas e trazendo evidências importantes para a investigação.

Além disso, existe outro agente na investigação, capaz de recolher as perspectivas fragmentadas dos testemunhos e analisá-las em sua totalidade para entender o processo: o “Detetive”, que no filme é representado por Michael Moore⁷¹. Tal postura pode ser observada

⁶⁹ A ideia de “narrar”, aqui, deve ser entendida a partir da teoria benjaminiana, principalmente no que se refere à diferença entre Vivência (*Erlebnis*) e Experiência (*Erfahrung*). Uma vítima, quando é capaz de se tornar testemunha da própria vivência, dá um salto em direção ao processo de experiência.

⁷⁰ Apesar de tratarmos separadamente dessas duas categorias para defini-las teoricamente, existe, em muitos casos, um acúmulo de papéis no mesmo personagem. Assim, uma vítima também carrega a possibilidade de ter a função de testemunha do crime.

⁷¹ O papel de detetive representado por Michael Moore varia de instância narrativa ao longo do filme: ora o detetive aparece na figura do personagem, ora na figura do narrador, e até mesmo na figura do diretor (através da montagem).

na montagem do filme que, em certos momentos de denúncia, posiciona-se como um detetive que recolheu as provas e as apresenta num tribunal. Em determinadas cenas, são utilizados recursos técnicos de lentidão e aproximação, criando uma sensação de interação direta entre a câmera e o objeto filmado. Um exemplo disso é a sequência na qual o filme discute a aliança entre políticos e executivos de alto escalão (de bancos de investimento e outras corporações) durante a crise financeira. Bill Black, o entrevistado especialista em crimes de colarinho branco, comenta em *voz-over* o fato de Henry Paulson (ex-presidente do banco Goldman Sachs e secretário do Tesouro dos EUA durante a crise financeira de 2008) ter convidado executivos do banco para dar conselhos sobre a solução para a crise financeira. Nesse instante, a imagem que vemos é a de uma fotografia na qual estão o secretário Henry Paulson e alguns executivos do banco em reunião numa sala de estar.

O interessante dessa fotografia é que ela foi tirada através de uma janela, à distância, como por um *paparazzo*. O que observamos é um movimento de câmera, após a exibição da foto, que se aproxima da fotografia com o *zoom*, dando-nos a impressão de que a câmera está ali naquele momento.

Figura 26: Movimento de *zoom* aplicado à fotografia com Henry Paulson e executivos do banco.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Assim, temos a sensação de que, em vez de utilizar apenas o material original diretamente (a fotografia enquanto material de arquivo), o filme a utiliza como instrumento de estratégia narrativa. Ao criar o efeito de se aproximar da janela para “observar mais de perto”, a montagem cria a sensação de existência de um detetive que espia e ouve a conversa, interagindo com aquele conteúdo de corrupção, para poder revelar depois aos espectadores as

informações às quais teve acesso – no caso, que houve um acordo⁷² entre as duas partes para que o dinheiro dos impostos da população fosse dado a bancos como Goldman Sachs, a fim de evitar sua falência.

É importante ressaltar que nas narrativas de crime clássicas o detetive é uma figura que investiga o crime além das autoridades, à parte da instituição policial. No caso de *Capitalismo: uma história de amor*, que coloca o conceito de “crime” em outra perspectiva, isso é de extrema relevância, uma vez que as relações de interesse entre Capital e Estado colocam o próprio aparato jurídico oficial na posição de criminoso, fazendo surgir a necessidade de uma espécie de “justiça paralela”.

Em geral, o detetive é um agente que investiga o crime a serviço da vítima, mas que está numa posição externa ao processo. Aqui, no entanto, nosso detetive tem como motivação investigar um crime do qual ele também é vítima e testemunha. E, exatamente por fazer parte desse processo diretamente, em alguns momentos ultrapassa a linha que separa o detetive – cuja função termina no desvendamento do processo – do “herói”, que pretende fazer justiça com as próprias mãos, buscando uma alternativa para resolver a situação, uma vez que os responsáveis pelo crime são intocáveis pela lei por serem detentores do poder político e econômico.

Mais do que um detetive que investiga o crime e o explica, o protagonista de *Capitalismo: uma história de amor* apresenta a necessidade de construir uma nova ordem, reverter as regras do jogo pelas quais é impossível alcançar a justiça. O exemplo mais evidente é a sequência em que o personagem Moore decide ir aos bancos para recolher os US\$170 bilhões que estes receberam do governo durante a crise. Vejamos um dos vários diálogos que aparecem na montagem, no qual ele conversa com o segurança do escritório central do Goldman Sachs em Wall Street, em frente à porta giratória do banco:

Moore: Viemos para recuperar o dinheiro dos americanos.

Segurança: Entendo, senhor. Mas você não pode entrar.

Moore: Você pode pegar o saco? [Oferece ao segurança um saco com um cifrão desenhado].

⁷² Não coincidentemente, esse acordo – que dará na aprovação do resgate de ajuda financeira – é um dos momentos-chave não apenas da narrativa de *Capitalismo: uma história de amor*, mas da própria história da crise de 2008. Falaremos mais adiante sobre ele e suas implicações políticas e econômicas.

Segurança: Não.

Moore: Levar lá para cima, enchê-lo?

Segurança: De maneira alguma.

Moore: Tenho mais sacos. Talvez \$10 bilhões não caibam aqui. [Olha para o saco, conferindo o tamanho].

[corte]

Moore: Você não pode nos ajudar a recuperar o dinheiro?

Segurança: Não posso.

Moore: O que aconteceria se eu tentasse entrar à força?

Segurança: [Não responde verbalmente, apenas gesticula algo como “não é óbvio”?].

O que percebemos nessa cena, no entanto, é que a intervenção não é retratada como um ato heroico, e sim “ridículo”; a tentativa de entrar num banco para pegar de volta o dinheiro, após um diálogo amistoso com o segurança em frente à porta giratória, revela o aparente absurdo dessa interação proposta pelo protagonista. Ao mesmo tempo, porém, é esse humor quase pastelão que convida o espectador a refletir sobre o verdadeiro absurdo por trás do ato aparentemente “ridículo”: a situação que levou o personagem à proposta de buscar o dinheiro na porta dos bancos (ou seja, a ajuda financeira dada aos bancos que foram os grandes responsáveis pela crise, enquanto grande parte da população foi expulsa de suas casas, sem receber qualquer ajuda do governo).

“A desordem sendo levada em direção à ordem, a ordem caindo em desordem; a irracionalidade atrapalhando a racionalidade, e a racionalidade restaurada após momentos irracionais: é isso que é a ideologia do romance detetivesco” (MANDEL, 1984, p. 44, tradução nossa). A lógica da “ordem” e da “desordem” da história detetivesca clássica – que tem como ponto central a **propriedade privada**, e não a justiça social –, é completamente revertida na cena analisada acima. Quando pensada juntamente com outros elementos do filme, como a existência dos *Condo Vultures* e do seguro de vida *Dead Peasants*, que são atividades legais dentro do sistema, essa cena evidencia o fato de que existe uma carga ideológica de classe⁷³ na representação cultural do conceito de crime. Em geral, o que temos é

⁷³ Segundo Mandel, “não é acidental o fato de que a história de detetive clássica se desenvolveu primeiramente em países anglo-saxões. Uma das características centrais da ideologia prevalecente na Grã Bretanha e nos Estados Unidos durante a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX era a ausência, ou ao menos a extrema debilidade de conceitos de luta de classes como ferramentas de interpretação de fenômenos

uma assimilação da revolta contra a ordem social enquanto atividade criminal “identific[ando] o proletariado rebelde com as ‘classes criminosas’ (uma expressão que aparece repetidamente nas histórias de detetive anglo-saxônicas mais populares)” (MANDEL, 1984, p. 44, tradução nossa).

Violar as normas da classe dominante é o que transforma, portanto, uma ação em algo criminoso dentro da lógica da ideologia burguesa. O protagonista, se visto isoladamente nessa cena, poderia ser considerado um ladrão de banco; porém, quando juntamos essa cena com a estrutura argumentativa do filme, concluímos que a lógica está invertida. O argumento da cena é claro: os verdadeiros criminosos dessa história na verdade são os banqueiros; portanto, a ideia de tirar o dinheiro deles parece ser a coisa mais “sensata” a ser feita. Assim, o elemento de “absurdo” da cena cumpre o objetivo de criar um efeito de estranhamento que corrobora com a tese de que o capitalismo em si é um roubo, e o leva além dos limites da narrativa detetivesca, que passa aqui a ser satirizada pelo filme de Moore.

Esse diálogo entre o protagonista e o segurança do banco também aponta para a estratégia que o cinema de Michael Moore⁷⁴ utiliza desde *Roger e Eu*: a de colocar um personagem *faux-naïve* no centro das ações, para problematizar a ideia do indivíduo que recorre a pequenas ações civis e acredita na possibilidade de fazer justiça com suas próprias mãos para resolver os problemas da nação – conceito amplamente difundido pela indústria cultural norte-americana e pela narrativa de detetive em geral.

A sátira do filme ao conceito de “indivíduo-herói” está em toda essa sequência. Há uma combinação exacerbada de clichês, como os planos de arranha-céus filmados em *contre-plongée*, o carro-forte, os *closes* do protagonista dando partida no carro, de seu pé acelerando e de sua mão trocando a marcha, a chuva e a alta velocidade, além da canção “Sing, Sing, Sing”⁷⁵ ao fundo. Tais clichês criam uma paródia dos filmes hollywoodianos e das histórias

sociais. (Na Grã-Bretanha, isso representou uma regressão, se comparado a outros períodos). Isso refletiu na estabilidade da sociedade burguesa e na autoconfiança da classe dominante. A *intelligentsia* em geral, e os autores de livros em especial, fossem eles socialmente críticos ou conservadores, assumiram que essa estabilidade era um fato da vida”. [Mandel, E. *Delightful murder: a social history of the crime story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 44; tradução nossa].

⁷⁴ Em *Capitalismo: uma história de amor* o cineasta parece utilizar essa técnica de maneira mais explicitamente irônica, o que funciona também como autocrítica. Em algumas cenas de seus filmes anteriores, nem sempre é evidente o ponto de vista do filme diante da eficácia de pequenas “ações civis”, como é o caso da famosa cena do KMart em *Tiros em Columbine*.

⁷⁵ Música de Benny Goodman, músico americano de jazz e swing, mais especificamente das Big Bands, que são frequentemente associadas a cenários de filmes de gangster.

detetivescas, que alimentam o mito do “indivíduo que tudo pode”, e fazem parte de nosso repertório cultural.

Figura 27: Nas seis primeiras imagens, fotogramas do personagem dirigindo um carro-forte em direção aos bancos. Nas seis seguintes, fotogramas do personagem negociando com os seguranças e tentando entrar pela porta giratória de um dos bancos.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Na última cena do filme, o personagem Moore vai para Wall Street – a cena do grande crime – marcar o local e fazer mais uma tentativa de aprisionamento dos culpados. Nesse momento, os limites da possibilidade de ação individual do “herói”, que já podiam ser observados na sequência anterior, são explicitados pelo comentário final, feito pelo narrador em voz-over: “Quer saber? Já não posso mais fazer isso sozinho. A menos que vocês, que estão me assistindo, queiram se juntar a mim. Espero que sim. E, por favor, apressem-se”. A pergunta que cabe aqui é: se o filme ao mesmo tempo constrói e desconstrói a figura

tradicional do “herói”, o que ele propõe como alternativa? Seria uma espécie de herói-coletivo, que poderíamos chamar de “sujeito histórico”? Tendo essa questão em mente, é importante observar também que o convite do narrador para que os espectadores se unam a ele nesse processo político de transformação social parece colocá-los na posição não apenas de testemunha, mas de herói (-coletivo?).

Figura 28: Fotogramas da sequência na qual o personagem coloca a faixa de “Cena do Crime” em Wall Street e, com seu megafone, anuncia a prisão dos “criminosos” em frente ao prédio da Bolsa de Valores de Nova Iorque. No último fotograma, o personagem abandona a cena, desistindo de seu projeto individual.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

O final do filme, portanto, estabelece aqui uma autocrítica, não apenas a partir do papel do protagonista (que, ao adotar pequenas ações civis individuais como alternativa, fracassa), mas da própria narrativa detetivesca. Como aponta Mandel (1984),

(...) a estrutura fundamental da história de mistério continua sendo aquela em que um herói individual se opõe a um grande criminoso, uma personificação do mal, ou a uma máquina anônima. Esse confronto baseado em um indivíduo é congruente com a ordem burguesa: é simplesmente a

racionalização definitiva da competição entre os indivíduos donos de mercadoria no mercado. (MANDEL, 1984, p. 124, tradução nossa).

A análise que Mandel (1984) faz da estrutura das histórias de detetive dialoga diretamente com a tese da cena final de *Capitalismo: uma história de amor*. O argumento do autor é o de que “somente a revolta coletiva e organizada, fundamentada em forças sociais com um potencial objetivo e uma vontade subjetiva de transcender a sociedade burguesa – enraizada na classe trabalhadora – oferece uma saída” (pp. 124-5, tradução nossa). No entanto, a “revolta coletiva” que Mandel (1984) menciona raramente aparece no conteúdo desse tipo de narrativa, que se mantém presa a valores da ideologia burguesa, mesmo quando sua intenção é a crítica social:

A natureza de classe do Estado, da propriedade, da lei e da justiça continua completamente obscura. A irracionalidade total combinada com a racionalidade parcial, expressão condensada da alienação burguesa, domina com supremacia. A história de detetive é o reino do final feliz. O criminoso sempre é pego. A justiça sempre é feita. O crime nunca compensa. A legalidade burguesa, os valores burgueses, a sociedade burguesa, sempre triunfam no final. É uma literatura tranquilizadora e socialmente integradora, apesar de sua preocupação com crime, violência e assassinato. (MANDEL, 1984, p. 47-8, tradução nossa).

A última questão que precisamos levantar a partir da análise feita por Mandel (1984) sobre os limites estético-ideológicos da narrativa de detetive refere-se à relação que esta estabelece com o leitor. Em geral, o que ocorre é que “o leitor não deve conseguir ser mais esperto que o autor. Caso contrário, a necessidade psicológica à qual a história de detetive deve responder não é realizada: não há tensão, suspense, solução surpreendente ou catarse” (MANDEL, 1984, p. 16, tradução nossa). No caso de *Capitalismo: uma história de amor*, que pretende avançar em relação aos limites ideológicos desse tipo de narrativa, é preciso observar se a estrutura formal do filme permite aos espectadores experienciar também o papel de “detetive”; ou seja, se a linguagem do filme de Moore funciona como mera exposição de uma tese a qual o espectador deve apenas aceitar passivamente (como um roteiro simplista de uma história de detetive, que esconde informações do leitor e as revela como um produto final a ser consumido de maneira fetichizada), ou se ele consegue criar uma relação mais profunda com o espectador, dando a ele um papel ativo na interpretação dos elementos e na construção da tese. Se existe uma insuficiência formal inerente à história de detetive no desmascaramento

da sociedade burguesa, que não expõe, mas apenas reforça os valores dessa classe, tal escolha estética de Moore, mesmo que seja em forma de sátira, poderia significar um limite político?

É aqui que precisamos dar continuidade à nossa investigação dos parâmetros formais por meio dos quais o filme é construído, avançando para outro tipo de recurso utilizado conjuntamente com a narrativa detetivesca: a linguagem ensaística, que na história do cinema é associada ao termo “filme-ensaio”.

O cinema-ensaio é comumente descrito como uma forma que mescla documentário e reflexão pessoal, explorando a subjetividade da tradição ensaística fundada por Montaigne, por meio de uma perspectiva cinematográfica. Ao contrário do documentário clássico, que propõe clareza, objetividade e não intervenção, o filme ensaístico possui uma subjetividade mediadora explícita, que muitas vezes se questiona ao longo do filme, tornando-se autorreflexiva, e fazendo uma análise das ilusões da neutralidade da imagem. Essa presença autoral pode ou não ocorrer por intermédio da autobiografia. Nas palavras de Corrigan (2011),

Uma subjetividade expressiva, comumente vista na voz ou na presença do próprio cineasta, tornou-se um dos traços mais definidores do cinema-ensaio, algumas vezes marcadamente visível, outras vezes não. Assim como a primeira pessoa no ensaio literário surge para marcar uma voz e perspectiva pessoal, os filmes ensaísticos costumam enfatizar uma *persona* real ou fictícia, cujas jornadas e questionamentos definem e direcionam o filme a uma narrativa tradicional e frequentemente complicam o olhar documental do filme com a presença de uma subjetividade pronunciada ou de uma posição anunciada. (CORRIGAN, 2011, p. 30, tradução nossa).

Capitalismo: uma história de amor, assim como toda a obra de Michael Moore, possui diversos dos traços de subjetividade característicos do cinema-ensaio. Apesar de haver a exposição de uma tese, esta nos é apresentada a partir de uma história que possui a perspectiva do personagem/narrador/diretor, que desde o início se coloca no centro dos acontecimentos.

Segundo Corrigan (2011), “desde suas origens literárias até suas revisões cinematográficas, o processo ensaístico descreve as várias camadas do ponto de vista pessoal enquanto uma experiência pública” (p. 13, tradução nossa). Para o autor, o mais interessante

do ensaio não é o fato de ele privilegiar uma expressão pessoal, uma subjetividade, mas sim o fato de ele problematizar a própria noção de expressividade e sua relação com a experiência, as tentativas de articulação de um eu (interior) com o mundo (exterior).

A construção da subjetividade do protagonista Michael Moore – desde seu primeiro filme até *Capitalismo: uma história de amor* – acaba por estabelecer uma “estrutura de sentimento”⁷⁶ de seu tempo histórico, revelando as contradições e os limites ideológicos dessa subjetividade, ao colocar-se como fruto desse processo. É na relação do sujeito com seu cotidiano, nas experiências que surgem a partir das relações sociais das quais faz parte, que surge sua identidade. Segundo Adorno (2003), “a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (p. 26). Em outras palavras, a subjetividade deve ser vista como algo condicionado historicamente.

Se a filmografia de Michael Moore revela uma busca por definir sua função histórica, desde a crise de identidade que o protagonista de *Roger e Eu* vivencia até a mais recente tentativa de nomear as vítimas e os vilões do sistema capitalista em *Capitalismo: uma história de amor*, isso se deve a um método ensaístico (e dialético) de revelar um mapeamento da luta de classes norte-americana a partir do concreto e do particular.

Não podemos deixar de observar aqui outro elemento essencial da forma ensaística, que vem da própria origem do termo, *essayer*. O ensaio é uma tentativa, um exercício de acertos e erros, uma investigação que utiliza várias abordagens, ângulos e interações. Dessa maneira, o ensaio pode ser visto como um método dialético, com continuidades e descontinuidades, revelando um processo de permanente mudança. Esse método está na contramão do pensamento positivista, no qual a estrutura textual se separa do conteúdo, havendo um descolamento entre o objeto e sua exposição. Tudo deve caber numa forma que precede o objeto. Nas palavras de Adorno (2003), “para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito” (p. 18). Ao contrário desse estilo cientificista, no qual boa parte dos documentários se espelha, o filme-ensaio estabelece uma relação com o objeto na qual este último é quem dita a forma de sua abordagem e exposição, sem que haja uma obrigação de pré-definir os conceitos.

⁷⁶ Cf. Williams, R. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977. Williams cunhou o termo “estrutura de sentimento” para explicar a relação entre as produções culturais e a sociedade, referindo-se ao fato de que as obras de arte são capazes de sedimentar o pensamento de seu contexto histórico de produção (o *Zeitgeist*) através de sua forma.

Capitalismo: uma história de amor utiliza a ideia de investigação não apenas como ponto de partida temático, mas também como **forma**. Uma sequência que evidencia esse processo formal ocorre no momento em que o filme desconstrói o discurso do até então presidente George W. Bush sobre a crise financeira de 2008 (proferida no Manhattan Institute), que afirma que “o capitalismo é o melhor sistema já criado”. Em seguida, a voz-over do diretor acrescenta um comentário questionador: “Verdade?”.

A construção argumentativa da sequência continua com dois trechos do discurso de Bush intercalados por dois trechos de reportagens jornalísticas que funcionam como evidências para o contra-argumento de Moore. Já podemos notar aqui que existe uma estratégia de argumento e contra-argumento, que continuará sendo utilizada durante toda essa sequência. Essa linguagem nos remete a um processo de escrita ensaística, que segundo Corrigan (2011), “(...) é moldada pelo formato de pergunta-resposta-pergunta que vem da tradição do diálogo socrático, referindo-se diretamente a uma segunda pessoa como interlocutora” (p. 35, tradução nossa). Além disso, depois de usar esses pequenos trechos de relatos jornalísticos para contradizer as opiniões de Bush sobre a liberdade de escolha do capitalismo, o filme continua sua contra-argumentação com comentários do narrador (e imagens que reforçam os comentários) a partir do argumento de Bush de que “se buscam justiça social e dignidade humana, o sistema de livre mercado é a solução”.

Bush: O capitalismo oferece às pessoas a liberdade de escolher onde trabalhar, o que fazer...

Jornalista em voz-over: Pat Andrews procura por emprego. Todas as manhãs, ela lê em vão os classificados. [imagens de uma senhora idosa lendo jornal]

Pat Andrews: Não há nada aqui. Eu não serei dançarina de clube masculino.

Bush: (...) a oportunidade de comprar ou vender os produtos que querem.

Jornalista em voz-over: Tom Rendom tem evitado demissões na sua empresa de placas em Stockton, Califórnia, tudo por causa desta expressão que agora representa metade de seu negócio. [imagens de Rendom em sua loja vendendo uma placa onde lemos ‘foreclosure’ (execução de hipoteca), e depois colocando a mesma placa em frente a uma casa].

Figura 29: À esquerda, Bush argumentando a favor do capitalismo. À direita, os dois exemplos que o filme dá para refutar os argumentos de Bush.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Em seguida, a voz-over do narrador nos apresenta a história de um reformatório de jovens em Wilkes-Barre, na Pensilvânia, que foi privatizado e controlado pela empresa P.A Child Care. Enquanto vemos imagens do reformatório, fotografias dos juízes e donos da empresa, além de trechos de entrevistas com alguns dos jovens condenados, o narrador explicita seu contra-argumento, citando nomes e números como evidência, e entrevistando alguns dos jovens que foram injustamente condenados. Em seguida, apresenta sua conclusão sobre o caso: “Mas isso faz sentido, pois toda vez que o governo atribui a uma empresa com fim lucrativo as obrigações que ele deveria executar, o que vocês esperam que aconteça?”

Após concluir que “tempo é dinheiro, muito dinheiro.” e que “o capitalismo derrotou a democracia”, o próximo passo da argumentação surge a partir da fala de Matt, um dos jovens que foram presos:

Matt: Tudo isso me fez sentir como um objeto que eles usaram para obter dinheiro e depois jogaram fora. Estou tentando melhorar meu voo. Tentando me preparar para o futuro, e deixar tudo isso pra trás. Durante o julgamento, não tive o mínimo controle, mas com o voo, sou apenas eu. Tenho que fazer tudo sozinho. Sou o único no controle.

Moore (em voz-over): Matt adora voar e espera um dia ser piloto. Se ele conseguir, terá a segunda lição sobre o capitalismo: que nos EUA, às vezes é melhor trabalhar no Mc Donald's.

Esse trecho é seguido por cenas nas quais são utilizadas evidências (entrevistas, imagens, trechos de programas jornalísticos, números e relatos de acidentes aéreos) que servem para que o filme argumente sobre as condições precárias de trabalho dos pilotos de avião nos EUA nos últimos anos. A seguir, a montagem parte da menção do acidente aéreo que matou diversos passageiros e os pilotos – que estavam sem condições de pilotar por conta do excesso de trabalho –, para fazer a ligação com o próximo argumento e a nova etapa da investigação do filme, também explicitada pela voz-over do narrador: “Como essas empresas conseguem sair ilesas? Creio que isto seja o cerne do capitalismo: ele permite que saíamos impunes de qualquer coisa, como lucrar com a morte de um empregado”.

Figura 30: Esquema que ilustra a estrutura argumentativa da cena.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Vemos, então, a história de pessoas que morreram e cujos empregadores (Amegy Bank e Wal-Mart) haviam feito apólices de seguro – *Dead Peasants Insurance* – que, segundo

o filme, dariam à empresa enormes quantidades de dinheiro com a morte do funcionário, funcionando como uma nova forma de investimento da empresa.

O argumento nessa cena é construído a partir da *voz-over* do narrador Michael Moore, ao dizer que “não entendia como isso podia ser legal. Afinal, há uma razão para existir uma lei me proibindo de fazer um seguro contra incêndio de sua casa, pois eu tenho interesse que ela seja incendiada”. Além disso, ouvimos as opiniões de um advogado especialista no assunto, imagens de trechos dos documentos das apólices, e falas como as da filha de uma funcionária do Wal-Mart recém-falecida: “Quando alguém morre, ninguém deveria lucrar com isso”.

Toda a sequência descrita acima revela uma linguagem discursiva que se assemelha a um processo de investigação, e não apenas a uma simples exposição da tese. Se Bush, em seu discurso sobre os benefícios do capitalismo, apresenta uma tese abstrata, o filme de Michael Moore **investiga** cada um desses argumentos num plano mais concreto, ou seja, no cotidiano da população norte-americana. A desconstrução da tese de Bush é feita a partir de exemplos de indivíduos e grupos de indivíduos que mostram a crueldade do sistema; não em estatísticas, mas sim em histórias humanas.

Outro ponto importante a ser observado na análise dessa sequência é em relação ao movimento que a montagem faz, partindo da história do reformatório juvenil e terminando na história da precariedade financeira dos pilotos. Tal movimento é interessante exatamente por criar uma sensação de “espontaneidade” do processo ensaístico. A partir de um elemento-“surpresa” que surge durante a entrevista com o adolescente Matt, o filme parte para uma nova fase de investigação, que trará um novo contra-argumento para rebater a tese pró-capitalista de Bush.

A impressão de “espontaneidade” discursiva, além disso, serve para corroborar com a tese do filme de que os problemas vividos no cotidiano da população são sistêmicos, e não exceções à regra. O que percebemos nessa sequência é o fato de que, não importa pra que lado a investigação caminhe, encontraremos um exemplo de injustiça social gerado pelo sistema capitalista. Os diversos exemplos coletados durante a investigação dessa construção discursiva formam uma constelação, na qual os elementos parecem ser independentes uns dos outros, mas na verdade fazem parte de uma rede.

As entrevistas em si também possuem momentos investigativos e de aprendizado, com tentativas de estabelecer conexões entre os fragmentos coletados até então. Esse é o caso da

relação que o filme estabelece entre a entrevista com o advogado especialista na apólice do seguro *Dead Peasants* e a entrevista com a viúva do funcionário que morreu. Podemos notar que, por meio da montagem intercalada dessas duas entrevistas, cria-se a sensação de que o personagem Michael Moore, ao conhecer o caso individual desse funcionário, procura um especialista para se informar e compreender o processo de maneira mais abrangente. Em seguida, leva as informações coletadas em seu contato com o advogado para a mulher do funcionário, funcionando como uma espécie de ponte capaz de compartilhar o conhecimento intelectual e a vivência cotidiana.

Figura 31: Fotogramas que ilustram a ordem da montagem da cena. Moore entrevista a esposa de Daniel Johnson, depois entrevista o advogado, e finalmente faz comentários a respeito da descoberta com a esposa.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Em linhas gerais, poderíamos dizer que a investigação feita pelo personagem Michael Moore durante a narrativa – e organizada pela montagem discursiva como um todo – percorre dois caminhos. O primeiro, que traz elementos de um documentário mais tradicional, funciona como um texto científico argumentativo, com teses, argumentos e evidências, e reflete uma vontade de organizar e sistematizar as informações de maneira didática. O segundo caminho, que se mistura ao primeiro, é uma tentativa de recolher fragmentos encontrados por uma

subjetividade que perambula na própria dificuldade de compreensão do processo histórico no qual está inserida. Nesse sentido, é preciso voltar à discussão da representação da classe trabalhadora, tese desta pesquisa – e sobre o qual a análise de *Roger e Eu* já nos permitiu traçar algumas conclusões.

Ao compararmos os dois documentários de Michael Moore, temos a impressão de que *Capitalismo: uma história de amor* consegue figurar de maneira um pouco mais concreta os representantes de uma possível “classe trabalhadora”, mesmo que não utilize o termo diretamente. Há, no decorrer de toda a narrativa, histórias em que os trabalhadores não são apenas vítimas individualizadas, mas um esboço de grupos de resistência (seja contra o despejo de suas casas, seja na organização de cooperativas ou de ocupações de fábricas). Em contraste com o que observamos em *Roger e Eu*, aqui os trabalhadores não apenas aparecem filmados em *close*, mas, em alguns casos, também como coletivos em atos de resistência, e até mesmo de autorrepresentação (como é o caso da família despejada em Lexington, na Carolina do Norte, que filma e comenta sua própria experiência, produzindo um vídeo com esse material).

Este “resgate do sentido de pertencimento de classe contra as inúmeras fraturas, objetivas e subjetivas, impostas pelo capital” (ANTUNES, 2009, p. 223), nos parece ser mais figurável no último filme exatamente pelo fato de que a crise financeira de 2008, tema central do documentário, foi um evento que deu à população a capacidade de entender o processo econômico e político atual de maneira mais estrutural, além de uma maior clareza sobre quem são os “protagonistas” e “antagonistas” da luta de classes. Os dois filmes pontuam fases distintas do neoliberalismo – a primeira em seu ápice e a segunda no que alguns consideram ser o seu possível declínio –, e representam as diferentes reações políticas ao fenômeno. Fazendo-se um balanço, poderíamos dizer que seu último filme, além de funcionar como uma síntese de sua obra, marca o possível retorno de uma identidade de classe, exatamente devido ao acúmulo da precarização econômica e política da classe trabalhadora no final do século XX.

No entanto, apenas uma personagem em todo filme utiliza a expressão “*working class*”, no momento em que acusa um homem que estava pregando uma madeira na porta da casa da família que estava sendo despejada: “Você também é um trabalhador!”, ela diz. As hipóteses para a quase completa inexistência do termo “classe trabalhadora” até mesmo num filme que já começa a esboçar uma fase de consciência de classe nos alerta para algumas hipóteses.

A primeira delas é a de que o termo “classe trabalhadora”, ligado ao conceito de “proletariado” (e sua direta oposição ao conceito de “burguesia”), não parece dar conta das complexidades sócio-históricas vividas nas últimas décadas nas relações de trabalho, tanto no centro quanto na periferia do capitalismo. Antunes (2009), por exemplo, prefere a adoção do termo “classe-que-vive-do-trabalho” que, segundo o autor, “tem como primeiro objetivo conferir validade contemporânea ao conceito marxiano de classe trabalhadora” (p. 101). Na contramão dos críticos que defendem o fim das classes sociais, da classe trabalhadora e do próprio trabalho, Antunes (2009) enfatiza a atualidade desse termo:

A classe-que-vive-do-trabalho, a classe trabalhadora, hoje inclui a totalidade daqueles que vendem sua força de trabalho, tendo como núcleo central os trabalhadores produtivos (...). Ela não se restringe, portanto, ao trabalho manual direto, mas incorpora a totalidade do trabalho social, a totalidade do trabalho coletivo assalariado. (ANTUNES, 2009, p. 102)

Antunes (2009) inclui também nessa categoria os trabalhadores precarizados e desempregados, que geralmente são excluídos da categoria “classe trabalhadora” numa concepção mais ortodoxa do termo. Para o autor, no entanto, o mais importante é que essa classe-que-vive-do-trabalho consiga vencer o desafio de

soldar os laços de pertencimento de classe existentes entre os diversos segmentos que compreendem o mundo do trabalho, procurando articular desde aqueles segmentos que exercem um papel central no processo de criação de valores de troca até aqueles segmentos que estão mais à margem do processo produtivo mas que, pelas condições precárias em que se encontram, constituem-se em contingentes sociais potencialmente rebeldes frente ao capital e suas formas de (des)sociabilização. (ANTUNES, 2009, pp. 189-90)

Outro conceito que já mencionamos anteriormente, que tenta lidar com as mudanças no atual cenário da divisão internacional do trabalho, é o de **precariado**. Diferentemente da ideia tradicional do proletariado, essa classe “não tem nenhuma das relações de contrato social do proletariado, por meio das quais as garantias de trabalho são fornecidas em troca de subordinação e eventual lealdade, o acordo tácito que serve de base para os Estados de bem-estar social” (STANDING, 2012, p. 25). Assim, sem um poder de barganha baseado em relações de confiança e sem poder usufruir de garantias em troca de subordinação, o

precariado é “*sui generis* em termos de classe” (STANDING, 2012, p. 26). Portanto, utilizar as velhas categorias não é uma estratégia eficaz para conseguir definir essa nova fase da divisão internacional do trabalho, pois ignora um fenômeno interessante que começa a se configurar nas últimas décadas: temos uma simultânea “fragmentação de classe” e uma internacionalização do precariado, que está se tornando uma “classe global” (STANDING, 2012, p. 50).

Os personagens de *Capitalismo: uma história de amor* carregam uma série de traços característicos do precariado. Um deles, por exemplo, é o problema da dívida crônica que, conforme demonstra Standing (2012), não é apenas uma anomalia da lógica do consumismo:

As famílias da classe média foram capacitadas a consumir mais do que ganhavam, dissimulando o fato de que as rendas recebidas estavam diminuindo. Elas tinham uma falsa renda de benefício privado. O colapso destruiu a ilusão de que todos estavam ganhando em consequência da segunda Idade do Ouro do crescimento desenfreado. De repente, milhões de norte-americanos e europeus se sentiram mais perto do precariado. (STANDING, 2012, p. 76)

Outra dificuldade presente no cotidiano do precariado que aparece no filme de Moore e é levantada no estudo de Standing (2012) é o custo de ir para a universidade, que tem aumentado muito mais rapidamente do que a renda pessoal da população, especialmente nos Estados Unidos. Segundo o autor, entre 1970 e 2010, enquanto a renda familiar média aumentou 6,5 vezes, “o custo de frequentar uma faculdade particular aumentou 13 vezes, e o custo de uma faculdade estadual aumentou 15 vezes para os alunos do estado e 24 vezes para os alunos de fora do estado” (p. 114).

Os relatos presentes em *Capitalismo: uma história de amor* se revelam em constante diálogo com essa nova morfologia da luta de classes até mesmo quando mostram problemas não diretamente relacionados com a questão do Trabalho, como é o caso do crescimento do encarceramento. Standing (2012) nomeia esse grupo de “criminalizado, o precariado por trás das grades”, e comenta que essa é também uma característica da globalização, na qual cada vez mais pessoas são detidas, acusadas e presas. Os Estados Unidos estão entre os três países com maior número de prisioneiros, “encarcerando milhões de seus próprios cidadãos, além de muitos estrangeiros. Mais de um em cada cinco norte-americanos têm ficha criminal, o que diminui seus direitos na sociedade” (p. 138). Assim como o filme de Moore, o estudo de

Standing (2012) estabelece relações entre esse aumento do encarceramento e a privatização dos serviços de segurança, das prisões e das atividades relacionadas.

Além disso, como já mencionamos, grande parte das “vítimas do Capital” na narrativa de Moore é composta por imigrantes, especialmente de origem latina. A visão que a população global tem desses imigrantes, no entanto, é ora como “vítimas”, ora como “vilões”. É fato que os imigrantes constituem uma grande parte do precariado mundial; por serem, entretanto, uma das razões do aumento do precariado inclusive entre a população nativa (por constituírem uma espécie de exército de reserva fantasma), eles acabam sendo “demonizados e transformados em bode expiatório dos problemas não criados por eles” (STANDING, 2012, p. 141). Ainda segundo o estudo de Standing, podemos observar que

Os Estados Unidos continuam sendo o maior receptor de migrantes. Na primeira década do século XX, mais de um milhão de migrantes “legais” e talvez outros meio milhão de migrantes “ilegais” entraram no país anualmente. Hoje, uma em cada oito pessoas é migrante, e aproximadamente um em cada seis trabalhadores é nascido no exterior, a maior proporção desde os anos 1920. As barreiras cuidadosamente erguidas viram a quota de migrantes na força de trabalho dos Estados Unidos cair de uma alta taxa de 21% em 1910 para 5% em 1970. Mas, em 2010, a taxa estava de volta aos 16%. Na Califórnia, os imigrantes representam mais de um a cada três trabalhadores, e em Nova York, Nova Jersey e Nevada, mais de um em cada quatro. (...) Muitos governos são coniventes com isso [imigração ilegal], alegando que estão limitando a imigração enquanto facilitam o crescimento de uma oferta de trabalho descartável com baixos salários. Os Estados Unidos têm a maior parte dos migrantes em situação irregular, com uma estimativa de 12 milhões em 2008 e um aumento de 42% desde 2000. (STANDING, 2012, pp. 142-3)

Apesar de o termo “precariado” ser bastante apropriado para entendermos essa nova configuração de classe que vem se formando nas últimas décadas dentro e fora dos Estados Unidos, o que vemos no filme de Moore – e em outras produções culturais pós-crise de 2008 – é a adoção de outra terminologia: o quadro do “1%” e dos “99%”. A princípio, essa nomenclatura nos parece simplista, por ignorar divisões importantes dentro da estrutura de classes. Collins (2012), porém, aponta para o fato de que “99 vs. 1 é parte demográfico e parte simbólico. Mas é uma lente significativa e poderosa para entender esse momento da história” (p. xii, tradução nossa), uma vez que se refere a uma radical concentração de renda ocorrida nas últimas décadas.

O que Collins (2012) menciona como importante em termos simbólicos é o caráter de contestação ligado a essa “nova nomenclatura de luta de classe”, que surgiu nos protestos de rua após a crise de 2008.

Mas desde 2008, a postura da população tem mudado. O padrão de vida da classe média implodiu, com famílias até então estáveis agora vivendo uma insegurança econômica. E a mobilidade intergeracional nos Estados Unidos – a promessa de que as circunstâncias de vida de seus filhos serão melhores do que as suas – está agora mais baixa do que em outros países industrializados. Uma grande porcentagem da população acredita agora que a má distribuição de riqueza é um problema. Mais pessoas veem as grandes fortunas como fruto das mudanças que o 1% de ricos faz nas regras dos jogos a seu favor. (COLLINS, 2012, p. 10, tradução nossa).

O próprio autor menciona o caráter generalizante e heterogêneo dos 99%, que inclui desde moradores de rua até famílias com uma conta bancária de 2 milhões de dólares. Obviamente, dentro desse grupo nem todos estão organizados e participam de manifestações⁷⁷. Dentre as informações levantadas no livro de Collins, a mais curiosa se refere às mudanças pelas quais esse grupo passou nas últimas décadas, principalmente no que se refere à possibilidade de organização e representação política:

Aqueles entre os 99% que estão organizados são menos poderosos do que eram uma geração atrás. Em 1955, mais de 35% dos trabalhadores dos Estados Unidos eram sindicalizados. Os sindicatos usavam seu poder de barganha coletivo e exigiam políticas para assegurar que uma parte da receita e dos lucros da economia fosse dividida de maneira mais abrangente. Em 2011, a proporção de trabalhadores sindicalizados caiu para menos de 12%. Essa é uma perda dramática na voz e no poder para os assalariados dentro dos 99%, cuja maioria vem sendo ignorada pelos políticos. (COLLINS, 2012, p. 42, tradução nossa).

Apesar de a ideia de “99%” abranger grupos sociais que não pertencem de fato à classe trabalhadora, por não precisarem vender sua força de trabalho, Collins (2012) defende que utilizar essa terminologia não é ignorar a realidade da diferença de classe ou de raça nos Estados Unidos. Segundo o autor, existe obviamente uma diversidade dentro dos 99%, mas

⁷⁷ A maior manifestação ocorrida nos EUA que utilizou essa nomenclatura como base de suas reivindicações foi o movimento *Occupy*, que teve início em 2011.

isso não nega o fato de que “a estrutura dos 99-1% é uma janela muito útil para visualizar a mudança da nossa estrutura de poder” (p. 42, tradução nossa), ainda mais quando temos uma economia que vem sendo organizada para beneficiar apenas esse 1%. Porém, o argumento mais convincente de Collins (2012) refere-se à importância política da nomenclatura:

Politicamente, é importante que os 99% vejam que eles têm algum chão em comum, em vez de serem fragmentados em uma centena de subgrupos. Historicamente, nós tivemos pouco progresso ao tentar lidar com a desigualdade porque diferentes frações dos 99% foram colocadas umas contra as outras em lutas políticas. (COLLINS, 2012, p. 46, tradução nossa).

Em *Capitalismo: uma história de amor*, a terminologia aparece na sequência em que o narrador reflete sobre o memorando secreto do Citibank. No relatório, são utilizados os termos “1%” e “aristocracia” para se referir à nova classe dominante que surge dentro do que eles mesmos classificam como “plutonomia”. O comentário do narrador indaga-se sobre o papel do que ele chama de “os 99%” e “camponeses” (*peasants*), numa estratégia irônica que dialoga com o termo utilizado na apólice de seguros.

Dois pontos nos chamam a atenção nessa cena. O primeiro deles é a adoção simultânea de uma terminologia que se julga “mais contemporânea” para lidar com a representação da plutonomia (os 99% vs. 1%) com uma terminologia pré-capitalista, que fala em aristocratas e camponeses. Se é possível recuperar termos que não fazem sentido para explicar a sociedade de classes norte-americana nem mesmo em seus antepassados mais remotos, por que a adoção da dicotomia “burguesia vs. proletariado” parece tão distante e infigurável?

O segundo ponto, que talvez seja um caminho para respondermos o primeiro deles, refere-se à continuação da sequência, após a análise do memorando do Citibank. Nesse momento do filme, o narrador se pergunta:

Moore (voz-over): Então por que os 99% suportam isso? Segundo o Citigroup, é porque a maioria do eleitorado acredita que um dia eles terão a chance de se tornarem ricos, se continuarem se esforçando. Os ricos estavam contentes que tantas pessoas tenham acreditado no Sonho Americano, enquanto eles, os ricos, não tinham intenção de dividi-lo com mais ninguém.

O filme, nesse momento, aponta para uma questão ideológica presente na história da classe trabalhadora norte-americana, que explica a dificuldade de figuração de termos claramente associados à luta de classes. Collins (2012) menciona que

historicamente, os pobres e a classe trabalhadora em geral foram encorajados a ressentir os mais pobres da pirâmide (os que estão na base dela, os 20% mais pobres). E a classe média – aqueles dos 30 aos 70% de renda e riqueza – foram encorajados a identificar suas aspirações com os muito ricos e afluentes, e a enxergar seus interesses como completamente distintos dos da classe trabalhadora. Isso explica em parte por que a classe média apoia a redução de impostos para o 1%. (COLLINS, 2012, p. 46, tradução nossa).

O conceito de “classe média” tem sido, principalmente na cultura norte-americana, uma das principais estratégias de apaziguamento da luta de classes, ao criar a ilusão de que todos são iguais e possuem a mesma chance de sucesso. A metáfora que o filme utiliza nessa sequência é construída a partir da montagem de dois vídeos de cachorros:

Figura 32: Em cima, o cachorro pequeno tentando alcançar a comida da mesa. Embaixo, o cachorro grande com o osso já em seu focinho, devorando-o rapidamente.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Como podemos ver na **Figura 32**, no primeiro vídeo temos um cachorro pulando insistentemente para tentar pegar a comida da mesa, o que resume perfeitamente o caráter ilusório do *American Dream*. Em seguida, ao colocar o vídeo de outro cachorro – este com um biscoito já posicionado em seu focinho – engolindo rapidamente sua comida de fácil

acesso, a montagem do filme retira qualquer possibilidade de leitura do filme nos termos de um possível apaziguamento da luta de classes.

A ironia do filme quanto ao comportamento dessa “classe trabalhadora que se vê como classe média” também está fortemente presente na cena em que o narrador comenta os “áureos tempos” da classe trabalhadora norte-americana nos anos 1950 e 1960:

Moore (em *voz-over*): Tínhamos tudo isso porque nossos principais concorrentes industriais tinham sido reduzidos a escombros [imagens de ataques aéreos durante a segunda guerra mundial]. Acho que é fácil dizer que se é o número 1 quando não se tem concorrência. (...) Sim, claro que nem tudo era perfeito. Não nos incomodávamos em suportar um pouco disto e um pouco daquilo [imagens de repressão à luta dos direitos civis e da guerra no Vietnã], contanto que pudéssemos ser a classe média. (...) Parecia um bom pacto para nós. Capitalismo... ninguém havia se saído tão bem. E então, quando estávamos no meio deste grande caso de amor com o capitalismo... [Corte abrupto de imagem e som para a cena seguinte]

Há na cena uma crítica à própria postura da “classe trabalhadora que se diz classe média” por intermédio da ironia – presente aqui tanto no tom da fala quanto nas imagens apresentadas –, que evidencia as contradições dessa classe e dessa cultura, e a colocam num outro lugar que não mais o de vítima, mas sim de cúmplice desse sistema.

Outro elemento importante sobre essa cena é que ela faz parte de uma sequência que se inicia com relatos da infância do personagem Michael Moore. Assim como em *Roger e Eu*, somos apresentados a uma seleção de vídeos caseiros e fotografias de seu arquivo pessoal, ao mesmo tempo em que ouvimos a seguinte narração do próprio diretor em *voz-over*:

Moore (em *voz-over*): Meu pai, um operário da linha de montagem da General Motors, comprou e pagou nossa casa antes que eu terminasse o jardim da infância. Trocávamos de carro a cada três anos. Íamos a Nova Iorque a cada dois anos. Esse sou eu em Wall Street. E ali estou eu dirigindo meu primeiro filme na Feira Mundial. Íamos a escolas católicas, vivíamos bem. Se isto era o capitalismo, eu adorava... assim como todo mundo.

Esse fragmento biográfico do cineasta funciona para situar o personagem historicamente. Como já mencionamos, Michael Moore viveu sua infância num clima

ideológico que majoritariamente via o sistema econômico capitalista como sinônimo de progresso e bem estar social para todos, inclusive para a classe trabalhadora. Descreve, em sua narração, que a sua vida tinha certo conforto, e que por isso ele, bem como todo seu grupo social, aceitava as condições do sistema, que parecia lhes trazer benefícios suficientes.

Quando Michael Moore coloca sua perspectiva enquanto criança em cena, o efeito não é apenas o de identificação público-protagonista, mas essencialmente a reflexão de que seu pensamento e sentimento em relação ao sistema econômico representa o espírito da década de 1950 nos EUA – o nível de consciência da classe trabalhadora americana em geral naquele momento histórico –, parte por conta dos benefícios que essa classe adquiriu com políticas como o New Deal, e parte por conta da imposição ideológica intensificada na época do macarthismo.

O fato de Moore representar-se como criança nesse trecho do filme pode até mesmo ser lido como um simbolismo da ingenuidade e imaturidade de sua classe, ao reproduzir o discurso da classe dominante. A música que escutamos na cena reforça essa ideia: a trilha sonora do filme *A trapaça (Il bidone)*, filme de 1955 dirigido por Federico Fellini cujo enredo conta a história de três vigaristas que se aproveitam da ingenuidade de um povoado para aplicarem-lhes golpes.

Nas últimas décadas, não apenas a terminologia ligada às classes, mas todo o léxico marxista utilizado para descrever a luta de classes e o sistema capitalista tem sido evitado – e substituído por uma “nova língua” do capitalismo neoliberal. É o que Bourdieu e Wacquan denominam de ‘imperialismo simbólico’” (ALVES, 2011, p. 90):

Em todos os países avançados, patrões, altos funcionários internacionais, intelectuais de projeção na mídia e jornalistas de primeiro escalão se puseram em acordo em falar uma estranha *novlangue* cujo vocabulário, aparentemente sem origem, está em todas as bocas: “globalização”, “flexibilidade”, “governabilidade”, “empregabilidade”, “underclass e exclusão”; “nova economia” e “tolerância zero”, “comunitarismo”, “multiculturalismo” e seus primos pós-modernos, “etnicidade”, “identidade”, “fragmentação”, etc. A difusão dessa nova vulgata planetária da qual estão notavelmente ausentes capitalismo, classe, exploração, dominação, desigualdade, e tantos vocábulos decisivamente revogados sob pretexto de obsolescência ou de presumida impertinência, é produto de um imperialismo apropriadamente simbólico: seus efeitos são tão mais poderosos e perniciosos porque ele é veiculado não apenas pelos partidários da revolução neoliberal que, sob a capa da “modernização”, entendem reconstruir o

mundo fazendo *tabula rasa* das conquistas sociais e econômicas resultantes de cem anos de lutas sociais, descritas, a partir dos novos tempos, como arcaísmos e obstáculos à nova ordem nascente, porém também por produtores culturais (pesquisadores, escritores, artistas) e militantes de esquerda que, em sua maioria, ainda se consideram progressistas. (BOURDIEU; WACQUANT *apud* ALVES, 2011, p. 90).

O diálogo que o filme de Michael Moore tenta estabelecer com seu público está marcado também por uma “linguagem alternativa”, utilizada para se referir aos conceitos marxistas presentes em sua tese. Termos como “mais-valia”, “alienação” e “fetiche da mercadoria” são evitados, mesmo que a argumentação do filme lide com esses conceitos de maneira indireta – e muitas vezes até direta. No entanto, não podemos afirmar que os conceitos em si são “interditos”⁷⁸; apenas sua terminologia o é. Não há uma tentativa de encobrir a luta de classes ou mostrá-la como algo ultrapassado; pelo contrário, o que se nota é uma tentativa de lidar com esses conceitos partindo das possibilidades de linguagem presentes no imaginário popular contemporâneo.

Apesar do título sugestivo, o filme não parte dos “Ismos” para entender as relações econômicas, como algumas análises anticapitalistas o fazem. A palavra “capitalismo” aparece relativamente pouco na narrativa, e termos como “comunismo” e “socialismo” também são evitados ao máximo. A impressão que temos é a de que o filme evita o uso dessa terminologia provavelmente porque tais termos, devido à crise enfrentada pela Esquerda nas últimas décadas (o que pode ser visto por meio das imagens estereotipadas que o filme utiliza da União Soviética e da China comunista), adquiriram uma carga pejorativa a qual o filme prefere evitar, exatamente para poder se comunicar com um público que não se identifica necessariamente como socialista ou comunista.

Além disso, o filme não discute a questão da luta de classes apenas num nível economicista e determinista, que tenderia a dividir a sociedade de maneira simplista entre burguesia e proletariado e a sugerir que as mudanças históricas são determinadas automaticamente pela posse dos meios de produção. Existem no filme outros elementos compondo esse quadro social, como é o caso da discussão a respeito das possibilidades de alianças de classe entre os claramente pertencentes à categoria “Nós” e outros grupos ou instituições com posição mais ambígua.

⁷⁸ Cf. Sorlin, P. Filme e ideología. In: Sociología del cine. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. [Refere-se ao que não aparece no filme, que é interditado; o não dito e o não visto].

Em *Capitalismo: uma história de amor*, o exemplo mais evidente é o papel da Religião na narrativa, que foge do padrão tradicionalmente estabelecido pela Esquerda. Se alguns pensadores de Esquerda veem a religião unicamente como pertencente ao aparelho ideológico da classe dominante⁷⁹, no filme de Michael Moore ela parece ocupar um lugar diferente nesse quadro, estando numa posição dialética. De um lado, a religião pode ser vista a partir de seu papel institucional, que foi cooptado pelo discurso hegemônico, e é representado por figuras como Jerry Falwell⁸⁰ e Larry Kudlow⁸¹, que em seus discursos utilizam palavras religiosas para defender o capitalismo. Vemos a crítica a essa cooptação na montagem irônica que o filme faz a partir da redublagem de trechos da minissérie de TV *Jesus de Nazaré*⁸²:

Moore (voz-over): Devo ter perdido a parte da Bíblia em que Jesus se tornou um capitalista.

Pessoa 1: Por favor, me diga senhor, o que eu posso fazer para ter a vida eterna?

Jesus: Ide e maximizai os lucros.

Pessoa 2: Você diz que o Reino dos Céus está próximo, mas quando ele chegará?

Jesus: Quando desregulamentarem o setor bancário.

Pessoa 3 (doente): Me ajude! Estou assim há 20 anos.

Jesus: Desculpe, não posso curar sua doença pré-existente. [Dirigindo-se aos outros cidadãos]: Ele terá que pagar!

⁷⁹ Parte da Esquerda costuma fazer uma leitura simplista da famosa frase de Marx – “a religião é o ópio do povo” – não se atentando para o pensamento dialético por trás dessa reflexão. O que a reflexão de Marx discute não está apenas ligada ao caráter pejorativo do termo “ópio”. Para ele, “a angústia religiosa é ao mesmo tempo a expressão da verdadeira angústia e o protesto contra esta verdadeira angústia. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, tal como ela é o espírito de uma situação sem espiritualidade”. Além do caráter ideológico (enquanto mascaramento) da religião, Marx aponta para o caráter de denúncia que a religião é capaz de revelar dessa mesma verdade social que a tenta apagar. [Marx, K. Contribuição à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel. Disponível em www.marxists.org. Acesso em 02 nov. 2013].

⁸⁰ Pastor evangélico fundamentalista e apresentador de TV. Politicamente conservador, apoiou as eleições de Reagan, era contra os Direitos Civis e Martin Luther King. Posicionou-se publicamente contra os sindicatos e o islamismo. Sua imagem aparece enquanto a voz-over de Moore diz: “Jesus disse (...) que os ricos dificilmente entrarão no reino dos céus”.

⁸¹ Economista e jornalista que possui visões ultra-neoliberais sobre economia. Possui um programa de TV, *The Kudlow Report*, desde 2001. Converteu-se ao catolicismo, e no filme menciona que “a economia global nunca esteve tão bem; ou é um milagre de Deus, ou tem a ver com as vitórias da propagação do mundo capitalista, ou ambos”.

⁸² Minissérie produzida em 1977 pela ITN Source, ITV e RAI (coprodução da Inglaterra e da Itália).

Segundo o narrador, “parece que Jesus foi sequestrado por muita gente que crê que o filho de Deus foi enviado para criar o céu na terra para os ricos”. A imagem que acompanha seu comentário é nada menos do que a fachada da bolsa de valores de Nova York, cuja parte superior é esculpida com temas bíblicos. Em outro momento dessa sequência, temos uma montagem a partir da imagem de Jesus na cruz, retirada da minissérie *Jesus de Nazaré*, sobrepondo-se ao quadro seguinte, cuja imagem é o interior da bolsa de valores.

Figura 33: Em cima, imagem do filme *Jesus de Nazaré* e fachada da Bolsa de Valores de Nova Iorque. Embaixo, montagem com sobreposição da imagem de Jesus ao ambiente interno da Bolsa de Valores.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

De outro lado, a Religião aparece em alguns momentos do filme como conceito de igualdade, fraternidade, divisão da riqueza e ajuda ao próximo (materializado pela narrativa na figura de Jesus). Quando o narrador nos conta que ele queria ser padre, por exemplo, os motivos são “por causa dos padres que participaram da marcha de Selma⁸³, ou que tentaram parar a guerra, ou que dedicaram suas vidas aos pobres”. A religião é, portanto, descrita como uma prática social ligada a um engajamento político.

⁸³ A Marcha de Selma se refere aos protestos realizados em 1965 que foram essenciais para a história do movimento dos direitos civis americanos. Foi uma tentativa de fazer uma passeata de Selma a Montgomery, e tinha como foco central a discussão do direito dos negros ao voto.

Figura 34: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Michael Moore saindo da missa quando criança; a marcha de Selma; padre apoiando passeata de camponeses na América Latina; bispo de Chicago apoiando a greve dos trabalhadores da Republic Windows and Doors.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

A escolha do Catolicismo como fonte principal de imagens e entrevistas, além da motivação biográfica da formação religiosa do cineasta, nos parece interessante no contexto norte-americano. Lá, o Catolicismo não é a religião dominante, e é associado a grupos sociais oprimidos, essencialmente os irlandeses e os imigrantes latinos.

A tese do filme em relação à Religião parece ser a de que esta representa um desejo e necessidade de coletividade, e que tais conceitos devem ser recuperados pela classe trabalhadora, uma vez que lhe foram usurpados ao longo da história. Isso é sintetizado pela canção que ouvimos nos créditos finais: *Jesus Christ*, de Woody Guthrie⁸⁴:

*Jesus Cristo foi um homem que viajou pela Terra
Um homem trabalhador e corajoso
Ele disse aos ricos "Deem seu dinheiro aos pobres"
Então colocaram Jesus Cristo em sua sepultura.*

Jesus foi um homem, um carpinteiro

⁸⁴ Cantor e compositor da Frente Cultural norte-americana. Fez centenas de músicas políticas, muitas sobre suas experiências na Grande Depressão dos anos 1930.

*Seus seguidores, verdadeiros e corajosos
Um covarde sujo chamado Judas Escariotes
Colocou Jesus Cristo em sua sepultura*

*Ele foi até o pregador, Ele foi até o xerife
Ele disse a todos a mesma coisa
"Vendam todas as suas joias e deem aos pobre"
E então colocaram Jesus Cristo em sua sepultura.*

*Quando Jesus veio para a cidade, todos os trabalhadores ao redor
Acreditaram no que ele disse
Mas os banqueiros e os pregadores, eles O pregaram na cruz,
E colocaram Jesus Cristo em sua sepultura.*

*E as pessoas prenderam a respiração quando ouviram sobre Sua morte
Todos se perguntaram porquê
Foi o grande senhorio e os soldados que eles contrataram
Para pregar Jesus Cristo no céu*

*Esta canção foi escrita na cidade de Nova York
Do rico, pregador, e servo
Se Jesus estivesse aqui para pregar o que ele pregou na Galiléia,
Eles colocariam o pobre Jesus em sua sepultura.⁸⁵*

A canção de Woody Guthrie, partindo da mitologia bíblica, tem como foco a relação entre pobres e ricos, e os aspectos da luta de classes presentes nas palavras e ações de Jesus. O espelhamento que existe entre os ideais de Esquerda e a figura de Jesus se reflete na comparação do filme de Moore com a canção de Guthrie, uma vez que ambos refuncionalizam os conceitos religiosos para fins materialistas e políticos.

Não apenas a Religião, mas também os políticos aparecem num terreno intermediário, abrindo-se a possibilidade de aliança com a classe trabalhadora. Do lado dos “antagonistas”, temos claramente os políticos que estabelecem uma aliança com o Capital: em linhas gerais,

⁸⁵ Jesus Christ was a man who traveled through the land / A hard-working man and brave / He said to the rich, "Give your money to the poor," / But they laid Jesus Christ in His grave // Jesus was a man, a carpenter by hand / His followers true and brave / One dirty little coward called Judas Iscariot / Has laid Jesus Christ in His Grave // He went to the preacher, He went to the sheriff / He told them all the same / "Sell all of your jewelry and give it to the poor," / And they laid Jesus Christ in His grave. // When Jesus come to town, all the working folks around / Believed what he did say / But the bankers and the preachers, they nailed Him on the cross, / And they laid Jesus Christ in his grave. // And the people held their breath when they heard about his death / Everybody wondered why / It was the big landlord and the soldiers that they hired / To nail Jesus Christ in the sky // This song was written in New York City / Of rich man, preacher, and slave / If Jesus was to preach what He preached in Galilee / They would lay poor Jesus in His grave. Disponível em <<http://letras.mus.br/guthrie-woody/319434>>. Acesso em 26 dez. 2014.

os que se posicionaram a favor do pacote de ajuda financeira e os que defendem a desregulamentação da economia, sejam eles republicanos ou democratas. São diversos os políticos representados dentro desse quadro, mas as figuras mais representativas do grupo pró-Capital são os ex-presidentes Ronald Reagan e George W. Bush, ambos apontados satiricamente pelo filme como marionetes e garotos-propaganda das grandes corporações, trazendo à tona o conceito de política enquanto espetáculo.

Alguns dos políticos mencionados no filme que não se encaixam dentro dessa categoria são os cinco membros da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos que discursaram contra a aprovação do pacote financeiro, questionando as intenções de Wall Street e as consequências para a população americana. Em destaque está Marcy Kaptur –, a única dos representantes entrevistada por Moore – exibida no filme numa discussão do Congresso a respeito das execuções de hipotecas. Kaptur diz aos americanos que “ocupem suas próprias casas. Não saiam. Em Ohio, Michigan, Indiana, Illinois, e em todos os lugares onde o povo está sendo tratado como gado”. Seu discurso é seguido de um comentário em voz-over do diretor, explicitando sua admiração pela atitude da congressista, e a definindo como uma exceção à regra: “Uau! Não é todo dia que se vê um membro do Congresso encorajando uma rebelião aberta!”.

Os outros políticos – que fazem no filme oposição direta a Reagan e Bush – são os ex-presidentes Franklin Roosevelt e Jimmy Carter, menos por suas ações concretas na presidência como um todo, e mais devido aos discursos proferidos em momentos-chave da história norte-americana. Roosevelt, em seu discurso de janeiro de 1944, menciona que pretendia acrescentar uma Segunda Declaração de Direitos à Constituição dos EUA, projeto que, segundo o narrador Michael Moore, mudaria a condição socioeconômica da população. O trecho do discurso de Carter (de julho de 1979) selecionado pelo filme é um alerta para a catástrofe econômica para a qual o país estava caminhando, e uma crítica à cultura consumista norte-americana. O interessante aqui é o fato de o narrador chamar atenção para o fato de ambos os projetos não terem saído do papel, e se perguntar sobre como seria o país hoje se tais propostas tivessem sido realizadas. Assim, menos importante é a figura de cada um dos presidentes, e mais relevante para a compreensão da tese do filme é o simbolismo em torno desses discursos, que se contrapõem ao neoliberalismo (alvo central da crítica do cineasta nesses momentos do filme).

É importante pensarmos também na representação que o filme faz do presidente Barack Obama. Eleito no final de 2008, pouco tempo antes da filmagem de *Capitalismo: uma*

história de amor, sua imagem aparece no filme de Moore como representativa de uma possibilidade histórica que surge no cenário político norte-americano, personificada na figura de um homem negro – num país historicamente marcado por tensões raciais – que durante a campanha foi amplamente associado à “ameaça socialista”. O filme parece focar no fato de que, apesar de a Europa, nas últimas eleições, ter caminhado para a Direita, a vitória de Obama em 2008 mostrou-se uma exceção, pois “conseguiu mobilizar os jovens norte-americanos que esperavam por uma agenda progressista” (STANDING, 2012, p. 223).

Não podemos afirmar, entretanto, que se trata de uma imagem puramente idealizada de Barack Obama. A montagem do filme, por exemplo, enfatiza o fato de a campanha do candidato ter tido como principais financiadores privados empresas como Citigroup, Morgan Stanley, UBS, JP Morgan, Chase e Goldman Sachs (esta última tendo doado sozinha quase US\$ 1 milhão em contribuições). Para ilustrar essa aliança, há uma imagem em que observamos a mão de um homem branco apertando a mão de um homem negro, enquanto aparecem na tela logos desses mesmos grupos financeiros.

Figura 35: Logos de grupos financeiros que apoiaram a eleição de Obama. Ao fundo, mão de um homem branco apertando a mão de um homem negro.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Nas palavras de Standing (2012),

Infelizmente, ele [Obama] foi empacotado e sobrevalorizado. Seu consultor de redes sociais veio do Facebook; outro consultor criou uma “marca Obama” por meio de ferramentas de marketing inteligentes, com um logotipo (nascer do sol sobre estrelas e listras), um excelente marketing viral (toques de celular do Obama), um *merchandising* de produtos (anúncios de Obama em videogames de esportes), uma propaganda de TV de 30 minutos de duração

e uma escolha de alianças estratégicas de marca (Oprah para o alcance máximo, a família Kennedy para a seriedade, estrelas de hip-hop para a credibilidade nas ruas). Depois Obama recebeu o prêmio “Marketer of the Year” pela Association of National Advertisers. E anúncios de empresa o copiaram, como o “Choose Change”, da Pepsi, o “Embrace Change”, da IKEA, etc. (STANDING, 2012, p. 223).

Apesar de tais contradições, o retrato de Obama no filme possui uma carga essencialmente positiva, principalmente devido ao fato de estar sempre associado às massas (em especial, mulheres, negros e latinos), e à esperança que sua vitória trouxe para esses grupos, que são exibidos comemorando com grande entusiasmo o resultado da eleição. Os grupos que celebram a vitória de Obama, por estarem em sua maioria no extremo inferior da pirâmide dos 99%, apostavam em mudanças concretas para mudar a situação cada vez mais alarmante em que viviam. Collins (2012) menciona que

Em 2005, antes da implosão dos valores imobiliários, as famílias brancas tinham uma renda onze vezes maior do que das famílias afrodescendentes, e sete vezes maior do que das famílias hispânicas. O colapso imobiliário prejudicou a todos, mas não igualmente. Entre 2005 e 2009, a média de renda dos brancos caiu em 16%, uma queda colossal em termos de riqueza. As famílias não brancas, entretanto, foram ainda mais impactadas. As famílias hispânicas viram sua riqueza cair em 66%, e as negras testemunharam uma queda de 53%. (COLLINS, 2012, p. 45, tradução nossa).

É interessante observar, numa das cenas em que Obama aparece, que o foco da câmera não está no candidato discursando, mas sim na multidão que o ouve. Obama está de costas para a câmera, e tem seu tamanho reduzido em comparação aos milhares que o cercam. A cena parece indicar que é a vontade da população de mudar o curso da história (como o slogan de sua campanha, “*Change we need*”, reforça), o que deve ser ressaltado como momento utópico do filme, mais do que a concretização ou não dessas promessas após sua vitória. Feito em 2009, primeiro ano de mandato do presidente, o filme ainda não era historicamente capaz de retratar o que estava sendo (menos ainda o que viria a ser) o governo Obama de fato.

Figura 36: Em cima, imagem do discurso de Obama, com foco na multidão que o ouve. Embaixo, alguns dos eleitores comemorando a vitória de Obama na eleição de 2008.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Na mesma chave de análise da relação dos políticos com a luta de classes, podemos incluir a Polícia. Os policiais são representados, primeiramente, como a força de repressão a serviço do Estado, que protege a propriedade privada acima dos cidadãos. Encaixam-se nesse quadro os atores sociais que aparecem despejando famílias de suas casas, ou aqueles que na ocupação da fábrica da General Motors de Flint, em 1936, agrediram os grevistas. Porém, como uma mulher pertencente a uma das famílias despejadas ressalta, eles “também são da classe trabalhadora”. Cria-se, assim, uma contradição, que se explicita na cena final do filme, quando a *voz-over* do narrador afirma que o capitalismo “deve ser eliminado”, e nesse momento a câmera nos mostra um policial armado.

Podemos interpretar essa relação presente na cena final, entre imagem e comentário, de duas maneiras: os policiais como obstáculo ou como aliados importantes de uma revolução dos trabalhadores contra o sistema. A possibilidade da segunda opção se reforça em outro momento do filme, no qual vemos a história do xerife de Detroit Warren Evans, que, nas palavras do narrador, “decidiu que era hora de infringir a lei para ajudar as pessoas”. O xerife

acabou com todas as vendas por execuções hipotecárias no município, para evitar que as famílias perdessem suas casas, subvertendo a lei e abrindo, mesmo que a partir de uma ação pontual, a possibilidade de uma aliança com a classe trabalhadora.

Outro grupo que merece ser observado são os intelectuais, que também possuem papéis distintos dentro do discurso fílmico. Defendendo os interesses do Capital, temos os economistas e outros profissionais que são retirados das universidades e contratados para trabalhar para Wall Street. Já nos anos 1950, o diagnóstico que Mills (1966) fez dos intelectuais norte-americanos é o de que “cada vez mais é a burocracia que determina as condições da vida intelectual e controla os principais mercados de seus produtos” (p. 168). Afinal, como o conhecimento é uma mercadoria que pode ser vendida, é esperado que os acadêmicos “adaptem seu trabalho intelectual para satisfazer diretamente as exigências do mercado” (p. 152).

Até mesmo alguns intelectuais aparentemente mais progressistas aparecem como figuras antagônicas. Um exemplo é o professor Kenneth Rogoff, de Harvard. Apesar de provavelmente ser contra o livre mercado (é neo-keynesiano), o professor é incapaz, por meio de sua linguagem acadêmica, de se comunicar com seu público, não conseguindo definir para “Nós” o conceito de “derivativos”. Além disso, há uma completa ausência de vozes tradicionais da Esquerda acadêmica para legitimar a tese do filme no decorrer da narrativa. Para definir o que é livre iniciativa, por exemplo, Moore entrevista Wally Shawn, definido como seu “amigo, dramaturgo, e às vezes ator. Mas também estudou história e política, e um pouco de economia básica”. O que nos parece à primeira vista uma falha na legitimação do discurso do filme, ao selecionar alguém que não tem a *expertise* esperada num documentário tradicional, pode ser lido, na verdade, como uma oposição intencional ao uso da linguagem acadêmica para lidar com assuntos políticos – o que funciona como um espelhamento da própria imagem de Michael Moore, um “homem comum”, sem diploma universitário.

Junto a Wally Shawn, podemos colocar Jonas Salk, o médico que descobriu a vacina contra a poliomielite e, ao contrário da maioria dos pesquisadores, não vendeu sua descoberta a uma empresa farmacêutica. E, finalmente, William Black⁸⁶, entrevistado pelo protagonista em diversos momentos do filme, e elogiado pelo narrador em voz-over como “uma das pessoas de que precisamos”. Black foi um dos reguladores bancários que revelaram o

⁸⁶ Advogado, acadêmico, regulador bancário, especialista em crimes de colarinho branco. Publicou o livro *The Best way to rob a bank is to own one*. Em 2009, posicionou-se publicamente contra as soluções dadas para a crise financeira em programas de televisão.

escândalo das poupanças e empréstimos nos anos 1980, chegando a ser ameaçado de morte por causa de sua denúncia. Exceções em seus subgrupos, que em geral estão a serviço do Capital, esses três personagens são exemplos para o argumento do filme de que indivíduos talvez não sejam necessariamente reflexos diretos (e determinantes) das instituições às quais pertencem, ou mesmo de suas posições sociais.

Podemos concluir, após a análise dos grupos sociais e instituições acima, que a tese do filme não é baseada simplesmente numa leitura determinista entre base e superestrutura. Tais alianças entre a classe trabalhadora e os grupos intermediários só seriam possíveis num terreno além do meramente econômico, ou seja, no terreno da “conquista pela hegemonia” no sentido gramsciano ⁸⁷ do termo.

O que o filme se propõe a mapear, portanto, é **como** os movimentos se organizam dentro dos grupos dominantes e dos dominados. A construção da hegemonia, nesse sentido, não ocorre apenas por meio de ideias abstratas, mas pela mobilização de instituições culturais, como a escola, a igreja e os esportes. Se em décadas como a de 1930 era possível afirmar a existência de uma tentativa de construção de hegemonia da classe trabalhadora, a geração de Michael Moore é testemunha exatamente do desmonte de tal hegemonia e auto-organização cultural, seguida por uma quase completa dominação da indústria cultural – que transforma as classes sociais em uma grande massa de consumidores.

Ainda assim, *Capitalismo: uma história de amor* parece apostar na cultura como ferramenta importante na luta de classes. A representação da cultura como um espaço de disputa da hegemonia pode ser observada em diversos momentos, principalmente por meio das referências que o filme faz à indústria cultural. Na sequência em que o filme discute o papel da religião no cenário capitalista, por exemplo, temos a utilização de um documentário ⁸⁸ como material de arquivo; nesse material, o professor que apresenta a discussão diz: “Sabemos que o capitalismo americano é moralmente bom, devido aos seus elementos principais. A propriedade privada, a intenção de lucro e a competição de mercado são bons e são. Comparáveis às leis de Deus e aos ensinamentos da Bíblia”. Aqui, há uma reflexão

⁸⁷ O conceito de “hegemonia” formulado por Gramsci refere-se, em linhas gerais, ao domínio de uma classe social sobre o restante da sociedade, em termos ideológicos. Assim, uma classe social possui hegemonia quando obtém poder consentido sobre as outras, através de aparatos ideológicos como os meios de comunicação, a Escola e a Igreja.

⁸⁸ Vídeo intitulado *America's distribution of wealth*, de 1955, produzido pelo National Education Program. Disponível em <<http://www.archive.org/details/Americas1955>>. Acesso em 18 jul. 2011.

sobre o papel moralista de alguns documentários e outras produções culturais hegemônicas, responsáveis pelo discurso pró-capitalismo enraizado na cultura americana há décadas.

Em seguida, há um corte que nos leva para flashes de cenas de filmes de suspense e terror que retratam momentos de hipnose, ao mesmo tempo em que ouvimos a música de abertura do filme de Hitchcock *Um corpo que cai*, (*Vertigo*, EUA, 1958). A voz-over do narrador Michael Moore acrescenta: “Desde que me lembro, me dizem que competição e lucro são coisas boas”. Seu comentário é seguido por outra voz-over em tom mecânico e diabólico repetindo a frase do professor do material de arquivo: “leis de Deus e ensinamentos da Bíblia”.

Figura 37: Na primeira imagem, fotograma do vídeo institucional. Em seguida, fotogramas retirados de filmes de ficção com cenas de hipnose.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Essa montagem feita a partir do material de arquivo (no caso, um documentário institucional) nos faz refletir sobre o papel de manipulação ideológica de certas produções culturais que se colocam enquanto objetivas e educativas, e sobre a dificuldade em se definir o que é ficção e o que é realidade diante desse cenário.

Contudo, se a indústria cultural parece ser criticada nessa e em outras cenas do filme como responsável pela formação política conservadora dos americanos (como o uso constante de trechos de comerciais de TV enquanto espelhamento do conceito de hipnose da cena descrita anteriormente sugere), não podemos negar o fato de que esta mesma indústria é utilizada amplamente como material do próprio filme de Moore. Desde a representação física

de Jesus e seus ideais, até a discussão sobre as relações entre as empresas que incentivaram o crédito de risco e a máfia, vemos a construção do argumento do filme a partir de imagens de produções hollywoodianas.

Ao mesmo tempo, apesar de isso aparentemente ser um indício de que o filme não possui um distanciamento crítico quanto ao papel da indústria, o uso que o filme de Moore faz de tais materiais aponta para duas questões reflexivas. A primeira delas é a discussão a respeito do quanto a indústria cultural penetrou em nosso imaginário, a ponto de a utilizarmos como referencial primário na ilustração de nossos argumentos, inclusive quando pretendemos criticá-la. A segunda é fruto da maneira como Moore faz uso dos materiais, ao retirá-los do contexto original e colocá-los num contexto de montagem de imagens e sons que junto a ele criam um choque, um estranhamento. O desmonte do contexto original também aponta para os limites da linguagem redundante utilizada pela indústria cultural (na qual imagem e som, por exemplo, se complementam, e não entram em conflito um com o outro).

Em outros momentos, além disso, o filme faz críticas explícitas à indústria cultural. Uma delas refere-se à sua opinião sobre a “grande mídia”. A crítica de Moore está explícita tanto nos momentos em que o filme faz oposição direta aos conteúdos apresentados pelos âncoras de telejornais como a *Fox News*, quanto nos momentos em que o filme a princípio a utiliza como ilustração de seus argumentos. Nesse último caso, a crítica surge quando o narrador comenta em cima da notícia, acrescentando informações que não foram dadas pelo jornalista, e estabelecendo conexões entre os fragmentos recolhidos em diversas reportagens.

Na abertura do filme, há também uma reflexão sobre o papel da grande mídia: a sequência feita a partir da montagem de diversas imagens de câmeras de vigilância captando roubos a bancos, lojas e escritórios. O argumento dessa sequência nos parece ser o de que os roubos pequenos são registrados pelas câmeras, mas os grandes (como o pacote de ajuda financeira, ou mesmo o sistema capitalista em si) não são registrados. De acordo com o filme, as câmeras de vigilância, assim como a grande mídia, estão a serviço dos grupos hegemônicos, servindo para proteger a propriedade privada, e não para questionar e colocar em risco o *status quo*. A câmera de Michael Moore, como o filme parece prometer aos espectadores nessa sequência, tentará ir além desses pequenos roubos, e nos mostrará o que a grande mídia nunca mostrou.

Figura 38: Alguns fotogramas das imagens de arquivo de roubos utilizadas na abertura do filme.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Numa das últimas cenas do filme, temos a utilização de outro material de arquivo: a imagem de um helicóptero sobrevoando a região alagada de New Orleans afetada pelo furacão Katrina. Esse material, ao filmar a região da perspectiva do helicóptero, se aproxima das pessoas que estão procurando ajuda, em cima de seus telhados, para filmá-las e logo depois se afastar delas. Durante a exibição dessa filmagem, escutamos o seguinte comentário do narrador em voz-over:

Moore (voz-over): Lembro-me de pensar, durante a enchente do Katrina: “por que são sempre os pobres que sofrem com desgraças? Por que não é o Bernie Madoff⁸⁹ que está no telhado gritando socorro? Ou o presidente do Citibank?” (...) Nunca são eles, né? São sempre aqueles que nunca receberam um pedaço do bolo, porque esses homens levaram tudo, deixando-os sem nada, deixando-os para morrer.

⁸⁹ Bernard Lawrence Madoff foi o presidente de uma sociedade de investimento, a Bernard L. Madoff Investment Securities LLC, fundada em 1960. Sua sociedade foi uma das mais importantes de Wall Street. Em Dezembro de 2008 Madoff foi acusado de fraude e detido pelo FBI. Suspeita-se que a fraude tenha alcançado mais de 65 bilhões de dólares, o que a torna uma das maiores fraudes financeiras levadas a cabo por uma só pessoa.

Enquanto ouvimos a última frase desse comentário, a câmera do material de arquivo se afasta cada vez mais das vítimas, até capturar uma visão panorâmica da enchente e ir embora de vez, seguida de uma transição lenta para a cena seguinte por meio de um *fade-out*. Quando juntamos comentário e imagem, percebemos que existe nessa montagem uma crítica não só aos banqueiros e acionistas, mas também à grande mídia, cujas câmeras têm a função de se aproximar dos problemas sociais apenas com o objetivo de explorar suas vítimas, de criar sensacionalismo, mas nunca de investigar as causas, questionar o sistema e, principalmente, intervir para tentar resolvê-lo.

Figura 39: À esquerda, o helicóptero que sobrevoa a região atingida pelo Katrina. Em seguida, a câmera do helicóptero, que filma enquanto se distancia das vítimas da enchente.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

“Eu me recuso a viver num país como esse. E não vou sair daqui”, são as próximas palavras do narrador em *voz-over*, que nos levam para a última cena do filme, na qual ele faz sua última intervenção. Essas duas cenas entram em oposição e nos revelam o que Moore defende como seu projeto cultural, que nos promete não apenas revelar o que a mídia tenta ocultar, mas também intervir e fazer parte da “luta dos oprimidos contra o sistema capitalista”. Isso se evidencia nas últimas palavras de seu discurso final:

Moore (*voz-over*): Merecemos o sonho de Roosevelt. E é um crime não o termos. E nunca teremos, enquanto tivermos um sistema que enriquece poucos às custas de muitos. O capitalismo é um mal, e não se pode regular o mal. Temos de eliminá-lo, e substituí-lo por algo que seja bom para todos. E esse algo se chama democracia.

Em resumo, apesar de haver no filme uma representação da “grande mídia” em geral como responsável pela manipulação ideológica da população norte-americana, não há uma crítica **absoluta** à indústria cultural. Como já mencionamos, a estética do filme de Moore é

primordialmente baseada em fragmentos e referências retiradas de Hollywood e de outras fontes da cultura de massa, não apenas de forma irônica, mas como referencial importante na elaboração do imaginário que pretende construir. O filme refuncionaliza os materiais retirados da indústria cultural, em vez de simplesmente ignorá-los ou refutá-los. Afinal, a indústria cultural também é um lugar de embate.

Um exemplo interessante de como o filme refuncionaliza materiais que seriam em geral considerados “lixo cultural” é o uso recorrente de vídeos caseiros retirados do Youtube.

Figura 40: Em cima, imagens do vídeo produzido pela família enquanto estava sendo despejada. Embaixo, imagens do vídeo que satiriza uma propaganda turística, feito por cidadãos de Cleveland.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Alguns deles são utilizados como ilustrações simbólicas, como o vídeo que mostra o cachorro pulando insistentemente para alcançar um bolo que está em cima da mesa, enquanto a voz-over de Moore comenta o sonho da classe média de se tornar rica um dia. Outros, como o vídeo feito pela família sendo despejada em Lexington, na Carolina do Norte, ou a sátira de uma propaganda turística da cidade de Cleveland⁹⁰, revelam uma aposta numa produção

⁹⁰ O vídeo satírico, intitulado de “Hastily Made Cleveland Tourism,” foi ao ar no Youtube em abril de 2009. Foi o primeiro de uma série de clipes parodiando os vídeos promocionais de destinos turísticos dos EUA. Em geral, eles mostram o lado não turístico da cidade, como seus guetos e regiões industriais abandonadas. No vídeo de Cleveland, as partes mais diretamente críticas à situação econômica da cidade são “Nossa economia é baseada em Lebron James”, “Compre uma casa pelo preço de um videocassete”, “Nosso principal produto de exportação é a depressão paralisante” e “Poderia ser pior, pelo menos não somos Detroit”. Cleveland, assim como Detroit, são cidades próximas a Flint que sofreram diretamente com a demissão em massa dos trabalhadores fabris a partir da década de 1980, e foram abaladas novamente com a crise de 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ysmLA5TqbIY>>. Acesso em 12 fev. 2015.

cultural emergente que surge com a tecnologia do Youtube. O potencial de tais vídeos é que eles não são feitos para as massas, mas pelas massas, e funcionam como testemunhos históricos e expressões de resistência, assim como o filme de Michael Moore parece se definir politicamente.

Nesse sentido, a produção cultural de Michael Moore parece nos dizer que o artista que, ao não admitir a existência da indústria cultural, abre mão dos aparatos de produção e das novas conquistas técnicas disponíveis, está fadado ao desaparecimento. Essa discussão é extremamente relevante para a arte que se afirma política, pois avança em relação à velha contraposição entre “filme de entretenimento” e “filme de arte”, criando um novo conceito, que possui parentescos com o projeto do Terceiro Cinema⁹¹.

Em linhas gerais, o termo “Terceiro Cinema” corresponde ao cinema político emergente, distinto tanto do padrão hollywoodiano (o Primeiro Cinema) quanto do cinema de arte europeu (o Segundo Cinema). De acordo com Wayne (2001),

já que o Primeiro, o Segundo e o Terceiro Cinema denotam práticas institucionais e uma série de estratégias estéticas, por sua vez, os três cinemas possuem posicionamentos distintos em relação ao mesmo material, isto é, o mundo sócio-histórico em torno deles. Assim, esses cinemas têm relações de diálogo, intercâmbio e transformação entre eles, uma vez que cada um trabalha em cima do mesmo material cultural e político, mas captura e transforma o material em significados e possibilidades (radicalmente) diferentes. Desde o início, o Terceiro Cinema foi compreendido como uma transformação dialética entre o Primeiro e o Segundo Cinema, e não uma mera rejeição deles. (WAYNE, 2001, p. 7, tradução nossa).

A vantagem do Terceiro Cinema, portanto, seria que, apesar de estar politicamente em oposição ao cinema dominante, ele não tem o interesse, em termos de forma e linguagem cinematográfica, de reinventar o cinema, visto que sua preocupação central é com a História. Ele também não adota uma posição de oposição ao Primeiro Cinema no quesito formal, como o Segundo Cinema o faz, já que possui uma preocupação maior em se comunicar com seu tempo e espaço. É por isso que sua relação com o Primeiro e o Segundo Cinema é dialética:

⁹¹ Termo inicialmente adotado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino em 1969. A origem da expressão tem relação com o termo “Terceiro Mundo”, mas se tornou uma categoria mais ampla, que não ficou limitada às origens geopolíticas dos cineastas, e sim à postura ideológica dos filmes, que intentam uma “comunicação humana” e um engajamento político em busca da emancipação social e cultural.

“ele quer transformar, em vez de apenas rejeitar tais cinemas; quer trazer à tona suas potencialidades, os aspectos do mundo social que eles reprimem ou apenas revelam superficialmente; o Terceiro Cinema quer capturar o que é positivo e crítico dos Cinemas 1 e 2 e dar a eles uma articulação mais expandida, conectada à sociedade” (WAYNE, 2001, p. 10, tradução nossa).

Assim, vemos que o Terceiro Cinema, longe de tentar representar um hibridismo harmonioso e descontextualizado de formas, ou mesmo de implementar um novo receituário formal a ser seguido, busca dialogar de maneira consciente com a possibilidade de existir uma variabilidade de estratégias formais a serem adotadas para lidar com determinado momento histórico:

Os meios artísticos apropriados ao Terceiro Cinema variam de acordo com os contextos sociais, políticos e culturais nos quais ele é produzido e para quem ele é direcionado. A virtude do Terceiro Cinema nesse aspecto é que, ao contrário dos outros, ele não prescreve um modo ‘correto’ de fazer cinema político que seja universalmente aplicável, mas reconhece a necessidade de uma diversidade estética e sensibilidade ao local, e às especificidades sociais e culturais. Ao fazer isso, ele insiste também na importância de se repensar e se retrabalhar constantemente (mas não necessariamente descartando) modelos artísticos tradicionais (incluindo aqueles de Hollywood e da vanguarda) se o cinema quiser continuar a ser criticamente lúcido e politicamente relevante. (HILL, 1997, p. 139, tradução nossa).

Porém, diferentemente do momento histórico mais efervescente da criação do conceito de Terceiro Cinema – os anos 1960 e 1970 na América Latina – o *Zeitgeist* da obra de Michael Moore, como já vimos, possui uma espécie de **crise de subjetividade** da classe trabalhadora. Ao mesmo tempo em que o sistema está em crise, temos apenas as condições objetivas para que ocorra uma mudança política e econômica estrutural. Com a fragmentação política do proletariado, que não se enxerga mais enquanto classe, a classe trabalhadora não se encontra num estágio de organização propício para que vejamos uma mudança estrutural num horizonte próximo. Diante dessa constatação, como podemos pensar o papel da arte política?

Para avançar nessa reflexão, tentaremos relacionar essa questão ao conceito gramsciano de cultura hegemônica. Podemos afirmar que o filme evidencia – tanto pela leitura que fizemos dos grupos sociais envolvidos na narrativa, quanto pela leitura estética das diversas técnicas utilizadas – que o roubo não é apenas o de dinheiro dos impostos, ou das

casas da população mais pobre: existe uma usurpação cultural de valores populares presentes na religião, no cinema, no jornalismo, e em conceitos como “luta de classes” e “democracia”. A mensagem final do filme, portanto, nos parece ser não apenas que “**Nós**” precisamos recuperar os meios de produção, mas também, e talvez primeiramente, os meios de representação. No caso da esfera cultural, na qual a militância de Moore está inserida, nem sequer há distinção entre esses dois meios, uma vez que eles são parte de um mesmo processo.

A grande questão que o cinema de Moore traz é **como** politizar a arte em seu momento histórico específico, uma vez que as relações de poder se manifestam não apenas na esfera econômica, mas também na política e cultural. Esse dilema encontra seu ápice na canção que encerra o filme: uma versão *swing* de *L’Internationale* ⁹².

Podemos ver a forma de *Capitalismo: uma história de amor* como síntese de um processo de investigação de um crime (uma usurpação que é econômica, mas também política e cultural), e seu método cinematográfico como tese de que a arte pode ser capaz de revelar o processo histórico do qual sua subjetividade faz parte. Temos, assim, a tentativa de criação de um discurso contra-hegemônico, um projeto cognitivo que tenta recuperar os meios de representação a serviço de um embate histórico.

⁹² O uso do ritmo *swing* – muito criticado por ser uma pasteurização do jazz tradicional, e completamente inserido na indústria cultural americana através das *jazz bands* – junto à letra da Internacional Comunista, cria uma contradição forma-conteúdo que é a essência não apenas da crítica à obra de Michael Moore, mas principalmente uma questão que se torna auto-reflexiva em seus filmes. Além disso, essa combinação nos leva a refletir sobre a refuncionalização política do próprio conteúdo da letra quando em contato com um ritmo que a descontextualiza de seu momento histórico, trazendo a discussão do comunismo em novos termos para outros tempos.

3. A linguagem documental e os obstáculos à representação de classe

Após observarmos, nos dois primeiros capítulos, o uso que Michael Moore faz de recursos narrativos para construir seu discurso fílmico – tanto em *Roger e Eu* quanto em *Capitalismo: uma história de amor* (a partir de materiais presentes na “jornada do herói” e na história de detetive, respectivamente) –, partiremos agora para a observação do uso que o cineasta faz de elementos mais propriamente ligados ao que se convencionou classificar de gênero “documentário”.

A primeira questão que devemos tratar aqui é a polêmica em torno da definição do termo “documentário”. Como já brevemente mencionado na Introdução deste trabalho, a separação entre “ficção” e “não ficção”, ou entre linguagem “narrativa” e “argumentativa” é equivocada e incapaz de dar conta das complexidades discursivas da grande maioria das produções culturais.

Ao compararmos a linguagem discursiva de *Roger e Eu* com as diferenciações que Nichols (1991) apresenta entre o cinema documental clássico e a narrativa de ficção clássica, por exemplo, veremos que o filme poderia ser classificado como pertencente a ambos os gêneros. Segundo o autor, a ficção narrativa é aquela que “estabelece tempo e espaço, apresenta personagens avançando em suas tentativas de lidar com o conflito, e termina com sugestões de futuras ações ou respostas em outro tempo e lugar (uma nova cena)” (NICHOLS, 1991, p. 19, tradução nossa). Nossa análise dos elementos da jornada do herói em *Roger e Eu* no Capítulo 1 mostrou o uso da estrutura narrativa em diversos momentos do filme. Porém, *Roger e Eu* também poderia ser visto pela ótica do que Nichols (1991) chama de documentário clássico, que não se desenvolve por relações de causalidade e de efeito, mas sim “apresenta uma natureza de evidência dentro de um argumento maior (como uma ilustração, por exemplo, entrevista com testemunhas ou especialistas, metáfora visual ou contraponto entre som e imagem)” (p. 19, tradução nossa).

O mesmo dilema pode ser observado quanto à questão da continuidade. Para Nichols (1991), a narrativa de ficção clássica possui uma continuidade espacial e temporal, enquanto que o documentário clássico tolera saltos no tempo e espaço, desde que haja continuidade no avanço do argumento. Se em *Capitalismo: uma história de amor* temos uma gama de exemplos desses saltos temporais e espaciais, em *Roger e Eu* é evidente que existe uma tentativa de criar continuidade espaço-temporal. Além disso, em ambos os filmes o

personagem Michael Moore é a linha que costura tais saltos, seja pela sua narração com elementos biográficos, seja pela sua presença em cena.

Entretanto, é importante ressaltarmos uma das principais diferenças entre os dois gêneros discursivos. Se a linguagem narrativa depende de um enredo, a linguagem argumentativa depende de retórica. Um dos objetivos principais da linguagem documental, portanto, não é ser verossímil, e sim persuasiva. Expõe-se uma tese com a intenção de convencer o espectador. “No coração do documentário está menos uma história e seu mundo imaginário do que um argumento sobre o mundo histórico” (NICHOLS, 1991, p. 111, tradução nossa).

Outro ponto que deve ser observado é em relação ao tipo de montagem utilizada nos filmes de Moore. Apesar de utilizar recursos do repertório da linguagem narrativa, em linhas gerais esses recursos estão subordinados a uma “montagem discursiva”. Segundo Colin (2007),

Se a montagem narrativa utiliza a aparente evidência de um mundo em que o espectador se reconhece, mundo para o qual transpõe a necessidade das continuidades e das relações lógicas que, por outro lado, lhe organizam a existência, existe uma outra forma de montagem que, não procedendo de forma mimética, tenta demonstrar relações e organizar significações que não são óbvias. É o que designaremos por montagem significativa, a qual, ao utilizar as formas do discurso, possibilita construir um mundo a cujo fluxo já não basta abandonar-se. (COLIN, 2007, p. 65).

Para o autor, o que faz uma montagem ser discursiva é o fato de ela justapor duas realidades a priori sem medida comum, obrigando cada uma destas realidades “a assumir um sentido novo, a ser olhada de outra forma, a entrar na lógica de uma significação diferente” (COLIN, 2007, p. 65). É evidente que a montagem dos filmes de Moore possui muito mais a função discursiva do que a função narrativa, uma vez que ela, para defender uma tese, organiza os elementos fílmicos (inclusive os narrativos) enquanto argumentos e evidências.

Outro elemento a ser observado, segundo Nichols (1991), é que a estrutura narrativa clássica apresenta um elemento reducionista, que seria subordinar os outros em relação ao protagonista – algo que a linguagem documental não exige necessariamente. Analisarmos *Roger e Eu* apenas do ponto de vista da narrativa clássica, então, seria limitar seu potencial crítico. O mesmo ocorre em relação a *Capitalismo: uma história de amor* e a narrativa

detetivesca, com sua estrutura paradigmática de pistas falsas e suspense que limitaria a exposição da tese se fosse o **único** recurso discursivo utilizado por Moore.

O foco desse capítulo, portanto, não será o de estabelecer uma definição precisa e esclarecedora a respeito do gênero discursivo ideal para entender a obra de Michael Moore. No entanto, trataremos de focar aqui nos elementos que escapam à análise do filme apenas enquanto estrutura narrativa, a fim de darmos continuidade ao estudo das estratégias que o discurso de Moore utiliza para tratar da identidade da classe trabalhadora.

A primeira pergunta que precisamos fazer aqui – partindo do princípio de que os filmes de Moore são oficialmente considerados documentários é: por que Moore optou por esse gênero? A resposta mais óbvia é a relação que em geral se faz entre documentário e realidade. Documentários são muitas vezes vistos como um antídoto contra Hollywood, que é tido como símbolo de escapismo e espetáculo. Na contramão, portanto, teríamos um cinema de responsabilidade social, que alimentaria “uma nova fome de verdade vinda de um público aparentemente saturado com a ficção hollywoodiana” (WILLIAMS, L., 2005, p. 62, tradução nossa).

Essa busca pela verdade, entretanto, costuma ser confundida com o discurso de sobriedade que vem muitas vezes acoplado ao gênero documentário. Ligada ao pensamento positivista, a ideia da sobriedade discursiva é sua capacidade de estabelecer uma relação com o real “como algo direto, imediato e transparente” (NICHOLS, 1991, p. 3, tradução nossa).

É esse mesmo raciocínio que levou críticos como Harlan Jacobson e Pauline Kael a invalidarem *Roger e Eu* enquanto documentário, baseando-se no fato de o filme criar uma falsa cronologia em relação ao fechamento das fábricas da General Motors em Flint. O cineasta estaria manipulando e comprimindo a sequência de eventos com o intuito de criar impacto emocional e político e, portanto, traindo “seu compromisso enquanto jornalista e documentarista de fazer uma representação objetiva de fatos históricos” (JACOBSON *apud* WILLIAMS, L., 2005, p. 68, tradução nossa).

Uma das características mais evidentes do cinema de Michael Moore é justamente o rompimento com a tradição da objetividade e transparência que é erroneamente associada à linguagem do gênero documentário. Afirmamos ser uma associação errada porque até a definição mais básica do gênero esclarece que documentários não são documentos:

Eles podem usar documentos e fatos, mas sempre os interpretam. Em geral, fazem isso de maneira expressiva, engajada. Isso dá aos documentários uma forte sensação de voz que os não documentários não possuem. Essa voz é o que distingue os filmes documentários. Sentimos uma voz dirigindo-se a nós de uma perspectiva específica sobre algum aspecto do mundo histórico. Essa perspectiva é mais pessoal e algumas vezes mais apaixonada do que a dos noticiários tradicionais. Notícias televisivas aderem aos padrões jornalísticos que possuem um forte tom informativo, apesar de estarem longe de ser imparciais. (NICHOLS, 2010, p. 147, tradução nossa).

Assim, nem mesmo as imagens das câmeras de vigilância na abertura de *Capitalismo: uma história de amor* poderiam ser consideradas dignas de serem “documentário” no sentido de carregarem em si a objetividade exigida por tais críticos, uma vez que, apesar de serem materiais de arquivo (e portanto documentos), estão colocadas dentro de um contexto discursivo, que possui uma voz. Mas o caso de Moore é ainda mais radical. A quebra explícita da objetividade está presente tanto em suas montagens, que criam efeito irônico a partir de justaposições visuais e acompanhamentos musicais, quanto no uso de sua persona (enquanto narrador e personagem) para dar materialidade à voz discursiva de seus filmes.

Ao contrário da visão mais tradicional de documentário – que o relaciona ao conceito de objetividade –, a crítica de cinema mais contemporânea, em sua maioria seguindo pressupostos da filosofia pós-moderna, começou a duvidar da habilidade do documentário de fazer o que tinha sido considerado sua função mais essencial: representar a realidade e dizer a verdade. Assim, “coincidente com a fome pela verdade do documentário está o senso de que essa verdade está sujeita à manipulação e à construção dos autores” (WILLIAMS, L., 2005, p. 62, tradução nossa). Segundo Linda Williams,

A Verdade “não está garantida” e não pode ser refletida de modo transparente por um espelho (...); no entanto, alguns tipos de verdades parciais e contingentes são o objetivo insistente da tradição documental. Em vez de pender entre uma fé idealista na verdade do documentário e um apelo cínico à ficção, é melhor definirmos o documentário não como uma essência de verdade, mas como uma série de estratégias utilizadas para escolher entre um horizonte de verdades contingentes e relativas. (WILLIAMS, L., 2005, p. 65, tradução nossa)

O cinema de Moore estaria num meio campo entre essas duas visões. Se, por um lado, sua obra se mostra do início ao fim claramente contrária à crença num discurso objetivo, por

outro lado seus filmes estão longe de serem teses sobre a impossibilidade de representação do Real. Assim, a subjetividade presente nos filmes de Moore está ligada a seu posicionamento ideológico, ou seja, a seu engajamento político. Supostamente, portanto, seus filmes defendem a verdade de um grupo social específico. A crítica que defende essa leitura da obra de Moore, de acordo com Oberacker (2009), argumenta que

ao deixar de lado os princípios de “objetividade” e “equilíbrio” e, no lugar, adotar a perspectiva radical de um ativista da classe trabalhadora, Moore, eles [os críticos] dizem, representa os dilemas da classe trabalhadora que geralmente são ignorados, e dá voz à classe trabalhadora quando esta é em geral silenciada. (OBERACKER, 2009, p. 54, tradução nossa).

Se tal perspectiva nos filmes de Moore é algo evidente e incontestável, ainda precisamos analisar melhor como se dá o processo de “dar voz” à classe trabalhadora. Em outras palavras: quais recursos da linguagem documental os dois filmes de Moore utilizam, e de que maneira eles figuram essa representação de classe? Para tanto, faremos uma análise comparativa e contrastiva dos filmes, a partir de cinco modelos de documentário definidos por Nichols (1991; 2010): modo expositivo, modo observacional, modo participativo/interativo, modo performático e modo reflexivo⁹³. É importante entendermos o uso que Moore faz desses modelos – que fazem parte da tradição da história dos documentários – para compreendermos como se dá a construção formal de *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor*, assim como as consequências políticas de tais escolhas estéticas.

Ressaltamos aqui que qualquer documentário, quando analisado em seus detalhes formais, revela a impossibilidade de classificação dentro de apenas um dos modos propostos por Nichols (1991; 2010). Nossa intenção, portanto, não é a de definir em qual ou quais dos modos os filmes de Michael Moore se encaixam, mas utilizar tais categorias como “tipos ideais” (WEBER, 2004) e, a partir delas, entender de que maneira o cineasta as utilizou como materiais na construção de sua própria forma.

O que mais facilmente podemos observar em ambos os filmes de Moore é a recusa que eles fazem do **modo observacional**. De acordo com Nichols (1991), o objetivo desse modo é “marcar a não intervenção do cineasta” (p. 38, tradução nossa). O papel da câmera, nesse

⁹³ Nichols apresenta ainda o “modo poético”. Entretanto, não discutiremos esse modo aqui, pois não há qualquer relação dele com o estilo formal de Michael Moore, nem como aproveitamento, nem como recusa direta de tais técnicas.

modo, é de apenas observar, sem ser intrusiva, dando a sensação de que o espectador está testemunhando a experiência genuína e espontânea, capturada sem qualquer alteração do cineasta. Há cineastas que levam o espírito da não intervenção ao limite até na edição final, resultando em produções “sem comentário em *voz-over*, sem música ou efeito de som adicional, sem intertítulos, sem reconstituições de cena, e até mesmo sem entrevistas” (NICHOLS, 2010, pp. 172-3, tradução nossa).

É evidente, em todos os filmes da carreira de Michael Moore, o uso de técnicas que estão na contramão da ideia de não intervenção proposta pelo modo observacional. O uso recorrente de *voz-over*, de montagem rápida⁹⁴ (sem uso de continuidade espaço-temporal, plano sequência ou profundidade de campo), de música externa à cena, de entrevistas, de comentários e de intervenções dos mais variados tipos (desde o uso de *zoom* para enfatizar algo específico no enquadramento, até a aparição literal do cineasta em cena) nos evidenciam que a estética de seus filmes não faz uso das técnicas desse modo. Segundo Oberacker,

O documentário observacional busca remover toda a evidência da presença do cineasta – ou, ao menos, controlá-la – em relação ao evento filmado. Assim, o modo observacional é voltado para a construção de um efeito de distanciamento, no qual os espectadores observam o mundo de uma posição externa e, portanto, “neutra”, decidindo por si próprios o que pensar sobre os eventos. (OBERACKER, 2009, pp. 13-14, tradução nossa).

Sabendo que o modo observacional é a filosofia do Cinema-Direto⁹⁵, e que essa estética foi amplamente utilizada nos documentários dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos, poderíamos até mesmo refletir sobre uma provável intenção do cineasta em negar esse estilo propositalmente, como um argumento político de que é preciso, sim, intervir. A visão de que o cineasta não deve se posicionar, de que é possível captar uma realidade de um mundo autêntico (a vida como ela é) se assemelha ao discurso de “objetividade” e “sobriedade”, o qual os filmes de Michael Moore claramente questionam. Assim, seus filmes não só não utilizam a ideia de um diretor invisível, como também fazem questão de mostrar

⁹⁴ O conceito de **montagem rápida** é utilizado para descrever uma sucessão de planos curtos. [Fonte: Colin, A. Estética da montagem. Lisboa: Texto & Grafia, 2007, p. 173].

⁹⁵ Conceito surgido nos anos 1950 para designar o tipo de documentário cujo objetivo é captar a realidade “tal como ela é”, através do som direto e sincronizado e da proposta de não intervenção do cineasta. Por conta de seu intuito não intervencionista, ele é conhecido como o cinema “mosca na parede”, que apenas observa, à distância, os acontecimentos ao seu redor.

sua visibilidade, intervenção e posicionamento político do início ao fim, seja por meio de sua voz, seja por meio de sua aparição física.

A aparição física de Michael Moore como um personagem de seus próprios filmes levou alguns críticos a classificarem sua obra como pertencente essencialmente ao **modo performático**. De fato, existem diversos momentos em *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor* que apontam para o uso de técnicas do repertório performático, a principal delas sendo o tom subjetivo e autobiográfico do discurso.

Ao contrário da proposta do Cinema Direto, nesse modo o documentarista não se apresenta como uma entidade invisível atrás da câmera; ele traz para o filme seus próprios questionamentos, muitas vezes tornando-se o próprio assunto do filme que ele faz (NICHOLS, 2010). Não podemos dizer que o assunto central dos documentários que analisamos seja a biografia de Michael Moore, ou mesmo um momento específico de conflito em sua vida. O assunto – como vimos – vai além de uma questão individual (até mesmo em *Roger e Eu*, pois a aparente crise de identidade do protagonista acaba por se revelar uma crise de identidade de toda uma classe). Por isso, afirmar que esse documentário seja essencialmente performático não nos parece adequado. No entanto, é importante investigarmos com mais detalhes em que momentos Moore utiliza tais técnicas, e quais efeitos elas trazem para o resultado dos dois filmes.

Os momentos mais claramente performáticos de *Roger e Eu* e de *Capitalismo: uma história de amor* são as cenas em que conhecemos um pouco da infância de Moore. Presentes em ambos os filmes, tais imagens o estabelecem enquanto personagem das narrativas, criando um vínculo de identificação público-protagonista ao mesmo tempo em que trazem uma discussão sobre o espírito da década de 1950 em sua cidade e em seu país. Nascido em 1954 nos Estados Unidos, Michael Moore viveu sua infância num período histórico no qual a sociedade norte-americana via seu sistema econômico como sinônimo de progresso e bem estar social. Ao narrar sua infância, tanto em *Roger e Eu* quanto em *Capitalismo: uma história de amor*, Moore comenta que havia empregos para seus familiares, que sua vida tinha certo conforto, e que por isso ele, bem como todo seu grupo social, aceitava as condições do sistema, que parecia lhes trazer benefícios suficientes. Assim, o uso da experiência pessoal do cineasta permite ao espectador estabelecer conexões com o mundo histórico de maneira indireta, a partir da carga afetiva e do envolvimento emocional intermediados pelo protagonista, e não exclusivamente por meio de argumentos retóricos.

Figura 41: À esquerda, imagens de fotografias e vídeos caseiros de Michael Moore e sua família. À direita, imagens da população de Flint e dos Estados Unidos na década de 1950.

Fonte: *Roger e Eu* (em cima) e *Capitalismo: uma história de amor* (embaixo)

Podemos observar o uso de experiências pessoais do cineasta numa das cenas de *Capitalismo: uma história de amor*, na qual Moore leva seu pai, antigo operário da General Motors, para visitar as ruínas da antiga fábrica responsável por grande parte da economia de Flint, sua cidade natal. Nesse trecho, ouvimos uma conversa entre pai e filho, durante a qual eles relembram momentos em que o filho ia buscar o pai no final do expediente, ou conversam sobre o que o pai mais gostava em seu trabalho, enquanto vemos imagens de um enorme terreno vazio. Todos os momentos que os dois relembram são apenas narrados, e há um contraste entre a fala saudosista e a imagem de destruição e ausência. Por meio desse contraste, e novamente de uma história pessoal, os espectadores têm acesso à subjetividade de sua classe social em duas gerações e momentos históricos distintos. Assim, “ao focar em eventos específicos, vistos da perspectiva de um participante, em vez de um historiador”, o modo performático reaviva o pessoal “para que ele se torne nossa porta de entrada para o político” (NICHOLS, 2010, p. 209, tradução nossa).

Figura 42: Moore e seu pai visitam as ruínas da fábrica onde ele trabalhou por mais de 30 anos.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

A relação entre as esferas pessoal e política se dá, nessa cena em questão, por intermédio da experiência (os 33 anos de trabalho do pai na fábrica) e da memória (compartilhando, por meio da narrativa, fragmentos do passado que dão significação ao presente). Dessa maneira, o método de Moore nos parece relacionar o conhecimento de mundo muito mais a elementos concretos do que abstratos – a partir da experiência vivida pelo protagonista e pelos personagens que ele nos mostra no decorrer de sua narrativa. O modo performático, portanto, funciona como “uma janela para o mundo”, uma vez que afirma a “perspectiva pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta, nesse mundo (...) e quer nos fazer sentir num nível visceral, mais do que entender num nível conceitual” (NICHOLS, 2010, p. 203, tradução nossa). É uma alternativa às formas factuais e abstratas de conhecimento que, segundo o que presenciamos na breve cena de Kenneth Rogoff (professor de economia da Universidade de Harvard) tentando em vão explicar o conceito de “derivativos” em *Capitalismo: uma história de amor*, são muitas vezes ineficazes. Moore, ao utilizar o modo performático, trata o conhecimento como algo que aprendemos pelo contato direto e experiencial, e não indiretamente, por meio de especialistas ou livros teóricos.

$$\begin{aligned}
 PL &= \mathbb{E}^* \left[\sum_{i=1}^n (sM\Delta) B(0, t_i) 1_{\{\tau_{(k)} > t_i\}} \right] \\
 &= \sum_{i=1}^n (sM\Delta) B(0, t_i) [1 - F_{(k)}(t_i)].
 \end{aligned}$$

Figura 43: O professor de Economia de Harvard, confundindo-se ao tentar explicar o conceito de “derivativos”, e a complicada fórmula para calcular um derivativo.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Como já observamos, a cena de abertura de *Roger e Eu*, ao misturar fragmentos da vida de Moore com a história da cidade, estabelece uma série de relações entre a economia e a política de Flint e a vida pessoal dos habitantes. Conforme comenta Bernstein (1998),

(...) os minutos iniciais demonstram o entrelaçamento entre o capitalismo e a esfera pessoal. Essa é claramente a relação crucial que os porta-vozes da GM e os políticos da cidade tentam a todo custo negar, especialmente após as políticas de competitividade da GM terem devastado a cidade de Moore. (BERNSTEIN, 1998, p. 407-8, tradução nossa).

Os materiais que Moore utiliza para construir essa relação entre o pessoal e o público (público esse que se confunde com o Capital) – a partir da montagem que mistura os vídeos caseiros com os vídeos institucionais da GM e alguns materiais da imprensa –, constroem uma crítica ao discurso oficial, ao contrastá-lo com depoimentos e documentos pessoais de cidadãos comuns (no caso, a família de Moore como representante desse grupo).

Outra informação importante a respeito do modo performático de documentário é o fato de ele ter sido amplamente utilizado nas décadas de 1980 e 1990, especialmente para lidar com a representação de minorias, a partir das políticas de identidade. “Cansados de ouvir os outros falando deles, membros desses grupos decidiram falar por si mesmos” (NICHOLS, 2010, p. 161, tradução nossa). Isso poderia ser visto como um limite político do método, uma vez que esse modo corre o risco de se tornar extremamente focado em questões privadas ou desassociadas de questões sociais mais amplas, como a identidade de classe. No entanto, o que vemos em Moore – especialmente nos dois filmes que analisamos neste trabalho – é exatamente a utilização desse método para fins de representação de classe. Não há, portanto,

algo intrínseco ao modo performático em si que impeça sua utilização para fins políticos que contestem a exploração de classe.

Uma das filosofias do modo performático que precisamos observar mais atentamente, por estar diretamente relacionada à nossa questão central – a representação da classe trabalhadora – é a crítica que este promete fazer do modelo tradicional de documentário, que segue a premissa do “Eu falo sobre eles para vocês”. A proposta do modo performático é a de reconfigurar essa relação, estabelecendo o lema “Nós falamos sobre nós para nós/vocês”. Assim, nós espectadores seríamos convidados a experimentar “como é a sensação de ocupar a posição social e subjetiva” de um grupo oprimido (NICHOLS, 2010, p. 204, tradução nossa). Essa lógica difere de grande parte das produções documentais, nas quais temos um “eu” falando sobre um “outro” (esse “eu” geralmente um intelectual que não possui relação com o assunto e as pessoas que retrata em seu filme).

Michael Moore, como a caracterização física de seu personagem obeso, de boné, jeans e tênis reforça, a princípio pode ser visto como um membro da classe trabalhadora americana, discutindo sobre sua própria classe e cultura, com o intuito de comunicar-se com esta. No entanto, teóricos como Nichols (2010) e Oberacker (2009) questionam se os filmes de Moore realmente conseguem cumprir essa função, afirmando que o personagem criado por Moore não seria suficiente para quebrar com tal paradigma. Retomaremos essa discussão mais adiante, depois de observarmos o uso que seus filmes fazem dos outros modos de documentário.

De certa forma semelhante ao modo performático em sua oposição à alegada objetividade do modelo observacional, temos o **modo participativo**. O método teve seu início na década de 1960, com o advento de novas tecnologias que permitiram a captação do som sincronizado e a gravação em locação. Também conhecido como “modo interativo”, nele a presença e a perspectiva do cineasta contribuem para o impacto final do filme:

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico representado por alguém que se engaja ativamente com outros, e não apenas observa à distância, reconfigura poeticamente ou organiza argumentativamente o que os outros dizem ou fazem. O cineasta sai de trás da cortina do comentário em *voz-over*, a mosca sai da parede, e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta tem a posse da câmera, e com ela, certo grau de poder em potencial e controle sobre os eventos). (NICHOLS, 2010, p. 182, tradução nossa).

Um dos recursos utilizados por Moore que dialogam com a proposta do modo participativo é o uso do *zoom* para criar o efeito de interação direta entre diretor e objeto filmado. Um exemplo dessa técnica ocorre na cena de *Capitalismo: uma história de amor*, já discutida no Capítulo 2, quando vemos a fotografia na qual estão o secretário do Tesouro dos EUA, Henry Paulson, e alguns executivos do banco Goldman Sachs conversando numa sala de estar sobre os rumos que serão tomados para lidar com a crise financeira.

O efeito produzido pelo uso do *zoom* nessa cena⁹⁶ é semelhante ao que Nichols (2010) descreve sobre uma das características do modo participativo: o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. Temos a sensação de que a câmera do filme se aproxima da janela para observar mais de perto, como se estivesse espiando e ouvindo a conversa, a fim de revelar tais informações aos espectadores. Assim, o próprio espectador, de certa forma, se tornaria participante do processo.

Além do uso do *zoom*, temos uma série de exemplos da presença física do personagem Michael Moore interagindo nas cenas e, por isso, alterando o rumo da narrativa. Em *Roger e Eu*, por exemplo, há uma rápida cena em que o oficial de justiça avisa uma família que ela deve sair da propriedade naquele mesmo momento, pois ele tinha um mandato de reintegração de posse devido ao atraso de um mês de aluguel.

Figura 44: A inquilina telefona ao proprietário após receber ordem de despejo.

Fonte: *Roger e Eu*

⁹⁶ Ver Figura 26, no Capítulo 2.

Em seguida, a voz-over afirma que “ela [a inquilina] ligou imediatamente para o proprietário. Depois de dizer que uma equipe de filmagem estava lá com o policial, o dono da casa disse para o oficial de justiça não despejar a mulher e seus filhos”. A ideia de que tal atitude do proprietário não teria acontecido se não fosse pela presença da câmera é o que dá à cena seu poder.

Assim, tanto a estrutura de “jornada” em *Roger e Eu* quanto a presença de Moore nesses momentos cruciais parecem revelar uma busca por informação e conhecimento que é construída a partir do encontro entre o cineasta e as pessoas que participam do filme. “Moore recusa o conforto de estar por trás da câmera para se envolver com seguranças e outros residentes de Flint” (BERNSTEIN, 1998, p. 408, tradução nossa). Segundo Nichols (2010),

Se existe alguma verdade aqui, é a verdade de uma forma de interação que não poderia existir se não fosse pela câmera. Nesse sentido, é o oposto da premissa do modo observacional, no qual o que vemos é o que veríamos se estivéssemos lá. No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver só quando a câmera, ou o cineasta, está lá ao invés de nós mesmos. (NICHOLS, 2010, pp. 184-5, tradução nossa).

Nesse sentido, o documentário participativo caminha na contramão dos pressupostos do documentário observacional, dando à câmera o papel de intervir nos rumos da história, o que “afirma um senso de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo e o pessoal enquanto ele ocorre” (NICHOLS, 2010, p.177, tradução nossa). Politicamente, isso pode ser um elemento progressista ou não.

Uma sequência emblemática desse tipo de ambiguidade do modo participativo ocorre no filme *Tiros em Columbine* (2002) que, apesar de não ser material de análise dessa pesquisa, merece nossa observação. No filme, Moore leva duas vítimas sobreviventes do massacre de Columbine⁹⁷ para a sede da rede K-Mart, onde os atiradores compraram a munição para as armas do crime. Lá, Moore e os meninos conversam com alguns funcionários da rede, mencionando que os dois ainda possuem balas alojadas pelo corpo (um deles está paralisado da cintura para baixo), e que gostariam que a rede tomasse alguma atitude em relação à venda facilitada de munição. Após a intervenção de Moore e dos meninos, que compram todo o

⁹⁷ O Massacre de Columbine, tema do documentário de Moore *Tiros em Columbine*, aconteceu em 20 de abril de 1999, na escola Columbine, em Denver, Colorado. Os estudantes Eric Harris e Dylan Klebold, respectivamente de 18 e 17 anos, atiraram em vários colegas e professores, deixando 13 mortos e 21 feridos.

estoque de balas de uma das lojas e chamam a imprensa local para cobrir o evento, uma porta-voz da empresa anuncia em nota oficial que o K-Mart não venderá mais munições em nenhuma loja da rede. Moore e os meninos ficam extremamente surpresos e comemoram a vitória.

Figura 45: Imagens da intervenção de Moore na sede do K-Mart.

Fonte: *Tiros em Columbine*

A mensagem dessa sequência, entretanto, pode ser lida como uma apologia a pequenas ações civis. Conseguir que a loja deixe de vender munições é visto naquele momento como uma grande conquista; no entanto, a luta travada por Moore em sua posição de protagonista (que aqui parece uma versão masculina de Erin Brockovich⁹⁸), acaba por defender a tese de “uma sociedade civil de participantes individuais, ao invés de grupos organizados de pressão social” (ARONOWITZ, 1996, p. 179, tradução nossa).

De acordo com a lógica da ação civil, presente mesmo que indiretamente nessa cena, a solução para os problemas políticos “nunca é a organização política voltada para a reforma institucional. Ao contrário, os indivíduos, atuando sozinhos, são vistos como a solução para o problema” (OBERACKER, 2009, p. 416, tradução nossa). Assim, ao mesmo tempo em que se levantam os assuntos polêmicos, preserva-se o *status quo*, uma vez que os indivíduos são

⁹⁸ Erin Brokovich é uma norte-americana que trabalhava como arquivista num escritório de advocacia e decidiu investigar por conta própria o caso de uma corporação que estava contaminando a água de uma cidade da Califórnia ao despejar dejetos no rio. Reuniu provas, testemunhas, e abriu uma ação judicial contra a empresa. Após Brokovich ganhar a causa e ficar famosa pela batalha que travou, sua história foi transformada num filme estrelado por Julia Roberts (*Erin Brokovich: uma mulher de talento*, Steven Soderbergh, EUA, 2000).

encorajados a assumirem a responsabilidade pelos problemas sociais e desencorajados a se organizarem em ações políticas coletivas.

Roger e Eu possui uma série de cenas em que o personagem tenta fazer suas pequenas ações civis, todas em torno de sua busca por Roger Smith e seu objetivo de convencê-lo a recontratar os funcionários demitidos. No entanto, o fato de ele não conseguir realizar seu objetivo, mesmo após conversar com o antagonista, pode ser visto como uma crítica do filme a essa proposta. O mesmo ocorre em *Capitalismo: uma história de amor*, na sequência já analisada no Capítulo 2, quando o personagem Moore decide ir aos bancos para recolher os US\$170 bilhões que estes receberam do governo durante a crise.

Ao colocarmos em comparação o que já observamos em *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor* com o episódio ambíguo do K-Mart em *Tiros em Columbine*, talvez possamos afirmar que Michael Moore, em sua obra como um todo, tenha criado um personagem *faux-naïve* para satirizar o indivíduo-herói que recorre a pequenas ações civis e faz justiça com suas próprias mãos para resolver os problemas da nação, conceito amplamente difundido pela indústria cultural norte-americana. Como os dois filmes que analisamos neste trabalho parecem demonstrar, as interações do personagem Moore, por se revelarem fracassadas e em última instância satirizadas pela própria estrutura discursiva, nos indicam que sua função é menos a de mudar os rumos da narrativa e mais de servir como evidência para os argumentos utilizados na construção de sua tese: a de que ações individuais e amparadas na lógica do sistema **não** resolverão as contradições sociais expostas em seus filmes.

De acordo com Nichols (2010), outra característica fundamental do modo interativo é o fato de o cineasta interagir com seu tema, e não apenas observá-lo discretamente. Por isso são frequentes as entrevistas e conversas, nas quais o envolvimento pode se dar a partir da colaboração ou do confronto. A partir desse envolvimento, ou seja, o que as pessoas dizem ou fazem quando confrontadas ou em relação às outras, é que surge o conhecimento, ou o que aprendemos das interações pessoais.

É importante ressaltarmos que as entrevistas são distintas de uma conversação comum, devido a seu tom de coerção. Seja sua intenção sociológica, antropológica, psicanalítica, jornalística ou afim, todas elas envolvem formas reguladas de troca, “com uma distribuição de poder desigual” (NICHOLS, 2010, p. 190, tradução nossa) entre entrevistador e entrevistado. No documentário participativo, “a habilidade do entrevistador é geralmente revelada pela sua

capacidade de parecer a serviço do entrevistado, cuja fala ele na verdade controla, quase como um ventríloquo” (NICHOLS, 1991, p. 52, tradução nossa). Um exemplo de como Moore utiliza-se do discurso do entrevistado para corroborar com sua tese pode ser visto no diálogo de *Capitalismo: uma história de amor*, em que ele conversa com Marcy Kaptur, um dos membros da Câmara a se posicionar contra o pacote de ajuda financeira:

MK: Fizeram um trabalho de mestre, muito bem executado.

Moore: Acha muito apressado chamar o que houve aqui de golpe de Estado? Um golpe de estado financeiro?

MK: Não, pois acho que foi isso que houve. Um golpe de estado financeiro?

MM: É.

MK: Eu poderia concordar com isso. Porque as pessoas aqui não estão no comando. Wall Street está no comando.

Figura 46: O diálogo entre Moore e Kaptur nas escadarias do Capitólio, em Washington D.C. Na cena, não há cortes, apenas o movimento da câmera.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

O diálogo acima revela uma contradição. Ao mesmo tempo em que Moore coloca palavras na boca de Kaptur, concluindo por ela que o episódio da ajuda financeira poderia ser chamado de “golpe de estado”, vemos na movimentação da câmera um dos raros momentos do filme em que não há montagem feita a partir de cortes abruptos. Pelo contrário, o que temos aqui é um diálogo sem cortes, com a câmera se movimentando de um lado para o outro rapidamente, sem estar pré-estabelecida às falas, dando-nos a sensação de que captura um

diálogo espontâneo entre duas pessoas. Se a fala nos dá a impressão de manipulação, a imagem cria um efeito oposto: a sensação de que os dois, num relação de igualdade, refletiram e chegaram juntos à mesma conclusão. Nichols (1991) afirma que o recurso da entrevista pode ser utilizado como uma técnica do modo participativo ou do modo expositivo:

Quando as entrevistas contribuem para um modo expositivo de representação, elas geralmente servem como evidência para o argumento do cineasta. Quando as entrevistas contribuem para um modo participativo de representação, elas geralmente servem como evidência para um argumento apresentado como produto da interação entre cineasta e objeto. (NICHOLS, 1991, p. 48, tradução nossa).

O que Nichols não revela nesse comentário é o fato de até mesmo o efeito de interação presente no modo participativo ser uma **construção**, uma vez que o diretor sempre estará numa posição hierarquicamente superior e no controle da situação. O que o cineasta pode fazer para criar um **efeito** de autenticidade e espontaneidade é se utilizar de recursos como o da câmera descrito acima, ou técnicas como a escolha do local da entrevista (ambos sentados num banco de praça, na rua, ou em pé em frente a um prédio público, como vemos nesse filme de Moore), o que nos distrai do fato de aquilo ser uma entrevista, criando a impressão de um encontro e conversa casual e informal, e não de algo marcado ou pré-definido.

Outro ponto que devemos analisar a respeito dos usos que Moore faz do modo interativo é o caso das suas frequentes “entrevistas-emboscada” que, para os críticos, esbarra nos limites éticos do documentário, uma vez que “pegar alguém que está despreparado e talvez não qualificado para participar de uma entrevista pode sinalizar desrespeito assim como irreverência” (NICHOLS, 2010, p. 182, tradução nossa).

Em muitos casos, o objetivo de Moore é claramente o de causar confronto a partir do conflito de interesses da própria luta de classes. Assim, a questão ética dá lugar à força política da cena, uma vez que a ênfase não é no conteúdo do que é dito pelo entrevistado, e sim na interação em si. Além disso, suas interações com os poderosos em ambos os filmes – seja diretamente (no caso de Roger Smith), seja indiretamente (em todos os momentos em que foi barrado pelos seguranças dos clubes, da General Motors ou dos bancos) – se tornam “uma metáfora da indiferença corporativa para com o interesse público” (BERNSTEIN, 1998, p. 408, tradução nossa).

É óbvio que Moore, por ser um jornalista profissional e experiente, sabe perfeitamente que a maioria dessas tentativas de interação não terá sucesso. Há, no entanto, um potencial político nessa “estética do fracasso”, pois, ao fracassarem em conseguir uma interação real com os representantes do poder político e econômico, essas cenas “nos posicionam enquanto excluídos, como Michael [Moore] e como os trabalhadores de Flint” (DOVEY *apud* OBERACKER, 2009, p. 19, tradução nossa).

Entretanto, como Oberacker (2009) e Nichols (2010) ressaltam, em algumas dessas interações a insistência de Moore pode soar como crueldade. O cineasta foi amplamente criticado pela maneira como abordou a Miss Michigan em *Roger e Eu*, por exemplo, questionando-a a respeito das condições econômicas de Flint.

Claramente não familiarizada com o assunto do fechamento das fábricas e da economia global, Moore faz com que ela [Miss Michigan] pareça ridícula, mas para alguns a insensibilidade à sua individualidade enquanto pessoa faz o cineasta parecer insensível em sua busca por irreverência. (NICHOLS, 2010, pp. 182-3, tradução nossa).

Se, segundo tais críticos, a exposição com efeito satírico que o filme de Moore faz da Miss Michigan estaria num terreno complicado em termos éticos, por ferir a dignidade individual da personagem, politicamente essa exposição talvez possua alguns elementos reveladores. Vejamos exatamente o que ocorre nos dois momentos em que Moore aborda a Miss, o primeiro deles enquanto ela está desfilando nas ruas de Flint:

Moore (voz-over): Com 30.000 empregos agora eliminados, a cidade resolveu apelar para o único evento que sempre havia nos deixado felizes: o Grande Desfile, dessa vez honrando os grevistas sobreviventes de Flint. [Imagens do desfile, dentre elas homens recolhendo as fezes dos cavalos] A atração principal do desfile era a Miss Michigan, Kaye Lani Era Rafko. Passando por dúzias de lojas fechadas e centenas de cidadãos desempregados de Flint, ela era uma visão inspiradora para todos os presentes.

Moore [abordando a Miss no meio do desfile, enquanto seu carro passava na avenida]: O que pensa sobre a economia em Flint? As fábricas que estão todas fechando?

Miss Michigan [assustada com a forma como foi abordada]: Ainda não é a entrevista, é o momento de eu me divertir.

Em outro momento da mesma sequência sobre esse desfile de Flint, Moore tenta novamente entrevistá-la:

Moore: Miss Michigan, podemos falar com você por um segundo?

Miss Michigan: Claro. Você não me é estranho. Foi você que me abordou no meio do desfile? [risos]

Moore: Sim, no desfile. Como se sente hoje, ao passear por Flint, com tantas pessoas sendo despedidas, tantas fábricas fechando?

Miss Michigan: Como me sinto? Me sinto como uma grande apoiadora.

Moore: De quê?

Miss Michigan: Importa do quê?

Moore: Da General Motors?

Miss Michigan: Apenas de estar aqui pelas pessoas. É por causa do desfile?

Moore: Quando você passa por lojas que estão fechadas e por pessoas que estão sendo despedidas, como você se sente, no nível pessoal?

Miss Michigan: Um pouco triste, claro, eu apoio a criação de empregos e o trabalho em Michigan. E tenho a esperança que isso seja temporário. Por isso, torço para que eles voltem a trabalhar logo. Estou tentando me manter neutra aqui, vou para a Miss America daqui a duas semanas, e não quero... [risos].

Moore: Está um belo dia para um desfile, né?

Miss Michigan: Sim, nem acredito na multidão! É o maior desfile em que eu estive, e já estive em mais de vinte desde junho. É maravilhoso. Adoro voltar para Flint. É a terceira vez que venho, e eu adoro.

Moore: Tem alguma mensagem para o povo de Flint?

Miss Michigan: Cruzem os dedos por mim quando eu concorrer daqui a duas semanas, para que eu traga a coroa para Flint e o estado de Michigan.

Moore (*voz-over*): Duas semanas depois, ela teve seu desejo realizado. [corte para imagens da premiação do Miss America].

Sabemos que Miss Michigan está longe de representar a elite política e econômica que o filme pretende culpar pela irresponsabilidade social com a cidade; pelo contrário, está muito mais próxima dos trabalhadores desempregados procurando um modo de sobreviver. No entanto, sua crença é de que pertence ao grupo dos vitoriosos (já que tem a chance de levar a “coroa da vitória”) – ainda que seu sucesso lhe renda apenas alguns segundos de fama, como a montagem, ao fazer um corte abrupto de sua premiação no concurso Miss America para a

próxima cena, mostrando o despejo de uma família de Flint, sugere. Há, portanto, um valor cognitivo nessa cena, que traz à tona as contradições presentes na lógica do espetáculo por trás do concurso de Miss, e do próprio desfile de Flint, na qual a função **dessa** personagem **nesse** desfile passa a ser **metafórica** – um microcosmo da sociedade do espetáculo. A crítica à lógica do espetáculo, da qual a Miss Michigan é “a atração principal”, é evidente nessa sequência, e reforça a ideia de que tanto a Miss quanto a população são vítimas dessa mesma lógica de “entretenimento”.

Figura 47: Dois momentos em que a Miss Michigan é abordada por Moore.

Fonte: *Roger e Eu*

Voltando à questão sobre o respeito à dignidade dos personagens, e sobre o uso que Moore faz do modo participativo para lidar com a representação da classe trabalhadora, já sabemos que, ao menos em *Roger e Eu*, há muito mais entrevistas e diálogos entre Moore e os representantes da elite (mesmo que indiretamente, por intermédio de seus funcionários) do que entre Moore e os desempregados ou desalojados. Além disso, como observamos no Capítulo 1, esses últimos são frequentemente representados mais na postura de “vítima” do que de “aliados” de Moore, que se posiciona como o “herói” da narrativa.

Dessa forma, a cena de *Roger e Eu* que analisamos anteriormente, na qual a inquilina deixou de ser despejada por causa da presença da câmera de Moore, pode ser lida tanto como uma intervenção política do filme quanto como uma postura paternalista de Moore enquanto defensor dos oprimidos “heroicamente falando por aqueles que não podem falar por si mesmos” (OBERACKER, 2009, p. 124, tradução nossa). Curiosamente, a relação entre Moore e os personagens desalojados em *Roger e Eu* é um tanto diferente da que ocorre nas

cenas de despejo de *Capitalismo: uma história de amor*, nas quais temos os próprios desalojados e vizinhos filmando o momento, e intervindo politicamente para impedir que aquilo ocorra. Nesses casos, sobre os quais discutiremos mais adiante, nem a presença física de Moore, nem sua câmera, parecem necessários para proteger os “oprimidos” de seu destino.

Outro exemplo polêmico na representação dos oprimidos que ocorre em *Roger e Eu* é o caso de Janet, a revendedora de produtos Amway. Essa sequência vem logo após uma entrevista com Pat Boone, na qual o ex-garoto propaganda da GM comenta que “a Amway ajuda Michigan, oferecendo a qualquer um, por pouco dinheiro, a chance de ganhar dinheiro, ter a sua própria loja em sua casa”:

Janet: Se você tiver um sonho e for atrás dele, você consegue. Se você fizer isso o tempo todo, consegue realmente fazer muito dinheiro. Você consegue tirar muito dinheiro daqui [revendendo produtos Amway] porque...

Moore (voz-over) [falando por cima da voz de Janet]: Janet foi uma das centenas de cidadãos de Flint a seguir o conselho de Pat. (...) Ela tinha sido fundadora e apresentadora de um programa de rádio feminista em Flint. Mas agora ela tornou-se distribuidora da Amway.

Janet [em palestra para algumas mulheres na sala de sua casa]: A cor é minha grande paixão. Analisaram a minha cor dois anos antes de eu ter aprendido a dar conselhos sobre cores. Logo que descobri qual era a minha estação, isso mudou minha visão das cores. (...) Eu queria mesmo entrar nesse negócio. Isso me entusiasmava mesmo.

Após dar mais detalhes sobre o processo de avaliação das cores e fazer uma consultoria com suas clientes, Janet comenta em entrevista para Moore: “Eu recebo uma pequena comissão por cada venda”. Rindo e fazendo gestos irônicos, ela conclui com o que parece ser uma espécie de slogan da Amway “Junte-se e descubra. É excelente!”.

Apesar de ser uma sequência promissora, na qual somos expostos a uma longa cena de diálogo que estabelece interação direta entre Moore e a personagem, o tempo em que Janet está em cena não é usado para que ela possa expressar seu conhecimento a respeito de Flint ou de sua própria condição. A função da cena nos parece ser a de usar Janet como mais um exemplo de fracasso na tentativa de encontrar uma solução para os problemas da cidade.

No entanto, alguns elementos complexificam a sequência. Um deles é o fato de Moore reforçar que Janet já trabalhou num programa de rádio feminista, o que indica que ela possui um repertório político, e não é apenas alguém “incapaz” de pensar criticamente a respeito da

realidade social. O outro é o fato de Janet, mesmo que em breves segundos, utilizar-se de gestos e tons irônicos a respeito de sua condição e da filosofia da empresa, ainda que discretamente.

O que causa maior incômodo nessa sequência é a parte que vem a seguir, quando a *voz-over* de Moore comenta que “três meses após termos assistido à reunião da Amway de Janet, ela me telefonou em estado de pânico e pediu para que voltássemos, pois tinha cometido um grave erro”.

Janet: Eu recentemente descobri que não sou Outono. A minha cor foi analisada por alguém da linha IMS, que são as pessoas que me ensinaram a definir as cores. E descobri que eu era de outra estação. É uma estação morna, como o Outono, mas é a Primavera. (...) Foi realmente um choque pra mim porque ando aí analisando a cor das mulheres o tempo todo. (...)

Moore (*voz-over*): Me senti mal por Janet. Por isso, pra animá-la, deixei que ela definisse minha cor. Acabamos descobrindo que somos da mesma estação.

Figura 48: À esquerda, Janet dando consultoria de cores a suas clientes. À direita, Moore sendo avaliado por ela para verificar qual “estação” de cores combina com sua pele.

Fonte: *Roger e Eu*

Aqui, a ironia feroz de Moore se sobressai em relação à discreta ironia feita pela própria Janet anteriormente, beirando o **patético**⁹⁹. Patético porque a narração de Moore cria a expectativa de que Janet fará uma grande revelação a respeito de sua conscientização sobre o trabalho no qual está envolvida, o que não acontece. Pelo contrário, ela se mostra muito mais envolvida no projeto da Amway do que gostaríamos de admitir, mesmo com as contradições

⁹⁹ Por patético, entendemos tanto aquilo que causa desdém por ser ridículo ou exagerado, quanto aquilo que provoca um sentimento de piedade, tristeza, que comove ou causa compaixão.

que a primeira parte da sequência parecia revelar (como seu passado feminista e sua ironia em relação ao slogan da empresa). O estranhamento causado entre expectativa e realidade causa o riso que, apesar de poder ser confundido com deboche, acaba por se revelar trágico. Afinal, a mudança de postura de Janet denuncia uma catástrofe que é coletiva: a fragmentação da identidade de classe. Momentos como esse, em que os filmes de Moore apresentam **contradições** na representação da classe trabalhadora, precisam ser analisados com mais profundidade, como faremos mais adiante ainda neste capítulo.

Outra técnica usada por Moore que parece estar ligada ao modo participativo é a de iniciar a exposição de sua tese a partir de falas dos personagens, em vez de usar sua própria autoridade de voz-over. Numa das primeiras cenas de *Capitalismo: uma história de amor*, após exibir imagens dos Hackers, um casal de idosos de Illinois sendo despejado de sua casa por conta do não pagamento da hipoteca, Moore insere a seguinte fala do Senhor Hacker: “Precisa haver algum tipo de rebelião entre o povo que não tem nada e as pessoas que têm tudo. Não entendo. Não existe mais meio termo. Tem gente que tem tudo e gente que não tem nada”. Entretanto, deixar a voz do trabalhador vitimizado pelo sistema expor sua opinião é, ao mesmo tempo, um ato democrático e um recurso de construção argumentativa que legitima a tese do filme. A voz de autoridade do narrador logo após as imagens do despejo do casal confirma: “Isto é o capitalismo. Um sistema que toma e dá. Principalmente toma. A única coisa que não sabíamos era quando a revolta ia começar”.

Em geral, em ambos os filmes há pouco espaço para opiniões diversas às de Moore, seja de trabalhadores, seja de representantes das corporações, o que nos faz perceber que, o que em alguns momentos aparenta ser uma “interação legítima” entre cineasta e os personagens entrevistados, está mais próximo de ser uma estratégia clássica do **modo expositivo**. Bernstein (1998) aponta para esse fato quando afirma que

Em *Roger e Eu*, Michael Moore trabalha com esses modos e com as expectativas que eles trazem. *Roger e Eu* se coloca nos momentos iniciais (...) como um documentário interativo, que se apoia fortemente nas entrevistas com os personagens e com a compreensão abertamente reconhecida e limitada do cineasta. Mas, após o prólogo, Moore se assenta no modo expositivo, no qual sua narração aparentemente objetiva afirma sua autoridade absoluta. (BERNSTEIN, 1998, pp. 401-2, tradução nossa).

Não apenas na maneira de selecionar e conduzir as entrevistas, como vimos nos exemplos de cenas acima, mas também em outros aspectos, Moore utiliza técnicas do repertório dos documentários expositivos. A estrutura do filme, em geral, possui uma continuidade retórica composta por tese, argumentos, contra-argumentos e evidências, seguindo o formato clássico de um texto didático. Como afirma Nichols (1991), no modo expositivo

as vozes dos outros são conectadas dentro de uma lógica textual que as incorpora e as orquestra. Elas retêm pouca responsabilidade para a construção do argumento, mas são usadas para providenciar evidência ou substância para aquilo que o comentário quer chamar a atenção. (NICHOLS, 1991, p. 37, tradução nossa).

Nesse modo, as imagens também possuem um papel secundário: o de ilustrar a informação transmitida verbalmente, tendo uma função redundante e meramente ilustrativa para comprovar ou demonstrar aquilo que é dito (mesmo que seja como contraponto). Assim, é o comentário, geralmente em *voz-over*, que organiza as imagens e dá sentido a elas, tornando-se a voz de autoridade e a perspectiva que organiza a lógica do filme.

Não há dúvidas de que ambos os filmes analisados nesta pesquisa possuem uma estrutura baseada no modo expositivo, não apenas pelo uso da *voz-over* de Moore como organizadora retórica, mas também pelo uso frequente das imagens e das entrevistas como elementos de suporte para seus argumentos. Ademais, *Roger e Eu* possui uma tese sobre o porquê do fechamento das fábricas da General Motors, e argumentos claros sobre o efeito disso na cidade. Sendo assim, o filme está organizado para retoricamente defender a tese que é explicitada pela voz de autoridade de Michael Moore. O mesmo ocorre em *Capitalismo: uma história de amor*, que defende, entre outras, a tese de que o capitalismo é um roubo. Nesse último caso, a estrutura expositiva é ainda mais evidente, talvez devido ao fato de a própria estrutura da narrativa de detetive possuir semelhanças com a organização do modo expositivo. Segundo Nichols (2010),

Uma forma de organização típica [de documentários clássicos] é a da “resolução de problemas”. Essa estrutura pode se assemelhar a uma história, em especial a **história de detetive**: o filme começa estabelecendo um problema ou questão, depois conduz algo do pano de fundo até a questão e, então, como um bom detetive, faz um exame de sua severidade ou

complexidade. Esse exame leva a uma recomendação ou solução a qual o filme encoraja o espectador a adotar pessoalmente. (NICHOLS, 2010, p. 21, tradução e grifo nossos).

Historicamente, o documentário expositivo foi predominante nas décadas de 1930 a 1950, sendo questionado a partir da década de 1960 pelos outros modos que surgiram. Até hoje, entretanto, ele é utilizado em diversas produções, especialmente na televisão. Apesar de ser o mais tradicional dos modelos do gênero, o modo expositivo não é intrinsecamente problemático, como fazem parecer as críticas mencionadas acima de Oberacker (2009) a respeito das escolhas (est)éticas de Moore.

Ao longo da história dos documentários, o modo expositivo tem sido usado com propósitos distintos, e não precisa, portanto, ser necessariamente um método utilizado para promover a ideologia dominante. A questão – pelo menos no caso de um cinema que se diz politicamente progressista como o de Moore – está em como essa voz, que busca informar e convencer a plateia a se mobilizar pela causa, lida com as outras vozes, especialmente as do grupo social que seu discurso parece defender.

Uma das tendências da estética de Moore, segundo Bernstein (1998), é “sabotar os pontos de vista opostos por meio do uso extensivo de cortes” (p. 402, tradução nossa). Em *Roger e Eu*, vemos essa técnica sendo utilizada para expor as contradições do sistema, como no caso da montagem em que há um corte abrupto da cena da premiação da Miss Michigan como Miss America 1988 para a cena do oficial de justiça despejando uma família.

Figura 49: Na montagem, há um corte abrupto entre a cena da premiação da Miss Michigan como Miss América e a cena de Fred Ross batendo à porta da família que será despejada.

Fonte: *Roger e Eu*

O efeito dessa montagem é o mesmo da cena do Natal no final do filme, já analisada no Capítulo 1, na qual a ideologia de conciliação presente no discurso de Smith é desmontada pelas imagens da família despejada. O efeito político aqui, portanto, é de expor as contradições do discurso da classe dominante.

Outro momento da montagem retórica de *Roger e Eu* que merece ser observado, por configurar um dos poucos momentos nesse filme em que temos a voz crítica de um trabalhador analisando a condição política do país, é a sequência em que temos o desfile de Flint (o que ocorre na década de 1980, na época das demissões em massa). Em determinado momento dessa sequência, a montagem alterna entre a entrevista que Moore faz com um trabalhador desempregado e a entrevista com o líder sindical Owen Bieber:

Bieber: Não sei se precisamos de outra greve. Uma greve hoje não seria parecida ou sequer conseguiria atingir o mesmo que aconteceu em 1937.

Trabalhador: O sindicato está ficando fraco. Estamos perdendo o poder. Por quê? Porque há gente no sindicato que são amigos da direção.

Bieber: Algumas das fábricas que estão anunciadas para fechar obviamente fecharão. Temos de aceitar a realidade de que não continuarão abertas. Eu acho que, com o espírito daqui, Flint continuará não só a sobreviver, mas também a crescer.

Trabalhador: Algumas pessoas sabem que horas são. Outras não.

Nessa sequência, temos a voz de um trabalhador que expressa sua opinião, a qual coincide com o ponto de vista do filme, reforçando o discurso central de Moore. É comum, no modo expositivo, que toda imagem ou entrevista esteja no filme como evidência para dar suporte aos argumentos do narrador, já que, “estilisticamente, o documentário expositivo cria uma sensação de *autoridade* textual” (OBERACKER, 2009, p. 13, tradução nossa). Isso, da perspectiva de uma crítica que busca mais “neutralidade” e “pluralidade” de vozes, é tido como uma característica problemática do modo expositivo.

Finalmente, precisamos mencionar que, num documentário tradicionalmente expositivo, “nossa atenção não está em **como** o cineasta utiliza as testemunhas para defender seu argumento, mas na eficácia do **argumento em si**” (NICHOLS, 1991, p. 37, tradução e grifos nossos). Porém, tanto em *Roger e Eu* quanto em *Capitalismo: uma história de amor*, apesar de a construção de grande parte de sua argumentação obedecer às técnicas tradicionais do modo expositivo mencionadas, a utilização de comentários explicitamente subjetivos

(sejam eles irônicos ou dramáticos) de certa maneira desconstruem o tom de objetividade positivista que o modo expositivo traz, amarrada na forma fechada de tese – argumento – evidência. Não é por acaso que grande parte da crítica conservadora insiste em comentar as formas de manipulação presentes nos filmes de Michael Moore, mas raramente observa as maneiras pelas quais outros documentaristas constroem sua persuasão a partir do repertório expositivo. Parece haver algo na estética dos filmes de Moore – mais do que em outros documentários predominantemente expositivos – que chama atenção para sua própria construção. Sabendo-se que a mesma crítica que se incomoda com a forma é a que se incomoda com o conteúdo da obra de Moore, é provável que o motivo para tanto incômodo seja o simples fato de seus filmes assumirem um ponto de vista claro, utilizando uma estética que corresponde à sua perspectiva na luta de classes.

Além da maneira dialética pela qual os filmes de Moore se relacionam com a retórica do modo expositivo, fazendo um uso e uma desconstrução simultâneos do modelo, há também um jogo semelhante no uso que ele faz do recurso do que se convencionou chamar de “voz de deus”. Os documentários expositivos utilizam a *voz-over* (ou outras formas de materialização, como o uso de intertítulos) como uma força onisciente, onipresente, onipotente, uma entidade abstrata e absoluta que traz ao documentário a “Verdade”. Nos termos de Nichols (2010),

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e de uma perspectiva bem embasada. O comentário com *voz-over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se deixar envolver por elas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo autoritário dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se em construir uma sensação de credibilidade, a partir de características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2010, p. 169, tradução nossa).

Ao compararmos tal definição com os filmes de Michael Moore, a primeira impressão que temos é a de que, por ter um ponto de vista marcado, uma posição política, social e cultural definida, seu estilo de narração se posiciona na contramão do modelo expositivo. Afinal, seus documentários enfatizam a perspectiva pessoal do cineasta e vão contra “a afirmação de sabedoria ou verdade imparcial que é comum ao comentário estilo ‘voz de deus’” (NICHOLS, 2010, p. 169, tradução nossa). No entanto, não seria a criação de um narrador-personagem que representa o homem comum, o ponto de vista da “experiência legítima” da

classe trabalhadora, apenas mais uma maneira de validar seu discurso, ou seja, um recurso de autenticidade e credibilidade que impõe sua opinião “moralizante” sobre o mundo, da mesma forma que o narrador clássico da “voz de deus” o faz? Não seria o “conhecimento de causa” do personagem Michael Moore uma maneira de legitimar sua tese, da mesma maneira que um biólogo o faria ao ser escolhido para narrar um documentário sobre plantas?

O uso de um ponto de vista marcado, portanto, não necessariamente garante uma quebra radical com o paradigma da “voz de deus”. Entretanto, se a “voz de deus” vê o mundo a partir do ponto de vista moralizante da cultura do diretor, de forma que “um assunto pode ser tratado dentro de um padrão de referência que não precisa ser questionado, mas simplesmente tomado como senso comum” (NICHOLS, 1991, p. 35, tradução nossa), podemos notar nos filme de Michael Moore alguns pontos de conflito que quebrariam com esse modelo. Afinal, esse mesmo narrador se mostra, em alguns momentos-chave, irônico em relação à sua própria cultura e história. Isso acontece, por exemplo, na sequência de *Capitalismo uma história de amor* em que ele reflete sobre os “anos dourados” da classe trabalhadora americana: “Sim, claro que nem tudo era perfeito. Não nos incomodávamos em suportar um pouco disto e um pouco daquilo, contanto que pudéssemos ser a classe média. (...) Parecia um bom pacto para nós. Capitalismo... ninguém havia se saído tão bem.”

Aqui, a crítica à própria postura da classe trabalhadora, grupo no qual Moore se insere enquanto diretor, narrador e personagem, de certa forma problematiza a legitimidade alcançada em outros momentos da narrativa. A ironia está presente tanto na fala quanto nas imagens apresentadas, que alternam entre fragmentos de cenas de guerra e cenas de consumismo, associando o crescimento econômico dos Estados Unidos à sua atitude imperialista. Ao mostrar a classe trabalhadora como aspirante à classe média, optando por ignorar o processo por trás de sua ascensão socioeconômica, o filme evidencia as contradições dessa classe e dessa cultura, e a coloca num outro lugar que não mais o de vítima, mas sim de cúmplice desse sistema.

Poderíamos, então, afirmar que o filme de Michael Moore, nesse momento, estaria utilizando técnicas do repertório do **modo reflexivo**? Alguns autores, como Ruby (1998), mencionam que comédias, especialmente na forma de sátira, são exemplos de reflexividade, e por isso são características raras de serem encontradas num documentário, uma vez que existe uma tendência à transparência nesse gênero, e não à autorreflexão. Segundo Nichols (2010), nos documentários reflexivos nós consideramos **como** representamos o mundo histórico, e não apenas o **que** está sendo representado. “Ao invés de ver o mundo por intermédio dos

documentários, os documentários reflexivos nos pedem para ver o **documentário** pelo que ele é: uma construção ou representação” (p. 194, tradução e grifo nossos).

Oberacker (2009) menciona que, ao incorporar a si mesmo no texto discursivo, tanto quanto sujeito histórico quanto autor do filme, e ao assumir abertamente sua habilidade de manipular os eventos e as imagens de seu discurso, Moore é visto por parte da crítica como capaz de empoderar seus personagens e seus espectadores, uma vez que “adota um método de comunicação mais aberto, comprometido e *reflexivo*” (p. 19, tradução nossa). Precisamos, no entanto, investigar em mais detalhes os filmes de Moore para podermos afirmar se há de fato tal uso de reflexividade.

Alguns momentos de *Capitalismo: uma história de amor* fogem do padrão expositivo para nos chamarem a atenção para o fato de que estamos diante de um filme, de uma produção. A abertura do filme, por exemplo, já pode ser lida como uma tematização de si mesmo, abrindo-se para uma reflexão sobre o que virá em seguida. Temos o uso de material de arquivo (o trailer de *Blood Feast*¹⁰⁰), no qual vemos um homem dizendo que “esse filme, um dos mais incomuns já feitos, contém cenas que sob nenhuma circunstância devem ser vistas por alguém cardíaco ou que se altere facilmente. Recomendamos que, caso você seja uma dessas pessoas, saia do cinema”.

O uso desse material de arquivo causa certo estranhamento no espectador, que sabe que um documentário é associado a um “discurso de sobriedade” e, portanto, não é geralmente procurado por quem quer se assustar ou se enojar, ou mesmo sofrer fortes emoções. Afinal, que relação um documentário poderia ter com um filme de terror? Além disso, conhecedores da obra de Michael Moore podem ler essa cena também como uma sátira ao fato de seus filmes serem classificados em seu país como *X-rated* (proibidos para menores de 17 anos), segundo a censura, “devido à linguagem obscena e às cenas de violência”, enquanto filmes de terror como esse nem sempre obtêm o mesmo grau de censura atualmente.

Ademais, existem momentos em que *Capitalismo: uma história de amor* parece utilizar documentários tradicionais de maneira reflexiva. Um dos vídeos educativos que o filme apresenta como material de arquivo, produzidos pela Coronet Instructional Films¹⁰¹, ao

¹⁰⁰ Filme de ficção dirigido por Herschell Gordon Lewis e lançado em 1963. Pertencente ao gênero de terror, o filme causou grande polêmica em seu lançamento, por conter cenas explícitas de violência e mutilação. É considerado o precursor do cinema *splatter* ou *gore*.

¹⁰¹ Ativa de 1946 até o início da década de 1970, a produtora Coronet Instructional Films fez documentários temáticos para instruir os jovens dos EUA sobre relacionamento amoroso, família, cidadania, entre outros.

definir o que é o capitalismo, pergunta-se: “Capitalismo? Por que deveríamos questionar? Não nos deu o maior padrão de vida do mundo?”. Segue-se o seguinte diálogo com uma série de personagens do vídeo:

Executivos: Somos livres para ter lucro, nos virar ou fracassar.

Mulher 1: O capitalismo é isso, um sistema de livre iniciativa.

Mulher 2: Então agora diga o que a livre iniciativa significa.

Após esse diálogo, em vez de continuarmos assistindo ao vídeo institucional, temos a definição do conceito econômico vinda de outro ponto de vista. Moore introduz aos espectadores seu amigo Wally Shawn¹⁰² e, ao entrevistá-lo, pede para que ele explique o conceito de “livre iniciativa”.

Shawn: Livre iniciativa é uma expressão feita para criar em nossa mente uma cidadezinha com diversas lojas. E aquele que tem a melhor loja tem a maioria dos clientes.

Personagem do vídeo institucional: Eis a base do sistema capitalista: a intenção de lucro. Ele trabalha para ganhar dinheiro.

Shawn: A teoria original do capitalismo é uma forma muito inteligente de a sociedade escolher quais produtos ela quer que se fabriquem. (...) A sociedade escolhe. Gosta do jeito que esse fulano produz sorvete. Mas o outro... ela não gosta muito do sorvete dele, não o compra, e ele desaparece. (...) A lei básica da vida é que, se temos coisas, podemos facilmente conseguir mais. Rapidamente, um indivíduo pode ter cinco vezes mais que qualquer outro.

Personagens do vídeo institucional: Livre iniciativa. Concorrência. A intenção do lucro.

Em alguns momentos, as imagens que vemos enquanto Shawn explica o conceito em *voz-over* são retiradas do próprio vídeo institucional, e intercaladas com cenas de Moore e Shawn fazendo compras.

¹⁰² Wally Shawn é apresentado por Moore como dramaturgo e ator, e sua imagem associada ao cinema hollywoodiano. Moore não menciona o fato de Shawn ser um intelectual de esquerda, e de suas peças terem inspirações brechtianas. Seu vasto conhecimento de política e economia não é revelado por Moore na apresentação que faz do amigo, o que confirma a hipótese de que Moore evita o uso de especialistas, acadêmicos e intelectuais de esquerda em sua obra.

Figura 50: Algumas das imagens do vídeo institucional e da entrevista e do passeio pela loja de Moore com Shawn. As imagens e as vozes se intercalam durante a sequência.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Nessa cena como um todo, Moore inclui imagens e falas que questionam o conceito trazido pelo vídeo institucional, o que contradiz a informação do material de arquivo que, caso fosse utilizado segundo as normas do modo expositivo, estaria ali com a função meramente ilustrativa, e não como contraponto que leva o espectador a um questionamento.

O que observamos aqui, no entanto, talvez não possa ser compreendido como um exemplo **ideal** do modo reflexivo. Se nessa sequência há uma crítica ao modo como se representa a realidade, essa crítica está concentrada nos outros discursos, mas não no discurso

do próprio filme de Moore. Assim, vemos que existe uma reflexão sobre o fazer fílmico como um todo, mas não necessariamente uma autorreflexão. Para que houvesse uma autorreflexão profunda, como os adeptos do modo reflexivo exigem, o filme de Moore teria que ser mais radical em levantar questionamentos sobre si mesmo, examinar a natureza de seu próprio discurso, e não buscar constantemente atestar a validade dele. Segundo Nichols (2010),

O documentário reflexivo tem o objetivo de reajustar as suposições e expectativas de seu público, mais do que adicionar conhecimento novo a categorias já existentes. “Vamos refletir sobre como o que você vê e ouve faz com que você acredite numa determinada visão de mundo” é o que esses filmes parecem dizer. (NICHOLS, 2010, p. 198, tradução nossa).

O filme de Moore, nesse aspecto, se assemelha mais às produções que “fazem metacomentários sobre métodos e procedimentos ao mesmo tempo em que permanecem dentro de uma sensibilidade realista” (NICHOLS, 1991, p. 70, tradução nossa). Assim, se Moore mostra em muitos momentos o discurso hegemônico dos documentários tradicionais como fabricado, não faz o mesmo com seu próprio discurso. Quando expõe sua tese, as técnicas utilizadas são próximas ao modo expositivo, e há uma “suspensão da descrença” (RUBY, 1988), na qual o espectador voltaria a cair na ilusão do filme como representação fiel da realidade. O argumento em defesa do modo reflexivo é de que o filme deve se mostrar o tempo todo enquanto um discurso fabricado, e essa não parece ser a prioridade dos filmes de Moore.

Nesse caso, precisamos pensar na função que se estabelece quando se rompe o coeficiente de ilusão num filme. Existem dois caminhos: o cineasta o faz para refletir sobre o processo e levar o espectador à sua própria reflexão; ou para explorar os processos sociais mascarados (ambos semelhantes ao que Brecht cunhou de “efeito de estranhamento”):

Como estratégia formal, tornar o familiar estranho nos mostra como o documentário funciona enquanto gênero. Como estratégia política, a reflexão nos mostra como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que costumamos considerar naturais. (NICHOLS, 2010, p. 199, tradução nossa).

No caso dos filmes de Moore, vemos que, apesar de existirem as duas esferas (formal e política), a discussão **central** não é o processo fílmico (reflexão formal), mas sim o processo

social (reflexão política). Assim, poderíamos considerar os filmes de Moore como **politicamente reflexivos**, uma vez que eles “apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos” (NICHOLS, 2010, p. 199, tradução nossa).

Bazin (1991), ao discutir o papel da montagem no cinema, percebe duas tendências opostas na tradição dos anos 1920 aos 1940, que poderíamos transpor para uma análise do cinema contemporâneo: “os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade” (p. 67). Eisenstein seria o grande exemplo deste segundo grupo, o da “realidade”, e sua montagem de atrações seria “o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação de outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento” (BAZIN, 1991, p. 67). Para o autor, o problema desse tipo de montagem é o fato de ela criar “um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (p. 68). Dessa forma, o cineasta controla a interpretação da mensagem, impondo aos espectadores sua visão do acontecimento representado. O autor opõe o recurso da montagem de Eisenstein ao uso da profundidade de campo e do plano-sequência, que permitiriam certa ambiguidade e deixariam o espectador mais livre para fazer suas próprias associações.

Se pensarmos nessas duas tradições, os filmes de Moore se aproximam muito mais da tendência de Eisenstein. Existe certo didatismo na linguagem de Moore que, na leitura de Bazin (1991), pode ser lido como manipulação ideológica. Porém, muito mais do que partir dos pressupostos da teoria baziniana, interessa-nos analisar os filmes de Moore sob a ótica da tradição marxista (da qual tanto Moore quanto Eisenstein fazem parte) e seu conceito de ideologia como “falsa experiência social”. Se a falsa experiência, segundo o marxismo, mascara a verdade, caberia à produção cultural engajada o papel principal de desmascaramento do processo que nos leva a essa falsa experiência, e não o papel de refletir unicamente sobre seu próprio fazer fílmico, numa leitura do conceito mais amplo de ideologia como “um conjunto de ideias e pensamentos”.

Esse conceito mais amplo de ideologia, ligado à filosofia pós-moderna, dialoga claramente com a guinada que os documentários tiveram à prática do modo reflexivo. Tal “virada reflexiva”, segundo Oberacker (2009), começou nos anos 1970, mas teve maior alcance no final de década de 1980 e início da década de 1990.

Cinema Direto exibidos nas salas de cinema dos anos 1960, e o que ele chama de “documentários pós-modernos convencionais e em voga” no final dos anos 1980 e início dos 1990. (OBERACKER, 2009, p. 14, tradução nossa).

Para que um documentário esteja dentro dos moldes oficiais do modo reflexivo, ele precisa enfatizar “a consciência pós-moderna de que não há observação objetiva da realidade” (WILLIAMS, L. *apud* OBERACKER, 2009, p. 20, tradução nossa). Os filmes de Moore, segundo a autora, não possuem essa consciência, uma vez que eles buscam sua própria versão da verdade, “opondo uma única (e ficcionalizada) verdade a uma única mentira oficial” (WILLIAMS, L. *apud* OBERACKER, 2009, p. 20, tradução nossa).

Dessa forma, os pressupostos de Moore e da tradição marxista sobre autorreflexão não compartilham dos mesmos pressupostos filosóficos do pós-modernismo de que toda verdade é uma construção discursiva. A autorreflexão, tanto em Moore quanto na tradição marxista, está mais próxima do “estranhamento” brechtiano e da tentativa de demonstração do filme enquanto processo de trabalho e de luta. É por isso que grande parte das cenas reflexivas de Moore focam nas dificuldades e obstáculos que o cineasta encontra para ter acesso aos espaços e personagens que representam um dos lados da própria luta de classes, batalha na qual ele se insere e que sua obra acaba por figurar.

Mais importante do que averiguar se a reflexividade dos filmes Moore se distancia politicamente dos pressupostos pós-modernos ou não, entretanto, é averiguar se o conjunto de materiais dos diversos modos que Moore utiliza em sua obra é politicamente eficaz no seu objetivo progressista de representar a classe trabalhadora. Afinal, a maneira como se dá esse processo de representação é crucial para avaliarmos o resultado político dos filmes em questão. Como questiona Nichols (2010), “como podemos representar ou falar sobre o Outro sem reduzi-lo à condição de estereótipo, objeto ou vítima?” (NICHOLS, 2010, p. 212, tradução nossa). Ainda segundo o autor, esse dilema sugere que tais questões não são apenas éticas. Agir antieticamente ou representar erroneamente o Outro também envolve política e ideologia.

Para tanto, retomaremos a discussão da premissa clássica do documentário: a fórmula do “eu falo sobre eles para vocês”. Mesmo que o mais comum nos documentários tradicionais seja o uso de um comentador neutro representando a “voz de deus”, isso não significa que o modelo adotado por Moore e outros documentaristas contemporâneos (de usar sua voz e seu

corpo como subjetividade ensaística) anule a premissa, que separa aquele que fala daqueles de quem ele fala (“eu” e “eles”). “Eles” estão no filme para que os espectadores os vejam como “exemplos e ilustrações, evidência de uma condição ou evento que aconteceu no mundo” (NICHOLS, 2010, p. 60, tradução nossa). A categoria “vocês” também indica uma separação, pois se refere ao fato de que há uma pessoa que fala (o cineasta) e outra que escuta (seu público). Nesse sentido, os documentários acabam se tornando um discurso institucionalizado, no qual pessoas com um tipo específico de especialidade, os documentaristas, nos transmitem determinado conhecimento sobre o mundo. Não é coincidência que o documentário, enquanto prática social, está relacionado historicamente à antropologia:

Eles [os documentários] foram fundados na necessidade da classe média ocidental de explorar, documentar, explicar, compreender e, portanto, controlar simbolicamente o mundo, ou ao menos aquela parte do mundo que a classe média considera exótica. A etnografia e o documentário são o que o Ocidente faz com o resto da humanidade. “O resto” nesse caso são geralmente os pobres, os impotentes, os desfavorecidos, e os oprimidos politicamente e economicamente. (OBERACKER, 2009, p. 11, tradução nossa).

Oberacker menciona também que a história do documentário está repleta de representações romantizadas do Outro, como o “nobre selvagem” ou “a vítima da classe trabalhadora”, que funcionam para “explicar” outras culturas, classes, raças e gêneros e também os colocar “em seus devidos lugares”. “Assim, a lente ‘neutral’ do documentário clássico constrói um elitismo que Trin T. Minh-ha bem descreveu: ‘o poder do filme de capturar a realidade ‘lá de fora’ para nós ‘aqui dentro’” (OBERACKER, 2009, p. 5, tradução nossa). Esse posicionamento, portanto, muitas vezes revela uma relação hierárquica entre aquele que filma e aquele que é filmado que politicamente pode vir a ser problemática.

Essa discussão é extremamente válida para entendermos o percurso do documentário que busca representar a luta de classes. Desde o primeiro filme dos Irmãos Lumière, a *Saída da Fábrica Lumière em Lyon* (1895), o documentário dialoga com os trabalhadores, já na tradição da afirmação polêmica de Marx (2008) de que eles “não podem representar-se, antes têm que ser representados” (p. 207). Após o filme dos Lumière, tivemos muitas outras produções de documentários com temas relacionados à exploração do trabalho; o gênero comumente esteve associado às lutas da classe trabalhadora, “funcionando como veículo de

contrainformação, etnografia, propaganda ideológica e registro histórico, possibilitando a mobilização política e a intersubjetividade” (VILLELA, 2013, p. 14).

Não há dúvida de que a obra de Michael Moore pertence a essa tradição, uma vez que seu assunto mais recorrente é a estrutura de classes contemporânea e a identidade da classe trabalhadora. A questão é saber **como** o documentário social de Moore representa esse povo. Ao estudar o cinema brasileiro, Bernardet (2003) vê dois modelos na tradição do cinema político do país: aquele em que o Outro é apenas amostragem científica que ilustra o discurso do cineasta intelectual; e aquele em que o cineasta fala como “povo”, o que lhe traz legitimidade discursiva, mas não deixa de ser o dono dos meios de produção e do discurso final. O caso de Moore se aproximaria desse segundo tipo, de acordo com o que vimos até então. Em *Roger e Eu* e *Capitalismo uma história de amor*, por exemplo, Moore dá para si o papel de representante dos oprimidos, seja da demissão em massa de Flint nos anos 1980 ou da crise financeira norte-americana de 2008, ao se apresentar enquanto membro dessas comunidades.

No entanto, críticos como Oberacker (2009) questionam até que ponto os filmes de Moore não estariam apenas apontando a câmera para esses trabalhadores demitidos, sem modificar a natureza da relação entre aquele que filma e aquele que é filmado. Segundo o autor, falar em nome deles ou sobre eles não garante que o processo seja legítimo no sentido da experiência política real daqueles trabalhadores.

Um dos apontamentos feitos por Oberacker (2009), em relação à dinâmica entre o cineasta e a classe que ele representa, levanta o fato de Moore construir a si mesmo como o único “poder” do discurso, o único possuidor da “verdade”. Para o autor, os personagens trazidos por Moore aparecem subordinados à sua voz-over, que controla o discurso a partir de sua narrativa em forma de jornada. Suas histórias repletas de heroísmo e investigação transformam os documentários em uma “fantasia de defesa dos oprimidos”¹⁰³, na qual a autoridade de falar “sobre e pelos” oprimidos não é só reforçada, mas também fetichizada” (OBERACKER, 2009, p. 554, tradução nossa).

Na opinião de Oberacker, (2009), portanto, Moore estaria assumindo uma posição de privilégio e poder ao se colocar enquanto defensor da causa; além disso, devido ao diálogo direto que sua voz de autoridade faz com os espectadores, ele estaria convidando-os a ocupar

¹⁰³ O termo usado por Oberacker é “advocacy”, que tem um sentido jurídico mais explícito que a tradução em português “defesa”.

a mesma posição que ele, hierarquicamente superiora aos oprimidos que estão sendo representados na tela. Os espectadores, assim, observam, julgam e se compadecem pelos personagens, representados como vítimas.

Além disso, segundo Oberacker (2009), existem momentos em *Roger e Eu* que estariam “deslegitimando” a experiência, o conhecimento e a compreensão política da classe trabalhadora. Um deles, já mencionado anteriormente, seria a cena em que Moore entrevista Janet, a revendedora de produtos Amway. No entanto, como analisamos anteriormente, além da ironia, essa cena possui um elemento de “patético” que merece ser observado em mais detalhes.

Uma das estratégias retóricas aristotélicas, o *pathos*¹⁰⁴ – fortemente utilizada por Moore em sua filmografia e vista como problemática por diversos críticos –, nos parece ser mais do que um simples “apelo ao sentimentalismo e ao melodrama”. Até mesmo Nichols (1991) reconhece a validade dessa estratégia, ao dizer que “muito do poder dos documentários está em sua capacidade de unir evidência e emoção” (p. 88, tradução nossa). Ao utilizar-se do *pathos*, o documentário acaba por “posicionar o filme ainda mais fortemente em relação ao mundo histórico e ao nosso próprio engajamento com esse mundo” (pp. 88-9, tradução nossa). Tal engajamento é possível, segundo Nichols (1991) devido à “identificação”, uma forma de **evidência emocional**, que cria um vínculo entre o espectador e a subjetividade do personagem:

Em vez de serem apresentados pelo exterior apenas, a identificação exige que os personagens sejam apresentados pelo interior também. A identificação surge quando somos convidados a criar um vínculo de empatia em relação a uma situação específica do personagem, mesmo que esse personagem represente um tipo. (NICHOLS, 1991, p. 156, tradução nossa).

A **empatia**, portanto, pode ser um resultado obtido por meio da linguagem do documentário, e não apenas da ficção, e tal efeito não torna a obra menos válida em termos políticos progressistas. Pelo contrário, a empatia causada pelo *pathos* era um efeito buscado constantemente por Eisenstein, que defendia “uma construção que, em primeiro lugar, serve para personificar a relação do autor com o conteúdo, ao mesmo tempo em que compele o

¹⁰⁴ De acordo com o dicionário Michaelis, “pathos” (n) significa “qualidade na fala, em escritos, acontecimentos etc. que excita à piedade, à simpatia ou à tristeza”. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 31 mar. 2015.

espectador a se relacionar com o conteúdo do mesmo modo”. (EISENSTEIN, 2002, p. 149).

Ainda segundo o autor:

A eficácia de uma obra de arte é construída sobre o fato de que ocorre nela um processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados graus implícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. (...) Permitindo que um ou outro elemento predomine, a obra de arte permanece não realizada. Uma virada em direção ao lado lógico-temático torna a obra seca, lógica, didática. Mas pressionar demais o lado das formas sensoriais do pensamento, levando-se em conta de modo insuficiente a tendência lógico-temática – é igualmente fatal para a obra: ela fica condenada ao caos sensorial, ao primitivismo, ao ódio. (EISENSTEIN, 2002, p. 131).

Uma das sequências de Moore que mais visivelmente utilizam o *pathos* no sentido e na medida propostos por Eisenstein é aquela em *Capitalismo: uma história de amor* na qual Moore discute os dois casos do *Dead Peasants Insurance* feitos pelas empresas Amegy Bank e Wal-Mart. Como já analisado no Capítulo 2, nessa sequência o cineasta revela que muitas empresas fazem apólices de seguro em nome dos funcionários, mas colocando-se como próprias beneficiárias, lucrando, assim, com a eventual morte deles (uma nova forma de investimento da empresa). O que nos interessa observar aqui, no entanto, é o foco que Moore dá nas famílias das duas vítimas do seguro. A primeira história se inicia com a seguinte narração de Moore em *voz-over*:

Moore (*voz-over*): Esta é Irma Johnson. Dan, o esposo dela, era um gerente do banco Amegy, em Houston, Texas. Dan recentemente morreu de câncer, deixando Irma e seus dois filhos. Mas sem que Irma soubesse, o Amegy havia feito um seguro de vida secreto para Dan. [Imagens de Irma fazendo um sanduíche com seu filho na cozinha seguidas de fotografias de Dan com sua família].

Moore (*voz-over*): O banco generosamente nomeou a si mesmo como beneficiário no caso da morte de Dan. A seguradora, então, acidentalmente informou a Irma que o banco Amegy recebera um cheque de 1,5 milhão de dólares algumas semanas após a morte de Dan. [imagens da fachada do banco seguidas de *close* nos documentos da apólice de seguro].

Irma: Eles nunca me disseram. Eu queria saber por que tinham feito um seguro para ele.

Moore: Você não sabia? [em tom de surpresa]

Irma: Não.

Moore: E eles se nomearam como beneficiários.

Irma: Sim.

Moore: Então a morte de seu marido os deixou US\$ 1,5 milhão mais ricos? [imagem de uma fotografia de Irma e Dan em seu casamento, num porta-retratos].

Irma: A-ham. Sei que não é certo eles lucrarem com a morte do meu marido. Quando percebi o que estava acontecendo, não pude acreditar. É doloroso. [Imagens de outras fotografias de Dan com sua família. Ao lado dos porta-retratos, um prato de porcelana em homenagem aos presidentes dos Estados Unidos, com o retrato de George W. Bush ao centro].

Moore: Sinto muito.

Irma: É doloroso, e eu queria respostas. [Enquanto chora].

Figura 51: Entrevista com Irma e fotografias da família

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Como podemos verificar na descrição acima, as imagens utilizadas nessa sequência são impactantes. A mistura de fragmentos da esposa com seu filho na cozinha, das fotografias da família e do rosto de tristeza e indignação de Irma ao narrar o ocorrido é eficaz em seu objetivo de emocionar o espectador. A emoção, aqui, ocorre a partir da identificação com a personagem. Porém, não nos referimos à identificação típica do drama burguês, que quer se

fazer universal. Nesse caso, o *pathos* é inseparável da questão de classe: só podemos nos identificar com Irma se nos colocarmos na posição de um empregado que corre o risco de ter um seguro de vida feito em nome da empresa para a qual trabalha (afinal, segundo o filme há provavelmente milhões de americanos nessa situação).

A sequência continua, e em certo momento Moore entrevista outra família vítima desse tipo de apólice. O cineasta conversa com Paul Smith, marido de LaDonna, de 26 anos e mãe de três filhos, que trabalhava como decoradora de bolo na padaria do Wal-Mart. As imagens que vemos durante o depoimento de Paul sobre a doença da esposa são semelhantes à da primeira parte da sequência: fotografias e vídeos de LaDonna com a família. Em seguida, outros membros da família (a mãe e os filhos da falecida) são entrevistados por Moore na sala da casa, e descrevem, emocionados, os últimos dias dela no hospital. Vemos os rostos deles em *close* enquanto choram.

Enquanto vemos mais fotografias e trechos de vídeos de LaDonna e sua família, escutamos em *voz-over* os comentários do advogado entrevistado por Moore, especialista em *Dead Peasants Insurance*: “Quanto mais jovem for a pessoa, mais alto é o benefício, pois se espera que vivam mais tempo. Espera-se também que mulheres vivam mais que homens. Assim, o empregado mais valioso para a empresa, se morrer, é uma mulher jovem”. Em seguida, Moore comenta, também em *voz-over*:

Moore (*voz-over*): A morte de LaDonna rendeu a uma das empresas mais ricas do mundo 81.000 dólares extras.

Paul: Eu enfrentava mais de 100 mil dólares em despesas médicas e 6 mil dólares do funeral, e o Wal-Mart não ofereceu um centavo para ajudar. Eu confiava neles. E nem em um milhão de anos eu pensei que algum lugar, numa declaração de lucro, contivesse “Empregada morta: 81.000 dólares”. O Wal-Mart não se importa conosco.

Filha mais velha: Quando alguém morre, não deveriam lucrar com isso.

Figura 52: À esquerda, fotografias e vídeos de LaDonna com sua família. À direita, a comoção durante a entrevista com a família.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

As lágrimas da família causam identificação não apenas pelo sentimento de luto, que seria universal, mas principalmente pela empatia em relação à condição de opressão enfrentada pelos personagens. Se o Capital nega a humanidade das pessoas quando elas se tornam um número na apólice de seguro, e suas vidas se tornam um mero investimento que pode gerar lucro para uma empresa, as imagens dessa sequência são eficazes exatamente por configurarem uma lógica inversa. O que vemos são exemplos de grupos de indivíduos que mostram a crueldade do sistema; não em estatísticas, mas sim em histórias humanas.

As lágrimas desse depoimento da família Smith, no entanto, estão longe de serem puro “melodrama”, no sentido pejorativo do termo. Em vez de causar no espectador uma sensação de “tragédia”, de uma “fatalidade do Destino”, o intuito do *pathos* é criar o “*ex-tasis*”: “‘sair de si mesmo’ implica inevitavelmente uma transição a alguma outra coisa, a algo diferente em

qualidade, a algo oposto ao que era (imobilidade – para movimento; silêncio – para barulho; etc.)” (EISENSTEIN, 2002, p. 148).

O *pathos* mostra seu efeito – quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. Quando ele é compelido a aplaudir, a berrar. (...) Em resumo – quando o espectador é forçado “a sair de si mesmo”. (...) Para usar um termo mais bonito, deveríamos dizer que o efeito de uma **obra patética** consiste no que quer que seja que “leve” o espectador ao êxtase, (...) ficando fora de si mesmo, o que quer dizer “saindo de si mesmo”, ou “saindo de sua condição ordinária”. (EISENSTEIN, 2002, p. 148, grifo nosso).

Portanto, a emoção da cena não possui a função “paternalista” de colocar os personagens na posição de vítimas passivas e de fazer com que os espectadores sintam “pena” deles. Pelo contrário: quando ouvimos pai e filha indignados com o lucro da empresa e com a lógica por trás de um sistema que permite tal apólice, o sentimento é de empatia (e com ela, a mesma **indignação** sentida pelos personagens) no sentido pleno da identificação política com a classe social dos personagens.

Retomando a discussão sobre o “tom paternalista” que a crítica vê em Moore – nessa e em diversas outras cenas de seus filmes – enquanto “defensor da causa”, vemos que esse apontamento a respeito dos cineastas políticos não é novo na história do documentário. Seja no cinema soviético, no cinema dos anos 1930 na Inglaterra e nos Estados Unidos, ou até mesmo no cinema brasileiro, a crítica aponta que os filmes que se propuseram a falar de problemas sociais, em sua grande maioria, usaram a fórmula tradicional que trata os pobres, trabalhadores e outros grupos oprimidos socialmente enquanto meras “vítimas”. Winston (1988) argumenta que este tipo de documentário peca ao explorar os grupos que representa, ao colocá-los enquanto meios para um fim que eles não controlam. Assim, apesar de o objetivo ser o da representação ligada a uma preocupação social, não há igualdade nessa relação, uma vez que o cineasta sempre manteve o controle dessa representação.

Existe, de fato, uma **contradição** na postura de Moore, principalmente em *Roger e Eu*: o personagem Michael Moore, que em sua jornada se coloca enquanto representante legítimo da população de Flint, apesar de em alguns momentos se enxergar como membro desse grupo que representa, em outros acaba por se distanciar de sua classe, colocando-se acima desta.

Porém, esse movimento do personagem nada mais é do que uma figuração do processo objetivo do qual faz parte: a posição do intelectual na luta de classes.

Se relembarmos o início da jornada do personagem, veremos que Moore, a princípio, não se identifica completamente com seus contrerrâneos trabalhadores, tendo inclusive o sonho de sair de sua cidade e trabalhar numa área não relacionada à indústria automobilística. Ao nos revelar certa dificuldade de identificação com seu pai e sua cidade natal como um todo, especialmente pela questão do Trabalho, a crise de identidade do personagem funciona como alegoria das contradições do papel do intelectual na luta de classes.

Além disso, Moore fala em nome da população de Flint, que tem sua experiência mediada por ele. Por mais que ele se apresente como alguém inserido no “povo”, é a sua voz que continua a orientar o texto fílmico. Segundo Bernardet (2003), “a possibilidade do outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção”. (BERNARDET, 2003, p.218). A relação contraditória que a figura de Moore possui com seu assunto fílmico – a classe trabalhadora – é parte integrante de uma relação de poder que existe na própria forma de se fazer cinema dentro das regras da indústria cultural. Não cabe a nós, portanto, fazer um julgamento ético-moral das estratégias utilizadas por Moore, defendendo a possibilidade de um cinema “mais legítimo” que represente “de fato” a classe trabalhadora. Esse cinema, por ora, não existe, uma vez que o fazer artístico não se separa das relações de produção do mundo material no qual está inserido.

Nesse sentido, mais relevante do que **acusar** o cineasta de “não dar voz” aos trabalhadores, é entender essa dificuldade na representação dos trabalhadores como **sintoma** de um momento histórico específico de crise da classe trabalhadora. Afinal, o sentido social da arte está exatamente na capacidade de **figurar** as contradições e limites históricos do mundo material em que está inserida. Segundo Adorno (1982), a forma das obras de artes é nada mais do que “conteúdo social sedimentado”. Ou seja, os problemas não resolvidos da história e os antagonismos sociais “retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1982, p. 16). As contradições sociais aparecerão na estrutura da obra como um problema estético interno não resolvido. Assim, os problemas identificados na estrutura dos filmes de Moore, como a distribuição “não democrática” da voz discursiva, figuram a própria lógica de distribuição dos meios de produção e do **papel do intelectual** no cenário da luta de classes.

A distinção entre Moore e os personagens se evidencia nos momentos em que ele toma o discurso para si, pois a separação de classe é feita a partir da posse do conhecimento, ou o que Bourdieu (1987) chama de “capital cultural”. De acordo com essa lógica, a hierarquia social de Moore pode ser estabelecida a partir da autoridade cultural que se afirma capaz de descrever a experiência da classe trabalhadora. A função do intelectual, nesse caso, é semelhante à de um advogado, que representa o interesse de seus clientes de maneiras que eles não seriam capazes de fazer por si só.

A figura do intelectual é de extrema importância na luta de classes, pois, ao contrário do que afirmam os idealistas, os intelectuais não são “independentes, autônomos, dotados de características que lhe são próprias” (GRAMSCI *apud* PORTELLI, 2002, p. 107). Os intelectuais não constituem uma classe propriamente dita, “independente da luta dos grupos” e, portanto, todo “grupo social dominante elabora sua própria categoria de intelectuais” (PORTELLI, 2002, p. 107).

Juntamente à discussão gramsciana sobre o papel do intelectual na luta de classes, temos a discussão proposta por Mills (1966) que, ao analisar a formação da nova classe média norte-americana, menciona que

Todo trabalho intelectual é, de fato, relevante na medida em que focaliza os símbolos que justificam a autoridade e seu exercício, desmascaram-na ou distraem a atenção para outras coisas. Os intelectuais políticos são mercadores especializados desses símbolos e estados de consciência política; criam, explicam e criticam as ideias e convicções que apoiam ou atacam as classes dominantes, suas instituições e políticas; ou distraem a atenção para fora dessas estruturas de poder e dos homens que as dirigem e delas se beneficiam. (MILLS, 1966, p. 162).

Isso significa que, se o intelectual cria um discurso que o afasta do grupo social que pretende representar (no caso de Moore, a classe trabalhadora), ele corre o risco de se aproximar do outro grupo (a classe dominante). Não há dúvidas de que a intenção de um cineasta político como Moore seja a de atacar a classe dominante. No entanto, como Gramsci (2001) questiona, para compreender a fundo a função político-social dos intelectuais, “é preciso investigar e examinar sua atitude psicológica em relação às classes fundamentais que eles põem em contato nos diversos campos” (v. 5, p. 93). A pergunta que o autor levanta em seguida, a respeito da relação entre o intelectual e a classe trabalhadora, é exatamente a que

estamos tentando analisar nos filmes de Michael Moore: “têm uma atitude ‘paternalista’ para com as classes instrumentais ou se consideram uma expressão orgânica destas classes?” (GRAMSCI, 2001, v. 5, p. 93).

Certas profissões associadas à classe média, como médicos, advogados, professores e jornalistas, costumam estabelecer uma relação hierárquica de imposição de conhecimento para com as classes inferiores. Esse tipo de postura paternalista, que tenta separar os intelectuais e os trabalhadores em dois grupos distintos, vai contra a ideia de “intelectual orgânico”¹⁰⁵ proposta pela teoria gramsciana. Para Gramsci, o intelectual orgânico nada mais é do que aquele que provém da classe social que o gerou e, a partir dela, torna-se seu porta-voz. Em oposição ao populista, esse tipo de intelectual vem **do** povo, fala **como** o povo, e **para** o povo.

Observando o caso de *Roger e Eu*, cremos que, mais do que propor a possibilidade uma “relação orgânica” de fato entre Moore e a população de Flint, o filme traz à tona a questão da **contradição** do intelectual na luta de classes, e nos permite discuti-la como um dos problemas centrais do papel do cinema político na luta de classes. Segundo Gramsci (2001)

O erro do intelectual consiste em acreditar que se possa saber sem compreender e, principalmente, sem sentir e estar apaixonado (não só pelo saber em si, mas também pelo objeto do saber), isto é, em acreditar que o intelectual possa ser um intelectual (e não um mero pedante) mesmo quando distinto e destacado do povo-nação, ou seja, sem sentir as paixões elementares do povo, compreendendo-as e, portanto, explicando-as e justificando-as em determinada situação histórica, bem como relacionando-as dialeticamente com as leis da história, com uma concepção do mundo superior, científica e coerentemente elaborada, com o “saber”; não se faz política-história sem esta paixão, isto é, sem esta conexão sentimental entre intelectuais e povo-nação. Na ausência deste nexos, as relações do intelectual com o povo-nação são ou se reduzem a relações de natureza puramente burocrática e formal; os intelectuais se tornam uma casta ou um sacerdócio (o chamado centralismo orgânico). Se a relação entre intelectuais e povo-nação, entre dirigentes e dirigidos, entre governantes e governados, é dada graças a uma adesão orgânica, na qual o sentimento-paixão torna-se compreensão e, desta forma, saber (não de uma maneira mecânica, mas

¹⁰⁵ De maneira resumida, o “intelectual orgânico” seria o intelectual que se vê como integrante de uma classe social, representado por ela, e capaz de representá-la; é diferente do “intelectual tradicional”, que se vê como peça independente da luta de classes.

vivida), só então a relação é de representação, ocorrendo a troca de elementos individuais entre governantes e governados, entre dirigentes e dirigidos, isto é, realiza-se a vida do conjunto, a única que é força social; cria-se o “bloco histórico”. (GRAMSCI, 2001, v.1, pp. 221-2).

Para Gramsci (2001), os intelectuais precisam se libertar desse erro de tentar compreender o mundo apenas abstratamente, sem de fato se relacionarem organicamente com o povo. É preciso haver o contato cultural com os “simples” para que seja possível construir uma organicidade de pensamento.

Em *Roger e Eu*, o personagem Michael Moore, em suas idas e vindas, passa por um processo de reflexão de sua própria profissão como uma espécie de porta-voz da classe trabalhadora. É interessante observar como esse processo se reflete em suas vestimentas ao longo do filme, que variam desde camisas de colarinho branco até o uso do conjunto jeans – tênis – boné, que desde então se tornou uma espécie de assinatura do cineasta, sempre lhe conferindo status de “homem do povo”, “simples”.

É possível, portanto, que a jornada do personagem seja um processo de formação de identidade do intelectual tradicional que, após a experiência adquirida nos conflitos vivenciados por ele e pela população de Flint, tenta se afirmar enquanto “intelectual orgânico”, ou seja, iniciando um processo de tentativa de **reintegração** com sua classe social. Essa tentativa de reintegração com sua classe é obviamente problematizada, uma vez que, como vimos, a própria classe trabalhadora está em processo de desintegração política no momento histórico figurado por *Roger e Eu*. A pergunta que devemos fazer é: como seria possível para um intelectual adotar o ponto de vista da classe trabalhadora se ela mesma, devido a um desmonte das fábricas e de sua identidade, não se enxerga enquanto classe? A formação de Moore enquanto intelectual porta-voz da classe trabalhadora acontece a partir da “**desformação**” dessa classe, o que torna seu ponto de vista obviamente deslocado.

Talvez possamos afirmar, então, que há nesse filme uma **tentativa** de reintegração entre intelectual e classe trabalhadora. Essa, no entanto, não ocorre (mesmo porque, se ocorresse, seria uma solução discursiva **historicamente falsa**), e uma autorreflexão sobre os motivos pelos quais ela é uma tentativa frustrada só será recuperada no discurso fílmico de *Capitalismo: uma história de amor*, inserido num outro contexto da história da classe trabalhadora norte-americana. O que temos em *Roger e Eu* é a problematização do papel do intelectual tradicional, que nos é mostrado em meio a uma crise de identidade, em busca de

tentativas paternalistas de “defender os oprimidos” ao negociar com Roger Smith. Longe de representar a “vitória” de um discurso de autoridade, como afirma Oberacker (2009), o final de *Roger e Eu* figura um processo de derrota do protagonista que nos diz mais sobre o momento histórico de Moore do que sobre seus erros ou sua responsabilidade política enquanto cineasta. Afinal, como o próprio autor admite, apesar de a crítica muitas vezes focar na maneira como Moore se dirige à classe trabalhadora, seus filmes “não são simplesmente *sobre* assuntos da classe trabalhadora; eles também são tentativas de dar forma à *identidade de classe* e definir o que significa *ser* ‘classe trabalhadora’ nos Estados Unidos” (OBERACKER, 2009, p. 21, tradução nossa).

No final da narrativa, vemos que o “herói” é derrotado em sua jornada. O fato de sua missão ter sido fracassada o coloca no mesmo patamar das “vítimas” (e da população de Flint como um todo), já que ele – o dono da câmera e da voz por trás dela – torna-se também um sujeito impotente, incapaz de encontrar uma solução para a crise da cidade. O fracasso da missão do protagonista figura a própria crise de identidade de classe vivida naquele momento histórico, acompanhada pela crise de representação do próprio cinema político.

A sequência que melhor figura essa crise de representação em *Roger e Eu* é uma das últimas do filme. Nela, Moore e sua equipe de filmagem vão até a fábrica Fisher One (onde curiosamente ocorreu a grande greve de 1936-7) acompanhar os trabalhadores em seu último dia de trabalho antes de a fábrica ser fechada. Ironicamente, a Sra. McGee, a porta-voz da fábrica, além de não permitir que eles entrem na fábrica para conversar com os trabalhadores, também se recusa ela mesma a conversar com Moore, que tenta obter informações através de uma minúscula janela de vidro. Segundo Dandaneau (1996),

Há muitas ironias nessa cena. Notem, por exemplo, que a porta-voz da GM explica a Moore que os empregados que ele quer entrevistar estão “trabalhando nesse momento”, apesar de a fábrica estar em sua última hora de operação. Em seguida, diz a Moore que aquela última hora constitui “um tempo pessoal, de família”, não um tempo de trabalho. (...) Além disso, Moore não consegue a entrevista porque ele “não representa ninguém” e tem, portanto, um “interesse pessoal”, enquanto o espectador se indaga se não é a GM quem tem um interesse pessoal, especialmente devido à sua evidente falta de preocupação para com a situação de um “cidadão da comunidade”. (DANDANEAU, 1996, pp. 117-8, tradução nossa).

A força dessa sequência é dupla. Em primeiro lugar, ela retrata uma impossibilidade real de adentrar o local, devido ao impedimento de comunicação entre Moore e a empresa, e entre Moore e os funcionários. Há uma denúncia dos obstáculos enfrentados pelos meios de comunicação que são impostos pela classe dominante, a qual tem o poder de controlar as mais diversas esferas, tanto econômica quanto politicamente.

Em segundo lugar, a cena possui uma força metafórica: traz à tona a discussão acerca da própria possibilidade de representação. Impossibilitado de entrevistar diretamente os funcionários da GM, a câmera de Moore tenta aproximar-se dos trabalhadores de fora da fábrica, e consegue capturar seus rostos observando a filmagem através das janelas. A imagem dos trabalhadores vistos de longe, do alto das janelas, através dos vidros, cria uma metáfora poderosa das barreiras que existem na representação da classe trabalhadora pelo cinema político e a relação dialética de aproximação e distanciamento do intelectual com sua classe.

Figura 53: Trabalhadores da Fisher One, fábrica da GM, vistos através da janela.

Fonte: *Roger e Eu*

Tal contradição (e limite) na representação da classe trabalhadora vai permear toda a obra de Moore. Entretanto, em *Capitalismo: uma história de amor*, parece haver uma mudança na maneira como o filme de Moore consegue lidar com a representação da luta de classes. Apesar de ainda termos alguns personagens tratados como vítimas – como as famílias dos funcionários que tiveram seguros de vida feitos em seus nomes para beneficiar as empresas onde trabalhavam –, e o personagem Moore continuar em seu papel de “ativismo iluminado” numa tentativa de proteger os oprimidos do sistema e mediar as situações de luta, há muito mais exemplos de cenas em que há um espaço concreto de representação dessa classe oprimida enquanto sujeito histórico capaz de se organizar coletivamente. Dessa forma,

há não apenas um Moore que se vê explicitamente posicionado junto à sua classe, na lógica do “nós” contra “eles” (radicalizando a luta de classes, e conseguindo estabelecer uma relação de identificação maior entre cineasta, personagens e espectadores), mas também um Moore que dá voz a esses personagens, que deixam de ser apenas **assunto** do filme, tornando-se também **sujeitos** dessa narrativa.

É evidente a diferença entre *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor*, se pensarmos nas cenas que envolvem as famílias expulsas de suas casas. No primeiro filme, o que vemos são vítimas passivas, na maioria das vezes sem qualquer tipo de voz no discurso fílmico. O foco é muito maior no oficial de justiça do que nas famílias desalojadas, e essas, quando são ouvidas, apenas descrevem sua situação específica (como o fato de terem atrasado algum mês de aluguel ou de não terem para onde ir), sem espaço para uma maior reflexão.

Figura 54: Moore entrevista o oficial de justiça Fred Ross enquanto as famílias saem de suas casas.

Fonte: *Roger e Eu*

Já em seu último filme, *Capitalismo: uma história de amor*, temos uma variedade e riqueza de materiais que complexificam a representação desse grupo, e desconstruem o papel de vítima anteriormente atribuído a eles. Há diversas situações de despejo nesse filme que precisam ser analisadas em sua especificidade. O primeiro momento em que esse tema aparece é por intermédio de um vídeo caseiro. Uma adolescente filma o momento em que sua família está sendo despejada em Lexington, Carolina do Norte. Escutamos a voz da garota, que narra os acontecimentos e reflete sobre eles: “Pessoal, o que vocês estão vendo são os Estados Unidos da América”. Enquanto mostra a polícia se aproximando da casa através da janela, ela apresenta rapidamente os membros da família, sentados na sala enquanto aguardam o despejo. “Mais uma testemunha, diga seu nome para a câmera”, ela diz. Há um momento

em que ela mesma aparece, virando a câmera para si. A família resiste, recusando-se a abrir a porta para os policiais, que têm de arrombá-la para entrar. “Terão de entrar na casa por conta própria, mas há quatro almas nessa casa”, diz o pai ao xerife.

O que nos chama atenção nessa cena não é apenas a resistência da família ao se recusar a sair da casa passivamente, mas também o fato de ela decidir documentar o momento, a fim de utilizá-lo como um registro histórico sobre a crueldade do sistema em que vivem. Pensando no uso que Moore faz desse material, há aqui uma mudança na relação de seus filmes com a classe que eles representam, pois, como discutiremos mais adiante, aqui a voz e a câmera estão temporariamente (ainda que editadas e controladas pela montagem do cineasta) nas mãos dos trabalhadores, que protagonizam a representação de sua própria experiência.

Figura 55: Imagens do vídeo produzido pela família de Lexington enquanto estava prestes a ser despejada.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

A próxima cena de despejo do filme é capturada pela própria equipe de Moore, em Detroit, Michigan. Nela temos uma série de imagens e trechos de falas que constroem o clima de tensão em torno do despejo.

Mulher em *off*, aparentemente de um alto-falante: Isso é novo. Nunca tinham vindo isolar uma casa com tábuas após desalojarem alguém e jogarem sua mobília no lixo. Estão nos dizendo que vão intensificar, ao isolarem as casas com tábuas.

Morador despejado da casa em cujas portas estão instalando tábuas: Esta é a casa da minha família, a casa dos meus pais. Vivi aqui por 41 anos. É o único lugar onde vivi. Sempre será meu lar, não importa o que aconteça.

Carpinteiro: Sou carpinteiro, é tudo que sou. Se pagassem as contas, não seriam despejados.

Mulher em *off*: As pessoas pagam as contas. Isso podia acontecer com você.

Carpinteiro: Não fico feliz com isso, mas é o que faço.

Mulher em *off*: Só estou dizendo que você pode fazer outra coisa. Você é um trabalhador.

Figura 56: Imagens do conflito entre a família despejada e o carpinteiro instalando uma madeira na porta da casa.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

O diálogo entre a mulher e o carpinteiro continua, com um ameaçando o outro. Explicita-se aqui a tensão que existe dentro da própria classe trabalhadora. A relação é, portanto, muito mais dialética do que o simples “papel de vítima”, uma vez que existe uma discussão sobre consciência de classe levantada pelos próprios personagens. Logo em seguida, temos o depoimento de um senhor de Peoria, Illinois que, por intermédio da montagem, funciona como um comentário sobre a cena anterior: “Precisa haver algum tipo de rebelião entre o povo que não tem nada e as pessoas que têm tudo. Não entendo. Não existe mais meio

termo. Tem gente que tem tudo e gente que não tem nada”. A discussão sobre luta de classes, portanto, em tais momentos aparece explicitada pela própria voz dos trabalhadores do filme – ainda que essa voz sempre seja intermediada por Moore, não apenas por meio da voz-over, mas também pela montagem e todas as outras etapas do processo de realização do filme.

A seguir, vemos que o senhor de Illinois e sua esposa também estão sendo despejados. A câmera de Moore, após filmar o momento do despejo, mostra a casa abandonada, enquanto ouvimos Moore em voz-over: “O capitalismo é isso. Um sistema que dá e tira. Tira, na maior parte das vezes. A única coisa que não sabíamos era quando a revolta ia começar”.

Figura 57: Imagens do despejo do senhor de Illinois e de seu depoimento para Moore

Fonte: *Capitalimo: uma história de amor*

O comentário de Moore é seguido de um novo depoimento do senhor despejado, que conclui: “Tentamos de tudo, menos roubar um banco. Estou pensando em fazer isso. É um jeito de recuperar o dinheiro. Fizeram isso comigo, não sei por que não posso fazer com eles”. Temos aqui um trabalhador longe de ser retratado como vítima passiva e resignada, como vemos mais frequentemente em *Roger e Eu*.

Mais adiante, nos últimos trinta minutos de *Capitalismo: uma história de amor*, o tema do despejo é retomado, dessa vez para contar a história de Warren Evans, “o xerife de Detroit que decidiu que era hora de infringir a lei para ajudar as pessoas”, nas palavras de Moore. Ao ver a cidade em ruínas, e a incoerência do discurso do capitalismo financeiro – que prega o livre mercado ao mesmo tempo em que pede resgate ao governo quando está em crise –, sua atitude é a de anunciar publicamente uma nova medida para Detroit:

W. Evans (em audiência pública): Hoje acabarei com todas as vendas por execução hipotecária no município de Wayne. Não posso, com a consciência tranquila, permitir que mais famílias percam suas casas através dessas vendas.

[corte]

Moore [em *off*, entrevistando Warren Evans]: Você acha que o livre mercado falhou com Detroit?

W. Evans: Acho que o livre mercado falhou com o país inteiro. Isso é loucura. Bairros completamente destruídos porque muitas casas tiveram a hipoteca executada. E aí nos perguntamos se isso é realmente os EUA ou um país de terceiro mundo. O que estamos fazendo aqui exatamente? As coisas ficaram tão ruins que as pessoas só podem protestar. E isso é o que chamamos de revolução.

A consciência de classe demonstrada por Evans em seu discurso e sua atitude pode ser analisada em contraposição ao comportamento de Ross, o oficial de justiça de Flint em *Roger e Eu*, que apenas cumpre a função de seu emprego. Contrapondo os dois filmes, a cena de Evans nos mostra a possibilidade de quebra de paradigmas, de cumplicidade de classe para além da ideologia da “lei e da ordem”.

A cena de Evans termina já em conexão com outra sequência sobre despejo, introduzida pela voz-over de Moore: “Morando na traseira de um caminhão, depois de um banco tomar a casa que foi sua por 22 anos, a família Trody, de Miami, com a ajuda de seus vizinhos, resolveu fazer justiça com as próprias mãos”.

Figura 58: Imagens da sequência da recuperação da casa da família Trody

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

O que vemos em seguida (**Figura 58A**) são pessoas (a maioria negros e mulheres), em frente a uma casa, segurando um cartaz com a sigla LIFFT (Low-Income Families Fighting Together [Famílias de Baixa Renda Lutando Juntas]), enquanto o representante do grupo anuncia em entrevista para a imprensa: “Em nome dessa família e dessa comunidade, liberamos essa casa pra essa família” (**Figura 58B**). Em seguida, ele pede aos membros do LIFFT que retirem a placa de “Vende-se” da porta da casa. Duas mulheres arrancam a placa (**Figura 58C**), e ouvimos aplausos de todos os que observam, seguido de palavras de ordem repetidas diversas vezes:

Líder: Quando eu disser “Comunidade”, digam “tem poder”.
Comunidade!

Outros: Tem poder!

Líder: Comunidade!

Outros: Tem poder!

Ao som das palavras de ordem “Comunidade! Tem Poder!”, vemos imagens dos membros do LIFFT carregando os móveis da família para dentro da casa (**Figura 58D**), interrompidos pela voz-over de Moore, que dá início a uma nova parte da sequência:

Moore (voz-over): Não demorou muito para o homem do banco que os despejou voltar.

Homem do banco: Estão vendo isso? Quero que fotografem. [dirigindo-se à imprensa, e apontando para o papel de despejo colado na porta da casa]. [Ao telefone] Estão invadindo. Fizemos o despejo e as pessoas voltaram para a casa. Então eu preciso de auxílio policial.

Mulher da vizinhança [dirigindo-se ao homem do banco (**Figura 58E**)]: Quando todas essas casas ficam vazias, o valor das demais despenca. Então, se você mantiver essas pessoas nessa casa, não irá ajudar apenas elas...

Homem do banco (**Figura 58F**): A questão é que as pessoas... Se o banco permitir que elas voltem, perderá a chance de vender a casa a outra pessoa.

Representante do LIFFT: Hoje os bancos já vendem muitas casas.

Homem do banco: Se os bancos deixarem que todos voltem às suas casas de graça...

Representante do LIFFT: Então as pessoas terão lugares para morar.

Moore (voz-over): Pessoas se revoltando era um sinal estranho. Então nove carros responderam ao chamado. (...) Mas os Trodys defenderam sua casa.

Filho da família Trody (**Figura 58G**) [para câmera]: Não temos outro lugar pra ir.

Filha da família Trody [para câmera]: Esse era o plano B.

Filho da família Trody [para câmera]: Vivíamos num caminhão.

Filha da família Trody [para câmera]: Esse era nosso plano B. Não temos um plano C.

Mãe da família Trody (**Figura 58H**) [dirigindo-se ao homem do banco]: Essa é nossa avó. Isso não está certo. Ela viveu nessa casa por 22 anos, e agora vão despejá-la?

Filha da família Trody [dirigindo-se ao homem do banco]: Como você se sente tirando as pessoas de suas casas todos os dias? Deveria ficar em casa, ao invés de fazer isso.

Vizinho [dirigindo-se ao homem do banco]: Onde está o dinheiro que o governo enfiou nos bancos?

Mãe da família Trody [dirigindo-se ao homem do banco]: Deveríamos estar lhe dizendo que *você* está invadindo. Essa é nossa casa!

Nessa cena, a montagem é repleta de cortes que alternam entre os membros do LIFFT e o homem do banco, reforçando a sensação de conflito de classe presente no diálogo. Em seguida, o grupo canta os seguintes versos em uníssono: “Firmes como uma rocha / Enraizados como uma árvore / Estamos aqui / Resistindo / ...”¹⁰⁶. Escutamos os trechos da canção enquanto vemos os policiais e o homem do banco desistirem e irem embora, sem conseguirem retirar a família da casa. Para finalizar a cena, vemos o grupo cantar repetidamente os seguintes versos (**Figura 58I**): “Não há poder como o poder do povo / E o poder do povo não para”¹⁰⁷.

Seja por meio das canções, seja por meio dos comentários que os membros do LIFFT fazem durante a sequência, é evidente que existe um espaço dado pelo filme para que a própria classe trabalhadora expresse sua voz. Além desse espaço, temos a própria câmera, montagem e narração a favor da representação do movimento, dessa vez não na posição de vítimas, mas de protagonistas históricos. Afinal, é o movimento organizado da comunidade que recupera a casa e impede a nova expulsão da família Trody, e não apenas a intervenção de Michael Moore ou de sua câmera (como vimos em *Roger e Eu*). A função do cineasta é de registrar a luta e seus protagonistas e, ao filmá-la, torna-se participante de duas lutas: a luta por moradia e a luta pela representação da própria luta.

Nas sequências anteriormente descritas de *Capitalismo: uma história de amor* há, portanto, uma tentativa de rompimento com o paradigma tradicional da representação, que é mais comumente visto em *Roger e Eu*. No filme de 1989, o cineasta parece controlar mais diretamente as condições de enunciação do grupo que representa, colocando-se mais frequentemente como porta-voz do Outro (aquele que não filma e, portanto, é objeto, e não sujeito da representação).

¹⁰⁶ Esses versos são uma versão politizada do original “Steady as a rock, rooted like a tree I am here, standing strong in my rightful place”. O original é uma canção popular de origem e autoria desconhecida. As mudanças na letra tornam a mensagem da canção explicitamente coletiva: “Steady as a rock, rooted like a tree we are here, standing strong in our rightful place”.

¹⁰⁷ Letra original: “There ain’t no power like the power of the people / ‘cause the power of the people won’t stop”. A origem da canção é associada ao grupo MEChA (Movimiento Estudiantil Chican@ de Aztlán), que defende os direitos civis dos mexicanos e seus descendentes nos Estados Unidos. Originado nos anos 1960, o grupo também cantou esses versos nos protestos de Seattle em 1999.

Em *Roger e Eu*, por meio da exibição de fragmentos de entrevistas com os personagens representantes da classe trabalhadora, sua montagem é feita de uma maneira que, segundo Oberacker (2009), estaria retirando dos personagens o controle de seu poder discursivo:

Em geral, seus depoimentos – parte de uma entrevista maior – são picotados em uma frase ou duas por segmento, e colados junto a outros segmentos de outras entrevistas, geralmente de acordo com algum tipo de tema. Ao fazer isso, Moore se aproveita desses depoimentos para seu próprio objetivo retórico. De certa maneira, os depoimentos deles se tornam os depoimentos de Moore – a voz deles parte da voz do cineasta. (OBERACKER, 2009, pp. 105-6, tradução nossa).

O exemplo que Oberacker (2009) utiliza para defender sua tese é a sequência em que o filme mostra uma série de depoimentos dos trabalhadores demitidos das fábricas da General Motors. Analisemos a sequência para entendermos melhor o argumento do crítico e tirarmos nossa conclusão a respeito dessa questão.

Figura 59: Fragmentos de depoimentos de trabalhadores demitidos pela GM em Flint
Fonte: *Roger e Eu*

Nessa sequência, o primeiro entrevistado que ouvimos é um trabalhador na saída da fábrica, que grita “A melhor coisa que Michigan e a GM podem fazer é se livrar de Roger Smith e esses outros filhos da puta!” (**Figura 59A**). A *voz-over* de Moore comenta que esse parecia ser um consenso entre os trabalhadores, e a montagem muda de cena para três trabalhadoras sentadas em volta de uma mesa conversando com o cineasta, que pergunta: “O que vocês diriam a Roger Smith se pudessem falar com ele?”. Uma delas responde: “Roger Smith? Eu falaria pra ele se aposentar” (**Figura 59B**). Imediatamente há um corte, que muda novamente para uma nova cena, com outros trabalhadores, que dão os seguintes depoimentos para a câmera (**Figura 59C**):

Trabalhadora 1: Ele não consegue olhar nos olhos de um trabalhador, sabe, porque ele deve estar se sentindo culpado.

[corte]

Trabalhador 2 (**Figura 59D**): A maioria das pessoas está passando fome. Ele, não.

[corte]

Trabalhadora 3 (**Figura 59E**): Eu diria para Roger Smith que largasse sua fortuna e começasse a dar um pouco pros trabalhadores. Estou farta desses barões capitalistas. Eu poderia dizer umas coisas, mas eu sou uma dama, e fui criada como tal, por isso não digo o que sinto. Mas eu poderia usar uma linguagem desagradável sobre esses barões.

[corte]

Trabalhadores fazendo piquete do lado de fora da fábrica, e gritando em uníssono (**Figura 59F**): Demitam Roger Smith! Demitam Roger Smith!

A questão a ser observada nessa sequência é a maneira como os fragmentos de depoimentos são picotados e colocados juntos em função do assunto que têm em comum – a opinião dos trabalhadores sobre Roger Smith. Há, então, uma subordinação dos depoimentos ao argumento retórico da tese que o filme tenta construir, o que coloca a experiência dos trabalhadores na função de **exemplo**, tendo o papel de “evidência” para comprovar o discurso de Moore. Para Oberacker (2009), o resultado é uma cena “sobre a classe trabalhadora, descrevendo a classe trabalhadora, mas dentro da qual não é dada à classe trabalhadora qualquer autoridade para falar de si mesma” (p.110, tradução nossa).

A acusação do autor, que apenas foca na questão da “voz discursiva”, deixa de lado outras questões importantes, como o fato de os fragmentos de entrevistas serem evidências

legítimas no discurso de Moore, uma vez que são **materiais históricos**, e não apenas “recursos discursivos”. Moore não está criando “artificialmente” argumentos e evidências para sua tese; está figurando, por intermédio de seu discurso fílmico, um processo histórico. Portanto, mesmo que os depoimentos estejam fragmentados e reconfigurados pela autoridade discursiva do cineasta, eles não deixam de ter um fundamento de verdade.

Além disso, o que parece incomodar Oberacker (2009) é o tipo de montagem que Moore utiliza. No caso da cena analisada acima (e em *Roger e Eu* como um todo), a montagem seleciona e edita cuidadosamente as frases proferidas pelos trabalhadores, deixando-as fragmentadas. Tal montagem difere da montagem que observamos na análise das sequências de despejo e *Capitalismo: uma história de amor*. Nelas, além de Moore se posicionar com menos frequência enquanto entrevistador, a montagem interfere menos nas interações entre os trabalhadores e seus antagonistas, permitindo que os diálogos ocorram em plano-sequência e, quando há corte nas imagens, o áudio (e, portanto, a **voz**) segue ininterrupto e fluido.

Não queremos afirmar aqui que todos os momentos do filme *Capitalismo: uma história de amor* possuem esse tipo de representação em relação à voz dos trabalhadores. Há uma série de casos em que o modelo de interação entre Moore e os trabalhadores entrevistados, e principalmente a montagem, seguem o mesmo padrão visto em *Roger e Eu* e na tradição dos documentários. Além disso, mesmo quando ocorrem tais mudanças, elas não deixam de estar sob o controle do cineasta, assim como em **qualquer filme** em que haja uma figura centralizadora responsável pelo roteiro, pela filmagem e pela montagem. Essa figura, que seleciona qual será o recorte temático, a posição da câmera, o enquadramento, os personagens, os cortes e a ordem das cenas, entre outros elementos, é a autoridade discursiva, não importa quantos planos-sequência apareçam no filme.

No entanto, é de extrema relevância mencionar as diferenças já observadas entre *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor*, pois elas indicam uma mudança na representação da classe trabalhadora ao longo da carreira cinematográfica de Moore, e podem apontar para alguma questão significativa na composição da identidade de classe ao longo das últimas décadas.

Dois elementos presentes em *Capitalismo uma história de amor* – que já foram mencionados anteriormente – merecem uma maior reflexão: a incorporação do vídeo filmado

pela família enquanto estava sendo despejada e a incorporação das canções de protesto durante a intervenção do LIFFT.

A utilização do vídeo amador aponta para uma discussão a respeito do direito à expressão midiática. Esse vídeo, portanto, faz uma dupla denúncia: demonstra não apenas o desejo de direito à moradia, mas também o direito à voz de uma classe que raramente é ouvida, principalmente pelo monopólio midiático norte-americano. O vídeo tem um valor político simbólico que remete ao pensamento gramsciano, de uma luta política ligada à renovação cultural como expressão de uma consciência organizada:

[Para Gramsci], era necessário que os trabalhadores **participassem do patrimônio cultural produzido**, retomassem-no e o redefinissem por meio de um trabalho sistemático em associações de cultura, fábricas, jornais, sindicatos, partido, instituições onde se podia produzir uma nova cultura, sempre no processo de construção de uma nova ordem social. (SCHLESENER, 2002, p. 10, grifo nosso).

Ainda mais próximo da proposta gramsciana de participação na produção do patrimônio cultural está outro vídeo incorporado pelo filme de Moore: a sátira de uma propaganda turística da cidade de Cleveland¹⁰⁸, que denuncia a situação precária da cidade após a crise de 2008. O vídeo, que possui milhões de acessos desde que foi ao ar no YouTube em abril de 2009, foi produzido por Mike Polk Jr, um comediante local. Como mencionamos brevemente no Capítulo 2, a incorporação de tais vídeos pelo filme de Moore parece apostar numa produção cultural emergente que se torna possível a partir de tecnologias como a Internet.

Ambos os materiais funcionam como testemunhos históricos e expressões de resistência e, principalmente, são sinais de um impulso de autorrepresentação de classe. Esse tipo de impulso tem como função “contrarregistrar” a realidade,

sobretudo aquela não capturada pelo cinema dominante e pela grande mídia. Com o desenvolvimento do vídeo, o impulso e o potencial do documentário como “contrainformação” é intensificado, o que de certa forma acaba por inaugurar um profundo espaço para ele como mídia ativista. (VILLELA, 2013, p. 198)

¹⁰⁸ Para mais informações sobre esse vídeo, ver a nota 90, no Capítulo 2.

Poderíamos defender entusiasticamente o potencial do vídeo em contraposição à TV e ao cinema, já que sua distribuição¹⁰⁹, associada à Internet, supostamente teria o potencial de quebrar com os paradigmas hierárquicos de transmissão, o que “acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem-sucedidas, um processo de troca e diálogo pouco comum nos outros meios” (MACHADO *apud* VILLELA, 2013, p. 181). O filme de Moore, no entanto, não idealiza canais como YouTube como capazes de automaticamente superar a hegemonia instaurada. Não é coincidência que, segundos antes de nos apresentar o vídeo da família sendo despejada, o filme ironiza a validade de tais produções caseiras com a exibição de *Cat flushing a toilet music video*. O vídeo é uma espécie de trilha sonora criada por Parry Gripp¹¹⁰ para acompanhar imagens de um gato apertando a descarga de uma privada, uma produção amadora que virou um dos *memes* mais populares da Internet. Como menciona Saunders (2010),

Nada (...) alterou a essência do domínio das formas hegemônicas tradicionais de expressão – no YouTube, a vanguarda luta para respirar não apenas contra milhões de vídeos caseiros sem qualquer proposta, mas também contra o peso dos vídeos musicais, das propagandas, programas de TV e trailer de cinema. (...) Quanto mais o YouTube se torna um projeto comercialmente massivo, mais ele, inevitavelmente, esbarra nos limites comerciais: é assim que o mundo funciona hoje, e não há uma quantidade suficiente de *uploads* que possa alterar isso. As minorias estão se expressando, num volume mais alto, e globalmente; em resposta a isso, a hegemonia aumenta seu jogo, assimilando e transformando em mercadoria os traços estilísticos dos movimentos *underground* enquanto deixam as expressões reais de revolta abafadas. (SAUNDERS, 2010, pp. 234-5, tradução nossa).

Ao colocar as duas produções (o vídeo do gato e o vídeo do despejo) lado a lado, o filme de Moore coloca em debate a discussão a respeito das possibilidades e limites presentes

¹⁰⁹ A distribuição poderia ser democrática se pensarmos que a Internet é uma ferramenta de comunicação com alcance internacional. No entanto, ela não é universal, pois não é gratuita. Existe, portanto, um avanço revolucionário em termos tecnológicos, mas não necessariamente revolucionário em termos sociais.

¹¹⁰ Parry Gripp é um cantor e compositor conhecido por produzir jingles falsos, nos quais utiliza diversos estilos musicais e imita propagandas. Em seu canal no YouTube, o compositor cria trilhas sonoras para os *memes* mais populares da Internet. *Cat flushing a toilet music video* é uma dessas trilhas, e está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6SFp1z7uA6g>>. Acesso em 13 fev. 2015.

em tecnologias como o vídeo (em termos de produção) e a Internet e o YouTube (em termos de distribuição). Em meio a milhões de vídeos de bebês, cachorros e gatos, é possível existirem produções que revelam um potencial contra-hegemônico. O que tais tecnologias de produção e distribuição carregam de mais utópico é a possibilidade de um consumo mais ativo, internacional e democrático, o que ainda está longe de se realizar historicamente.

Passemos agora ao segundo elemento observado em *Capitalismo: uma história de amor* que merece nossa reflexão: as canções de protesto. Juntamente às palavras de ordem proferidas pelo LIFFT, temos duas canções que o grupo canta durante a intervenção, ressaltadas tanto pela câmera quanto pela montagem do filme. A valorização dessa produção cultural é de extrema relevância para o resultado discursivo do filme, uma vez que é uma maneira legítima de dar espaço à voz dos trabalhadores num momento em que estes vivenciam a luta política por meio de uma produção cultural da qual são sujeitos. As canções de protesto e as palavras de ordem adquirem ainda mais valor simbólico quando pensamos que são refuncionalizações de produções herdadas de outras lutas e contextos, das quais seus antepassados fizeram parte.

Como afirma Villela (2013), “a música diegética de protesto é mais uma característica do cinema militante, normalmente cantada nas manifestações” (p. 147). Em *Capitalismo: uma história de amor*, a música política diegética (aquele que surge da própria *mise-en-scène*) vai se somar à música política extra-diegética no encerramento do filme, quando ouvimos a versão swing de *L’Internationale* seguida do folk *Jesus Christ*, de Woody Guthrie nos créditos finais.

Há ainda mais uma série de exemplos de palavras de ordem e canções políticas usadas de maneira diegética em *Capitalismo: uma história de amor*, que aparecem na sequência da ocupação da fábrica Republic Windows and Doors, em Chicago. Analisaremos esse material dentro do contexto da sequência, que é uma das mais exemplares da obra de Moore em termos de representação da classe trabalhadora.

A crise que assola a fábrica é mencionada no início do filme, quando Moore, em meio a depoimentos dos funcionários, comenta que foram demitidas mais de 250 pessoas sem receberem seus direitos trabalhistas, com o argumento de que a fábrica foi à falência e está sendo fechada. Essa cena se constrói de maneira muito semelhante ao que já descrevemos em *Roger e Eu*, com fragmentos de depoimentos justapostos para mostrar os trabalhadores como vítimas. Em sua maioria negros e latinos, os trabalhadores dizem frases como “Minha vida

gira em torno desse emprego”, “Essa é minha segunda família”, “No final, não valemos nada para ela [a empresa]”, e “Não merecemos o que está sendo feito conosco”. Enquanto um trabalhador chora, temos um *close* de seu rosto e das mãos enxugando as lágrimas, acompanhado de música com tom dramático ao fundo. A cena encerra com um comentário de Moore em *voz-over*: “Cenas como essa se repetiam por todo o país, e ninguém parecia se importar”.

Em contraste com o modelo tradicional de representação dos trabalhadores basicamente no papel de vítimas, Moore retoma a situação da fábrica quase no final do filme, comentando que:

Moore (*voz-over*): De volta a Chicago, os trabalhadores da Republic Windows and Doors tiveram uma ideia brilhante. Eles decidiram que, pensando bem, não era certo serem demitidos sem aviso prévio, sendo negado o direito a férias, à indenização, e ficarem sem plano de saúde. Então bolaram um plano: dizer ao Bank of America e aos donos da empresa que esse era um novo dia nos EUA. Eles não iriam deixar o prédio até que recebessem o que lhes era devido. Isso mesmo, uma boa e velha greve de ocupação.

Figura 60: Imagens dos trabalhadores na ocupação da fábrica Republic Windows and Doors

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Enquanto ouvimos Moore em voz-over, vemos o mesmo trabalhador que chorou na primeira cena sobre a fábrica, dessa vez conversando com outros funcionários enquanto abrem seus armários. Lá, pegam uma corrente com cadeados. Ele e mais dois trabalhadores caminham em direção à porta, e colocam um obstáculo para impedir a entrada na fábrica (**Figura 60A**). Enquanto eles organizam o espaço interno da fábrica, vemos uma trabalhadora escrever as regras da ocupação em uma cartolina presa à parede, em inglês e espanhol (**Figura 60B**). Outro trabalhador (que também já havia aparecido na sequência anterior) diz: “Entendemos que eles, talvez, fizeram maus negócios. Mas adivinhe? Não fazemos negócios. Fazemos janelas e portas. Por que nós devemos ser punidos?”. Em seguida, vemos imagens de pessoas com cartazes dentro da fábrica gritando “Sí, se puede” (**Figura 60C**). Um dos cartazes possui um desenho que simboliza aquela luta em específico – relacionando o símbolo do punho cerrado, típico do ativismo político, com uma janela, mercadoria produzida naquela fábrica (**Figura 60D**).

Provavelmente criado pelos próprios trabalhadores, esse desenho é tão significativo para a questão da autorrepresentação quanto o fato de vermos o espanhol sendo utilizado em diversos momentos da sequência – seja na produção de cartazes e palavras de ordem, seja no diálogo entre a organizadora do movimento e os trabalhadores, em sua grande maioria imigrantes latinos. Afinal, a linguagem também é um elemento essencial a ser pensado quanto à representação e à comunicação, dois pilares do cinema (e da arte em geral) engajado.

Mais adiante, temos a voz-over de Moore, que anuncia que “os sindicalistas e os trabalhadores se prepararam para o inevitável confronto com a polícia”, seguida de trechos de entrevistas que os trabalhadores da ocupação deram para a imprensa. Um deles anuncia: “Estamos aqui desde ontem e não vamos a lugar algum. Estamos comprometidos aqui”.

Enquanto vemos imagens da cobertura da imprensa, que em geral se mostrou ao lado dos 240 trabalhadores em greve e contra o Bank of America, ouvimos os trabalhadores cantando “Não, não, não nos moverão / Não, não, não nos moverão / Como uma árvore plantada à beira d’água / Não nos moverão”¹¹¹. Essa famosa canção carrega desde sua origem

¹¹¹ Letra em inglês: “We shall not, we shall not be moved / We shall not, we shall not be moved / Just like a tree that’s standing by the water / We shall not be moved”. A canção, intitulada *We shall not be moved*, foi baseada num *spiritual* chamado *I shall not be moved*. Spirituals são canções religiosas produzidas por escravos negros norte-americanos. Na canção original, o eu-lírico não seria movido devido a sua fé em Deus. Nos anos 1930, e depois nos anos 1960, a música ganhou popularidade com sua adaptação secularizada, ligada diretamente a protestos por direitos trabalhistas gerais e por direitos civis da comunidade negra. Fonte: <<http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/ShallNotBeMoved.htm>>. Acesso em 16 fev. 2015.

uma memória de luta de grupos oprimidos que se relaciona com a experiência dos trabalhadores de Chicago.

Ademais, ouvimos os trabalhadores gritarem durante as cenas de cobertura da imprensa: “O povo unido jamais será vencido”. Essa frase emblemática adquire ainda mais relevância quando sabemos que ela faz parte de uma composição feita em 1973 por Sergio Ortega e Quilapayún, do movimento Nueva Canción Chilena. Tendo funcionado como um hino em apoio à mobilização em massa da classe trabalhadora chilena que elegeu Salvador Allende em 1970 para fazer uma transformação socialista no país, a frase foi inclusive um dos slogans da campanha presidencial de Allende. Depois de os EUA apoiarem o golpe militar que colocou Pinochet no poder do Chile, a canção tornou-se um hino de resistência ao regime militar, e ficou famosa mundialmente. A partir de então, ela começou a ser utilizada em diversas línguas e em diversos tipos de protesto¹¹². Vemos, portanto, que essas palavras de ordem também carregam uma memória de luta de classes, dessa vez para além dos Estados Unidos, trazendo a história chilena, ainda que indiretamente, para a cena. Aqui, o filme de Moore ultrapassa o casulo dos Estados Unidos e consegue retratar uma América para além dos limites nacionais com os quais estamos acostumados.

As últimas palavras de ordem proferidas na sequência da ocupação são após a vitória dos trabalhadores, que conseguem a indenização do banco e comemoram com gritos de “Yes, we can”. A expressão, naquele momento, era mais associada ao slogan da campanha presidencial de Obama do que a qualquer outra luta política. Porém, se pensarmos que tanto a ocupação da fábrica quanto a produção do filme de Moore aconteceram logo no início do primeiro mandato do presidente, havia uma sensação utópica legítima no governo de Obama, que prometia mudanças importantes. Para aqueles trabalhadores, o slogan de Obama significa ainda mais, uma vez que o presidente fez naqueles dias um pronunciamento oficial apoiando a ocupação da fábrica Republic Windows and Doors.

Podemos questionar a felicidade dos trabalhadores ao ouvirem o pronunciamento de Obama e lerem e assistirem às notícias da imprensa sobre a ocupação, pois sabemos dos limites de tais atitudes. No entanto, os trabalhadores se sentiram **representados** pela voz do governo e da mídia pela primeira vez, sendo que esse deveria ser o papel dessas instituições.

¹¹² Fonte: <<http://www.musicapopular.cl>>. Acesso em 16 fev. 2015.

Conseguir tais representações é, sim, uma vitória significativa, e nos parece ser o principal assunto dessa sequência.

O que nos falta observar em tal sequência é o papel da representação da câmera de Moore, que possui um lugar privilegiado. Ao contrário de Obama e da imprensa, que apenas descrevem o ocorrido ou entrevistam os trabalhadores de **fora** da fábrica, a equipe de filmagem de Moore tem **acesso interno** à ocupação. Se em *Roger e Eu* o cineasta não conseguiu acesso aos trabalhadores, dessa vez ele foi convidado¹¹³ por eles para acompanhar a ocupação. Sua equipe, a única contatada pelos grevistas, foi responsável por cobrir a ocupação durante os seis dias de luta. De certa forma, isso é um indício de que aqueles trabalhadores viam Moore como um representante legítimo de sua luta, capaz de representá-los genuinamente. Como menciona Lyserden (2009), “a energia do ambiente interno é um caloroso contraste com as frias imagens aéreas da fábrica capturadas do lado de fora, coberta de neve e gelo e com um céu cinzento e pesado” (s/p, tradução nossa).

Apesar de não termos aqui uma autorrepresentação levada às últimas consequências, na qual os próprios trabalhadores seriam responsáveis por segurar as câmeras e gravar sua experiência, além de terem posse da voz-over e da montagem, o fato de eles terem escolhido e contatado a equipe de Moore para os filmarem foi de certa forma uma maneira de controlarem a maneira como queriam ser representados.

Entretanto, como afirma Villela (2013), o Outro só pode surgir plenamente no cinema se ele for sujeito também, e isso só se dá de duas formas: “1 – o outro detendo e dominando tecnicamente os meios de produção, de modo a migrar de qualquer categorização social (normalmente dada pela elite dominante) para a categoria de cineasta”, ou “2 – trabalhando em interação com o cineasta numa relação dialógica e intersubjetiva, onde o último detém a câmera e a técnica, mas negocia todo momento com o outro” (p. 81). No caso dos trabalhadores de Chicago, assim como sua luta ainda não conquistou a tomada dos meios de produção da fábrica, também os meios de representação ainda não estão em suas mãos. Ambos são projetos políticos emancipatórios tematizados pelo filme, mas ainda não alcançados, nem pelos trabalhadores nem pela produção de Moore. Nas palavras de Villela (2013)

¹¹³ Cf. Lydersen, K. Michael Moore Shows Scrappy Union Some Love in ‘Capitalism’. Disponível em <http://inthesetimes.com/working/entry/4957/michael_moore_shows_the_ue_some_love>. Acesso 16 fev 2015. Nesse artigo, a autora também relata que o filme de Moore foi exibido dia 25 de setembro de 2009, numa pré-estreia exclusiva para os membros do sindicato e trabalhadores da Republic Windows and Doors, seguida de debate.

a autorrepresentação não deixa de ser um **dever**, que procura orientar uma interação realizador-Outro mais intersubjetiva e horizontal. Ela não se concretiza plenamente, pois no caso do trabalhador-realizador, por exemplo, a atividade cinematográfica não é logicamente a sua atividade político-econômica. Ele tem pouco tempo de formação técnica, além de muitas vezes ver no cinema um meio para expandir e comunicar objetivos político-econômicos e/ou sociais, frequentemente emergenciais. (VILLELA, 2013, pp. 19-20, grifo nosso).

Não podemos ignorar, no entanto, que houve produção de cartazes, desenhos, palavras de ordem e outras tantas expressões culturais que, destacadas pela montagem do filme, tornam-se tentativas de autorrepresentação desses trabalhadores. A intersubjetividade e horizontalidade não se realizam plenamente, mas a sequência da ocupação da fábrica descrita anteriormente talvez tenha sido o momento mais próximo disso já realizado num filme de Moore.

A tomada dos meios de produção é discutida explicitamente no filme quando Moore entrevista Leah Fried, organizadora do sindicato EU ¹¹⁴ e uma das porta-vozes do movimento da ocupação:

Leah Fried: Foi muito além do que imaginávamos. Agora começamos a sonhar um pouco. Até tivemos uma conversa: “Bem, e se tentássemos gerir a empresa como uma cooperativa?” ¹¹⁵ (Risos). Não temos grana. Não somos capitalistas! Estamos tendo esse tipo de conversa e os operários estão analisando... E é algo difícil, pois passamos a vida inteira ouvindo os outros dizendo que as coisas são do jeito que os outros dizem que são. Sermos capazes de pensar que podemos fazer diferente é algo bastante sério.

¹¹⁴ UE é a sigla do United Electrical, Radio and Machine Workers of America (UE), um sindicato independente e democrático que representa trabalhadores do setor público e privado de todos Estados Unidos. Fundado em 1936, hoje ele representa 35.000 trabalhadores em diversos tipos de indústria. Ele é conhecido por sua estrutura e práticas democráticas e progressistas.

¹¹⁵ Após a ocupação de 2008, que conseguiu reaver direitos trabalhistas e indenização pela demissão dos funcionários, a fábrica foi comprada por outra empresa, e os trabalhadores foram readmitidos. Porém, em 2012, a nova direção da fábrica anunciou seu fechamento novamente. Houve nova ocupação da fábrica pelos trabalhadores, e um novo acordo foi feito com a direção da fábrica. Nesse mesmo ano, os trabalhadores formaram uma cooperativa de autogestão, e negociaram a compra da fábrica. A fábrica gerida pelos trabalhadores se chama atualmente New Era Windows. Fonte: <<http://newerawindows.com/about-us/our-story>>. Acesso em 16 fev. 2015.

No discurso de Leah Fried, assim como em toda a sequência da ocupação, podemos notar o surgimento de uma nova subjetividade da classe trabalhadora. Aqui, assim como na cena da família Trody recuperando sua casa, vemos os oprimidos assumindo o controle da luta, e não o Governo, a imprensa, ou até mesmo um partido ou um sindicato alienado desses grupos. Exemplos como esses revelam que a diferença na figuração da subjetividade da classe trabalhadora entre *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor* é evidente, e nos indicam que, por trás da mudança estético-política de Moore, há um determinante histórico que permite um avanço no **inconsciente político** presente na produção cultural norte-americana como um todo. Após a crise de 2008, diante da organização de movimentos como *Occupy Wall Street* e outros protestos, a sensação é de que finalmente é possível visualizar concretamente o conceito marxiano de “classe para si” ¹¹⁶.

Os personagens de *Capitalismo: uma história de amor* não apenas relatam suas tragédias, mas também são capazes de opinar sobre elas; têm autoridade para analisar e interpretar suas próprias vidas e situações. Há uma mudança significativa na representação da classe trabalhadora, que deixa de ser material de evidência na construção da tese de Moore (como ocorre em *Roger e Eu*) e passa a ser, mesmo que ainda em poucos momentos do discurso fílmico, interlocutora de um **diálogo**.

A construção de um discurso fílmico mais participativo e interativo entre o cineasta e os trabalhadores que este quer representar parece ser o **ideal** do cinema militante que, em toda a sua história, esforçou-se para representar o Outro. No entanto, ao contrário da crítica de Oberacker (2009), que faz uma acusação ético-moralizante das escolhas estético-políticas de Moore, concluímos aqui que se trata de um processo histórico de representação de uma classe que estava em desmonte (em 1989), e passa por um processo de reinício de sua formação (em 2009). Assim, não pretendemos fazer uma crítica avaliativa que culpe o cineasta por “não dar voz” aos trabalhadores, nem mesmo defender a tese de que o filme “fracassou” em sua representatividade.

Se para Adorno (1982) forma é conteúdo social sedimentado, a fragmentação discursiva da voz dos trabalhadores em *Roger e Eu* – que é recolhida e organizada pela voz de

¹¹⁶ Cf. Marx (1982). Para Marx, a constituição de uma classe para si, ou seja, que tenha condições de adquirir consciência de classe a ponto de se tornar um sujeito histórico, é um processo. “Esta massa, pois, é já, face ao capital, uma classe, mas ainda não o é para si mesma. Na luta (...), esta massa se reúne, se constitui em classe para si mesma. Os interesses que defende se tornam interesses de classe” (MARX, 1982, p. 159).

autoridade do intelectual – figura uma Verdade a respeito de sua matéria histórica. O diagnóstico social que o filme nos dá por meio dos problemas iminentes de sua forma é o de que sua classe, naquele momento histórico, se encontra politicamente fragmentada e, portanto, incapaz de formular sua própria condição social. A **forma** encontrada pelo cineasta para formular tal problema histórico de maneira totalizante foi por meio da montagem e da inclusão da figura de um intelectual (tanto como personagem quanto como narrador em voz-over) capaz de organizar os fragmentos das experiências concretas da população. A **presença** dessa figura de autoridade no filme revela, portanto, a **ausência** de organização de sua própria classe.

Já *Capitalismo: uma história de amor* figura um novo momento histórico. Sua estrutura interna não vai ser definida apenas pela ausência de organização de classe, pois a matéria histórica dá indícios de que uma nova consciência de classe está em processo de **formação**. Por isso é possível haver nesse filme menos intervenção direta da autoridade discursiva de Moore – enquanto personagem e narrador –, e é possível haver mais planos-sequência nos quais os próprios personagens se articulam em ações e narrações que revelam sua consciência de classe e seu papel de sujeitos históricos. No entanto, não podemos ignorar o fato de que Moore continua cumprindo a função de instância mediadora ao selecionar, editar e em última instância controlar o resultado discursivo final de seu último filme. Afinal, não se trata aqui de uma simples **escolha** formal a partir “consciência” da necessidade de autorrepresentação do Outro, como afirma Oberacker (2009), mas da figuração de um processo histórico que continua não sendo plenamente democrático e no qual a classe trabalhadora continua usurpada dos meios de produção e representação.

4. O projeto de Michael Moore e a tradição cultural norte-americana

Após termos observado a construção narrativa e argumentativa dos dois filmes de Michael Moore e sua relação com a representação da luta de classes, precisamos investigar os elementos que tornam o cineasta fruto da tradição cultural norte-americana, da qual ele faz parte e com a qual sua obra claramente dialoga. Neste capítulo, analisaremos a obra de Moore a partir do contexto específico dos Estados Unidos, a fim de compreendermos as condições históricas por trás do surgimento e da popularidade de sua obra, bem como seus avanços e limites estético-políticos.

Iniciaremos a discussão a partir do diagnóstico que o próprio cineasta faz de seu país neste século. Como já observamos anteriormente, a narrativa de *Capitalismo: uma história de amor* é construída a partir de um tópico central: a crise econômica e política dos EUA no século XXI. O que vamos observar agora é o fato de ela ser apresentada por meio de uma cena em forma de sátira, construída por uma montagem paralela que relaciona a conjuntura norte-americana atual com o declínio do Império Romano, ocorrido há mais de quinze séculos.

A cena é construída a partir da narração em voz-over do próprio material de arquivo, retirado da *Encyclopaedia Britannica Films*. O vídeo, como vemos em seus créditos iniciais, foi produzido por William Deneen e teve como colaborador o PhD John Eadie, da Universidade de Michigan. As **Figuras 61A e 61B** introduzem o título do vídeo (“A vida na antiga Roma”) e seu contexto de produção, enquanto ouvimos trombetas que anunciam a chegada do imperador de Roma. Em seguida, ouvimos o narrador do vídeo da enciclopédia descrever a ascensão e queda do Império Romano:

Narrador (voz-over): Roma (**61C**) era a maior e mais bela cidade da Antiguidade (**61D**). A magnífica fachada do império (**61E, 61F**), porém, não podia ocultar os sinais da decadência (**61G**): a insalubre dependência da economia de escravos (**61H, 61I**), a disparidade entre ricos e pobres (**61J, 61K**).

Por trás do esplendor do Fórum (**61L**), havia vastas áreas de bairros pobres lotados (**61M**). Sair desses bairros era difícil, pois havia poucos empregos disponíveis (**61N**), e praticamente nenhum para os não qualificados (**61O**).

Figura 61: Imagens da primeira parte da cena sobre o Império Romano

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

O jogo criado na composição da montagem é claro: ao adicionar ao vídeo institucional – composto pela narração e pelas imagens do império romano – novas imagens sobre os Estados Unidos do século XXI, o filme apresenta aos espectadores a tese de que a lógica econômica e política norte-americana atual se assemelha à lógica do império romano. O conjunto de imagens dos Estados Unidos é dividido em três tipos: as **Figuras 61F, 61G e 61L**,

que representam prédios públicos como o Capitólio, em Washington D.C; as **Figuras 61K e 61M**, que representam a desigualdade social, como é o caso do mendigo dormindo num banco de praça em frente ao Capitólio; e as **Figuras 61H, 61I e 61O**, que representam a exploração do Trabalho em fábricas e redes de *fast-food*. Sendo alternadas entre si e entre imagens da Roma Antiga, elas criam uma composição que gera um novo significado ao vídeo original. A cena continua, seguindo a mesma lógica de composição:

Narrador em voz-over: Para manter os cidadãos ociosos entretidos e fora do crime (62A), eram organizados jogos e espetáculos públicos (62B). A princípio, apenas corridas de carruagens eram patrocinadas (62C, 62D) mas, no reinado de Trajano, o combate brutal até a morte havia se popularizado (62E).

Nos primórdios da história de Roma, representantes eleitos exerciam o poder (62F). Mas agora, toda função de governo foi absorvida pelo imperador (62G, 62H), que estava acima da lei e governava por decreto (62I).

(A)

(B)

(C)

(D)

(E)

(F)

(G)

(H)

(I)

Figura 62: Imagens da segunda parte da cena sobre o Império Romano.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Continuação do Narrador em voz-over: Que um povo tão civilizado como o romano (**62J**), com o sistema legal mais humano já criado (**62K**), pudesse tolerar a violação de seres humanos, é espantoso (**62L**).

Esse desequilíbrio (**62M**), e a conduta irresponsável das autoridades (**62N**, **62O**), se tornariam as razões principais (**62P**) do eventual declínio de Roma (**62Q**, **62R**).

Na segunda parte da cena, temos quatro blocos: o primeiro deles, representado pelas **Figuras 62A, 62B, 62D e 62E**, destaca as formas atuais de entretenimento da cultura de massa, com imagens dos programas de TV *American Idol* e *Fear Factor*, além do evento de luta *Ultimate Fight Championship* e da corrida de stock car *Nascar*. Tais imagens, quando relacionadas ao áudio e à **Figura 62C**, mostram que as estratégias de distração das massas utilizadas no império romano são muito semelhantes às atuais.

O segundo bloco (**Figuras 62F a 62I**) refere-se à representação política romana, que passou de um sistema democrático para um sistema totalitário. A imagem do imperador romano é colocada em paralelo à imagem de Dick Cheney, o vice-presidente dos Estados Unidos na era Bush, tido por muitos como “o grande imperador” do século XXI, mais influente que o próprio presidente.

O terceiro bloco (**Figuras 62J, 62K e 62L**) refere-se ao poder judiciário. Tanto o sistema romano quanto o sistema americano são vistos como modelos (**Figuras 62J e 62K**); no entanto, a **Figura 62L** mostra uma das acusações que os Estados Unidos enfrentaram de desrespeito aos direitos humanos: a tortura praticada por soldados norte-americanos contra os prisioneiros no presídio de Abu Ghraib, no Iraque.

Finalmente, o quarto bloco aponta para o desequilíbrio do imperialismo, e a imagem dos Estados Unidos que reforça o argumento é aquela em que vemos Bush, Cheney e um soldado, seguida pela imagem de alguns mísseis. A composição das imagens indica uma referência à guerra no Iraque, que é descrita, por meio do áudio sobre Roma, como uma “conduta irresponsável das autoridades”.

A cena se encerra com a conclusão do narrador de que os elementos contraditórios mencionados a respeito de Roma foram responsáveis pelo eventual declínio do império, enquanto vemos imagens do Foro Romano. Assim, ao mostrar as contradições do império romano em relação com a atualidade norte-americana, implica-se que os Estados Unidos também possuem tais contradições, e que são elas as razões para seu declínio. O “the end” do vídeo institucional, portanto, tem duplo sentido, pois também serve como prenúncio do fim do imperialismo norte-americano, que será um dos teoremas do filme.

O recurso estético utilizado por Moore nessa cena é interessante por conseguir refuncionalizar um documentário tradicional, que é utilizado como material de arquivo a partir do qual o cineasta constrói seu argumento – nesse caso, por meio da simples inserção de imagens contemporâneas dos Estados Unidos. A justaposição feita pela montagem paralela, aqui, “apaga o mimetismo da imagem, a sua transparência primeira, em suma o seu realismo, e lhe confere um estatuto de signo, de quase-símbolo, elemento que escapa ao seu meio de origem para se tornar (...) fragmento autônomo, desligado, suficientemente desarticulado para se poder associar de outra maneira” (COLIN, 2007, p. 82). Tal justaposição é um recurso esteticamente simples, porém capaz de criar um novo sentido ao conjunto inicial de imagens e narração. O filme constrói, por meio da montagem, uma ordem e um sentido que não existiam

no material inicial. Além disso, todas as imagens inseridas fazem parte do senso comum do público norte-americano, e “cada plano remet[e] para uma realidade conhecida, para todo um mundo, para uma situação eminentemente reconhecível. Não é mais do que aquilo que chamamos um lugar-comum” (COLIN, 2007, p. 86). Tal escolha facilita o processo de decodificação da montagem pelo espectador e o aproxima da mensagem final pretendida pelo cineasta.

Politicamente, o teorema proposto por essa cena é relevante por fazer uma historicização do imperialismo norte-americano. Assim como Roma teve sua ascensão e seu declínio, o filme aponta para o caráter histórico (e, portanto, mutável) da sociedade norte-americana. A cena nos ensina, “a partir da experiência da Roma Antiga, que a mesma energia que produziu a ascensão do país acabou por causar um excesso de riqueza e luxo que levou à sua queda inevitável” (WOOD, 2012, p. 64, tradução nossa).

Num contexto ideológico que vem pregando nas últimas décadas o “fim da História”, a cena funciona como um contraponto, pois aponta para as “sementes da decadência” e aposta na tese anti-Fukuyama de que a história não terminou, a partir de evidências encontradas na história de Roma e nos elementos semelhantes entre as duas sociedades, como a pobreza/escravidão, a falta de democracia e a injustiça social. Para arrematar o anúncio do fim da civilização norte-americana tal qual a conhecemos, o narrador Moore se pergunta logo após o encerramento da cena: “Imagino como as futuras civilizações verão nossa sociedade”.

Além disso, a comparação entre Estados Unidos e Roma Antiga não é uma apenas uma associação feita por Moore para se referir à queda do império norte-americano. Pelo contrário, os próprios americanos fazem tal associação desde o surgimento do país. Segundo Wood (2012),

Os Revolucionários norte-americanos exploraram todas essas ideias clássicas na sua criação dos Estados Unidos. Muitos deles viam o novo país como uma renascença da república da Roma antiga. Eles estabeleceram constituições misturadas imitando a Roma antiga e recriaram a concepção romana de cidadania aberta a todos do mundo. (WOOD, 2012, p. 72, tradução nossa).

Wood (2012) menciona que os valores da Roma antiga – da Roma republicana –, foram a base de formação da república norte-americana no século XVIII. Não é coincidência

que os prédios públicos dos Estados Unidos se assemelhem aos templos romanos. O declínio de Roma fascinava os intelectuais da época, que perceberam que “a república romana tornou-se grandiosa não apenas pela força de seu exército; nem foi destruída pelo poder militar. Tanto a grandeza de Roma quanto seu declínio final foram causados pelo caráter de seu povo” (WOOD, 2012, p. 325, tradução nossa):

Enquanto o povo romano manteve seu amor pela virtude, sua simplicidade e igualdade, seu desprezo por grandes distinções, e sua vontade de lutar pelo Estado, eles alcançaram grande glória. Mas quando eles se tornaram amantes do luxo, obcecados com refinamentos e distinções sociais, preocupados demais com dinheiro, (...) sua política se tornou corrupta, o egoísmo predominou, e a dissolução do Estado teve que acontecer. **Roma caiu não devido às invasões externas dos bárbaros, mas devido à sua decadência interna.** (WOOD, 2012, p. 325, tradução e grifo nossos).

A lição que os revolucionários de 1776 tiraram de tal comparação era a de que, para que a república que eles estavam fundando tivesse sucesso, o povo americano deveria evitar os luxos e a corrupção que destruíram a Roma Antiga. “Eles deveriam ser um povo moralmente virtuoso” (WOOD, 2012, p. 325, tradução nossa).

Para além do moralismo e idealismo por trás da análise histórica de Roma feita no século XVIII, é importante ressaltar um elemento importante: a percepção de que foram problemas estruturais **internos** ao sistema romano que o fizeram entrar em declínio. Relacionando a mesma lógica à situação dos Estados Unidos nas últimas décadas, chegamos à afirmação de Wallerstein (2004) de que “os fatores econômicos, políticos e militares que contribuíram para a hegemonia dos Estados Unidos são os mesmos fatores que produzirão o iminente declínio dos Estados Unidos” (p. 21). Podemos visualizar a tese de Wallerstein em duas cenas de *Roger e Eu*.

Uma das cenas, já analisada no Capítulo 1, acontece no final do filme, quando o narrador Moore menciona que “conforme nos aproximávamos do final do século XX, os ricos estavam mais ricos, os pobres mais pobres”. A câmera, que inicialmente está focada em uma bandeira dos Estados Unidos, aos poucos faz um movimento de abertura panorâmico que se distancia da bandeira, revelando que a bandeira está posicionada num prédio parcialmente demolido da General Motors. A lógica neoliberal sobre a qual o filme discursa se mostra como um processo simultaneamente de avanço (por ser o que permite aos Estados Unidos continuarem hegemônicos econômica e politicamente no final do século XX) e destruição.

Assim, o neoliberalismo é algo, como a bandeira sugere, tipicamente americano (por ser capitalista), mas, ao mesmo tempo, um dos fatores que contribuirão para a crise do país e do sistema, como vêm nos mostrando as primeiras décadas do século XXI .

Figura 63: Imagens da demolição de uma das fábricas da GM em Flint

Fonte: *Roger e Eu*

A segunda cena de *Roger e Eu* que dialoga com a tese de Wallerstein (2004) faz um movimento parecido com o da primeira cena. A partir de um movimento de câmera panorâmico, sem cortes, vemos dois lados de uma mesma avenida de Flint. Na primeira parte da avenida, estão as ruínas das casas abandonadas, além de lixo jogado na calçada, grama alta e barulho de latidos de cães abandonados. No entanto, quando a câmera atravessa a rua para o próximo quarteirão, vemos outra realidade: um prédio comercial muito bem conservado, juntamente com a grama em frente a ele. Nessa parte da cena, o som que ouvimos é de pássaros cantando (em contraste com os cães, que magicamente desaparecem da cena, indicando que ambos os sons foram inseridos artificialmente para dar efeito à montagem). A legenda nos revela que aquele prédio é a sede da Buick Motors, uma das marcas da General Motors, o que indica que a empresa está em boa situação, apesar das demissões em massa e da catástrofe socioeconômica que gerou em Flint. Afinal, “a crise estrutural do capital não significa estagnação do capitalismo mundial, mas sim incapacidade do sistema produtor de mercadorias realizar suas **promessas civilizatórias**” (ALVES, 2009, pp. 9-10, grifo nosso).

Como afirma o autor e como fica evidente em *Roger e Eu*, da perspectiva do Capital a crise significa uma oportunidade de reestruturação e expansão econômica.

Figura 64: Os dois lados do neoliberalismo

Fonte: *Roger e Eu*

Ainda segundo Alves (2009), se pensarmos para além da ótica puramente economicista, há uma “crise de civilização” cujo principal fator é a degradação da própria natureza humana sob a lógica do Capital, “expressa no cataclismo social, com seus milhões de trabalhadores precários e a massa de desempregados sem perspectivas de futuro digno e vítimas do adoecimento físico e mental” (p. 10):

De crise em crise, o sistema se reestrutura e se expande às custas da perda do lastro civilizatório construído no capitalismo do Welfare State, hoje cada vez mais distante. Imerso em candentes contradições sociais, diante de uma dinâmica de acumulação de riqueza abstrata tão volátil, quanto incerta e insustentável, o capitalismo global explicita cada vez mais que é incapaz de realizar as promessas de bem-estar social e emprego decente para bilhões de homens e mulheres assalariados. Pelo contrário, diante da crise, (...), o capital exige hoje sacrifícios perpétuos e irredimíveis das gerações futuras. (ALVES, 2009, p. 8)

Quais seriam, então, de acordo com o ponto de vista de *Capitalismo: uma história de amor*, as possíveis soluções para essa “crise civilizatória” dos Estados Unidos e do capitalismo em geral? Um dos caminhos visitados pelo filme é exatamente o que Alves

(2009) chama de “lastro civilizatório do Welfare State”. Precisamos observar, portanto, de que maneira o Estado de bem-estar social é apresentado no discurso fílmico.

Em *Capitalismo: uma história de amor*, assim como em *Roger e Eu*, a década de 1930 é relembrada como um momento utópico na história da luta de classes norte-americana, a partir da referência que Moore faz à Grande Greve de Flint (1936-7). De fato, esse foi um período de agitação social por conta da Grande Depressão, da organização popular e sindical (especialmente no setor industrial), além da polarização entre fascismo e comunismo em diversos países do mundo.

A diferença na forma como Moore aborda a greve de Flint nos dois filmes, entretanto, merece ser observada. No Capítulo 1, vimos que Moore menciona brevemente a greve logo no início do filme, com imagens retiradas de material de arquivo da época, a partir da constatação de que seu tio participou da luta:

Moore (voz-over): Meu tio Laverne esteve na Grande Greve de Flint. Umás horas antes do final do ano de 1936, ele e milhares de outros trabalhadores da GM tomaram posse das fábricas de Flint e barricaram-se lá dentro, ficando por lá durante 44 dias. A guarda nacional foi chamada e o mundo ficou com os olhos em Flint. Em 11 de fevereiro de 1937, a General Motors cedeu, e a UAW [União dos Trabalhadores Automobilísticos] nasceu.

Em *Capitalismo: uma história de amor*, a referência à greve de 1936-7 ocorre logo após a cena em que os trabalhadores da Republic Windows and Doors ocupam a fábrica, finalizada com o depoimento de Leah Fried, uma das organizadoras e porta-vozes do movimento: “Simplesmente lutamos para conseguir as coisas mais básicas, que as pessoas deviam ter como pressuposto, ou seja, que legalmente lhes pertence. Lutamos muito apenas pelas coisas básicas da vida”. As imagens, apesar de não serem idênticas, foram retiradas provavelmente do mesmo material de arquivo utilizado em *Roger e Eu*. A narração de Moore, no entanto, apresenta informações diferentes:

Moore (voz-over): É uma luta que conhecíamos bem em Flint, Michigan. Foi aqui que meu tio e seus amigos operários pela primeira vez derrubaram interesses empresariais que dominavam suas vidas. Foi no dia anterior ao Réveillon de 1936. Centenas de homens e mulheres tomaram as fábricas da GM em Flint, ocupando-as por 44 dias. Foram os primeiros sindicalizados a derrotarem uma indústria. E seus atos acabaram por levar à criação da classe

média. Mas na época da ocupação em Flint, a polícia e os capangas não iriam apenas ficar olhando. Após uma sangrenta batalha noturna, o governador de Michigan, com o apoio do presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, enviou a Guarda Nacional. Mas as armas dos soldados não foram usadas contra os operários. Foram apontadas contra a polícia e os capangas contratados, advertindo-os a deixar os trabalhadores em paz. Pois o Sr. Roosevelt acreditava que os homens da fábrica tinham direito a uma reparação pelos transtornos. [Corte para a segunda parte da cena, com o discurso de Roosevelt de 1944].

A principal diferença entre as duas narrações de Moore está na inclusão de detalhes sobre a Guarda Nacional. Na narração de *Capitalismo: uma história de amor*, Moore menciona que o presidente Roosevelt estava “ao lado dos trabalhadores de Flint”. A ideia é reforçada na sequência seguinte, na qual vemos o discurso do presidente sobre sua proposta de uma Segunda Declaração de Direitos à Constituição dos EUA (*Second Bill of Rights*), que traria mais direitos aos trabalhadores do país:

Roosevelt: Nos dias atuais, certas verdades econômicas são aceitas como absolutas. (...) Uma segunda Declaração de Direitos, sob a qual uma nova base de segurança e prosperidade possa ser estabelecida para todos, sem distinção de classe, raça ou credo. Entre eles estão: o direito a um trabalho útil e remunerado; o direito a ganhar o suficiente para alimentação, vestuário e recreação adequados; o direito de todos os fazendeiros a plantar e vender seus produtos por um preço que dê a eles e a suas famílias uma vida decente; o direito de cada empresário, grande e pequeno, a negociar num ambiente livre, livre da concorrência desleal e da dominação por monopólios locais ou estrangeiros; o direito de toda família a possuir um lar decente; o direito a tratamento médico adequado e à oportunidade de ter e gozar de boa saúde; o direito à proteção adequada dos temores econômicos da idade avançada, doenças, acidente e desemprego; o direito a uma boa educação. Todos esses direitos ensejam segurança. E, depois de vencermos essa guerra, devemos nos preparar para avançar na implementação desses direitos para metas de felicidade e bem-estar humanos. Pois sem haver segurança interna, não pode haver paz duradoura no mundo.

Portanto, parece-nos que, ao menos em *Capitalismo: uma história de amor*, há uma leitura basicamente positiva – quase romântica – do governo Roosevelt e do New Deal. Apesar de ambos os filmes enfatizarem que foram os trabalhadores organizados que, a partir de sua luta, conseguiram modificar “o significado de classe, trabalho e consciência de classe, uma vez que alteraram a estrutura do sistema capitalista” (DANDANEAU, 1996, p. 96,

tradução nossa), a ênfase que o segundo filme dá às ações de Roosevelt acaba por ocultar as contradições presentes nas políticas do New Deal e os motivos para as concessões feitas aos trabalhadores nessa época. Um dos elementos não levantados pelo filme, por exemplo, é o fato de que “as greves eram especialmente perigosas ao sistema porque elas não eram controladas por uma liderança sindical comum” (ZINN, 2003, p. 401, tradução nossa). De acordo com Chomsky (2012),

A legislação do New Deal, por exemplo, não surgiu do nada. Ela surgiu a partir de um ativismo popular de grande escala, que atingiu um ponto no qual **o mundo dos negócios e o governo concordaram em aprovar uma legislação progressiva**. O mundo dos negócios rapidamente tentou minar a legislação, mas tiveram que aceitá-la. No momento em que as greves estavam acontecendo, o mundo dos negócios pôde perceber que o próximo passo era [os trabalhadores] ocuparem as fábricas, gerenciá-las, e expulsá-los. Bem, eles não queriam permitir isso, então alguma legislação, uma legislação importante, acabou sendo aprovada. (CHOMSKY, 2012, p. 92, tradução e grifo nossos).

Assim, apesar de fazer certo sentido que *Capitalismo: uma história de amor* mencione a era de Roosevelt como um “lastro civilizatório” a ser recuperado na história dos Estados Unidos – uma vez que a classe trabalhadora de então tinha conquistado um padrão de vida e ganhos adicionais significativos, os quais foram sendo retirados na era neoliberal –, não seria politicamente contraditório com o ponto de vista progressista do filme o fato de ele ignorar o que estava por trás da política do New Deal? Afinal, o verdadeiro lugar do New Deal na luta de classes era o de “administrar as condições de classe sem modificar a estrutura básica” (MILLS, 1966, p. 316). Nas palavras de Zinn (2003) “a organização econômica do New Deal tinha como objetivo principal estabilizar a economia, e em segundo lugar dar ajuda suficiente às classes mais baixas para evitar que elas fizessem uma rebelião ou uma revolução de verdade” (p. 393, tradução nossa).

Um dos elementos que precisam ser apontados é o fato de, apesar de *Capitalismo: uma história de amor* de certa maneira tratar o presidente Roosevelt como um herói nacional, a única ação concreta do presidente à qual somos expostos no filme é a intervenção dele durante a greve de Flint. O ponto mais importante do governo Roosevelt, que seria a implementação da Segunda Declaração de Direitos à Constituição dos EUA, não chega a ser realizado. O presidente morreu logo depois, antes mesmo do final da 2ª guerra mundial. Sua

proposta nunca foi aprovada, nem mesmo pelos governos democratas que o seguiram, aparecendo no filme de Moore apenas como “um sonho”.

Temos aqui, portanto, um elemento utópico que serve de horizonte para o século XXI, mas cuja base concreta não existiu de fato. Esse elemento utópico do que “poderia ter sido” o governo Roosevelt se revela nas imagens da população chorando no dia de sua morte. As imagens que vemos são na grande maioria de pessoas pobres e negras, cujos destinos dependiam da aprovação da ementa que foi enterrada juntamente com o presidente. De fato, como menciona Zinn (2003),

Para os negros, o New Deal foi psicologicamente encorajador (a Sra. Roosevelt era simpática à causa; alguns negros conseguiram postos administrativos), mas a maioria dos negros foi ignorada pelos programas do New Deal. Enquanto fazendeiros, trabalhadores rurais, migrantes e trabalhadores domésticos, eles não tinham direito ao seguro desemprego, ao salário mínimo, ao seguro social ou a subsídios rurais. Roosevelt, tomando cuidado para não ofender os políticos brancos do sul de cujo apoio político ele precisava, não tentou aprovar nenhuma lei contra o linchamento. Negros e brancos foram segredados nas Forças Armadas. E os trabalhadores negros eram discriminados ao procurarem emprego. Eram os últimos a serem contratados e os primeiros a serem demitidos. Somente quando A. Philip Randolph, chefe do Sindicato dos Sleeping-Car Porters, ameaçou uma marcha massiva em Washington em 1941, Roosevelt concordou em assinar uma ordem executiva estabelecendo um Comitê de Justiça nas Práticas de Emprego. Mas o comitê não teve muito controle e mudou muito pouco. (ZINN, 2003, p. 404, tradução nossa).

Comparando os quadros da **Figura 65**, retiradas de *Capitalismo: uma história de amor*, observamos que as imagens da população emocionada com a morte de Roosevelt dialogam explicitamente com as imagens dos negros e latinos celebrando a vitória de Obama. Assim, vemos que a eleição de 2008 também carregava promessas para esse grupo de excluídos, e que talvez tenha sido esse o ponto-chave de Moore: chamar a atenção do espectador para os discursos de Roosevelt e Obama, traçando um paralelo entre passado e presente dos Estados Unidos, para que os horizontes sejam pensados dentro das utopias e dos limites históricos.

Figura 65: À esquerda, imagens da celebração da vitória de Obama em 2008. À direita, imagens da população no velório de Roosevelt em 1945.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Uma semelhança curiosa entre os dois períodos históricos relacionados acima é a presença de um início de auto-organização dos trabalhadores. Zinn (2003) relata que, antes das políticas do New Deal, “o povo desesperado não ficava esperando que o governo os ajudasse; eles estavam se ajudando sozinhos, agindo diretamente” (p. 393, tradução nossa).

Havia organização de inquilinos e desempregados, movimentos de autoajuda e greves gerais em diversas cidades:

Em todo o país, o povo estava se organizando espontaneamente para evitar os despejos. Em Nova Iorque, em Chicago, em outras cidades – quando ficavam sabendo que alguém estava sendo despejado, uma multidão se formava; a polícia removia os móveis da casa, colocava-os na rua, e a multidão colocava os móveis de volta na casa. O partido comunista era ativo em organizar Alianças de Trabalhadores nas cidades. (ZINN, 2003, p. 395, tradução nossa).

É evidente a semelhança entre o relato acima e o que *Capitalismo: uma história de amor* nos mostra a respeito da auto-organização dos trabalhadores após a crise de 2008, já discutida no Capítulo 3. Portanto, não podemos concluir que o filme simplesmente defenda a implementação de uma política reformista e paternalista. Se existe certo romantismo em torno da figura de Roosevelt, Moore também nos mostra maneiras de organização da classe trabalhadora que vão além do reformismo do New Deal. Ao mesmo tempo, entretanto, o momento histórico do filme é de tamanho retrocesso político que é importante lembrar os espectadores de um tempo em que havia condições de “varre[r] o liberalismo e a política do *laissez-faire*, trocando-os por intervenções maciças do Estado” (MESSADIÉ, 1989, p. 252).

Todavia, pensando num quadro mais amplo, é preciso ressaltar que as políticas implementadas pelo New Deal não apenas mantiveram o capitalismo intacto, como também o fortaleceram. “Ajuda suficiente foi dada a pessoas suficientes para transformar Roosevelt em herói para milhões, mas o mesmo sistema que trouxe a depressão e a crise – o sistema do desperdício, da desigualdade, da preocupação com o lucro acima das necessidades humanas – continuou funcionando” (ZINN, 2003, pp. 403-4, tradução nossa).

A participação dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial contribuiu ainda mais que o New Deal para o fortalecimento do capitalismo. Além de reduzir o desemprego e transformar o país numa potência econômica mundial, ela trouxe o elemento do “patriotismo”, desviando a questão da luta de classes para a ideia de “nação”. Segundo Zinn, “a guerra não apenas colocou os Estados Unidos numa posição de domínio em relação ao resto do mundo; ela criou condições de controle efetivo doméstico” (2003, p. 425, tradução nossa). Com o aumento dos salários e do poder de consumo de grande parte da população, houve prosperidade suficiente para que os trabalhadores diminuíssem seu descontentamento com o sistema:

Os anos 1930 e 1940 mostraram mais claramente do que nunca o dilema dos trabalhadores nos Estados Unidos. O sistema foi uma resposta às rebeliões dos trabalhadores, encontrando novas formas de controle – interno, pelas próprias organizações, e externo, pela lei e pela força. Mas junto aos novos controles vieram novas concessões. Essas concessões não resolveram problemas básicos; para muitas pessoas, elas não resolveram nada. Mas elas ajudaram pessoas suficientes para criar uma atmosfera de progresso e melhoria, para restabelecer a fé no sistema. (ZINN, 2003, p. 403, tradução nossa).

O clima nos Estados Unidos pós-guerra era de celebração. O entusiasmo era em relação à vitória do país na guerra, além do evidente progresso econômico. Se, durante a guerra, “as fábricas deixaram de produzir os bens de consumo, como automóveis, para produzir armas (...) [e] as fábricas da Ford, da Chrysler e da General Motors foram adaptadas para produzir tanques, aviões e carros de combate” (TOTA, 2009, p. 172), após 1945, não mais tendo sua indústria voltada à produção bélica, o país passou a focar na criação de uma demanda enorme de consumo. “Numa autoindulgência, os americanos se permitiram ser felizes. E ser feliz, naquelas circunstâncias, era permitir-se o conforto” (TOTA, 2009, p. 189).

Esse clima de celebração e autoindulgência é evidente na cena de *Capitalismo: uma história de amor*, já mencionada anteriormente, na qual o narrador Moore reflete ironicamente sobre o espírito da década de 1950:

Moore (em voz-over): Tínhamos tudo isso porque nossos principais concorrentes industriais tinham sido reduzidos a escombros. (...) Acho que é fácil dizer que se é o número 1 quando não se tem concorrência. (...) Sim, claro que nem tudo era perfeito. Não nos incomodávamos em suportar um pouco disto e um pouco daquilo, contanto que pudéssemos ser a classe média. (...) Parecia um bom pacto para nós. Capitalismo... ninguém havia se saído tão bem. E então, quando estávamos no meio deste grande caso de amor com o capitalismo... [Corte para a cena seguinte].

Figura 66: À esquerda, imagens de guerras e repressões dentro e fora dos Estados Unidos. À direita, imagens que se referem aos hábitos de consumo da classe trabalhadora, que nos anos 1950 subiu ao posto de classe média.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*.

Nessa cena, Moore mais uma vez utiliza-se da montagem rápida (uma sucessão de planos curtos) a partir da justaposição de imagens de arquivo dos anos 1950 e 1960. O efeito

da justaposição, assim como o proposto na teoria eisensteiniana, é o de apagar o sentido que tais imagens possuem em seu contexto original e torná-las elementos autônomos a serem associados de uma nova maneira. De acordo com a teoria de Eisenstein (2003), a montagem de atrações “submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais”, o qual determina “em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão lógica final” (p. 189). O efeito obtido na montagem que o filme de Moore faz com tais imagens é estabelecer as relações existentes entre a política de repressão interna e externa dos Estados Unidos e o avanço do capitalismo e dos bens de consumo aos quais a classe trabalhadora passou a ter acesso.

Além disso, a aceleração do ritmo da montagem mimetiza a própria aceleração da economia e ironiza o cotidiano da classe média, atolada num frenesi de inúmeras mercadorias. Segundo Tota (2009), empresas como a General Electric, Ford, GM e diversas outras de todos os setores inundavam o mercado com produtos que prometiam melhorar a vida da população, trazendo mais conforto, modernidade e elegância. “Televisões, geladeiras, carros, aspiradores, enceradeiras, ventiladores, ferros de passar, barbeadores elétricos, torradeiras, fogões, aquecedores, cortadores de grama, refrigerantes, enlatados, eram indicadores de sucesso e felicidade” (pp. 189-90).

O último par de imagens da **Figura 66**, que é justaposto pela montagem acelerada em frações de segundos, nos mostra um tanque de guerra e um aspirador de pó em espelhamento de movimento e posição. Ao fazer uma comparação metafórica entre aspirador e tanque de guerra, a montagem relaciona explicitamente o avanço do consumismo gerado pelo capitalismo fordista e a postura imperialista norte-americana no século XX. A relação entre o lar e o campo de batalha proposta na montagem se torna ainda mais interessante devido ao fato de que um dos primeiros produtos de bens de consumo que as fábricas produziram após a guerra “foi o aspirador de pó, que retomou a linha de produção na qual antes eram fabricadas peças para metralhadoras”. (TOTA, 2009, p. 173).

Em *Roger e Eu*, esse período de prosperidade econômica dos Estados Unidos também é explorado criticamente. Focando na relação de dependência que a cidade de Flint tinha em relação à General Motors, o filme nos mostra uma população dedicada ao trabalho e com um modo de vida voltado ao consumo. Conforme já explorado no Capítulo 1, nas primeiras cenas do filme vemos imagens de arquivo da região central de Flint nos anos 1950, repleta de

comércio e de consumidores. Flint é mostrada como uma cidade-modelo, já que, para os trabalhadores, “o sucesso podia ser mensurado em termos de aumento salarial e das coisas que eles podiam comprar com ele, do tempo de lazer e o prazer que podiam usufruir a partir desse dinheiro” (EDSFORTH, 1987, p. 89). Segundo Dandaneau (1996),

Flint não apenas teve um padrão de vida acima da média (relativo ao padrão de vida mais materialmente abundante da história), mas também teve um tipo de centralidade cultural, refletida na atenção dada pela mídia nacional devido a seus sucessos sociais, à segurança econômica proveniente das grandes fábricas que fortificavam a cidade, assim como a realização prática do que na época constituía o *American Dream*. O fato de que essa centralidade cultural dependia da presença local de uma única empresa capitalista era algo ignorado na versão de Flint do que C. Wright Mills chama de “*American Celebration*”. Se a dependência em relação à GM significava abundância econômica e prestígio cultural, então Flint era grata por isso. Obviamente, a base industrial de Flint, naquela época extraordinária, agora está muito diminuída devido à decisão da GM de cortar suas operações em Flint: de desinvestir, em outras palavras, num local que, da perspectiva global da corporação, era apenas uma cidade velha, decadente, e de salários altos. (DANDANEAU, 1996, p. 104, tradução nossa).

Conforme discutido no Capítulo 1, a narração irônica de Moore nessa sequência sobre a cidade de Flint nos anos 1950, juntamente com as imagens de progresso econômico, consumo e celebração (em especial, os desfiles), captura o êxtase da população em torno do fato de que o país “produzia e consumia mais de um terço dos bens e serviços do mundo. Em 20 anos, o PIB do país aumentou em 51%, de 206 bilhões em 1940 para 500 bilhões de dólares em 1960” (TOTA, 2009, p. 190). Como a economia de Flint dependia quase que exclusivamente do setor automobilístico, é importante mencionar também que “o crédito para compra de carros, especialmente da Ford e da Chevrolet, aumentou de 8,4 bilhões de dólares para 45 bilhões entre 1946 e 1958” (TOTA, 2009, p. 191).

Como já vimos, a relação de extrema dependência entre a cidade e a General Motors não era apenas econômica. Era uma dependência ideológica, construída a partir da relação paternalista que a empresa construiu com a população. Em troca, os habitantes de Flint eram fiéis à GM, compravam seus carros, tinham orgulho de pertencer a essa família. Além disso, a empresa cumpriu o papel que deveria ser do Estado de bem-estar social em muitos aspectos. Segundo Edsforth (1987), “ao antecipar as necessidades dos trabalhadores por seguro, ajuda financeira emergencial, recreação e educação de adultos, a patronal de Flint obteve um grau

de controle sobre esses programas” (p. 100, tradução nossa). A General Motors tomou a frente até mesmo na organização sindical: “os trabalhadores automobilísticos não precisavam criar suas próprias organizações, já que os patrões já tinham feito isso por eles” (p. 100, tradução nossa). Em resumo, a dependência de Flint em relação à corporação é um exemplo grotesco de uma tendência geral na lógica capitalista dos Estados Unidos do século XX, que intentava fazer um jogo duplo de coerção e consentimento com os trabalhadores. Nas palavras de Alves (2011),

O fordismo-taylorismo, sob as condições de racionalização propiciadas pelo desenvolvimento histórico no século XX, principalmente nos EUA, tornou-se, a partir dos anos 1920, o pioneiro na articulação **entre coerção capitalista e consentimento do trabalhador**. Com ele, como observou Gramsci, operou-se, de modo pleno, a subsunção real da subjetividade do trabalho à lógica do capital, com a articulação hábil da “força” (destruição do sindicalismo de base territorial) com a “persuasão” (altos salários, benefícios sociais diversos, propaganda ideológica e política habilíssima). Como diria Gramsci, apreendendo um dos aspectos essenciais da produção do capital sob a grande indústria, “a hegemonia vem da fábrica” (ALVES, 2011, p. 99, grifo nosso).

Assim, ambas as cenas de *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor* que apresentam a situação político-econômica dos Estados Unidos na década de 1950 indicam que o progresso do país, que estava ligado ao projeto do Estado de bem-estar social e à economia de guerra, estava fadado ao fracasso, e culminaria numa crise que, primeiramente, levaria o país a adotar políticas neoliberais, para décadas mais tarde chegar no ponto inicial da comparação com o império romano: a crise da hegemonia do capitalismo norte-americano. As contradições presentes nas montagens de Moore nos mostram essa época de “anos dourados” sem qualquer tipo de romantismo. Ambos os filmes possuem uma postura irônica em relação aos hábitos e valores da classe média norte-americana, ainda que Moore se insira biograficamente enquanto personagem pertencente a essa geração e classe social.

“E então, quando estávamos no meio deste grande caso de amor com o capitalismo...”. Essa frase do narrador Michael Moore, que encerra a sequência de *Capitalismo: uma história de amor* sobre os “anos dourados” dos Estados Unidos, é interrompida pela montagem a partir do som de um disco riscado, levando-nos para a próxima cena, na qual um programa de TV é também interrompido por um informe ao vivo de um noticiário da ABC. O informe em questão é o discurso do presidente Jimmy Carter, de 15 de julho de 1979. Os fragmentos do

discurso de Carter selecionados pela montagem de Moore são: “Estamos num momento de virada da nossa história. (...) Muitos de nós tendem a idolatrar a autoindulgência e o consumo. A identidade humana não é mais definida por aquilo que se faz, mas por aquilo que se possui. (...) Essa não é uma mensagem de felicidade ou reconforto, mas é a verdade e é um aviso”.

O que a montagem entre tais sequências indica é que a “lua de mel” entre o Capital e o Estado de bem-estar social chegou ao fim, e a “história de amor” acabou em “divórcio”. O narrador, a seguir, interrompe o discurso de Carter, comentando um “Nossa, que saco!”, de maneira a mimetizar a reação da população norte-americana, que negava (e talvez ainda negue) a existência de uma crise e alertas como os de Carter. O narrador Moore dá continuidade à sequência comentando que

Moore (*voz-over*): Era hora de trazer um novo xerife à cidade, um que soubesse atuar como presidente. Que soubesse como lidar com operários que queriam salários melhores.

[Corte para cena de filme em que o personagem de Reagan atira em seu antagonista]

Ou essas feministas irritantes queixando-se sobre a emenda de direitos iguais.

[Corte para cena de filme em que o personagem de Reagan estapeia uma mulher].

Um homem que sabia como fazer o trabalho. Ronald Reagan saiu dos filmes B para se tornar o mais famoso porta-voz empresarial dos anos 50.

[Corte para cenas de Reagan fazendo comerciais de produtos diversos na TV].

Ele havia achado sua vocação, e Wall Street havia achado seu homem. Os bancos e empresas tinham um plano simples: recriar os EUA para servi-los. Mas conseguir isso exigiria eleger um vendedor como presidente. E, em 4 de novembro de 1980, foi o que fizemos.

[Corte para imagens de Reagan assumindo o cargo de presidente dos EUA]. Foi um momento histórico. Porque agora o mundo empresarial e Wall Street tinham quase que controle completo. (...)

O governo Reagan, como discutido no Capítulo 1, foi o auge da implementação da política neoliberal, tendo como consequência o desemprego em massa do qual os trabalhadores de Flint foram vítimas, e culminando nos desastres da crise de 2008. Além do retrocesso nas questões trabalhistas, esse período foi extremamente conservador politicamente, interrompendo o debate sobre os direitos civis que estava crescendo desde os anos 1960 (como a montagem de Moore indica, ao se referir ironicamente à relação do governo Reagan com a luta feminista).

Iniciado na década de 1970, esse processo neoliberal “levou a grandes mudanças na economia – uma reversão das centenas de anos de progresso em direção à industrialização e ao desenvolvimento que voltou a um processo de desindustrialização e retrocesso” (CHOMSKY, 2012, p. 26, tradução nossa). Segundo Chomsky (2012) e Zinn (2003), tal processo despertou um círculo vicioso que levou à concentração de renda principalmente nas mãos do setor financeiro. Ao final da era Reagan, a distância entre ricos e pobres nos Estados Unidos havia crescido enormemente. Os grandes beneficiários das políticas dos anos 1980 foram os extremamente ricos: “Os anos 1980 foram o triunfo da elite norte-americana, (...) a ascensão política dos ricos, e uma glorificação do capitalismo, do livre mercado e do mercado financeiro” (PHILLIPS *apud* ZINN, 2003, p. 580, tradução nossa).

Tais características da era Reagan mencionadas acima são muito exploradas na análise que *Roger e Eu* faz de Flint, comparando a situação da cidade nos anos 1950 e nos anos 1980. O filme *Capitalismo: uma história de amor* sintetiza essa nova fase quando ouvimos Moore dizer em voz-over que “as coisas nos EUA nunca mais seriam as mesmas. O país seria administrado como uma empresa”, seguido da famosa frase de Reagan em seu discurso de posse, “Vamos soltar o touro!”. O filme também apresenta uma compilação de estatísticas que resumem bem esse período da história dos Estados Unidos. As informações são apresentadas em uma série de cartelas ilustradas com gráficos, acompanhadas pela trilha sonora de *O Fortuna*¹¹⁷ e a seguinte análise de Moore, em voz-over:

Moore (voz-over): Na verdade, o que Reagan presidiu foi o completo desmantelamento de nossa infraestrutura industrial. Isso não foi feito para poupar dinheiro ou permanecer competitivo, já que as empresas à época registravam lucros recordes na casa dos bilhões. Não. Foi feito pelo lucro a curto prazo, e para destruir os sindicatos. Milhões de pessoas perderam o

¹¹⁷ *O Fortuna* é um poema que faz parte da obra *Carmina Burana*, criada aproximadamente entre os anos de 1100 e 1200. É uma obra coral baseada em poemas profanos escritos em latim e alemão medievais. Os temas-chave desses poemas são a exaltação que fazem ao jogo, ao amor e ao vinho. Os *Carmina Burana* fazem críticas mordazes às autoridades seculares e eclesiásticas, à hipocrisia e ao poder econômico da época. São compostos por melodias simples e de apelo popular. Em suas obras, estão focalizadas as angústias e as transformações socioculturais que permeavam na Idade Média. *O Fortuna*, musicada séculos mais tarde pelo compositor alemão Carl Orff, que a transformou na obra-mestra da música do século XX, até hoje tem sido uma das obras mais interpretadas em todo o mundo. A relação da música com a cena de Michael Moore, que também discursa sobre a hipocrisia e o poder econômico da época, é ainda mais evidente se observarmos a letra do poema, que funciona como metáfora da era do capital financeiro, baseado na lógica do “cassino”. Dedicado à Fortuna, deusa romana da sorte e da esperança, o poema diz: “Ó Fortuna / como a lua mutável / sempre aumentas / e diminuis / essa vida detestável / ora nos maltrata / nossos mais extravagantes desejos / a miséria / e o poder / Ela funde como gelo. / Sorte monstruosa / e estúpida / em tua roda que gira / sucedem-se a doença / e a enganosa saúde / sempre dissolúvel / nebulosa / e velada / conspiras também contra mim / para pegar-me em peça / meu dorso nu / Está exposto aos teus golpes”. Fonte: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/13/04.htm>>. Acesso em 24 abr. 2015.

emprego, e as que permaneceram tinham que trabalhar em dobro. Mas os salários dos trabalhadores permaneceram congelados. Os cidadãos mais ricos tiveram os impostos reduzidos pela metade. Ao invés de recebermos um salário decente, fomos encorajados a viver de empréstimos, até que nossa dívida doméstica chegou a quase 100% do PIB. Houve uma explosão de falências pessoais. Achamos necessário encarcerar milhões de cidadãos. As vendas de antidepressivos foram às nuvens, enquanto a cobiça das indústrias de seguro e farmacêutica aumentava cada vez mais os custos da assistência à saúde. Tudo isso era boa notícia para o mercado de ações e para os executivos dos Estados Unidos.

Na década de 1990, o sistema político, seja com Republicanos ou Democratas no poder, continuou sob o controle da elite econômica, formada por megacorporações e especialmente pelo capital financeiro. “O país estava dividido, apesar de nenhum líder político admitir isso, em classes de extrema riqueza e extrema pobreza, separadas por uma classe média insegura e prejudicada” (ZINN, 2003, p. 629, tradução nossa). Essa relação se intensificou ainda mais no início do século XXI, no qual presenciamos uma enorme ofensiva do Capital, mesmo após a crise de 2008.

Portanto, como afirma Wallerstein (2004), esse mesmo sucesso dos Estados Unidos como potência hegemônica no pós-guerra e suas políticas neoliberais ofensivas acabaram criando as condições para que sua própria hegemonia fosse minada. Segundo o autor, os Estados Unidos do século XXI se apresentam como “uma nação perigosamente à deriva, imersa em um caos global que não pode controlar” (p. 25). Outros autores discutem a crise de hegemonia vivida atualmente pelos Estados Unidos:

Desde os anos 1970, hipóteses sobre o declínio da hegemonia dos Estados Unidos (EUA) tornaram-se recorrentes, apresentando-se em diferentes ciclos. Até a instabilidade de 2008, três destes ciclos podem ser identificados: a primeira crise do petróleo em 1973, associada aos efeitos da Guerra do Vietnã sobre o país e o avanço das economias industriais avançadas do Japão e da Europa Ocidental; a segunda crise do petróleo de 1979 somada à Revolução Iraniana e ao encolhimento da economia dos EUA de 1986 a 1992. Neste período mais recente, correspondente às administrações republicanas de Ronald Reagan e George H. Bush, as turbulências foram consequência da *Reaganomics* e do neoliberalismo, que geraram um ponto de inflexão no crescimento interno e na liderança econômica do país, com graves efeitos que se fizeram presentes no início do século XXI mais uma vez. (PECEQUILO, 2009, p. 105)

Segundo alguns teóricos, a crise vivida atualmente pelos Estados Unidos – tema de *Capitalismo: uma história de amor* –, diferentemente da crise de 1929, é uma crise **estrutural** do capitalismo, que se provou historicamente incapaz de funcionar de forma eficiente, seja no modelo keynesiano, seja no modelo neoliberal. No caso do modelo econômico atual, ficou evidenciada “a incapacidade dos mercados de autorregular de forma eficiente a economia, denotando que um dos pilares centrais do neoliberalismo é insustentável” (CORSI, 2009, p. 18).

Um dos exemplos mais concretos da crise hegemônica dos Estados Unidos e do modelo neoliberal – e o mais simbólico, no caso da análise da obra de Michael Moore – é o fato de a General Motors ter pedido concordata em junho de 2009, uma derrocada que superou até mesmo o caso da Enron, em 2001. Para Tota (2009), “a falência – ou concordata – da General Motors é uma metáfora da nova América” (p. 243), uma vez que tanto a empresa quanto seus produtos estão enfronhados no tecido cultural americano.

Além disso, se o capitalismo sempre se mostrou um sistema opressor para as classes inferiores, tal fracasso tem atingido até mesmo as classes médias, e o modelo tem se tornado cada vez mais visivelmente incompatível com questões básicas do discurso de **excepcionalismo** da sociedade norte-americana, como a igualdade e a liberdade. Quando o governo dos Estados Unidos – assim como de outros países centrais – decidiu salvar os bancos e corporações como a General Motors usando dinheiro público em 2008, em vez de agir em nome do interesse público, ficaram evidentes tanto a irracionalidade do sistema quanto o fato de que a concentração de riqueza está diretamente ligada à concentração de poder político.

Na atual conjuntura, como vimos nos capítulos anteriores, temos uma classe trabalhadora precarizada e atomizada, e sem um projeto alternativo de sociedade. Segundo Corsi (2009), uma crise como essa abre novas possibilidades de transformação, ainda que não tenhamos “elementos que denotem quais caminhos serão trilhados” (p. 30). Para Zinn (2003), “a perspectiva é de tempos de agitação e luta, mas também de inspiração” (p. 640, tradução nossa).

Talvez tenha sido esse sentimento de abertura o que inspirou a crença de que a eleição de Obama em 2008 poderia significar uma mudança significativa na trajetória dos Estados Unidos. De acordo com Tota (2009), “falou-se muito da mudança, do significado profundo que a eleição dele teve na história dos Estados Unidos, (...) país com profundas raízes

culturais calcadas no racismo. Todos depositaram uma enorme esperança na eleição do primeiro presidente negro dos americanos” (p. 272). De fato, é inegável que a eleição de Obama tenha um significado marcante na história do país – além de ter trazido consigo uma abertura no horizonte da representação dos grupos oprimidos, especialmente dos negros e latinos –, independentemente das ações adotadas (e as não adotadas) em seu governo. O contexto que permitiu a vitória de Obama é destacado por Pecequilo (2009), que afirma que

Embora tenha surgido como o futuro da América, a partir do reconhecimento de sua verdadeira identidade em construção com múltiplas faces raciais, étnicas, culturais e sociais, a ascensão de Barack Obama à Casa Branca como primeiro negro a ocupar o cargo não pode ser desvinculada do fator conjuntural representado pela Era Bush. Assim, o espaço para que este perfil norte-americano pudesse se manifestar foi gerado a partir da crise, incutindo na maioria da sociedade o desejo pela mudança. (PECEQUILO, 2009, p. 107)

Para Pecequilo (2009), a imagem de esperança e futuro representada pela candidatura de Obama estava associada não apenas às suas novas propostas, mas principalmente à ruptura com a administração anterior. Afinal, nas palavras de Standing (2012), “Obama foi vitorioso contra a fraca oposição republicana, no meio de uma guerra desastrosa e de uma economia à beira do colapso” (p. 224). O nome da autobiografia de Obama, “A audácia da esperança: reflexões sobre a reconquista do sonho americano”¹¹⁸, é significativo se pensarmos no tom de sua campanha, cujo discurso se firmava na “reconstrução da democracia norte-americana e seu espírito de justiça, liberdade e respeito aos direitos humanos” (PECEQUILO, 2009, p. 110).

Em sua campanha, além do famoso slogan “Yes, we can” – uma mescla de mudança, esperança e populismo –, Obama retomou os ideais não apenas da fundação da América, como também de figuras contemporâneas importantes do imaginário dos Estados Unidos, em especial os ex-presidentes Kennedy (JFK) e Roosevelt (FDR). “Como Roosevelt em 1932, Obama usou a eloquência e a compaixão, juntamente com altas doses de ‘*Founding Fathers*’ e ‘*We are One*’, para forjar uma relação emocional com os eleitores assustados da classe

¹¹⁸ O título original da autobiografia é “The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream”. O livro foi publicado em 2006 e atingiu recorde de vendas em 2008 dentro e fora dos Estados Unidos.

trabalhadora, enquanto oferecia poucas ideias novas e planos concretos” (DAVIS, 2009, p. 31, tradução nossa).

Assim, ainda que hoje saibamos que o governo Obama não ousou atacar o projeto neoliberal de fato, é evidente que sua vitória se deu exatamente porque parte da população tinha esperança de que ele o faria. Esse é o ponto-chave para entendermos a tese de *Capitalismo: uma história de amor*. O filme, feito poucos meses após a vitória de Obama, estava impregnado desse otimismo, e ainda historicamente incapaz de avaliar o governo. Interessa muito mais a Moore, portanto, a possibilidade histórica por trás dessa vitória eleitoral.

Não se trata simplesmente de uma idealização da campanha de Obama – que o filme já nos aponta como contraditória, ao revelar as grandes corporações que financiaram sua eleição. Trata-se muito mais da lição que tal eleição trouxe ao país em termos de possibilidade de organização dos movimentos sociais. Segundo Davis (2009), “a vitória de Obama foi baseada numa aliança de afrodescendentes e profissionais brancos, reforçada pelos imigrantes e por estudantes universitários” (p. 14, tradução nossa). Foi graças a esses grupos de base, que militaram a favor de Obama, que sua vitória aconteceu em muitos estados. Houve uma mobilização das massas – como as imagens da campanha de Obama utilizadas no filme sugerem – que, uma vez organizadas, poderiam alcançar vitórias muito mais significativas do que a eleição presidencial. A grande vitória trazida pela eleição de Obama, portanto, parece ter sido o próprio **processo** de organização política de base que o ajudou a se eleger, e as possíveis consequências desse ressurgimento da militância e do aprendizado político para além das urnas, como os exemplos da ocupação da fábrica em Chicago e do movimento dos desalojados de Miami demonstram. Afinal, como o próprio Moore comentou numa entrevista, “não é suficiente apenas poder eleger políticos. Deveria haver também democracia no local de trabalho e democracia na economia”. (MOORE apud DANDANEAU, 1996, p. 125-6, tradução nossa).

A democracia no trabalho também é um dos temas discutidos, ainda que brevemente, em *Capitalismo: uma história de amor*. Em certo momento da narrativa, o personagem Moore se pergunta: “Como seria se o local de trabalho fosse uma democracia?”. A sequência que se inicia a partir daí nos apresenta uma fábrica gerida nos moldes de uma cooperativa, introduzida pela voz-over de Moore:

Moore (voz-over): Parece haver um descompasso entre o nosso amor professado pela democracia e o quanto estamos dispostos a aceitar uma ditadura todos os dias que vamos trabalhar. Não é assim na Isthmus Engineering, em Wisconsin. Ela cria e constrói máquinas robóticas para a indústria. Um negócio de US\$ 15 milhões ao ano.

Trabalhador 1 (voz-over): Todos os trabalhadores são donos da empresa.

Moore (voz-over): E ele não está falando daquela ladainha de “opções de compra de ações”. Mas que eles são os verdadeiros donos.

Trabalhador 1 (voz-over): É um negócio dirigido democraticamente, onde cada membro tem um voto e voz igual. Isso tira o dinheiro da equação.

Moore (voz-over): Ao tirar o dinheiro da equação para que possam tomar as decisões, eles acabam ganhando mais dinheiro. Legal, né? E que patriótico que queiram estender seu amor pela democracia americana ao seu trabalho. Imagine se o lugar em que você trabalha fosse dirigido por você e seus companheiros. Provavelmente não demitiria seus companheiros para aumentar o valor de suas ações, demitiria? Ou se concederia um aumento enquanto seus companheiros tivessem redução de salário?

Trabalhador 2: Não fazemos isso aqui. Não se pode, porque todos os demais olhariam dizendo “Por que esse cara é tão ganancioso?”. Seria muito óbvio. A conclusão é que há muitas pessoas que arregaçam as mangas e vão trabalhar. Mas se houver alguém acima dessa cadeia que leve todo o dinheiro extra, não é justo.

Moore (voz-over): Ah! Justiça no local de trabalho. Que ideia curiosa!

Figura 67: Imagens da fábrica Isthmus Engineering. Em cima, trabalhadores operando as máquinas. Embaixo, da esquerda para a direita: trabalhadores tomando decisões numa assembleia, almoçando no restaurante da fábrica, e posando para uma foto com toda a equipe.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Como vemos nas imagens acima e na transcrição da narração e dos diálogos, a cena em que Moore nos apresenta a Ishtmus Engineering é composta por um discurso otimista em relação à ideia de cooperativa, reforçado pela música patriótica que percorre toda a cena. Os depoimentos dos trabalhadores, os comentários de Moore e as imagens (de produção da fábrica, do almoço, da reunião) mostram pessoas satisfeitas e pertencentes a uma comunidade. A composição dessa cena, no entanto, não se difere muito de um vídeo institucional encomendado por uma empresa para vender a imagem de satisfação de seus “colaboradores” em participarem daquele “time”. Não há nessa cena, portanto, nem uma crítica formal, nem política, ao conceito de cooperativas, que Moore apresenta como uma alternativa ao modo de produção capitalista. Isso se confirma na continuação da sequência, quando somos introduzidos a outra cooperativa, dessa vez uma fábrica de pães.

Figura 68: imagens da fábrica Alvarado Street Bakery.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Moore (voz-over): Na Califórnia, há uma fábrica de pães, onde trabalhadores fazem milhares de pães por dia.

Trabalhador 1: Quanto mais horas se trabalha para beneficiar a cooperativa, mais se participa dos lucros. Os trabalhadores aqui estão felizes. Não há grandes nem pequenos. Todos são iguais.

CEO da fábrica: Eu, como CEO, recebo a mesma participação que os demais. E isso mostrou ser muito lucrativo para nós como trabalhadores.

Moore (voz-over): Os operários da linha de produção ganham US\$ 65 mil ao ano, mais de três vezes o salário de um piloto iniciante da American Eagle.

CEO da fábrica: Só espero que as pessoas se deem conta desse tipo de atividade organizacional e comecem a considerá-la como alternativa. Por que quer ficar rico? De quantos carros precisa na vida?

Moore (voz-over): Claramente ele não gosta de carros, mas tudo bem... A fábrica de pães e várias empresas pertencentes aos operários são prova de que as pessoas nem sempre são motivadas pelo lucro.

A visão que o filme de Moore, a partir do exemplo das duas fábricas em questão, parece ter a respeito do conceito de cooperativa de produção é aquela na qual todos os trabalhadores são donos do negócio e têm participação igual nas decisões. De fato, essa proposta está presente na origem do cooperativismo que, em seus primórdios, pretendia construir uma alternativa política e econômica ao capitalismo, ao eliminar o patrão e conceder ao trabalhador a propriedade de seus instrumentos de trabalho e a participação nos resultados desse trabalho. Segundo Souza e Amorim (2011),

Em resposta às precárias condições de vida às quais se encontravam relegados no período da Grande Indústria – intensificadas pela não garantia de direitos trabalhistas e pela proibição de qualquer forma de organização coletiva –, grupos de trabalhadores, na primeira metade do século XIX, passaram a se organizar em cooperativas. Surgido na Europa Ocidental em pleno capitalismo concorrencial, o cooperativismo emerge como estratégia de enfrentamento dos trabalhadores ao pauperismo e à exploração provenientes da dinâmica própria à Revolução Industrial. (SOUZA; AMORIM, 2011, s/p.)

Esses grupos de trabalhadores eram movidos pelos preceitos de ajuda mútua, solidariedade, justiça e fraternidade, e baseavam-se nos fundamentos de socialistas utópicos como Owen e Fourier para tentarem se libertar da exploração e das determinações do liberalismo econômico. Segundo Souza e Amorim (2011), o cooperativismo surge da oposição operária às consequências do liberalismo econômico praticado na Inglaterra e na França do século XVIII e XIX, e se configuravam como espaços nos quais os trabalhadores se organizavam no sentido de apresentar alternativas às empresas tradicionais. “Passaram a fundar armazéns cooperativos destinados à venda de alimentos, vestuários e outros bens de consumo, cuja finalidade consistia em permitir aos trabalhadores ter acesso ao que necessitavam para sobreviver” (SOUZA; AMORIM, 2011, s/p.).

Não há como ignorar, portanto, a importância dos ideais do cooperativismo, especialmente num período em que a classe trabalhadora ainda não estava organizada em sindicatos. Um dos elementos mais relevantes na luta de classes foi o fato de o cooperativismo questionar “a produção baseada na divisão hierárquica do trabalho e no monopólio dos meios de produção, trazendo à tona a possibilidade de controle e execução do processo produtivo a ser realizado de forma coletiva pelos trabalhadores, fato que termina por questionar o trabalho fundamentado no assalariamento (SOUZA; AMORIM, 2011, s/p.)”. Essa nos parece ser a visão de *Capitalismo: uma história de amor* sobre o potencial existente na ideia do cooperativismo, e o enfoque dado pelo filme ao apresentar aos espectadores as duas fábricas.

Há, todavia, uma incorporação dos ideais cooperativistas sendo feita nas últimas décadas, com a crise do capitalismo industrial e a reestruturação produtiva, que o filme não menciona. O que vemos atualmente são cooperativas utilizadas como forma de intensificar a exploração da força de trabalho, ao burlarem a legislação trabalhista e criarem vínculos empregatícios precários, negando aos trabalhadores direitos que já lhes haviam sido concedidos historicamente após uma série de lutas e mobilizações. O cooperativismo, portanto, tem sido utilizado para atender às novas determinações do capital, condizendo com as estratégias capitalistas de racionalização de custos e de controle sobre o trabalho.

Assim, apesar de serem difundidas pelo discurso hegemônico como “unidades econômicas nas quais os trabalhadores teriam autonomia para desenvolver suas atividades, encontrando-se livres das relações de submissão que historicamente definem sua posição na dinâmica do capital” (SOUZA; AMORIM, 2011, s/p), as cooperativas em geral são apenas novas formas precárias de exploração do trabalho:

O capital, imerso numa crise estrutural sem precedentes e sem resolução nos limites do próprio sistema, utiliza-se dos mais variados artifícios para manter estáveis seus níveis de acumulação e lucratividade, utilizando-se, nesse processo, de estratégias criadas pelos próprios trabalhadores, reformuladas e juridicamente regulamentadas para se adequarem às necessidades de reprodução do capital. É nesse contexto, repleto de contradições, que as cooperativas são chamadas a servir aos objetivos de flexibilidade do capital. Os trabalhadores reunidos nesses centros produtivos, imaginando-se “patrões de si mesmos”, terminam por se submeter, de forma ainda mais alienante, à dinâmica capitalista. (SOUZA; AMORIM, 2011, s/p).

O discurso do cooperativismo, ao afirmar autonomia e liberdade para o trabalhador, bem como ausência de controle patronal sobre o processo produtivo, funciona como um meio de captura da subjetividade do trabalhador, que não se vê mais como proletário. “Nesse sentido, ao imaginarem trabalhar por conta própria, os trabalhadores, na realidade, exploram a si mesmos e a outros trabalhadores, não assimilando que todos trabalham juntos, sob o comando do capital, na produção de mais-valia” (SOUZA; AMORIM, 2011, s/p).

O discurso de que a cooperativa funciona como uma alternativa ao modo de produção capitalista também é problemático devido ao fato de o sistema econômico não ser apenas um modo de produção, mas também um modo de circulação de mercadorias. Assim, mesmo que a estrutura de uma cooperativa seja horizontal, sem qualquer tipo de hierarquia, mesmo que os lucros sejam divididos entre todos, mesmo que todos participem do trabalho e das decisões (ou seja, que a produção tenha um funcionamento autogestionário), ela estará submetida às leis de circulação de mercadorias do capitalismo. Para sobreviverem, portanto, as cooperativas são obrigadas a se adequarem ao mercado, atendendo às exigências de baixos custos e competitividade. Não deixam de ser uma estratégia econômica regida pela lógica do mercado e submetida aos interesses do capital (SOUZA; AMORIM, 2011).

As cooperativas, portanto, possuem um embrião de projeto de autogestão em sua origem que o filme de Moore recupera na sequência sobre as duas fábricas geridas por trabalhadores. No entanto, o filme acaba por idealizar esse tipo de organização econômica, apresentando-a como um elemento estratégico para se combater o capitalismo. Ao dar esse enfoque utópico às cooperativas, o filme deixa de mostrar as contradições inerentes a elas, e ignora a distância que existe entre esse tipo de organização e o que podemos chamar de “controle operário” de fato, que depende de um processo revolucionário de ruptura no qual a propriedade privada dos meios de produção seja realmente eliminada. Além disso, nessa sequência das cooperativas, assim como em outros momentos do filme, existe uma confusão em torno da ideia de “democracia”, que ora tenta se vincular ao conceito de “socialismo”, ora esforça-se para se desvincular dele.

Ao evitar lidar diretamente com o conceito de “socialismo” em momentos-chave do filme, poderíamos dizer que a tese de Moore é reformista, ou seja, não defende um processo de transformação revolucionária da sociedade, apresentando soluções de fora do âmbito do antagonismo de classe. No entanto, ambos os filmes parecem afirmar que não existe a possibilidade de se recuperar o modelo econômico que se tinha nos anos 1940 e 1950, e que a “história de amor” entre Capital e bem-estar social acabou em divórcio. Vimos também que o

projeto do New Deal demonstrou suas limitações ao longo da história, devido ao próprio desenvolvimento do capitalismo mundial, que expôs sua incompatibilidade com o desenvolvimento civilizatório humano.

A questão que a análise do filme de Moore levanta, portanto, não é a de se estabelecer qual é a melhor opção (reforma ou revolução), mas sim por que o New Deal (reforma) não se configura mais como uma opção concreta dentro da história do capitalismo, ou seja, por que o Estado de bem-estar social não pode ser empregado agora no século XXI. O filme aponta claramente para o fato de uma reforma econômica não ser mais uma opção na fala final de Moore, quando ele afirma em *voz-over* que “o capitalismo é um mal, e **não se pode regular** o mal. Temos de eliminá-lo e substituí-lo por algo que seja bom para todos”. Medidas como a do New Deal, que teve como principal intuito a regulamentação do capital, não se qualificam como uma solução concreta para os problemas elencados na narrativa, portanto, nem por Moore, nem pelas condições históricas nas quais o filme foi produzido.

Diante da crise das utopias reformistas, que revelaram cada dia mais a impossibilidade de controle do crescimento econômico e da exploração do trabalho, quais são os horizontes apresentados por Moore em *Capitalismo: uma história de amor* e em *Roger e Eu*, especialmente numa “era na qual a esquerda está muito necessitada de boas ideias” (EAGLETON, 2009, p. xii, tradução nossa)?

Um dos temas explorados em *Capitalismo: uma história de amor*, como já observamos no Capítulo 2, é o papel da religião nesse cenário. Vimos que, ao mesmo tempo em que o filme traz à tona a contradição do discurso religioso e a usurpação dos elementos do cristianismo feita pela classe dominante, ele revela existir na religião um caráter importante de prática social, estando muitas vezes ligada ao engajamento político. Além de retomar essa discussão, precisamos refletir também sobre o uso que o filme faz de uma retórica de cunho religioso/moral, presente em momentos como aquele em que o personagem entrevista padres e outros representantes da Igreja para saber se “o Capitalismo é um pecado”. Não estaria esse argumento religioso/moral baseado na fé cristã, ainda que com um intuito anticapitalista, utilizando-se de ferramentas do próprio discurso religioso/moral pró-capital, presente na cultura norte-americana ao longo de toda a história do país? E quais são os resultados dessa escolha retórica no discurso fílmico final?

A função da religião enquanto instituição pertencente ao aparelho ideológico da classe dominante, como vimos, é evidente na montagem irônica que *Capitalismo: uma história de*

amor faz a partir da redublagem de trechos da minissérie *Jesus de Nazaré*. A sequência mostra a usurpação dos valores cristãos e a utilização acrítica do discurso religioso para sustentar o discurso do próprio capital financeiro.

Em *Roger e Eu*, vemos a religião basicamente sendo utilizada como parte do repertório da cultura de autoajuda. O narrador Moore comenta que, em uma das tentativas de remediar a crise da cidade, o prefeito de Flint contratou o pastor e televangelista Robert Schuller para dar uma palestra de motivação aos desempregados de Flint.

Moore [voz-over]: Eu não estava conseguindo trazer Roger até Flint. O prefeito, porém, estava tendo mais sorte, com alguém ainda mais importante. Ele pagou 20 mil dólares ao evangelista da TV Robert Schuller para vir a Flint livrar a cidade da praga do desemprego.

Schuller [na palestra]: Tempos difíceis não duram, mas pessoas fortes, sim.

Moore [voz-over]: Milhares de pessoas encheram o pavilhão de hóquei da cidade para ouvir umas palavras de esperança.

Schuller [na palestra]: Trilhem o caminho para fora da pobreza! Vocês não vão conseguir sair da pobreza até que entendam que têm que ser humildes o suficiente para dizer “eu preciso de ajuda”.

Figura 69: Imagens da palestra de Schuller em Flint

Fonte: *Roger e Eu*

O folheto entregue ao público da palestra, no qual se lê “A atitude de Flint em relação ao desemprego: Sim, podemos!”, deixa evidente o teor e a função motivacional do discurso

religioso típico da corrente neoevangélica, que vem se popularizando nas últimas décadas ao redor do mundo, especialmente em regiões de extrema pobreza.

A montagem dessa sequência de *Roger e Eu* estabelece uma relação entre o discurso terapêutico de Schuller e a situação de crise econômica a partir da justaposição de imagens religiosas e imagens de pichações, outdoors e placas ufanistas a respeito da indústria automobilística norte-americana, acompanhadas de frases do pastor ditas em sua palestra, que são apresentadas nesse momento em *voz-over*. A mais significativa das mensagens nessa montagem é a em que ele diz: “O fato de terem problemas não serve de desculpa para serem infelizes”.

Figura 70: Montagem que justapõe imagens religiosas com mensagens ufanistas a respeito de Flint e sua indústria automobilística.

Fonte: *Roger e Eu*

A relação entre religião e capitalismo foi explorada por Marx e Engels, que viam a religião protestante como reflexo da vida burguesa. Além disso, Weber (2010) aponta para a ética protestante como berço dos valores capitalistas, especialmente nos Estados Unidos (como o autor observa ao analisar os discursos de Benjamin Franklin sobre ética e moral). Segundo Weber, a ordem econômica capitalista está ligada à ideia de “vocação” de ganhar dinheiro, que remonta a valores presentes na ética calvinista de que “Deus ajuda a quem se ajuda” (p. 105). Os calvinistas buscavam sua “salvação no interior da vida profissional mundana” (p. 119) e o *ethos* burguês, portanto, surge “com a consciência de estar na plena graça de Deus e ser por ele visivelmente abençoado” (p. 161) para poder – e dever – perseguir os seus interesses de lucro. Essa lógica “ainda por cima dava aos trabalhadores a reconfortante

certeza de que a repartição desigual dos bens deste mundo era obra toda especial da divina Providência” (p. 161).

Weber (2010) menciona que, apesar de todas as religiões possuírem esse ponto de vista, segundo o qual a desigualdade material é obra de Deus e tem uma explicação divina, o protestantismo aprofundou essa relação ao colocar o lucro do empresário como vocação profissional e divina:

Pois se esse Deus, que o puritano vê operando em todas as circunstâncias da vida, indica a um dos seus uma oportunidade de lucro, é que ele tem lá suas intenções ao fazer isso. Logo, o cristão de fé tem que seguir esse chamado e aproveitar a oportunidade. “Se Deus vos indica um caminho no qual, sem dano para vossa alma ou para outrem, *possais ganhar* nos limites da lei *mais* do que num outro caminho, e vós o rejeitais e seguís o caminho que vai trazer ganho menor, então *estareis obstando um dos fins do vosso chamamento (calling)*, *estareis vos recusando a ser o administrador de Deus (stewart)* e a receber os seus dons para poderdes empregá-los para Ele se Ele assim o exigir. Com certeza não para fins da concupiscência da carne e do pecado, *mas sim para Deus, é permitido trabalhar para ficar rico*”. A riqueza é reprovável precisamente e somente como tentativa de abandonar-se ao ócio, à preguiça e ao pecaminoso gozo da vida, e a ambição de riqueza somente o é quando o que se pretende poder viver mais tarde sem preocupação e prazerosamente. Quando, porém, ela advém enquanto desempenho do dever vocacional, ela é não só moralmente lícita, mas até mesmo um mandamento. (BAXTER *apud* WEBER, 2010, p. 148).

Na segunda metade do século XX, com o surgimento de uma nova fase do capitalismo, a religião também passa por algumas transformações. Tota (2009) relata que surge nos Estados Unidos uma onda de cristãos evangélicos conservadores a partir dos anos 1950, quando houve um crescimento de diversas denominações religiosas. Segundo o autor, eram religiões acríticas, que produziam livros de autoajuda, mais do que religiosos em si – um dos mais vendidos na época, intitulado *A força do pensamento positivo*, foi escrito pelo reverendo Norman Vincent Pale em 1952. “Tanto publicações religiosas como não religiosas pregavam a autoconfiança, a garantia do sucesso profissional, fruto do esforço pessoal e, claro, a união da nação na luta contra o ateísmo comunista” (TOTA, 2009, p. 200).

A sequência imediatamente seguinte à palestra motivacional em *Roger e Eu* nos mostra um evento no teatro de Flint, para o qual foram chamados diversos artistas. Uma das convidadas foi Anita Bryant que, além de cantar uma canção gospel para os moradores de

Flint, aproveitou para aconselhar os desempregados: “Vá em frente e seja positivo em relação à vida. Não sinta remorso ou culpa acerca do passado, ou preocupação com o futuro”. A seguir, em entrevista a Michael Moore, a cantora afirma ainda que:

Anita Bryant: Ainda existem oportunidades em Flint e na América. Aguentem firme e levem um dia de cada vez. (...) Você tem o hoje. Hoje é um novo dia. É uma oportunidade para olhar para dentro, e ver o que tem de positivo, em você e na comunidade. (...) Eu li algo interessante. Margareth Thatcher disse: “Anime-se, América. Vocês vivem num grande país. Vocês são um país livre, têm um grande presidente, nem tudo é perfeito, mas animem-se, porque vocês vivem numa América livre”. Então, nós vivemos numa sociedade livre. Hoje é um novo dia, uma oportunidade para fazer algo consigo mesmo. Se não houver mais nada, agradeça a Deus pelo sol e por não estar morrendo de fome. Saia e faça algo com suas mãos. Não sei.

O “espetáculo terapêutico” levado até Flint por figuras como Anita Bryant e o reverendo Schuller – seja ele relacionado diretamente ou não ao discurso religioso – é uma mistura de evangelismo e *show business* marcada pelo individualismo típico da pós-modernidade, e “reforça a ideia calvinista de que o fracasso pessoal é resultado não da desigualdade econômica e social e sim da fraqueza moral de indivíduos” (TOTA, 2009, pp. 226-7). O culto ao individualismo é cada vez mais frequente nas novas religiões, em especial as neopentecostais, como é o caso da Igreja Universal do Reino de Deus, originada no Brasil. Segundo Comaroff e Comaroff (2000), a igreja traz uma nova proposta de ética protestante:

A Igreja Universal reformula a ética protestante juntamente com o empreendedorismo e a urbanidade, abraçando fortemente o mundo material. Ela é dona de um grande canal de televisão no Brasil, tem um *website* bem elaborado e, acima de tudo, promete rápido retorno para aqueles que aceitam Cristo, denunciam o diabo e “tornam prática sua fé” ao “sacrificarem” tudo o que podem ao movimento. Aqui, o Pentecostalismo se une ao empreendedorismo neoliberal. Em suas igrejas africanas, muitas delas (literalmente) fachadas de lojas, as reuniões de oração respondem a desejos abertamente mercenários, oferecendo tudo, desde curas para depressão até conselho financeiro e soluções para o desemprego; os frequentadores, clientes na verdade, selecionam os serviços de que precisam. Propagandas coloridas de BMWs e prêmios de loteria adornam os altares; tabloides colados nas paredes e janelas carregam depoimentos de fiéis cuja adesão à igreja foi recompensada com uma riqueza repentina e/ou uma surpreendente

melhora na saúde. (COMAROFF; COMAROFF, 2000, p. 314, tradução nossa).

Ainda segundo Comaroff e Comaroff (2000), as igrejas neopentecostais possuem uma preocupação pragmática com o ganho material e um imediatismo que dialoga com a lógica do capital financeiro. “O retorno de capital tem se tornado mais convincente e iminente que... o retorno de Cristo”. (KRAMER *apud* COMAROFF; COMAROFF, 2000, p. 315, tradução nossa). Esse tipo de filosofia, típico dos novos movimentos religiosos do final do século XX, “evoca não um Jesus que salva, mas um Jesus que paga as dívidas. Ou, melhor ainda, um Jesus que promete um retorno milagroso a partir de um investimento espiritual limitado” (p. 315, tradução nossa).

Essa função perversa do discurso religioso também aparece em *Capitalismo: uma história de amor*. Como vimos no Capítulo 2, o argumento utilizado em Wall Street e no restante da América é de que as leis do mercado são “compatíveis com as leis de Deus e os ensinamentos da Bíblia”. O filme mostra um trecho de material de arquivo em que Phil Gramm, ex-senador e vice-presidente do banco de investimento UBS, comenta: “Quando estou em Wall Street, e percebo que é o centro nervoso do capitalismo americano, e noto o que o capitalismo tem feito pelos trabalhadores dos Estados Unidos, para mim esse é um lugar sagrado”. Esse comentário é seguido pelo trecho do programa televisivo *Kudlow & Company*, no qual o apresentador faz o seguinte discurso a respeito da economia norte-americana na época da guerra contra o Iraque:

Kudlow: Durante a guerra contra o Iraque e o terrorismo, se olharmos as bolsas de valores e as economias mundiais, veremos que, apesar dessas áreas de distúrbio, de mortes e assassinatos que estamos descrevendo, nunca estivemos tão bem. A economia global nunca esteve tão bem, assim como as bolsas de valores. Ou é um milagre de Deus, ou tem algo a ver com as vitórias da propagação do mundo capitalista, ou ambos.

Esses são apenas alguns exemplos de como o discurso religioso vem sendo fortemente utilizado por políticos, empresários e ideólogos do capital financeiro nas últimas décadas. Isso não é algo completamente novo na história dos Estados Unidos: como menciona Lacorne (2011), “o nível de comentários religiosos no país é extraordinariamente alto e a linguagem política é imbuída de valores religiosos e referências religiosas” (p. xv, tradução nossa), desde

o lema “*In God We Trust*” que é gravado na moeda norte-americana até o “*One Nation Under God*” que foi adicionado ao Juramento de Lealdade em 1954.

De acordo com Lacorne (2011), “não é raro que um presidente faça referência ao Antigo Testamento em seu discurso de posse, ou descreva seu país como uma Nova Jerusalém” (p. 140, tradução nossa). Entretanto, tem sido notável o frequente apelo à escritura nos discursos presidenciais dos últimos trinta anos. Segundo Tota (2009), o moralismo cristão “está nas bases do Partido Republicano, que levou de Nixon a George W. Bush à presidência da maior potência que se tem notícia na história” (p. 225), e tem sido amplamente utilizado como estratégia de campanha, uma vez que dialoga com os valores culturais e religiosos do eleitorado ¹¹⁹. Junto ao discurso religioso, o Partido Republicano traz posturas conservadoras a respeito de assuntos diversos, como aborto, homossexualidade e oração na escola.

A estratégia de George W. Bush de utilizar um discurso recheado de elementos evangélicos em sua campanha e em seus dois mandatos, portanto, era mais do que esperada, e em sintonia com suas propostas conservadoras. Lacorne (2011) relata que

para um repórter que havia pedido a ele durante as eleições de 2000 para que dissesse quem era seu filósofo preferido, Bush respondeu: “Cristo... porque ele mudou meu coração”. E quando ainda era governador do Texas, ele proclamou dia 10 de junho de 2000 o “Dia de Jesus”. Ele até mesmo afirmou que sua eleição à presidência coincidiu com um novo ciclo de devoção, uma espécie de “Terceiro Grande Despertar”. (LACORNE, 2011, p. 129, tradução nossa).

Após a derrota do Partido Democrata em 2004 – atribuída, entre outros fatores, à falta de diálogo com o público religioso em geral –, a campanha¹²⁰ de Obama mostrou-se adepta a

¹¹⁹ Representando entre 1/4 e 1/3 do total de eleitores, a maioria dos votos evangélicos foi para os candidatos republicanos nas eleições dos anos 1980: 63% para Reagan em 1980, 78% para Reagan em 1984, e 81% para George Bush em 1988. Décadas mais tarde, George W. Bush foi quase tão bem quanto seu pai, conseguindo 78% dos votos de brancos evangélicos em 2004. [Fonte: Lacorne, D. Religion in America: a political history. New York: Columbia University Press, 2011].

¹²⁰ Mesmo que não tenha sido decisivo para sua vitória eleitoral em 2008, o programa religioso de Obama teve resultado. De acordo com as pesquisas, as maiores margens de Obama em relação a McCain foram entre eleitores católicos (54% para Obama, 45% para McCain). Mas McCain se saiu melhor que Obama entre os eleitores protestantes (53%, contra 46% para Obama). Comparando 2004 e 2008, Obama se saiu muito melhor que Kerry entre os católicos (7% a mais), assim como entre os protestantes (5% a mais). Mas essas pequenas mudanças eleitorais não explicam sozinhas a vitória dos Democratas em 2008. Outros fatores importantes incluem o grande comparecimento de afrodescendentes e latinos às urnas (respectivamente 95% e 66% dos quais votaram em Obama); e uma pluralidade de brancos da classe-média suburbana em estados disputados (50% para

tal estratégia. Em 2006, ao discursar para um público de cerca de cem representantes de igrejas protestantes, Obama afirmou que o povo americano é religioso. “90% de nós creem em Deus, 70% são afiliados a alguma religião, 38% se consideram cristãos engajados, e muito mais gente acredita em anjos do que na evolução” (OBAMA *apud* LACORNE, 2011, pp. 161-2, tradução nossa). Obama afirmou que os secularistas estão errados quando eles pedem aos crentes que deixem sua religião do lado de fora ao entrarem numa praça pública: “Frederick Douglass, Abraham Lincoln, William Jennings Bryan, Dorothy Day, Martin Luther King – a maioria dos grandes reformadores na história norte-americana não só foram motivados pela fé, como também usaram repetidamente uma linguagem religiosa para argumentar por sua causa” (p. 162, tradução nossa). No discurso de Obama, a defesa do uso da retórica religiosa como técnica de persuasão política é explícita:

Um pouco do problema aqui é retórico – se retirarmos da linguagem todo seu conteúdo religioso, nós perderemos o imaginário e a terminologia pelos quais milhões de americanos compreendem tanto a sua moralidade pessoal quanto a justiça social. Imagine o segundo discurso de posse de Lincoln sem referência ao “juízo do Senhor” ou o discurso de Martin Luther King “Eu tenho um sonho” sem a referência a “todos os filhos de Deus”. (OBAMA *apud* LACORNE, 2011, p. 162, tradução nossa).

É importante observarmos a menção que Obama faz nesse momento a Lincoln, uma vez que o ex-presidente não era de fato religioso, mas conhecia os textos bíblicos e utilizava frequentemente imagens religiosas para persuadir a população a respeito da causa abolicionista (LACORNE, 2011). O mesmo ocorreu com Tom Paine em seu tratado republicano. O sucesso de seu texto se deu ao fato de ele ter feito “um habilidoso apelo ao Velho Testamento, demonstrando que o regime monárquico era contrário à vontade de Deus” (p. 128, tradução nossa).

No discurso fílmico de *Capitalismo: uma história de amor*, vemos a mesma estratégia retórica utilizada por Obama, Tom Paine e Lincoln quando Moore entrevista uma série de figuras religiosas para investigar suas opiniões a respeito do capitalismo:

Obama). Todas essas categorias de eleitores estavam mais preocupadas com a economia, a guerra no Iraque, o sistema de saúde, a educação e as reformas na imigração do que com valores morais tradicionais. [Fonte: Lacorne, D. Religion in America: a political history. New York: Columbia University Press, 2011].

Moore: O capitalismo é pecado?

Padre Dick Preston: Sim. O capitalismo, para mim e muitos de nós, neste momento, é um mal. É o oposto de tudo o que é bom. Contrário ao bem comum, contrário à compaixão. Contrário às principais religiões. O capitalismo é precisamente o que os livros sagrados, sobretudo os nossos, lembram-nos do que é injusto e, que de algum modo, Deus surgirá e irá erradicar.

Moore (*voz-over*): Esse foi o padre Dick Preston, o vigário de Flint que fez meu casamento.

Padre Dick Preston: O capitalismo é errado e, portanto, precisa ser eliminado.

Moore (*voz-over*): Eliminado? Talvez seja um pouco duro. Então, decidi falar com o padre que casou minha irmã. Creio que ele terá uma abordagem mais equilibrada em relação ao capitalismo.

Padre Peter Dougherty: É imoral, obsceno e ultrajante. É realmente o mal radical. É radicalmente maligno.

Moore (*voz-over*): Uau! Será que o chefe deles sabe que eles falam assim? Achei melhor ir consultar o bispo.

Bispo Thomas Gumbleton: O sistema não parece estar contribuindo para o bem-estar de todas as pessoas. E isso o torna, quase em sua própria natureza, algo contrário a Jesus, que disse: “Benditos sejam os pobres. Ai dos ricos”. Isso está no Evangelho de São Lucas.

Mais adiante, a montagem volta para a entrevista com o bispo Gumbleton. Moore pergunta a ele “O que você acha que Jesus pensaria do capitalismo?”, ao que ele responde: “Creio que ele ia simplesmente se recusar a fazer parte dele”. Além de o cineasta aqui utilizar-se da lógica moral-cristã para criticar o capitalismo, mais adiante, no final do filme, o próprio personagem retoma as palavras de Jesus, quando diz, em espelhamento ao que o bispo afirma sobre a atitude de Cristo: “Eu me recuso a viver num país como esse”.

Mais do que uma questão de fé, a utilização da figura de Jesus como argumento no filme de Moore nos parece uma questão de engajamento, de envolvimento emocional com uma causa social. A própria relação biográfica do cineasta com a religião é colocada dessa maneira, quando ele nos conta que em sua infância ele pensava em ser padre “por causa dos padres que participaram da marcha de Selma, ou que tentaram parar a guerra, ou que dedicaram suas vidas aos pobres”. Além disso, a escolha de membros da igreja Católica para a entrevista, como já comentamos no Capítulo 2, é especialmente interessante no contexto norte-americano, uma vez que nesse país ela não é a religião dominante, e costuma estar associada aos imigrantes latinos. O momento mais emblemático dessa relação entre religião e

prática social que o filme tenta demonstrar é na cena da ocupação da fábrica Republic Windows and Doors, quando os trabalhadores recebem o bispo de Chicago, filho de um metalúrgico da região.

Bispo: Senhoras e senhores, eu sou o bispo James Wilkowski. Sei que estão submetidos a uma grande provação. Vocês estão ensinando aos nossos jovens que é justo desafiar o injusto. Cresci no sudeste de Chicago, e vi o que aconteceu quando as siderúrgicas desapareceram. E vi o impacto que isso teve nas famílias. Mas, desta vez, estamos com vocês. E não iremos abandoná-los. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém.

Seu discurso é ouvido por dezenas de trabalhadores, na sua maioria de origem latina. Alguns recebem a hóstia após a cerimônia, indicando serem católicos praticantes. Apesar de o filme não trazer essas referências, sabemos que alguns setores da Igreja Católica cumpriram no último século um papel político importante junto a lideranças sindicais e movimentos populares, especialmente na América Latina, com a Teologia da Libertação. O discurso do bispo traz esse caráter de engajamento com a causa operária e de um posicionamento claro na luta de classes, função que está nas origens do cristianismo, mas que se perdeu ao longo da história.

Na história da classe trabalhadora, houve uma série de revoltas e movimentos sócio-religiosos, alguns de caráter revolucionário, baseados nos ideais do cristianismo primitivo na Roma Antiga, das primeiras comunidades cristãs. Essas comunidades, formadas basicamente por escravos famintos, pregavam o fim da exploração do império romano e lutavam contra as injustiças sociais. Segundo Luxemburgo (1905), no folheto publicado pelo Partido Social Democrata da Polônia,

A religião cristã aparecia a estes infelizes seres como um cinto de salvação, uma consolação e um encorajamento e tornou-se, logo desde o princípio, a religião dos proletários romanos. Em conformidade com a posição material dos homens pertencentes a esta classe, os primeiro cristãos fizeram a proposta da propriedade em comum – o comunismo. O que é que poderia ser mais natural? As pessoas careciam dos meios de subsistência e estavam a morrer de pobreza. Uma religião que defendia o povo pedia que os ricos partilhassem com os pobres as riquezas que devem pertencer a todos e não a um punhado de pessoas privilegiadas. (LUXEMBURGO, 1905, s/p).

No entanto, as relações entre o cristianismo e o povo foram modificadas ao longo da história. O cristianismo, que havia começado como “uma mensagem de consolação aos deserdados e pobres” (LUXEMBURGO, 1905, s/p.), trazendo uma doutrina que combatia a desigualdade social e o antagonismo entre ricos e pobres e pregando a comunidade de riquezas, aos poucos abandonou a luta contra a propriedade individual que tinha sido feita pelos primeiros apóstolos. “O clero juntou ele próprio riquezas, aliou-se com a classe dominante que vivia a explorar o trabalho da classe trabalhadora. Nos tempos feudais a Igreja pertencia à nobreza, à classe dominante, e defendia ferozmente o poder desta contra a revolução” (s/p). Segundo Luxemburgo (1905), ao falsificar o ensinamento do cristianismo primitivo, que tinha por objetivo propagar a justiça social, a Igreja até hoje cumpre a função principal de “persuadir trabalhadores de que o sofrimento e a degradação que suportam não provêm duma estrutura social defeituosa, mas sim do céu, da vontade da ‘Providência’” (s/p).

Essa relação dialética presente na Religião é parte do esquema argumentativo de *Capitalismo: uma história de amor*, que ora critica seu papel institucional de cooptação ideológica da classe dominante, ora se apropria dos elementos utópicos presentes no discurso religioso. A linguagem religiosa faz parte do repertório cultural norte-americano desde a origem da formação de sua identidade nacional, tornando-se quase que inescapável sua utilização.

É também praticamente inescapável a discussão em torno da ideia de democracia, presente no projeto da “América” desde suas origens. Juntamente com os valores trazidos pela religião, portanto, o ideal de democracia será tratado no filme de Moore como um possível horizonte para recuperar o lastro de civilização da sociedade americana.

Existe, por um lado, certa “utopia democrática” no discurso de *Capitalismo: uma história de amor*, em especial quando Moore aposta no poder do voto como uma ferramenta de mudança legítima. O problema desse argumento é que, segundo ele, todos podem participar em condições de igualdade no processo político, inclusive tendo a mesma chance de serem membros da classe dirigente. Essa expectativa é ilusória, uma vez que “supõe a negação e/ou o ocultamento da existência de classes sociais, ou ainda, admitindo essa existência, se sedimenta na ilusão sedutora da possibilidade de ascensão social a partir da abstração de contradições e conflitos” (SCHLESENER, 2002, p. 33).

Por outro lado, o filme avança em relação a essa “ilusão democrática” quando demonstra, por meio de uma série de exemplos, que a concentração de riqueza leva à

concentração de poder político, e que existe há tempos uma relação de divórcio entre o capitalismo e a democracia nos Estados Unidos. Por esse mesmo motivo, a tese final de *Capitalismo: uma história de amor* é a de que devemos eliminar o sistema capitalista e **substituí-lo** por um sistema democrático de fato (sistema esse que ele nomeia como Democracia), e não simplesmente “democratizar o capitalismo” ou torná-lo “mais ético”. O filme estabelece uma relação direta entre democracia e igualdade social, partindo da premissa de que “a liberdade não existe onde a igualdade está ausente, pois os poderosos terão sempre tendência para triunfar em um sistema desigualitário” (WALLERSTEIN, 2004, p. 174).

Entretanto, não podemos ignorar o fato de que Michael Moore é um cineasta norte-americano, estando culturalmente mergulhado numa percepção nacionalista apoiada no mito do *American Dream*. Se em *Roger e Eu* Moore utiliza uma canção patriótica de maneira claramente irônica (ao colocar nos créditos finais trechos de Pat Boone cantando “Tenho orgulho de ser americano / parte de uma grande democracia / onde nossos direitos iguais são para todos / graças à justiça e à liberdade”), o cineasta não parece adotar a mesma postura em seu último filme, *Capitalismo: uma história de amor*. Nesse filme, a impressão é de que Moore adquire a consciência de que ironizar o espírito nacionalista seria alienar uma parte substancial de seu público norte-americano. O cineasta, portanto, adota termos como “nós americanos”, ou “aqui na América”, aproximando-se de seu espectador de maneira diversa da estratégia utilizada em *Roger e Eu*.

Obviamente, a obra de Moore está longe de se enquadrar no típico cinema nacionalista que ajudou a formar a identidade nacional dos Estados Unidos na cultura de massa. Apesar de toda narrativa cinematográfica de certa forma ajudar a criar “um senso de pertencimento nacional a partir de narrativas nacionais e mitos que ela (re)produz” (GEIGER, 2011, p. 3, tradução nossa), Moore caminha na contramão de obras como os documentários norte-americanos de propaganda da Segunda Guerra Mundial, “que estrategicamente alardeavam conceitos de superioridade moral e militar enquanto reprimiam qualquer comentário sobre divisão ideológica ou dissidência” (p. 3, tradução nossa). A série de documentários *Why we fight*, dirigida por Frank Capra entre 1942 e 1945, trata de maneira completamente idealizada as virtudes patrióticas e os ideais democráticos da nação. Conforme relata Nichols, “nenhuma minoria, nenhum problema de justiça social, pobreza ou fome são expostos no filme. Os americanos brancos representam todos os americanos e todos os americanos se opõem ao inimigo fascista” (1991, p. 170, tradução nossa). Não apenas os documentários, mas principalmente a ficção produzida por Hollywood, “teve papel fundamental na produção,

reprodução e recriação dos mitos americanos” (TOTA, 2009, p. 158). Mesmo filmes de grande crítica social, como *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) de John Ford, eram construídos para ficar “dentro dos padrões culturais e políticos do mito americano” (p. 158).

A obra de Moore – inclusive *Capitalismo: uma história de amor*, que faz certo uso de elementos do repertório nacionalista em seu discurso – difere-se do modelo hollywoodiano ao não adotar o conceito romântico de Nação, ou seja, algo “não analisável em categorias sociais, não divisível em classes, uma vez que se acha constituída por laços naturais, de terra e sangue” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 40). Apesar de seus filmes possuírem certa nostalgia de uma “América melhor e mais justa”, eles insistem no direito “patriótico” de criticá-la constantemente, o que apela para a ideia de uma regeneração nacional a partir da crítica. O “patriotismo” presente em *Capitalismo: uma história de amor* – e de certa forma também em *Roger e Eu*, desmistifica a ideia ufanista de Nação, e aponta para a promessa do *American Dream* com o intuito de argumentar que esta ainda não se realizou.

Tal promessa está presente desde a independência da América, que é vista pela população do país até hoje como uma experiência sem precedentes na história. A revolução americana não apenas criou legalmente os Estados Unidos, mas também criou todos os valores de liberdade, igualdade, constitucionalismo, assim como a ideia de que os americanos possuem um destino especial. Em tempos de crise, os americanos

têm tido que olhar para trás repetidamente, para a Revolução e a Fundação (como a chamamos) a fim de saber quem são. Voltam à Revolução e aos valores e instituições que surgiram dela para renovar e reafirmar a Nação. Para mim, é por isso que a era revolucionária continua sendo tão significativa. (WOOD, 2012, p. 3, tradução nossa).

Em *Capitalismo: uma história de amor*, vemos uma entrevista com Stephen Moore, colunista e membro da editoria do *The Wall Street Journal*, definida pelo cineasta como “a bíblia diária dos Estados Unidos empresarial”. Na entrevista, o colunista faz uma comparação entre capitalismo e democracia, afirmando que “o capitalismo é mais importante que a democracia”. O argumento dele é o de que a democracia nem sempre leva a uma boa economia ou a um bom sistema político, mas, “com o capitalismo, somos livres para fazermos o que quisermos, para fazer o que quisermos de nós mesmos”. No final, ele ressalta que “isso não significa que teremos êxito. Lembre-se: a Constituição americana não garante a

felicidade”. Na cena seguinte, ouvimos Michael Moore em voz-over comentando a entrevista anterior e explorando as palavras-chave utilizadas pelo colunista, tais como “democracia”, “capitalismo” e “Constituição”:

Moore (voz-over): Ah, a Constituição! Toda a minha vida ouvi que os Estados Unidos são um país capitalista. Então fui ver a Constituição original, para ver se isso era verdade.

Moore [dirigindo-se ao segurança do Arquivo Nacional, em Washington D.C]: Estou tentando ver onde ela estabelece nosso sistema econômico, onde diz que temos uma economia capitalista.

Segurança do Arquivo Nacional: A jurisdição?

Moore: Por ali?

Moore (voz-over): Não havia menção a livre mercado, ou à livre iniciativa, ou ao capitalismo, em nenhuma parte. Na verdade, a única coisa que eu vi foi “Nós, o povo”. Algo sobre “uma união mais perfeita”, e “promover o bem-estar geral”. “Bem-estar”? “União”? “Nós”? Isso parece aquele outro “-ismo”. Mas não. Isso é a democracia.

Figura 71: Imagens de Moore lendo a Constituição americana no Arquivo Nacional, em Washington D.C.

Fonte: *Capitalismo: uma história de amor*

Em primeiro lugar, é importante observar que existe – tanto no discurso do cineasta quanto no do colunista de *The Wall Street Journal* – uma comparação entre democracia e capitalismo que estaria fundamentalmente errada, uma vez que capitalismo é um sistema econômico, e democracia é um regime político. Não é possível, como Moore sugere ao final do filme, “substituir o capitalismo pela democracia”, porque a democracia em si não é um sistema econômico. Seria preciso pensar numa nova maneira de produção e consumo, juntamente com o regime político democrático que ele menciona – como o “socialismo”, palavra que Moore evita ao máximo, devido ao peso semântico do conceito na cultura norte-americana e a seu desgaste ideológico nas últimas décadas, por estar carregado de derrotas históricas. Ao colocar os dois termos – democracia e capitalismo – de maneira comparativa, existe no filme uma crítica ao capitalismo, que tem se provado incapaz de funcionar em comunhão com uma sociedade democrática, ao mesmo tempo em que nota-se um sinal de que os Estados Unidos possuem uma relação fetichizada com o conceito de “democracia”, transformando-a quase num mito.

Nesse sentido, essa cena de *Capitalismo: uma história de amor* de certa maneira dialoga com o filme *A mulher faz o homem*¹²¹, de Frank Capra¹²². As imagens que vemos de Moore no Arquivo Nacional são semelhantes às do personagem Mr. Smith ao chegar a Washington. Smith faz um tour de americanismo na cidade, admirando todos os edifícios, monumentos, estátuas, como a Casa Branca, o Capitólio e, especialmente, o memorial de Lincoln, que ele trata com a mesma reverência de um templo sagrado. Em seu tour, Smith também observa as estátuas dos *Founding Fathers* Thomas Jefferson e Samuel Adams, além da Constituição, na qual ele lê palavras como “liberdade” e “busca da felicidade”. No caso de Moore, as imagens que temos nessa cena são muito semelhantes: as bandeiras dos Estados Unidos, a imagem do Capitólio e, no Arquivo Nacional, o personagem Moore observando

¹²¹ O título original, *Mr. Smith goes to Washington*, é mais esclarecedor sobre o enredo. Dirigido por Capra em 1939, o filme narra a história de Jefferson Smith, um homem humilde do interior que é convidado a se tornar senador dos Estados Unidos. Ao chegar a Washington, ele aos poucos descobre que a maioria dos políticos é corrupta, e percebe que precisará enfrentar esses inimigos para conseguir sobreviver ali.

¹²² Frank Capra foi um cineasta americano, nascido na Itália de pais camponeses pobres. É considerado um dos maiores intérpretes do *American Dream*. Segundo Tota (2009), “ele soube como ninguém fazer a crítica aos gananciosos sem escrúpulos, mostrando sempre que o homem simples, sem ambições pessoais, ganharia o paraíso, muitas vezes usufruído aqui mesmo, no mundo real” (p. 155). Os heróis de Capra nunca conseguiram vencer os inimigos sem aliados e esses aliados eram a gente honesta e inocente ou pessoas persuadidas a passar para o lado certo, o lado do bem. “Depois da vitória final do bem, até os vilões voltam a ter os esquecidos valores humanos” (p. 156). É o caso de *American Madness*, filme no qual até os banqueiros podem ser bondosos.

com admiração o quadro com uma pintura em homenagem aos *Founding Fathers* e fazendo uma leitura da Constituição.

A escolha de Washington como cenário dessa cena de Moore e do filme de Capra é importante porque a cidade em si é um verdadeiro monumento ao americanismo. Washington foi construída, na sua maior parte, em pedra, para dar a impressão que os monumentos construídos lá fossem antigos e eternos. Segundo Tota (2009), “era como se os norte-americanos estivessem erigindo o passado no presente. (...) é uma cidade histórica, repleta de monumentos para americanizar e ‘inventar tradições’” (p. 61):

O iluminismo e humanismo dos construtores e idealizadores da capital dos americanos tinham certeza de que estavam reconstruindo o mundo clássico na América. As avenidas de Washington são amplas desde o nascimento. A largura da avenida Pensilvânia não foi concebida para reprimir manifestações, como havia pensado Haussmann na Paris dos anos 50 do século XIX, mas para acolher os desfiles enaltecendo a americanização. Os monumentos em bronze e pedra visavam à eternidade. (TOTA, 2009, p. 61)

Outra questão a ser observada é a referência aos *Founding Fathers* no filme de Moore, tanto na ênfase dada à pintura do Arquivo Nacional pelo enquadramento da cena, quanto nos créditos do filme, em que aparecem três citações: de Thomas Jefferson (“Sinceramente creio que os bancos são mais perigosos que os exércitos ativos”), de John Adams (“A propriedade monopolizada na posse de poucos é uma maldição contra a humanidade”) e de Benjamin Franklin (“Nenhum homem deve ter mais propriedade do que precisa para viver. O resto, por direito, pertence ao Estado”). Na cultura norte-americana, eles são figuras associadas a ideias revolucionárias e à imaginação de uma terra nova. Nas palavras de Wood (2012):

Temos retratado repetidamente os *Founders*, como os chamamos, como homens de ousadia, de mente aberta, originais e iluminados, que criaram deliberadamente o que William Gladstone chamou de “a obra mais maravilhosa já criada pelas mãos do homem”. Nós os descrevemos como homens que sabiam para onde o futuro caminhava, e foram em direção a ele. (WOOD, 2012, p. 127, tradução nossa).

Um dos problemas dessa romantização dos *Founding Fathers* – assim como a de praticamente todos os presidentes do país –, é a ideia comumente presente na cultura norte-

americana de que o povo precisa de heróis para salvá-lo em toda situação de crise, uma vez que cidadãos comuns seriam incapazes de se organizar e solucionar seus próprios problemas. Os líderes-heróis foram: “na crise revolucionária, os *Founding Fathers*; na crise da escravidão, Lincoln; na depressão, Roosevelt, na crise do Vietnam e de Watergate, Carter” (ZINN, 2003, p. 631, tradução nossa). Essa lógica nos ensina que o grande ato de democracia do povo consiste em escolher entre os heróis que irão salvar a população, “indo numa cabine de votação e escolhendo entre dois homens brancos anglo-saxões e ricos, de personalidade inofensiva e com opiniões ortodoxas” (p. 631, tradução nossa). Em outras palavras, os norte-americanos “estão aptos demais a acreditar que a mera instituição das urnas num país novo irá criar automaticamente uma democracia viável, e em geral ficam confusos e desiludidos quando isso raramente acontece” (WOOD, 2012, p. 211, tradução nossa).

Como já observamos nos filmes de Moore, o próprio protagonista se coloca no papel de herói, muitas vezes com o intuito de ironizar essa necessidade cultural norte-americana. No entanto, a referência que Moore faz a Roosevelt, Carter, e até Obama, possui certa carga de romantização de seus discursos e propostas, como vimos anteriormente. Quanto aos *Founding Fathers*, as citações escolhidas nos créditos do filme estão ali para corroborar a tese do filme, pois as vozes de figuras como Jefferson, Adams e Franklin funcionam certamente como argumento de autoridade para o público norte-americano. No entanto, devemos ressaltar que são citações extremamente pertinentes à tese anticapitalista de Moore, e contraditórias à ideologia de liberdade individual e exaltação à propriedade do *American Dream*, uma vez que criticam o cerne da questão: a propriedade privada.

Um dos documentos escritos pelos *Founding Fathers*, a Constituição, “transformou-se na base da liberdade dos povos do mundo, de toda a humanidade, não só dos americanos. Pelo menos é o que os americanos, até hoje, creem” (TOTA, 2009, p. 30). No entanto, o documento possui uma série de contradições que geralmente são ignoradas pela versão romântica da história dos Estados Unidos. Por um lado, a Constituição foi um ato revolucionário, ao abolir um sistema aristocrático herdado dos ingleses. “Aboliram a estrutura nobiliárquica da sociedade. Nada de privilégios de nascimento. O espírito republicano não podia admitir tal situação”. (TOTA, 2009, p. 37). Por outro lado, a Constituição não teve condições de resolver problemas estruturais, como a questão da escravidão (apesar de, ironicamente, o texto começar afirmando que todos os homens nascem iguais).

A Constituição, escrita em 1787, é basicamente baseada na ideia de liberdade (liberdade de religião, liberdade de expressão, liberdade de imprensa e liberdade de reunião).

Conforme afirma Messadié (1989), “a igualdade não é mencionada em lugar algum. É verdade que parece estar implícita. Mas não está implícita. Os negros não são mencionados e, assim como as mulheres, não tinham o direito de votar” (p. 54). Somente em 1865 foi escrita uma emenda que proibia a escravidão e, em 1920, uma emenda que dava às mulheres o direito ao voto. Existe, portanto, uma dificuldade em conciliar “liberdade” e “igualdade” desde a origem da Nação. Segundo Zinn (2003), “alguns americanos foram claramente omitidos do círculo de interesse defendido pela Declaração de Independência: indígenas, escravos negros e mulheres” (p. 72, tradução nossa).

Ainda de acordo com Zinn (2003), apesar de iniciar com as palavras “Nós, o povo”, a Constituição foi escrita por cinquenta e cinco homens brancos privilegiados cujo interesse de classe exigia um governo central. Esse uso do Estado para interesses de classe, para servir às necessidades dos ricos e poderosos, continua até hoje na história do país, mas é disfarçado pelo discurso que sugere que todos nós – ricos, pobres e classe média – temos um interesse em comum. Esse discurso, para conquistar a lealdade do povo, utilizou-se do recurso da linguagem de liberdade e igualdade, “que poderia unir uma quantidade de brancos suficiente para lutarem pela revolução contra a Inglaterra, sem que se acabasse com a escravidão ou a desigualdade” (p. 58, tradução nossa).

Assim, ao criarem uma nação, um símbolo e uma unidade chamada Estados Unidos, os *Founding Fathers* “conseguiram evitar algumas possíveis rebeliões e criar um consenso de apoio popular para o regime de uma liderança nova e privilegiada” (ZINN, 2003, p. 59, tradução nossa). A Constituição criou um sistema efetivo de controle nacional a partir do patriotismo, encontrando uma linguagem que fosse inspiradora para todas as classes, “específica o suficiente em suas queixas para enfurecer o povo contra os britânicos, vaga o suficiente para evitar conflito de classe entre os rebeldes, e agitadora o suficiente para construir um sentimento patriota no movimento de resistência” (p. 68, tradução nossa). A Declaração falava de direitos políticos, mas ignorava desigualdades em relação à propriedade. “E como as pessoas poderiam ter direitos iguais de verdade, com diferenças severas na distribuição de renda?” (p. 73, tradução nossa). Os autores do documento, ao iniciarem o texto com a expressão “Nós, o povo”, fingiam que a república ali instaurada representava a todos, e torciam para que esse mito fosse aceito como um fato, assegurando, assim, uma tranquilidade nacional.

A referência romântica a esse documento, vendo-o como modelo de sociedade a ser seguido nos dias de hoje, sem apontar para tais limites e contradições, nos parece um tanto

problemática quando se quer criticar o modelo capitalista e a desigualdade socioeconômica inerente a ele e se colocar em defesa da classe trabalhadora, pois a Constituição nunca refletiu os interesses dessa classe. Por outro lado, o recorte que Moore faz de citações dos *Founding Fathers*, assim como do discurso da Segunda Declaração de Direitos de Roosevelt, captura pontos essenciais para a classe trabalhadora, conseguindo focar no lado mais utópico de toda essa mitologia patriota, que persiste até hoje.

De acordo com Davis (1999), “não houve até hoje socialismo nos Estados Unidos precisamente por causa da falta de um grande projeto democrático, inacabado” (p. 309, tradução nossa). Esse projeto inacabado, como vimos, possuía contradições desde a fundação da república, e persistiu contraditório em outros momentos-chave da história do país, como durante o New Deal. Como conclui Wood (2012),

Os líderes americanos começaram sua revolução tentando recuperar uma república romana idealizada e já desaparecida, mas logo perceberam que haviam desencadeado forças que estavam carregando sua sociedade para muito além do que eles haviam antecipado. (...) Longe de sacrificarem seus desejos individuais pelo bem do todo, os americanos dessa república viram que a busca individual por riqueza ou felicidade (os dois hoje são intercambiáveis) era não apenas inevitável, mas também justificável como a única base adequada para um Estado livre. (WOOD, 2012, p. 75, tradução nossa).

Além de ser um projeto nacional, o *American Dream* é também um conjunto de aspirações de realizações individuais, cujo discurso defende a possibilidade de ascensão social, o acúmulo de riquezas e, com isso, o alcance da felicidade. Assim, ao se autorrealizarem, eles contribuiriam para a edificação de uma grande nação, cujo exemplo conquistaria todas as demais. E talvez o momento mais emblemático para refletir sobre esse lado do *American Dream* seja a cena de *Roger e Eu* na qual o cineasta entrevista alguns convidados da festa temática “The Great Gatsby”, inspirada no icônico romance de F. Scott Fitzgerald ¹²³. A festa,

¹²³ Francis Scott Fitzgerald publicou o romance *The Great Gatsby* em 1925. O romance é um retrato da América nos anos 1920. A partir da história de frustração amorosa do pobre Jay Gatsby, que se apaixona por Daisy, de família rica e tradicional, bem como da ascensão e queda do protagonista, o romance trata de temas como a Primeira Guerra Mundial, as diferenças de classe social na sociedade norte-americana, a bolsa de valores, o crime organizado e a corrupção. Além disso, o romance é um retrato da falência do projeto do *American Dream* e da decadência da sociedade norte-americana moderna.

que ocorreu durante a crise econômica de Flint, contava com a presença da elite da cidade, vestida a caráter.

Figura 72: A festa temática Great Gatsby, com negros contratados para serem estátuas humanas e convidados pertencentes à elite de Flint vestidos a caráter.

Fonte: *Roger e Eu*

Moore (voz-over): Enquanto isso, os mais afortunados organizavam a sua festa “Great Gatsby” anual na casa de uma das famílias fundadoras da GM. Para mostrar que não eram totalmente alheios ao sofrimento dos outros, contrataram pessoas da cidade para fazerem de estátuas humanas na festa.

Moore (entrevistando alguns convidados): Então, como está Flint hoje em dia?

Convidado 1: As coisas estão difíceis aqui para as pessoas que foram demitidas. Mas ainda há pessoas trabalhando. Acho que as coisas não estão tão ruins como as pessoas pensam.

Convidado 2: Começamos algo, e vamos terminar isso. Vamos ser os líderes.

Moore: O que começamos?

Convidado 2: Começamos a revolução industrial, uma forma de arte que nunca havia sido criada na história da humanidade.

Moore: O que foi essa revolução industrial?

Convidado 2: Os carros. O aço. Começou aqui. Inventamos novamente a roda. Estamos novamente de pé.

Moore: Que conselho tem a dar àqueles que estão passando por um momento difícil?

Convidado 2: Levantem-se de manhã e façam alguma coisa. Ponham seus motores para funcionar. Há coisas para fazer por aí.

Convidada 3: Não acho justo pensar só nos aspectos negativos e publicá-los, sem pensar nos bons aspectos de Flint.

Moore: Quais são esses bons aspectos?

Convidada 3: O balé. Seus filhos fazem isso [apontando para o convidado 1]...

Convidado 1: O balé, o hóquei... É um ótimo lugar para viver.

Como podemos ver na transcrição e nas imagens da cena, a inclusão de momentos dessa festa, bem como dos comentários dos convidados entrevistados, além de ser essencial para a representação que *Roger e Eu* faz da classe dominante de Flint – revelando aspectos culturais e ideológicos dessa classe –, traz à tona diversos outros aspectos do americanismo: o racismo (pois são negras as pessoas contratadas para serem estátuas humanas e servirem de decoração para a festa), o discurso da ética do trabalho e do *American Dream* em si.

Além disso, a temática da festa – “The Great Gatsby” – é extremamente simbólica: os anos 1920, época descrita pelo romance de Fitzgerald, foram um marco na história dos Estados Unidos. Vista como uma era de milagres, essa década foi de grande ilusão de prosperidade, para Flint e para o país como um todo. Foi um momento de aceleração da economia e de incentivo ao consumo e ao luxo. No enredo do romance de Fitzgerald, o relacionamento amoroso, o dinheiro e a ideologia do *American dream* são três esferas que se inter-relacionam. Afinal, o *American way of life* dos anos 1920 era exatamente a ideologia do amor pelo dinheiro. Era preciso amar o dinheiro para que a sociedade continuasse funcionando, uma vez que os Estados Unidos viviam uma fase de superprodução econômica que necessitava de consumidores. O final do romance – e da década – como sabemos, é trágico. A quebra da Bolsa de Nova York em 1929 foi apenas o suspiro final de uma economia que se arrastava diante da imensa disparidade entre produção e capacidade de consumo. Assim como a simbólica luz verde que o protagonista do romance admirava, “os americanos ficaram como que cegados pelo brilho ofuscante de tanta riqueza. E, da noite para o dia, o país ficou literalmente paralisado” (TOTA, 2009, p. 147).

Já nos anos 1980, os convidados da festa em *Roger e Eu*, mesmo tendo a memória da crise de 1929 e a experiência da recente crise que assola sua cidade, apegam-se a elementos de uma economia passada, como a revolução industrial, negando a existência da crise

enquanto idealizam Flint e a ideia da América. Ao mesmo tempo em que exigem com moralismo que os desempregados “façam alguma coisa!”, não enxergam o declínio do império norte-americano e, principalmente, seu papel de cúmplices nesse cenário.

Entretanto, como *Capitalismo: uma história de amor* parece demonstrar, a ideia de América (e com ela a criação de uma identidade nacional) deve ser observada de maneira dialética, para além de seu brilho ofuscante. Nações são “comunidades imaginadas”, nas quais existe uma sensação de filiação e de conhecimento do outro. Como Nichols (2010) menciona,

A construção de identidades nacionais envolve a construção de um **senso de comunidade**. “Comunidade” invoca sentimentos de objetivos em comum e respeito mútuo, de relações recíprocas, mais parecidas com laços familiares do que com obrigações contratuais. Os valores e crenças compartilhados são vitais para um senso de comunidade, enquanto as relações contratuais podem ser levadas apesar de diferenças de valores e crenças. Um senso de comunidade geralmente parece uma característica “orgânica” que une as pessoas quando elas compartilham uma tradição, cultura ou objetivo comum. (NICHOLS, 2010, p. 215, tradução e grifo nossos).

Se pensarmos que a ideia de **classe**, segundo a teoria de E. P. Thompson, é resultado de experiências comuns, herdadas ou compartilhadas, cujos membros “sentem e articulam a identidade de seus interesses entre eles e contra outros homens cujos interesses são diferentes dos seus (geralmente opostos)” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 130), o nacionalismo pode funcionar como um substituto desse sentimento de comunidade de classe que está em crise nas últimas décadas.

Portanto, recuperar o sentimento de “comunidade” a partir do discurso do americanismo, e refuncionalizá-lo para discutir questões relacionadas à luta de classes, pode funcionar como estratégia para o projeto político do cinema de Michael Moore. Moore, em *Capitalismo: uma história de amor*, utiliza-se de elementos do discurso da Bíblia e da Constituição – ambos referenciais fortes na cultura norte-americana – e os refuncionaliza, destacando os elementos anticapitalistas presentes em ambos os discursos. A estratégia do cineasta é a de partir do senso comum, ou seja, de discursos que a população com quem ele pretende dialogar já aceitaram como **legítimos**. Para dialogar com seu tempo e espaço, em termos de legitimidade, faz mais sentido, então, citar a Bíblia do que citar Karl Marx, assim

como faz mais sentido nomear o sistema que substituirá o capitalismo de “democracia”, e não de “socialismo”.

Precisamos refletir sobre os pontos levantados até então neste capítulo, e de que forma podemos entender essa relação dialética que Moore faz entre um distanciamento e uma aproximação de elementos da ideologia norte-americana, como a não separação entre religião e política, o nacionalismo, a heroicização de figuras políticas, a crença no potencial democrático das eleições (uma pessoa, um voto) e a apresentação de alguns pontos dos governos Roosevelt e Obama, por exemplo, como horizontes utópicos. Não podemos ignorar a necessidade que o discurso de Moore tem de procurar heróis nacionais, o que representa uma “limitação ideológica” da cultura norte-americana. Seja essa uma mera estratégia discursiva de persuasão ou algo inconsciente em Moore, o que importa é que tal elemento faz parte do imaginário de seu tempo e espaço, e do ponto de vista do cinema político, não deveria nem ser descartado completamente (ignorando um desejo coletivo), nem usado de maneira acrítica (alimentando o desejo sem refletir sobre seus limites).

De fato, Michael Moore, enquanto artista que vive num contexto histórico específico (o dos Estados Unidos da segunda metade do século XX e início do século XXI), é fruto desse tempo e espaço. Sua obra, portanto, vai partir (e muitas vezes se limitar, ainda que refuncionalize muitos elementos) à sua realidade. Curiosamente, talvez o fato de seu discurso de certa maneira mimetizar, ainda que criticamente, esse *Zeitgeist* norte-americano seja exatamente o maior potencial do projeto político de Moore. Ao estabelecer o foco de seu material histórico no contexto norte-americano, sua obra é capaz de capturar a real consciência de classe de seu tempo e espaço, e alcançar o objetivo de representação e compreensão dessa nova fase do capitalismo e da luta de classes – ao mesmo tempo em que estabelece uma comunicação maior e direta com seu público.

Finalmente, é importante ressaltarmos que o retorno a ideais republicanos e democráticos não deve ser lido necessariamente como um simples **limite ideológico**. Ao relembrar certas tradições, a obra de Moore retoma criticamente a existência de projetos coletivos que se mostraram interrompidos e insuficientes na história da luta de classes, mostrando que é preciso avançar em relação a elas. Recuperar tais ideais, nesse sentido, possui a função de reascender a memória de tais experiências e o desejo de mudança, além de capturar a imaginação de uma alteridade que vem se apagando nas últimas décadas.

Considerações finais

O fenômeno Michael Moore: o cinema político no centro do capitalismo

Sempre achei irônico eu fazer tudo isso e continuar aparecendo em empresas de mídia de propriedade de grandes corporações. Por que eles me põem no ar se eu me oponho a tudo que eles defendem, emprego o meu tempo à custa deles, opondo-me ao que eles defendem? É porque eles não acreditam em nada. Eles me põem no ar porque sabem que milhões de pessoas verão o meu filme, ou viam o meu show na TV, e eles querem lucrar. Eu consigo aparecer porque trilho uma grande fenda do capitalismo: a fenda da ganância, que diz que o rico venderá a corda para você enforcá-lo se isso lhe der lucro. Eu sou a corda, ou espero ser parte da corda. Eles também acham que, se as pessoas me assistem, (...) elas simplesmente assistirão e não farão nada, porque as suas mentes estão anestesiadas e idiotizadas, e ninguém vai se levantar do sofá para agir politicamente. Eles estão convencidos disso; eu estou convencido do oposto. As pessoas sairão do cinema, ou se levantarão do sofá e farão alguma coisa para que o mundo volte às nossas mãos. (Michael Moore)

O trecho acima é o relato de Michael Moore sobre o seu sucesso e sobre a abertura da grande mídia para seu trabalho, ao ser entrevistado no documentário *The Corporation* (Mark Achbar e Jennifer Abbott, Canada, 2003). Consciente dessa contradição inerente ao capitalismo, Moore coloca-se como uma força dissidente ao mesmo tempo em que admite a aliança que faz com os *majors* da distribuição cinematográfica e o sucesso de bilheteria que o tornou um fenômeno midiático.

A indústria cultural – e com ela a cultura de massa – é geralmente descrita a partir de uma visão simplista que a enxerga como uma estrutura em que só existem dominantes e dominados. Definir a indústria cultural simplesmente como instrumento de dominação é fazer uma leitura externa e anacrônica, que desconsidera o fato de que o massivo não é um aspecto isolável de nossa sociedade, mas sim uma nova forma de sociabilidade. “São de massa o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização das práticas religiosas, os modelos de consumo e os de uso do espaço” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 311). Cultura de massa não é apenas sinônimo de alienação e manipulação, e sim de “novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia” (p.

311). Portanto, parece-nos mais importante compreender a massificação do que apenas criticá-la.

Segundo Jameson (2002), “hoje, a imagem é mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias” (p. 142). Então, como a obra de Michael Moore poderia não estar incorporada pela hegemonia, se num mundo globalizado tudo é mercantilizado e subsumido pelo capital, inclusive a cultura? Para esclarecer essa questão, é preciso ressaltar o que o cinema representa na cultura e na economia. Como Knight (1973) menciona,

O cinema sempre foi visto como uma arte de ilusão, mas há algumas ilusões em relação à própria indústria cinematográfica. Ela é apenas isso – uma indústria, um grande negócio. De muitas formas é uma fábrica, com um escritório e uma linha de produção. (...) [A] indústria cinematográfica é assunto de muitas considerações financeiras assim como qualquer outro negócio. (KNIGHT, 1973, p. 405, tradução nossa).

Tent (1998) menciona que “é muito lucrativo para as salas de cinema continuarem a exhibir filmes de Hollywood. Tal fato tem um grande impacto na produção de filmes independentes. Se as pessoas não podem distribuir seus filmes, conseqüentemente elas não podem produzi-los” (p. 231, tradução nossa). Isso explica o fato de os filmes hollywoodianos serem mais propagados e feitos em maior escala, além da ausência de autonomia dos cineastas para fazerem e dizerem o que querem.

Sobre a questão da produção fílmica, temos também o famoso ensaio de Benjamin (1985) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual ele afirma que existe uma obrigatoriedade de produção em massa devido aos gastos excessivos na produção dos filmes. No entanto, Benjamin vê esta característica do cinema como algo positivo, já que isso o torna intrinsecamente uma “criação da coletividade” (p. 172). Para o autor, essa característica permite que o cinema seja transformado em instrumento de intervenção humana, o que lhe daria seu sentido verdadeiro (político) – objetivo que Moore também vê no cinema.

Porém, obviamente, Benjamin reconhece que essa utilização política só será possível quando o cinema não for mais explorado pelo capitalismo, pois “o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle” (1985, p. 180). Então, ainda não é possível haver a autonomia necessária para que exista a coletividade mencionada acima, pois o cinema é limitado pelo dinheiro que o investe: o

capitalismo. Novamente, caímos na contradição do capitalismo, que abre falhas para que percebamos as contradições a partir da cultura, dando-lhe certa autonomia para criticá-lo, ao mesmo tempo em que absorve essa mesma cultura para contê-la.

Nos filmes de Moore analisados nesta pesquisa, vemos o uso constante que o cineasta faz de elementos da indústria cultural. Em primeiro lugar, como já mencionamos, o uso de tais elementos funciona como reflexão a respeito da relação da cultura de massa com nosso imaginário, e a forma como a indústria cultural funciona como referencial primário na ilustração de nossos argumentos, inclusive quando pretendemos criticá-la. Em segundo lugar, observamos que Moore faz um uso produtivo de tais referenciais, retirando-os do contexto original e refuncionalizando-os a partir da montagem, que cria um efeito de estranhamento e conflito.

Nesse sentido, o estilo adotado por Moore se assemelha não apenas à montagem de atrações eisensteiniana – ao trabalhar diversos cortes e movimentos de câmera e introduzir imagens fora do contexto para promover o choque do espectador e evidenciar o espetáculo – mas também à obra cinematográfica de Guy Debord *A sociedade do espetáculo*. O filme, produzido em 1973 a partir de excertos do livro homônimo de 1967, utiliza como técnica primordial a construção, a partir da montagem, de uma ordem e um sentido que não existiam no material inicial. O que torna o filme de Guy Debord próximo da obra de Moore é exatamente a utilização de imagens do repertório da indústria cultural como material inicial. Debord faz uma seleção de imagens representativas do “espetáculo”: corpos de mulheres nuas, vedetes, automóveis, discursos políticos, entre outras imagens retiradas de filmes, documentários e *spots* publicitários variados, mediados por textos lidos em *voz-over*. Assim como Moore, é a partir da colagem desse material primário retirado de fontes diversas da indústria cultural – imagens que seriam consideradas “lixo cultural” – que Debord faz seu diagnóstico social.

A descrição da “sociedade do espetáculo”, presente tanto no filme quanto no livro de Debord (1997), também nos é útil para entender os filmes de Moore, por ser uma crítica à alienação como consequência do novo modo de organização social que se estabeleceu no século XX. O espetáculo seria uma forma de dominação numa sociedade na qual não predomina apenas a produção das mercadorias, mas a imagem. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (p. 14).

Para Debord (1997), o espetáculo está presente em toda a sociedade: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (p. 13). Na concepção do autor, as sociedades modernas são caracterizadas por uma alienação generalizada, na qual “as pessoas perderam a autenticidade nas suas formas de viver – a vida tornou-se representação e pura ilusão” (NEGRINI; AUGUSTI, 2013, s/p.).

Há uma série de elementos nos filmes de Moore que dialogam com essa concepção de sociedade do espetáculo, principalmente em *Roger e Eu*, no qual temos um dos exemplos mais concretos da teoria de Debord: os desfiles (*parades*). O primeiro desfile mostrado na narrativa de Moore é o que ocorreu em 1955, para celebrar os 50 anos da General Motors na cidade de Flint. Organizado conjuntamente pela GM e pela prefeitura de Flint, o desfile contou com a presença do cantor Pat Boone, do presidente da GM Harlow Curtis, dos atores que interpretavam Zorro e o Sargento Garcia na televisão (obviamente vestidos a caráter), e da Miss América. Ao observarmos trechos do desfile, vemos que esse é claramente uma tática de “pão e circo”, mediado pelas classes dominantes para celebrar uma falsa unidade entre governo e população, e entre burgueses e proletários. “Ele [o espetáculo] é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada” (DEBORD, 1997, p. 14).

O segundo desfile exibido no filme, de 1987, é ainda mais interessante de ser analisado. A temática – uma homenagem ao 50º aniversário da Greve de Flint – torna-se uma farsa diante das informações que o filme já nos trouxe sobre o desmonte das fábricas da cidade e o consequente desemprego estrutural. Apesar da crise que assolava a cidade, essa foi uma celebração claramente festiva, com os mesmos elementos de espetáculo que vimos no desfile dos anos 1950 (a era de ouro da classe média e de seu conformismo), como a presença da Miss Michigan, do governador, do presidente do sindicato dos metalúrgicos, e até mesmo do personagem Ronald McDonald dizendo para a população que assistia ao desfile: “Não é uma boa hora para um desfile? Eu acho que sim. Vamos nos divertir!”.

Figura 73: Imagens dos desfiles de Flint. À esquerda, o desfile de 1955. À direita, o desfile de 1987.

Fonte: *Roger e Eu*

Nessa sequência, vemos que diversos momentos da história da luta de classes de Flint, como a greve de 1937 e a crise dos anos 1980, são mediados por um espetáculo que retira o significado político de tais momentos. Assim, memória e história são cooptadas por essa lógica, que “organiza com habilidade a ignorância do que acontece e, logo a seguir, o esquecimento do que, apesar de tudo, conseguiu ser conhecido” (DEBORD, 1997, p. 177).

Assim como o desfile dos anos 1980 cria um simulacro da sociedade de Flint, o parque de diversões Flint AutoWorld, como já analisamos no Capítulo 1, possui a função de recriar uma imagem da cidade que não mais existe: uma celebração pós-moderna do Trabalho em plena década do desemprego estrutural, cuja estratégia é exatamente a de se fazer esquecer a história. Assim, “ao mesmo tempo em que se perdem o sentido e o gosto da história, organizam-se redes de falsificação” (DEBORD, 1997, p. 206).

Para complementar a sequência dos desfiles, temos o caso da Miss Michigan, entrevistada por Moore ao final do desfile, que é a grande vitoriosa do concurso de Miss America de 1988, conforme o filme nos revela. Na teoria da sociedade do espetáculo, ela seria mais uma “vedete”, ao concentrar em si a imagem de um papel possível, da falsa promessa de uma vida de sucesso. Para Debord (1997)

a condição de vedete é a especialização do *vivido aparente*, o objeto de identificação com a vida aparente, sem profundidade, que deve compensar o estilhaçamento das especializações produtivas de fato vividas. As vedetes existem para representar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade, livres para agir globalmente. Elas encarnam o resultado inacessível do *trabalho* social, imitando subprodutos desse trabalho que são magicamente transferidos acima dele como sua finalidade: o *poder* e as *férias*, a decisão e o consumo que estão no início e no fim de um processo indiscutido. (DEBORD, 1997, p. 40)

Diante do engodo do espetáculo, como a população de Flint é representada em *Roger e Eu*? Desde as cenas em que vemos a população acompanhando os desfiles da cidade, até a cena em que vemos a feira de variedades promovida em Flint, o tom irônico da *voz-over* de Moore é evidente para tratar da relação que a população tem com o espetáculo:

Moore [*voz-over*]: Eu não tinha muito tempo a perder aqui porque lá na feira do condado de Flint milhares de pessoas estavam sendo entretidas pelos mergulhos dos burros, ansiosamente à espera do regresso do jovem herói

[Bob Eubanks ¹²⁴], ao mesmo tempo em que ele fez o seu regresso triunfante para Flint.

Se o filme de Moore faz uma crítica ácida à lógica da sociedade do espetáculo, tendo Bob Eubanks como alvo central de seu deboche nessa cena, não podemos negar que, ao menos indiretamente, a crítica atinge toda a população de Flint, ao ironizar certos hábitos da população de Flint, como frequentar desfiles e feiras locais, ou até mesmo palestras motivacionais organizadas pela igreja. Entretanto, mais do que tratar a população de Flint como mera receptora passiva da lógica do espetáculo, há em *Roger e Eu* um diagnóstico do processo histórico por trás desse comportamento social, e uma denúncia da própria função do espetáculo que, nesse caso específico, é a de criar um falso senso de coletividade em meio a uma catástrofe econômica.

Figura 74: Em cima, a plateia de Bob Eubanks. Embaixo, a plateia do desfile de 1987 e da palestra do televangelista Robert Schuller.

Fonte: *Roger e Eu*

A tese da alienação por trás do espetáculo é evidente nas imagens acima, nas quais vemos uma população consumindo passivamente as imagens que lhe são oferecidas. Para

¹²⁴ Apresentador de TV, nascido em Flint. Famoso por apresentar um programa chamado *The Newlywed Game*, no qual casais recém-casados competem entre si respondendo perguntas que mostram o quanto eles se conhecem. É esse programa que Eubanks apresenta na feira de Flint na cena em questão.

Debord (1997), quanto mais o espectador aceita reconhecer-se nas imagens, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo, pois seus gestos já não são seus, mas de um outro que os representa por ele. Segundo Negrini e Augusti (2013), em sua análise de *A sociedade do espetáculo*,

Debord salienta que o espetáculo induz o homem apenas a dizer “sim” e a não duvidar das informações que recebe. A consciência humana e a capacidade do homem de pensar ficam submissas a um conjunto de influências que recebem do espetáculo. O espetáculo desvincula o espectador de sua própria história, de suas origens e de seu modo de pensar e agir. O espetáculo, segundo o pensamento debordiano, tem sua estrutura baseada na aparência, mostrando somente “o que é bom”, que carece ser contemplado e o que vai despertar desejos de consumo no espectador. Ele imprime a aceitação passiva por parte do público e transmite um efeito de circularidade, não deixando margens para réplicas. (NEGRINI; AUGUSTI, 2013, s/p.)

É exatamente essa relação submissa – que desvincula o espectador de sua história – o que a montagem de Moore tenta desconstruir, ao fazer comentários irônicos que problematizam a positividade que o espetáculo apresenta como indiscutível, e mostrando que por trás da aparência de harmonia e unidade existem conflito e fragmentação social.

Em *Capitalismo: uma história de amor*, uma das sequências que lidam com uma esfera importante da lógica do espetáculo é aquela em que Moore apresenta o presidente Ronald Reagan. Entre as frases que o narrador Moore utiliza para descrever a candidatura de Reagan, temos: “Era hora de trazer um novo xerife à cidade, um que soubesse atuar como presidente”, “Ronald Reagan saiu dos filmes B para se tornar o mais famoso porta-voz empresarial dos anos 1950” e “Os bancos e empresas tinham um plano simples: recriar os EUA para servi-los. Mas conseguir isso exigiria eleger um vendedor como presidente”. Junto a essa descrição irônica do presidente, temos uma seleção de imagens retiradas de filmes em que Reagan atuou, além de comerciais de TV dos quais ele participou.

É evidente a relação que o filme de Moore quer estabelecer aqui entre política e espetáculo, relação essa que vem sendo discutida por diversos críticos. Para Tota (2009), “o processo eleitoral americano é parecido com um grande show. As convenções dos partidos são verdadeiros espetáculos. (...) Na verdade, a convenção já é um primeiro e importante passo para a propaganda nacional do candidato. Propaganda e espetáculo” (p. 227).

Na mesma linha de Tota (2009), Messadié (1989) afirma que “a política tornou-se assim na América, de pleno direito, um setor do *show business*” (p. 167). O autor menciona o poder da imagem no caso específico de Reagan, ao comentar que, se Reagan não fosse um ator de cinema veterano, “certamente não se teria tornado, para começar, governador da Califórnia (onde fica Hollywood), e não teria feito amigos suficientes neste cargo para ascender em seguida à magistratura suprema” (p. 164). É o *star system* na política, a composição de um personagem que captura a imaginação de seu público, uma vez que a aparência da mercadoria é mais importante que o seu valor de uso, “pois é a aparência que vai atrair a contemplação do público e vai fazer com que a mercadoria tenha aceitação” (NEGRINI; AUGUSTI, 2013, s/p.).

Finalmente, voltando a *Roger e Eu*, temos a sequência que melhor define o conceito de espetáculo: a festa de inauguração da nova prisão de Flint. Segundo o comentário em voz-over de Moore, “a antiga cadeia não aguentou o aumento do número de presos que os juízes mandavam para a prisão, então o distrito construiu uma nova cadeia, top de linha, que tinha cinco andares e ocupava todo um quarteirão”. Sua narração continua, dizendo que “na noite anterior à inauguração, a cidade deu uma festa na qual os casais pagavam 100 dólares para passar a noite na cadeia”.

Figura 75: Imagens da festa na prisão de Flint

Fonte: *Roger e Eu*

Ao som de *rockabilly* (música tocada ao vivo pela banda contratada), a montagem nos mostra imagens da festa e dos convidados vestidos a caráter, passando por uma simulação dos diversos procedimentos de quem é fichado pela polícia, como o teste de bafômetro, a foto de rosto (*mugshot*) e as impressões digitais. Alguns encontram nos armários alguns cassetetes, capacetes e outros objetos a serem utilizados em caso de rebelião, e brincam com eles, afirmando que estão se divertindo muito ali. Ao entrevistar um casal já se acomodando na cela e vestindo o uniforme presidiário para passar a noite encarcerado, Moore pergunta:

Moore (em *off*): Por que vocês querem passar a noite na cadeia de Flint?

Mulher: Apenas pela experiência.

Homem: Sim, nunca estive na cadeia antes.

A festa na prisão é significativa para entender a lógica do espetáculo por ser um exemplo claro de reificação da experiência e, nesse caso, de simulacro da identidade do Outro. Os convidados, que chegaram à festa em suas limusines, querem ter a experiência de viver por algumas horas a identidade dos oprimidos (os verdadeiros presidiários, muitos deles pertencentes ao grupo de demitidos da GM, que chegariam ali no dia seguinte) por pura diversão. A diversão do espetáculo está em viver a partir da **representação** do real, na qual o simulacro apaga as contradições sociais.

Outra questão que geralmente surge na crítica a Michael Moore quanto à indústria cultural e à lógica do espetáculo é a respeito de seu estrelismo. Não seria Michael Moore também uma vedete, devido à sua fama? Em primeiro lugar, é importante constatar que Moore é um alvo fácil da crítica pelo fato de ele (enquanto personagem e enquanto diretor) caminhar na contramão da figura do intelectual como dono de uma sensibilidade de vanguarda, autônoma, desprendida dos valores mundanos e da indústria cultural dominada pela burguesia. Rizzo (2010), por exemplo, cunhou os termos “*auteur* comercial” e “a maior estrela da Esquerda” para se referir pejorativamente ao cineasta.

Denning (2010), ao pesquisar sobre a cultura norte-americana dos anos 1930, reflete sobre as possibilidades que essa posição de estrelato traz consigo. Para o autor, a “estrela” seria “a pessoa cujas produções estão em tão alta demanda que, ao menos de alguma forma, é capaz de usar os distribuidores como seus auxiliares” (p. 112, tradução nossa). Assim, a popularidade e o sucesso inicial de Moore com a produção independente de *Roger e Eu* deram ao cineasta a oportunidade de financiamento para dirigir seus próximos filmes, em parceria

com grandes produtoras e distribuidoras. O relato de Moore que inicia este capítulo é uma síntese desse fenômeno.

Entretanto, como Denning (2010) também aponta, a “estrela” muitas vezes torna-se vítima de seu próprio sucesso. *Capitalismo: uma história de amor* discute essa questão em alguns momentos da narrativa, como é o caso da cena em que Moore vai até o escritório central da General Motors conversar com o presidente, relembrando o episódio já visto pelos espectadores em seu filme *Roger em Eu* vinte anos atrás:

Figura 76: Em cima, imagens de Moore em 1989, quando ainda não era famoso, entrando na sede da GM e chegando até o elevador. No meio, imagens de Moore em 2009, rapidamente reconhecido pelo segurança da GM, que o impede de se aproximar da entrada do prédio. Embaixo, mais momentos de fama de Moore em 2009.

Fonte: *Roger e Eu* e *Capitalismo: uma história de amor*

Moore (voz-over): Fui ao escritório da GM uma última vez para compartilhar algumas de minhas ideias.

Segurança: Não têm autorização, não podem filmar aqui.

Moore: Só quero ver o presidente. (...) Não me deixam entrar nesse prédio há 20 anos, acho que chegou a hora de alguém me deixar entrar e falar com eles. Tenho algumas ideias boas.

Segurança (em seu rádio): Michael Moore, o cineasta, está aqui pra ver o presidente.

Como era de se esperar, se Moore não havia conseguido acesso ao presidente da GM em 1989, em 2009 – como a cena faz questão de deixar claro – sua fama de “cineasta anticorporativo” torna tal encontro ainda mais improvável. Em 1989, ironicamente, é sua aparência “não profissional” o que provavelmente o impede de contatar Roger Smith. No caso da cena de 2009, o conflito na sede da General Motors é apenas um dos momentos em que o filme nos evidencia que Moore deixa de ser aquele que filma para se tornar um fenômeno (e por isso objeto de atenção ao seu redor), algumas vezes até mesmo chamando mais atenção do que o assunto sobre o qual está falando. É o caso das duas últimas imagens da **Figura 76**, nas quais vemos, primeiramente, o deputado federal do Partido Democrata, Baren Hill, avisando sua esposa pelo celular que está sendo entrevistado por ninguém menos que Michael Moore e, depois, transeuntes que observam enquanto Moore está em Wall Street e tiram fotografias do cineasta.

É problemático, portanto, o papel de celebridade que Moore possui, uma vez que sua imagem por vezes acaba se situando de maneira mais central que seu discurso. É curioso notar que, nas últimas produções de Moore, há uma conjunção de duas imagens: a do cineasta da classe trabalhadora (o “Zé-Ninguém” de jeans e boné), e a do *popstar* que é fotografado e dá autógrafa para as pessoas nas ruas. Não cabe a Moore solucionar essa contradição, que existe na sociedade capitalista, e não apenas em relação à sua obra. Cabe a ele trazer essa discussão à tona, e não mascarar-la. As imagens que vimos acima em *Capitalismo: uma história de amor* parecem estar fazendo exatamente isso: uma autocrítica de sua carreira cinematográfica e das maneiras como a indústria cultural utiliza-se do próprio discurso da celebridade para deslegitimar o potencial crítico de Moore e, com isso, a própria luta de classes. Segundo Oberacker (2009), esse tipo de dilema não é novo:

A imagem de Moore como “estrela da classe trabalhadora” é familiar na história da cultura: o que Bryan Garman chama de alegoria do “*working class hero*”. Em *A Race of Singers*, Garman traça o desenvolvimento dessa alegoria na história cultural americana desde Walt Whitman até figuras como Woody Guthrie, Bob Dylan e Bruce Springsteen. Mais

especificamente, Garman foca nas contradições por trás dos objetivos e visões progressistas quando figuras da classe trabalhadora se tornam “heróis” da cultura popular. Ao traçar uma linha diretamente de Whitman, ele argumenta que o desejo de serem heróis da classe trabalhadora, “de ascenderem do posto de homens comuns para se tornarem figuras raras”, suavizou o radicalismo dessas figuras, tornando suas obras “radicais, mas não muito”. (OBERACKER, 2009, p. 419, tradução nossa).

Oberacker (2009) continua sua análise sobre o “efeito de celebridade” de Moore comentando que, apesar de sua obra ter proporcionado uma dose importante de radicalismo para seu público, a ênfase da solução dos problemas sociais sempre foi voltada ao próprio Moore. “A pergunta trazida por tais narrativas não era ‘o que devemos fazer agora’, e sim ‘o que ele fará agora?’. Moore estava se transformando num espetáculo virtual de audácia. (p. 434, tradução nossa).

Cenas como as analisadas acima, em *Capitalismo: uma história de amor*, parecem apontar para o dilema em torno do estrelismo de Moore, mostrando que de fato ser uma celebridade pode ser uma “faca de dois gumes” quando se quer conciliar o *show business* com o cinema político de cunho progressista. Nesse sentido, a produção mais recente de Moore parece funcionar como uma síntese de sua obra, trazendo uma reflexão a respeito de certas escolhas do cineasta ao longo de sua carreira. É importante, aqui, retomarmos o final de *Capitalismo: uma história de amor*, no qual vemos o personagem, após ter mais um momento de ação civil e de estrelismo, desabafar ao público que “não pode mais continuar fazendo isso”.

Precisamos nos perguntar, além disso, quais seriam as reais opções de um documentarista político que tem como objetivo atingir um público popular e amplo nos Estados Unidos do final do século XX e início do século XXI. Desde *Roger e Eu*, sua produção mais independente (ainda que depois do sucesso de crítica Moore tenha vendido os direitos do filme à Warner Bros) existem indícios em sua narrativa sobre as dificuldades de se fazer cinema independente. Seja na necessidade de se fingir pertencente a um canal de TV de outra cidade para conseguir acesso a uma das fábricas no início das demissões, seja no fato de o personagem não possuir um cartão de visitas para apresentar ao porta-voz da GM quando tenta agendar uma entrevista, o cineasta é colocado em diversas situações em que não possui acesso aos locais filmagens exatamente por não ter a credencial de uma produtora conhecida no mercado.

Nesse sentido, a cena da vendedora de coelhos em *Roger e Eu* funciona como um espelhamento do próprio trabalho de Michael Moore em sua fase de cineasta independente: ambos são vítimas da lógica da usurpação dos meios de produção e da necessidade de trabalhar dentro dos moldes da indústria para sobreviverem. O trabalho de Moore, assim como o da vendedora de coelhos, por ser “artesanal”, é tido como precário e não respeitado pelo sistema. Mills (1966) aponta para esse dilema enfrentado pelo intelectual, ao dizer que “os meios de comunicação efetiva estão sendo expropriados do trabalhador intelectual” (p. 171). Além disso, o autor comenta que

À medida que cresce a tendência para o monopólio dos canais de comunicação e que as máquinas partidárias e pressões econômicas, baseadas nas simulações dos grupos de interesse, mantêm o monopólio da ação política organizada, as oportunidades para agir politicamente e comunicar ideias são reduzidas a um mínimo. O intelectual político é, cada vez mais, um empregado sustentado pelos meios de comunicação de massa, cujos princípios são exatamente o oposto do que ele desejaria defender. (MILLS, 1966, p. 178)

Voltemos, então, à questão que iniciou esta pesquisa. Como mencionamos na introdução deste trabalho, o que mais atrai a curiosidade da crítica é a tentativa de explicar o fenômeno Michael Moore, ou seja, entender as razões de sua enorme popularidade, principalmente nesse determinado momento histórico e num país como os Estados Unidos, cuja produção cultural – seja na imprensa, na televisão, ou mesmo no cinema – nas últimas décadas não tem tido muito espaço para tais discussões políticas.

Para que seja possível entendermos Michael Moore enquanto um fenômeno sócio-histórico, precisamos primeiramente ter em mente que a explicação não deve partir de uma busca pelo Autor Michael Moore, ou seja, pelo entendimento de sua produção como resultado do engajamento político de um indivíduo autônomo de seu tempo e espaço histórico. Precisamos, portanto, entender o cineasta a partir do processo histórico no qual ele está inserido, e sua estética como parte das condições materiais disponíveis nesse cenário.

Nesse sentido, encarar as exigências de seu momento histórico talvez seja a forma mais sensata de ser um artista político. Nos dias atuais, o artista que não admite a existência da indústria cultural acaba por abrir mão dos aparatos de produção e das novas conquistas técnicas disponíveis, estando fadado ao desaparecimento. Em linhas gerais, portanto, não

podemos dizer que existe na obra de Moore uma visão inocente da relação entre o artista e o aparato cultural hegemônico. O que existe é uma necessidade de não descartá-lo, e sim de refuncionalizá-lo. Se a geração de Michael Moore é fruto de um desmonte de organização cultural da classe trabalhadora, usar o aparato da classe dominante parece ser uma das poucas opções restantes.

A obra de Gramsci, que pensou conceitos-chave para relacionarmos cultura e política em momentos nos quais não existe um horizonte revolucionário concreto, ajuda a refletir sobre a importância estratégica da cultura dissidente, principalmente em seu papel no desenvolvimento de representação da classe trabalhadora. Gruppi (2000) menciona que a teoria gramsciana defende a elaboração de uma concepção nova, que parta do senso comum, “não para se manter presa ao senso comum, mas para criticá-lo, depurá-lo, unificá-lo e elevá-lo àquilo que Gramsci chama de bom senso, que é para ele a visão crítica do mundo” (p. 69). Existe em Gramsci, assim como em Moore, uma preocupação com o vínculo entre a cultura e as grandes massas (e o modo de sentir dessas massas), que trata o “senso comum” não apenas como algo pejorativo, e sim como uma “estrutura de sentimento”¹²⁵ ou *Zeitgeist*.

Não há dúvida que os filmes de Moore, desde o primeiro até o mais recente, possuem um apelo às massas, ao fazer uma combinação de humor e comentário social que dialoga com o estilo de Charlie Chaplin. Tal apelo, no entanto, não é apenas com o intuito de tornar o filme mais “palatável” ao público, mas também de criar uma reação específica nesse mesmo público. Dandaneau (1996), ao reproduzir comentários de Moore sobre seu objetivo enquanto cineasta, comenta que “ele quer que seu público ‘faça alguma coisa’, ‘nem que seja apenas conversar com seus vizinhos sobre a situação’” (p. 126, tradução nossa), desejando que sua obra fizesse uma espécie de “apelo moral”, e não apenas **descrevesse** os impactos sociais do capitalismo. A intenção de Moore é a de entreter e de despertar o público, a fim de torná-lo **politicamente mobilizado**.

Como alcançar tais objetivos, ou seja, como fazer um discurso contra-hegemônico, utilizando-se do próprio aparato hegemônico, e num momento de “atual perda das condições de comunicação em geral” (DEBORD, 1997, p. 124)? Talvez seja esse o ponto mais significativo da obra de Michael Moore, para o qual ele não apresenta uma resposta definitiva. As próprias contradições estético-políticas presentes em seus filmes resumem o dilema da arte

¹²⁵ Cf. Williams, R. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

política contemporânea de encontrar uma linguagem capaz de traduzir a experiência da luta de classes de maneira legítima (em relação ao assunto) e eficaz (em relação a seu público).

A batalha cultural e política na qual Moore está inserido, como este trabalho tentou demonstrar, envolve a busca da representação da classe trabalhadora para essa própria classe, num momento histórico de, simultaneamente, crise do Capital e fragmentação política da classe trabalhadora. Ao constatar que existe uma crise de representação da classe trabalhadora, o cinema político de Moore tentará recapturar o conceito de classe de maneiras diversas. Ademais, no momento histórico atual existe a sensação de que as relações sociais precisam ser modificadas, mas não há um modelo alternativo concreto como referência. Moore, assim como qualquer artista político contemporâneo, deve lidar com a crise das utopias reformistas e, portanto, encontra-se numa encruzilhada, incapaz de mapear respostas concretas para o futuro. Nem caberia necessariamente à arte tal papel, uma vez que as respostas se encontram na própria vida social.

Todavia, o cinema político muitas vezes tem um projeto maior do que a representação do *Zeigeist*, fazendo tentativas de intervenção social e de busca por horizontes utópicos. O próprio método de Michael Moore, ao unir fragmentos de experiências da classe trabalhadora (mesmo que sejam ruínas de experiência), e costurá-las numa narrativa que compõe uma tradição, acaba por construir um discurso que adere ao ponto de vista dos trabalhadores, mapeando uma **possibilidade de representação** que revela a importância do cineasta como representante das contradições socioeconômicas e, principalmente, como instrumento de luta para a modificação dessa ordem.

Concluimos este trabalho argumentando que a obra de Moore, como um todo, faz parte de uma constelação de lutas ideológicas cujo objetivo é resistir à lógica do Capital. Obviamente, não podemos considerar sua obra revolucionária, simplesmente devido ao fato de ser fruto de seu momento histórico, que ainda não vislumbra um horizonte de ruptura radical. O fato de existir apenas uma estrela, “o” Michael Moore, e não centenas deles espalhados pelo país, já aponta para a não existência de uma cultura de fato democrática e progressista nos moldes revolucionários. Todavia, a própria existência e sucesso de público de um cineasta como esse já são provas de que atualmente existem projetos dissidentes que apontam para a classe trabalhadora como um sujeito histórico em formação. Assim, o fenômeno Michael Moore funciona como uma espécie de termômetro da movimentação política e cultural norte-americana; se sua obra não é revolucionária, é definitivamente fruto progressista da história dos Estados Unidos e de seus avanços e limites.

Bibliografia

A greve. Diretor: Sergei Eisenstein. União Soviética, 1925. Filme (82 minutos). Título original: Stachka.

A mulher faz o homem. Diretor: Frank Capra. Estados Unidos: Sony Pictures, 1939. Filme (130 minutos). Título original: Mr. Smith goes to Washington.

A sociedade do espetáculo. Diretor: Guy Debord. França: Simar Films, 1974. Filme (88 minutos). Título original: La société du spectacle.

Adorno, T. W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I.** São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Teoria Estética.** Lisboa: Edições 70, 1982.

Ali, T. O espírito da época. In: Harvey, D. et al. **Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

Alves, G. **Trabalho e Subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório.** São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. Apresentação: O velho Moloch do Capitalismo Global. In: Corsi, F. L. et al (org.) **Dimensões da crise do capitalismo global.** Londrina: Práxis, 2009.

Amado, A. Michael Moore e uma narrativa do mal. In: Mourão, M. D; Labaki, A. (org.) **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Antunes, R. **Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho.** São Paulo: Boitempo, 2009.

Arend, S. M. F. e Reis, A. M. D. Juventude e restaurantes fast food: a dura face do trabalho flexível. In: **Revista Katálisis**, vol. 12, n. 2, 2009, pp. 142-151, Universidade Federal de Santa Catarina.

Aronowitz, S. **False promises: the shaping of American working class consciousness.** Duke University Press, 1992.

_____. **The death and rebirth of American Radicalism.** New York: Routledge, 1996.

_____. **Just around the corner: The Paradox of the jobless Recovery.** Philadelphia: Temple University Press, 2005.

_____. **How class works.** New Haven: Yale University Press, 2003.

Arthur, P. Everything is personal: Michael Moore and the documentary essay. In: Bernstein, M. (org.) **Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon.** Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

Bazin, A. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, v. 1.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

Bensman, D. “Roger & Me”: Narrow, Simplistic, Wrong. **The New York Times.** 2 mar. 1990. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1990/03/02/opinion/roger-me-narrow-simplistic-wrong.html>> Acesso em 03 fev. 2015.

Bernadet, J. **Cineastas e Imagens do Povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Bernstein, M. Documentaphobia and mixed modes: Michael Moore’s Roger & Me. In: Grant, B. K., Sloniowski, J. (org.) **Documenting the documentary: close readings of documentary film and video.** Detroit: Wayne State University Press, 1998.

_____. Introduction. In: **Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon.** Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

BLCC Biblioteca Libertária de Contra-Cultura. **Capitalismo e Cooperativismo.** s/d. Disponível em <<http://blcc.orgfree.com/>>. Acesso em 26 abr. 2015.

Bourdieu, P. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. **Berkeley Journal of Sociology,** n. 32, 1987.

- Brecht, B. **Teatro Completo em 12 volumes, v. 3 e 4**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- Buhle, M. J.; Buhle, P. **It started in Wisconsin**. New York: Verso, 2011.
- Campbell, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Canby, V. Rejoice! It's Independents' Day. **New York Times**. 8 out. 1989, p. H13.
- Capitalismo: uma história de amor**. Diretor: Michael Moore. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2009. Filme (127 minutos). Título original: Capitalism: a love story.
- Chomsky, N. **Occupy**. New York: Zuccotti Park Press, 2012.
- Coelho, S. S. Perspectivas da análise narrativa do cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário. In: **Doc On-line**, n. 11, dez. 2011, p. 38. Disponível em <www.doc.ubi.pt>. Acesso: 30 nov. 2014.
- Colin, Armand. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- Collins, C. **99 to 1: how wealth inequality is wrecking the world and what we can do about it**. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2012.
- Comaroff, J.; Comaroff, J. Millennial Capitalism: First Thoughts on a Second Coming. In: **Public Culture**. Duke University Press, Volume 12, n. 2, 2000.
- Corrigan, T. **The Essay Film: from Montaigne, after Marker**. New York: Oxford University Press, 2011.
- Corsi, F. L. A crise do capitalismo global e as bases da recuperação. In: Corsi, F. L. et al (org.) **Dimensões da crise do capitalismo global**. Londrina: Práxis, 2009.
- Dandaneau, S. P. **A town abandoned: Flint Michigan confronts deindustrialization**. Albany: State University of New York Press, 1996.
- Davis, M. **Prisoners of the American Dream: politics and economy in the history of the U.S. working class**. London: Verso, 1999.
- _____. Editorial: Obama at Manassas. In: **New Left Review** 56, Mar/abr. 2009.
- Debord, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

Denning, M. **The Cultural Front: the laboring of American culture in the twentieth century**. New York: Verso, 2010.

Duriguetto, M. L. A questão dos intelectuais em Gramsci. In: **Serviço Social e Sociedade**. São Paulo, n. 118, p. 265-293, abr./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ssoc/n118/a04n118.pdf>>. Acesso em 04 fev. 2015.

Eagleton, T. **Reason, Faith and Revolution: reflections on the God debate**. New Haven: Yale University Press, 2009.

Edsforth, R. **Class conflict and cultural consensus: the making of a mass consumer society in Flint, Michigan**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

Eisenstein, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (org.). **A Experiência do Cinema. Antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

Freedman, S. Non-fiction works inspire liberals to do battles. **USA Today**. 19 nov. 2003, p. A23.

Freitas, V. **Unidade Instável: o conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 1996.

Geiger, J. **American Documentary Film: projecting the nation**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Getino, O., Solanas, F. **Hacia un tercer cine**. Disponível em <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/fondo.aspx?cod=2408>>. Acesso em 31 out. 2011.

Gramsci, A. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Volumes 1 e 5.

Gruppi, L. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

Harvey, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2010.

Hill, J. Finding a form: politics and aesthetics in Fatherland, Hidden Agenda and Riff-Raff. In: McKnight, G. (org.) **Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach**. Westport: Greenwood Press, 1997.

Horowitz, I. L. **Power, Politics, and People: The Collected Essays of C. Wright Mills**. New York: Oxford University Press, 1967.

Jameson, F. **Marcas do Visível**. Rio De Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Espaço e imagem**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. **A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a globalização**. Petrópolis: Vozes, 2002.

Kael, P. Review of Roger & Me. **The New Yorker**. 8 jan. 1990, p. 84.

Kellner, D. Michael Moore and the aesthetics and politics of contemporary documentary film. In: Bernstein, M, H (org.) **Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

Kilborn, R. The British take on Moore. In: Bernstein, M. (ed.) **Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

Knight, A. U.S. contemporary cinema scene. In: Staples, E. D. (ed.) **The American cinema**. Washington DC: Voice of America, 1973.

Kurz, R. **O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

Lacorne, D. **Religion in America: a political history**. New York: Columbia University Press, 2011.

Larner, J. **Forgive Us Our Spins: Michael Moore and the Future of the Left**. New York: John Wiley & Sons, 2006.

Luxemburgo, R. **O Socialismo e as Igrejas**. 1905. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/luxemburgo/1905/mes/igrejas.htm>>. Acesso em 08 abr. 2015.

Lydersen, K. Michael Moore Shows Scrappy Union Some Love in ‘Capitalism’. In: **In these times: with justice and liberty for all**. 28 set. 2009. Disponível em <http://inthesetimes.com/working/entry/4957/michael_moore_shows_the_ue_some_love>. Acesso em 16 fev. 2015.

Mandel, E. **Delightful Murder: a social history of the crime story**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Martín-Barbero, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

Marx, K. 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: **A Revolução antes da Revolução, v. 2**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **Contribuição à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. Disponível em <www.marxists.org>. Acesso em 02 nov. 2013.

_____. **Miséria da Filosofia: Resposta à Filosofia da Miséria do Sr. Proudhon**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1982.

Messadié, G. **A crise do mito americano: réquiem para o super-homem**. São Paulo: Ática, 1989.

Mészáros, I. **A crise estrutural do Capital**. São Paulo: Boitempo, 2009.

Mills, C. W. **A nova classe média**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

_____. **The Power elite**. New York: Oxford University Press, 2000.

Moore, M. Capitalism: a Love story. **Entertainment Weekly**, 16 ago. 2009. Disponível em <<http://www.democraticunderground.com>>. Acesso em 20 dez. 2012.

_____. Trailer - My new movie: Capitalism a love story. **Huffington Post**. 20 set. 2009. Disponível em <http://www.huffingtonpost.com/michael-moore/trailer-michael-moores-ca_b_264794.html>. Acesso em 19 dez. 2014.

Negrini, M; Augusti, A. R. O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**. 2013. Disponível em

<www.bocc.ubi.pt/pag/negrini-augusti-2013-legado-guy-debord.pdf>. Acesso em 14 mai. 2015.

Ness, R. R. Prelude to Moore. In: Bernstein, M, H (org.) **Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

Nichols, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

_____. **Introduction to documentary**. 2nd Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

_____. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Oberacker, J. S. **The people and me: Michael Moore and the politics of political documentary**. Amherst: University of Massachusetts, 2009.

Pecequillo, C. S. A América em dois tempos: futuro e passado. In: Corsi, F. L. et al (org.). **Dimensões da crise do capitalismo global**. Londrina: Práxis, 2009.

Pinto, G. A. **A organização do trabalho no século 20: taylorismo, fordismo e toyotismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

Portelli, H. **Gramsci e o Bloco Histórico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Rizzo, S. The left's biggest star: Michael Moore as commercial auteur. In: Bernstein, M, H (org.) **Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

Roger e Eu. Diretor: Michael Moore. Estados Unidos: Warner Bros, 1989. Filme (91 minutos). Título original: Roger and Me.

Ruby, J. The image mirrored: reflexivity and the documentary film. In: Rosenthal, A. (ed.): **New Challenges for documentary**. Berkeley: University of California Press, 1988.

Saunders, D. **Documentary**. New York: Routledge, 2010.

Schlesener, A. H. **Revolução e cultura em Gramsci**. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

- Schultz, E. **Michael Moore: a biography**. Toronto: ECW Press, 2005.
- Scott, A. O. Movie Guide. **New York Times**. 18 out. 2002.
- Sorlin, P. **Sociologia del cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Standing, G. **O precariado: a nova classe perigosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- Skrotzky, C. **O cinema intertextual de Michael Moore: a linguagem fílmica como retórica**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- Souza, R. M.; Amorim, L. C. C. Cooperativas no capitalismo contemporâneo: estratégias dos trabalhadores a serviço do capital. In: **I Simpósio Trabalhadores e a Produção Social**. Sumaré, São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www.simposioproducaosocial.org.br/Trabalhos/605.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2015.
- Tent, B. Media in a capitalist culture. In: Jameson, F. Miyoshi, M. (org.) **The cultures of globalization**. London: Duke University Press, 1998.
- Thompson, E. P. **A formação da classe operária inglesa, v. 1, 2 e 3**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- _____. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- Tiros em Columbine**. Diretor: Michael Moore. Estados Unidos: NBO Editora, 2002. Filme (120 minutos). Título original: Bowling for Columbine.
- Tota, A. P. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- Trotsky, L. **O Programa de Transição**. 1938. Disponível em <<http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1938/programa/index.htm>>. Acesso em 06 set. 2013.
- Viana, D. Na linha de produção. In: **Página 22 – Informação para o novo século**. FGV. Edição 85. Maio de 2014. Disponível em <<http://www.pagina22.com.br/index.php/2014/05/na-linha-deproducao.dpuf>>. Acesso em 27 dez. 2014.

Villela, B. B. R. **O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PROLAM/USP, 2013.

Vogler, C. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Wallerstein, I. **O declínio do poder americano**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

Wayne, M. **Marxism and Media studies: key concepts and contemporary trends**. London: Pluto Press, 2003.

_____. **Political film: the dialectics of Third Cinema**. London: Pluto Press, 2001.

Weber, M. **Economia e Sociedade, v. 1**. Brasília: UNB, 2004.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

Williams, L. Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary. In: Rosenthal, A. Corner, J. **New Challenges for Documentary**. Manchester, New York: Manchester University Press, 2005.

Williams, R. **Culture and Materialism: selected essays**. London: Verso, 2005.

_____. **Marxism and Literature**. New York: Oxford University Press, 1977.

Winston, B. The tradition of the victim in griersonian documentary. In: Rosenthal, A. (ed.): **New Challenges for documentary**. Berkeley: University of California Press, 1988.

Wood, G. S. **The Idea of America: reflections on the birth of the United States**. New York: Penguin Press, 2012.

Woodwiss, M. **Organized Crime and American Power**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Zinn, H. **A people's history of the United States**. New York: Harper & Row Publishers, 2003.