



## **Considerações sobre o cinema documental de Michael Moore: Cinema Militante e Indústria Cultural na Análise de “Tiros em Columbine”<sup>1</sup>**

Hugo BERNARDO<sup>2</sup>  
Faculdades Integradas Barros Melo (AESO), Olinda, PE

### **RESUMO**

Este artigo visa debater a obra do documentarista norte-americano Michael Moore. O projeto que apresentamos é uma primeira investigação sobre o tema e visa analisar as características encontradas em seus trabalhos – principalmente “Tiros em Columbine” –, onde notamos que o discurso do diretor está próximo dos princípios da arte militante, só que dentro do âmbito da indústria cinematográfica, sob amparos financeiro e mercadológico. A questão que levantamos é exatamente: como a indústria cultural do cinema, que é alvo de críticas de Michael Moore, financia obras desta natureza? Que questões estão envolvidas, tanto do ponto de vista do discurso do documentário quanto do ponto de vista do gênero?

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Documentário; Cinema Militante; Indústria Cultural.

Debater a obra do documentarista norte-americano Michael Moore significa reconhecer que, em seus filmes, um discurso notadamente militante contra o presidente dos Estados Unidos, George Bush, funciona como a principal alavanca de posicionamento na indústria do cinema. O artigo que apresentamos é uma primeira investigação sobre o tema e é desenvolvido junto a bolsistas de iniciação científica no Grupo de Estudos do Documentário (Gedoc), nas Faculdades Integradas Barros Melo (Aeso), em Olinda (PE). Analisando as características encontradas em seus trabalhos – principalmente “Tiros em Columbine” – notamos que o discurso de Michael Moore está próximo dos princípios da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Sessão Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 3º semestre do Curso de Jornalismo da Faculdades Integradas Barros Melo (AESO). E-mail: bitouls@gmail.com

arte militante, só que dentro do âmbito da indústria cinematográfica, sob amparos financeiro e mercadológico. Este artigo apresenta uma breve revisão bibliográfica sobre questões que permeiam as hipóteses da nossa pesquisa. Ou seja, a idéia de que a acentuação de um discurso militante reforça o seu posicionamento de destaque na indústria do cinema. Faremos breves considerações sobre cinema documentário, militante e indústria cultural e analisaremos trechos do filme “Tiros em Columbine”.

### **Documentário, uma introdução**

Citando o estudioso no campo de produção de documentário Bill Nichols (2007), definir este gênero fílmico pode ser uma tarefa tão complicada quanto conceituar temas como “arte” ou “cultura”. Para Nichols, isso ocorre porque o documentário não é uma reprodução da realidade. Se assim fosse, “teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente” (NICHOLS, 2007, p.47). Percebemos, então, que o cinema documental é uma representação do mundo contemporâneo, filtrada pela visão dos seus realizadores. Mas, para melhor ilustrar a idéia que o senso comum tem do “primo pobre do cinema ficcional”, cabe – com certas ressalvas já pinceladas no parágrafo anterior – uma definição de cinema concebida pelo cineasta francês Jean-Luc Godard; de que “o cinema é verdade 24 vezes por segundo” (apud AUGUSTO, p.208).

O que nos interessa em discutir neste trabalho são os filmes chamados de não-ficção. Bill Nichols se refere a estas obras como “documentários de representação social”. Trata-se do tipo de filme que representa o mundo real que habitamos. Eles transmitem um ponto de vista do realizador para os espectadores; como quando Werner Herzog se propõe a apresentar a vida do ativista ecológico Timothy Treadwell, em “O Homem Urso” (Grizzly Man, EUA, 2005) ou quando Eduardo Coutinho dá voz a pessoas comuns, em “Edifício Master” (Brasil, 2002).

Existem, dentro dos documentários, diversas particularidades que os caracterizam. A existência ou não de narração, as maneiras de abordar os temas e o recurso da montagem são apontamentos que podem apresentar o ponto de vista do realizador. De acordo com professor de cinema Ken Dancyger (2003), todos esses aspectos à disposição do cineasta estão direcionados para um objetivo definido: expor o ponto de vista particular do diretor sobre determinado assunto (DANCYGER, 2003, p.316).

É possível destacar, dentro do universo do cinema documental, cineastas que realizaram obras importantes para a sedimentação do gênero cinematográfico. Robert



Flaherty entrou na história como o pioneiro, por seu trabalho “Nanook, o Esquimó” (Nanook of The North, EUA, 1922), em que se propôs a “captar o real”, mostrando ao público como é a vida de um esquimó. Leni Riefenstahl é outro expoente na história do documentário ao realizar importantes trabalhos, entre eles está “O Triunfo da Vontade” (Triumph des Willens, Alemanha, 1935), quando documentou o encontro nazista no sexto congresso de Nuremberg. Distinguem-se, nas produções documentais brasileiras, os realizadores João Moreira Salles<sup>3</sup> e Eduardo Coutinho<sup>4</sup>.

## **Cinema Militante**

A noção de uma arte socialmente engajada, que é militante no sentido de buscar a transformação social e o recrutamento de mais “soldados para a causa” se encaixa de forma concreta aos documentários de Michael Moore. Devido à maneira como ele constrói seu argumento ao longo da película; narração, montagem e coleta de dados, tudo funciona a favor do cineasta e da exclamação do seu ponto de vista, que visa não apenas “abalar” a estrutura política vigente, mas modificá-la. “Editar” o “real” a partir de seu próprio conceito de certo e errado.

Segundo Michel Silva (2006), entende-se por arte militante as realizações que surgem contemporaneamente às lutas sociais e políticas. Essas produções têm a função de registrar os acontecimentos e influenciar os espectadores; ou seja, podem ser ao mesmo tempo observadoras e manipuladoras. Nesses momentos de convulsões sociais e mudanças históricas, o artista aparece divulgando seu ponto de vista e, com isso, acaba elaborando um trabalho híbrido e visivelmente engajado. No caso do cinema militante, algumas obras convergem para um objetivo comum: convocar mais pessoas para a causa do cineasta, seja no formato ficcional ou documental.

A figura do cineasta militante é bastante heterogênea. Eles podem estar falando por eles mesmos (geralmente em nome de uma comunidade), como quando o documentarista

---

<sup>3</sup> João Moreira ganhou visibilidade com a produção do polêmico documentário “Notícias de uma Guerra Particular” (Brasil, 1999) e “Santiago” (Brasil, 2007). Para Amir Labaki: “João Moreira Salles denuncia em ‘Santiago’ a ficção do real encenada para a câmera por Santiago sob sua meticulosa direção. O cineasta chega mesmo a recriminar-se por, na filmagem original, ter reprimido e feito calar seu personagem no único instante em que ele procura colaborar com um comentário sobre uma característica íntima que escapa das intencões do roteiro traçado” (LABAKI, 2007).

<sup>4</sup> Eduardo Coutinho dirigiu obras como “Cabra Marcado para Morrer” (Brasil, 1984), “Babilônia 2000” (Brasil, 2000), “Edifício Master” (Brasil, 2002) e “Jogo de Cena” (Brasil, 2007). O trabalho de Coutinho tem características bem delineadas: entrevistas, *background* temático singular e, principalmente, histórias de gente – pessoas comuns. Por tamanha engenhosidade no âmbito documental brasileiro, Coutinho é o expoente da geração de documentaristas que aparece em fins da década de 90 e início de 2000: João Moreira Salles, Kiko Goifman (“33”, 2002), Sandra Kogut (“O Passaporte Húngaro”, 2001), entre outros.



Michael Moore persegue o chefe da General Motors para confrontá-lo sobre o mal que ele fez para a região de Flint (Michigan), em “Roger e Eu” (Roger and Me, EUA, 1989); ou podem estar à serviço dos ideais do governo, como quando o cineasta Sergei Eisenstein, através de uma obra ficcional, mostra ao povo russo como responder às injustiças nas grandes indústrias. No filme “A Greve” (Stachka, Rússia, 1925), uma obra panfletária do ideal comunista que estava se firmando na Rússia, o cineasta reforça o princípio de que, através da greve, trabalhadores se unem para conseguirem vitórias no campo dos direitos trabalhistas.

Muitas vezes, as obras cinematográficas desse período refletem a crise social de determinada região. Esses filmes geralmente não atuam de forma passiva diante dos problemas aos quais apresenta. A partir da leitura social que o cineasta tem, o conteúdo de seu trabalho apresenta sua visão do problema e evoca um clamor por mudanças. Esse exemplo pode ser ilustrado de forma evidente no trabalho do realizador Michael Moore. Em “Tiros em Columbine” (Bowling for Columbine, EUA, 2002), o documentarista realiza seu filme sobre um acontecimento de proporções mundiais: o tiroteio ocorrido na *Columbine High School*, no Colorado, estado norte-americano. A partir daí, trata o seu filme como uma propaganda anti-armas, elaborando através de entrevistas e intensa coleta de dados um discurso panfletário que visa modificar o real, alterar a estrutura da sociedade americana. O cinema militante sempre esteve atrelado a estruturas de financiamento estatais (como no caso das obras de Eisenstein, que eram claramente capitalizadas pelo Estado russo) ou sendo produzido de maneira independente e tendo, portanto, um circuito de distribuição e exibição limitados. No entanto, notamos que os filmes de Michael Moore não são nem produzidos via suporte do Estado (ou público), uma vez que eles detratam a figura do presidente George Bush, nem são independentes, já que demandam um alto custo de produção e ganham uma larga distribuição mundial. A hipótese deste artigo é compreender como o discurso militante de Moore ganha reforço através do que se convencionou chamar de indústria cultural – tópico que discutiremos logo a seguir.

## **Indústria Cultural**

Debater o conceito da Indústria Cultural e sua apresentação atual se mostra imprescindível quando os objetos de análise são os trabalhos do documentarista Michael Moore, já que existe um aparente contra-senso neste fenômeno: enquanto Moore tece críticas à sociedade capitalista americana, a indústria cinematográfica fornece amparo



financeiro para os trabalhos do cineasta, além da ajuda no mercado (distribuição, publicidade, etc.).

A idéia da Indústria Cultural foi cunhada pelos pensadores da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Eles argumentaram que, nas sociedades capitalistas, a população é mobilizada a se engajar nas tarefas necessárias a manutenção do sistema econômico e social vigente através do consumo estético massificado e estandardizado. A Indústria Cultural teria o papel de articular esses fatos, transformando a cultura (bens simbólicos) em produtos padronizados. O professor Francisco Rüdiger afirma que, “assim, o conteúdo libertador [do conhecimento cultural] se vê freado e, ao invés de conhecimento emancipador em relação às várias formas de dominação, as comunicações se vêm acorrentadas à ordem social dominante” (RÜDIGER, 2001, p.133).

Muito da sociedade mudou desde que os pensadores alemães formataram esse conceito de Indústria Cultural. É importante perceber uma característica fundamental a respeito da Indústria; que ela não é estática ou “ignorante”. Agentes sociais da Indústria Cultural percebem as tendências que o mercado conclama e “alimentam” a sociedade com produtos que sabem que vão dar retorno financeiro. Hoje, o que existe, não é mais uma Indústria Cultural com um só “corpo”, mas várias subdivisões, como a “indústria” do cinema, da música, da literatura e da televisão, que sobrevivem dentro de suas realidades, cada qual à sua maneira. A indústria cinematográfica – foco da abordagem deste artigo -, sem dúvidas, é uma das mais poderosas instituições da Indústria Cultural. Mobiliza indivíduos, dita os filmes que serão realizados, escolhe elencos, diretores, cria premiações, etc.

Para um filme ser realizado, extensas pesquisas de mercado são feitas. Além disso, status dentro do campo de atuação, premiações e dinâmicas de reconhecimento de determinados realizadores funcionam como uma eficiente “moeda de troca”. É um estudo de mercado. E, mesmo depois de investir e ter em mãos o filme pronto, os agentes institucionais ainda fazem diversos “testes” com o produto para um público escolhido, podendo, até realizar mudanças na obra. O diretor Sidney Lumet acredita que “hoje em dia é difícil para as empresas cinematográficas perderem dinheiro. (...) Os chamados direitos subsidiários agora lhes proporcionam grande proteção para seus investimentos: videocassete, televisão a cabo, televisão gratuita, exibição nos vôos das companhias aéreas. E logicamente os direitos internacionais fora dos EUA e Canadá representam cerca de 50% da receita bruta total” (LUMET, 1995, p.186).



Considerando esses fatos, é pertinente questionar porque a indústria cinematográfica não só aprova como também financia filmes como os de Michael Moore, uma “metralhadora giratória” de críticas aos poderosos dos EUA. Porque fornecer amparo financeiro para alguém que vai criticar os ideais de consumo americanos? O que também é interessante nessa relação Michael Moore/Indústria Cultural é que ela não se restringe apenas ao entretenimento cinematográfico. Outras mídias também aceitam expor as idéias do cineasta americano, como livros (indústria do livro) e programas de TV (indústria da televisão), além de um *website*, com o certo retorno financeiro (um dos livros do cineasta, “Stupid White Man”, passou 58 semanas na lista dos mais vendidos do jornal *New York Times*, tornando-se com isso o livro de não-ficção mais vendido dos EUA entre 2002 e 2003). Após a estréia de “Fahrenheit 9/11” (EUA, 2004), o jornalista e crítico de cinema Ed Halter publicou um artigo no “Village Voice” em que dá ao público a dimensão dos contratos entre Moore e as distribuidoras. Ele relata que o documentário “Roger e Eu” recebeu três milhões de dólares da Warner (“cifra sem precedentes para um documentário”, aponta Halter) (apud AMADO, 2005, p.218-219).

Além da idéia de que suas obras são economicamente rentáveis para qualquer facção da indústria do entretenimento que venha a financiá-las, Moore credita a oportunidade que tem de expor suas idéias através das mídias ao fato dos grandes da indústria não acreditarem que tais idéias vão incentivar alguma pessoa. No discurso de fechamento do documentário “A Corporação” (The Corporation, EUA, 2003) – obra que trata das grandes corporações e de sua atuação nos dias atuais –, Michael Moore faz uma breve análise sobre o assunto:

“Geralmente penso em como é irônico eu ser capaz de realizar todos esses trabalhos e, no entanto, onde estou? Estou na mídia. (...) Por que eles me dariam espaço se eu me oponho a tudo que eles apóiam? Eu gasto meu tempo com o dinheiro deles, me opondo ao que eles acreditam. (...) Eles me dão espaço porque sabem que existem milhões de pessoas que querem ver meus filmes ou ver meu programa de TV e, com isso, vão ganhar dinheiro. Consigo fazer meu trabalho porque estou dirigindo meu caminhão pela inacreditável falha no capitalismo, a ganância. (...) Eles acreditam que, quando as pessoas assistirem meus trabalhos, ou talvez esse filme [A Corporação], não vão sair de seus sofás e tomar atitudes políticas. Eles estão convencidos disso. Eu estou convencido do oposto. Estou convencido que algumas pessoas vão sair desse cinema, ou se levantar do sofá e

fazer algo, qualquer coisa, para trazer o mundo de volta à nossas mãos”. (MOORE, 2003)

O depoimento de Moore parece sintetizar o mesmo questionamento que nos colocamos ao analisar mais atentamente a obra do cineasta. Cabe reconhecermos que o trabalho de pesquisa que desenvolvemos tem como princípio problematizar a relação entre o discurso militante de Michael Moore e a Indústria Cultural. Para localizarmos o discurso militante do realizador, precisamos perceber quais são os constituintes do discurso no documentário – tópico a ser explorado em seguida.

### **A Narração nos Documentários**

A narração é um dos recursos que compõem o quadro de características do documentário e, junto ao diálogo e à música, completa as três camadas sonoras que caracterizam o produto. A narração é um dos tópicos mais relevantes quando se pensa num ponto de vista do realizador, pois pode chegar ao ponto de alterar o significado da imagem exibida (DANCYGER, 2003, p. 347). Para o autor, é possível categorizar os tipos de narração existentes nos documentários em quatro: narrador como observador, como investigador, como guia ou como provocador. Dentro de todas essas categorias, existem ainda outras nuances que dão o tom que o realizador deseja ao seu trabalho, como a narração objetiva ou subjetiva, íntima ou distante, áspera ou irônica, jovem ou idosa, profissional ou cômica. Partindo da premissa de que o documentário trata da exposição do ponto de vista do realizador, essas escolhas têm uma grande importância, pois é a partir delas que a idéia do documentarista vai ser “impressa” nos fotogramas. Vale ressaltar que existem, dentro do gênero documental, seções que não utilizam narração, em nenhuma das formas citadas. Por exemplo, nos documentários do cinema-verdade – principalmente do seu expoente, Jean Rouch – essa característica está ausente.

1. Narrador como observador - De acordo com Dancyger, quando em um documentário o narrador se apresenta como um observador, este tem o papel de guia. Sua missão é nos levar com ele para uma “excursão” a um lugar, uma pessoa ou a uma idéia. A posição que este narrador toma pode ser a de um especialista, uma companhia ou a de um inocente em processo de descoberta. Esse último caso pode ser exemplificado com os trabalhos do documentarista australiano Michael Rubbo, que fez filmes para o *National Film Board* do



Canadá. Em seus trabalhos, Rubbo torna-se um personagem: ele é um observador-participante. Esta característica está presente em “Sad Song of Yellow Skin” (1970), onde analisa o efeito da guerra no Vietnã; “Waiting for Fidel” (1974), onde apresenta a possibilidade de um encontro entre um político capitalista canadense e Fidel Castro e “Solzhenitsyn’s Children... Are Making a Lot of Noise in Paris” (1979), onde mostra as correntes intelectuais da cidade onde as idéias significam tudo.

2. Narrador como investigador - Ken Dancyger afirma que, em um documentário investigativo, os realizadores se utilizam da investigação para compreender um tema ou uma pessoa. O documentário investigativo não se esforça para criar um caso, sendo com isso, menos polêmico que os políticos ou os sociais. Para Dancyger, um exemplo desse tipo de documentário é “Ballad of Ramblin’ Jack” (2000), de Aiyana Elliot. Neste trabalho, é a partir da investigação – misturando filmagens domésticas, imagens de arquivo, entrevistas atuais e uma espécie de turnê de concertos – que Aiyana tenta compreender a figura do músico Jack Elliot, seu pai.

3. Narrador como guia - O narrador como guia, como descreve Ken Dancyger, é aquele investigador que já estudou seu objeto de trabalho; é quando já compreendeu o assunto e agora passa para os espectadores suas impressões. O autor ainda fala da existência de vários tipos de guia dentro da mesma obra, como, por exemplo, o guia intelectual e o emocional. Um realizador que trabalha nessa linha é Mark Jonathan Harris, vencedor do Oscar com “The Long Way Home” (1997), que conta a história de sobreviventes do Holocausto desde o fim da guerra em 1945 até o nascimento do Estado de Israel em 1948, e “Nos Braços de Estranhos – Histórias do Kindertransport” (2000).

4. Narrador como provocador - Para Dancyger, o narrador provocador tem um objetivo bem claro em sua obra: promover a mudança. Como meios para esse fim, eles utilizam uma abordagem que pode ser tanto direta, como Justine Shapiro e B.Z. Goldberg em “Promessas” (2001) quanto irônica, como Michael Moore, que usa o humor como fio-condutor em seu trabalho “Tiros em Columbine” (2002).

As obras de Michael Moore têm algumas características que se configuram como sua marca autoral. O humor corrosivo que satiriza a sociedade americana é um dos elementos mais evidentes. Trata-se de um clamor por mudanças. O cineasta apresenta-se

como narrador-ator em “Tiros em Columbine”. Ele conduz as entrevistas e corre atrás de dados empíricos para sua constatação do absurdo número de crimes com armas de fogo nos EUA; ao mesmo tempo em que conduz a narrativa. Em todo fotograma do filme existe uma clara intenção do autor: a partir da informação exibida, estimular mudanças na sociedade americana. Sua ironia para tratar de alguns fatos está marcadamente presente na obra.

Em determinado momento da projeção, ele, por exemplo, simplifica a história do desenvolvimento da *National Rifle Association* (NRA) e mostra implicações desta com a *Ku Klux Klan*<sup>5</sup>. Moore faz tudo isso através de uma divertida animação. A narração, durante a animação, também usa o sarcasmo para indicar o desenvolvimento do medo na sociedade americana. Ironia e a “mastigação” de fatos complexos, traduzindo-os para os espectadores de forma pessoal, são características que permeiam a obra do cineasta americano.

### **Michael Moore, personagem de si mesmo**

O senso comum parece sinalizar que documentário é um gênero cinematográfico que não cria facilmente empatia com a grande massa de espectadores. Isso ocorre porque, sendo uma forma cinematográfica que “retrata o real”, acaba por ser taxada de enfadonha, já que o cinema é, usualmente, um ambiente para se “escapar da realidade” ou “entrar no mundo mágico da ficção”. Então, como explicar o destaque obtido pelo realizador de documentário Michael Moore? Mais ainda, por que, em muitos casos, acaba sendo com um filme de Moore que as pessoas geralmente se introduzem no universo do documentário?

Primeiramente, é importante explicar que o cineasta americano foi além de sucesso comercial e de público. Com a obra “Tiros em Columbine”, Moore ganhou a crítica internacional<sup>6</sup> e a maior premiação da indústria do cinema, o Oscar. Para compreender o fenômeno que se tornou o realizador americano, é importante entender o contexto histórico-social de suas produções, ou seja, onde se passa suas obras, o que ele comunica e para quem ele fala. Moore se tornou conhecido por criticar a sociedade americana; retrata a injustiça social, faz críticas ao governo americano e questiona os costumes da maior

---

<sup>5</sup> A Ku Klux Klan é o nome de várias organizações racistas dos Estados Unidos que apóiam a supremacia branca e o protestantismo em detrimento a outras religiões.

<sup>6</sup> Só como exemplo da aprovação da crítica, podemos citar o fato de que “Tiros em Columbine” teve um surpreendente 96% de índice de aprovação no site Rotten Tomatoes, em que críticos do mundo todo dão notas aos filmes.



potência mundial. Debatendo temas tão polêmicos, não é surpresa que Moore tenha angariado espectadores com a mesma força que os tenha repellido. Os que simpatizam com o cineasta se deixam guiar pela forma irônica com que ele critica o poder e a hipocrisia dos líderes americanos. Os que detratam Moore afirmam que ele não passa de um sensacionalista, um “criador de caso” que distorce os fatos e sofre de uma falta de ética crônica.

A verdade é que Moore criou uma estratégia para chamar para si o estigma de cineasta “autor”. Ele estabelece um discurso atraente e pessoal para os espectadores; é como se desse voz a cada uma das reivindicações de uma população “carente em ser ouvida”. Além disso, Moore conseguiu criar um personagem sólido em todos os seus trabalhos. Como Carlitos, alter-ego do ator Charles Chaplin, que estrelou vários filmes, Michael Moore, ator-cineasta, é um personagem eficiente em seu trabalho. Ele consegue, a partir de suas produções, criar empatia com um público ávido em querer vivenciar as mudanças que ele aponta. Sua caracterização começa já na forma de se apresentar aos espectadores. Ele se introduz com traços típicos do *nerd* americano; gordo, de óculos, boné e roupa surrada. Como aponta o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, ele é o oposto da imagem de beleza ditada pelos EUA (MATTOS, 2003).

Outro ponto interessante na estratégia de Michael Moore é sua consciência que é uma “estrela”. Em 2005, foi eleito uma das 100 pessoas com mais influência no mundo, pela revista *Time*. Ele se apropria desse fato em suas produções; é como se possuísse passe livre para caminhar tranqüilamente entre as outras estrelas e com isso conseguir ótimas entrevistas (vide sua entrevista com o músico Marilyn Manson, no *backstage* de um de seus shows e com ator Charlton Heston, em sua mansão em Hollywood – ambos em “Tiros em Columbine”). Além disso, com esse *status*, ele pode literalmente “armar um barraco” para ser ouvido. Em “Tiros em Columbine”, depois de ter sido ignorado pelos empresários da Kmart, loja que vendeu as balas que estão nos corpos das vítimas de Columbine, ele voltou; mas dessa vez, usou sua influência e trouxe a mídia com ele. Resultado: foi agraciado com uma bela vitória simbólica: a Kmart se prontificou a não mais vender balas em seus estabelecimentos.

### **O “jeito Moore” de filmar**

Uma interessante característica narrativa está presente em “Tiros em Columbine”, que aponta para um discurso compreensível para uma ampla massa de espectadores; é a



apropriação de elementos da TV popular. Com uma linguagem maniqueísta, Moore arbitrariamente separa entre “bons” e “ruins” - as personalidades presentes em seus trabalhos. É uma forma simplista de trabalhar. Além disso, outro fato que liga Moore à TV de massa é a idéia de “ajudar os mais pobres”, através de uma interferência na vida desses desafortunados, com trejeitos típicos de um Silvio Santos ou Gugu Liberato – apresentadores que faziam quadros especiais para “ajudar” pessoas carentes. Nos trabalhos de Michael Moore, isso aparece embebido numa tentativa de “desmascarar” grandes empresários americanos, como Dick Clark, que possui um programa de trabalho que tira das casas os pais de baixa renda, deixando crianças sem a supervisão de adultos.

Depois de alardear o âmbito do cinema documental com suas obras polêmicas e sua marca, Michael Moore está criando tendência deste seu “estilo ultra-pessoal” de fazer documentário. Na prática, isso é traduzido em novos cineastas aparecerem com “o jeito Moore” de trabalhar o ponto de vista em uma obra documental. Um dos melhores exemplos para dar corpo a essa idéia é o documentarista Morgan Spurlock, autor de “Super Size Me” (EUA, 2004). Na obra, Spurlock serve de cobaia para uma audaciosa empreitada: provar o mal que o *fast food*, faz para a saúde, ao se alimentar deste tipo de alimento todos os dias durante um mês. Ao longo da película, “o jeito de Moore” apresentar os fatos está presente: a crítica aos costumes americanos, embate ideológico contra um grande conglomerado americano (Mc Donald's) e a tentativa de mudar o “real” (no sentido de diminuir o domínio desse tipo de lanche em detrimento a comidas mais saudáveis).

Por tudo isso, Michael Moore acaba fundamentando as regras para um produto híbrido dentro do gênero documentário<sup>7</sup>. É um crítico-ativo, sabe ser chato e inconveniente (basta ver sua tentativa de entrevista com Dick Clark em “Tiros em Columbine”), mas também é persistente e desbocado o suficiente para fazer coisas que muita gente gostaria de fazer. Com tanto apelo junto ao público, com essa imagem de *badboy* para as “causas nobres”, Michael Moore acaba juntando na mesma equação idéias tão díspares que dificilmente seriam concebidas; o documentário *pop*. E faz isso através de um discurso inteligível sobre assuntos ásperos (a sociedade americana em “Tiros em Columbine”; a política armamentista americana em “Fahrenheit 9/11”), permeando seus trabalhos com animações que diluem anos de história complexa de forma caricaturada e simplista, músicas pop (“What a Wonderful World”, cantada no filme por Louis Armstrong e, em outro momento, pelos Ramones, “Happiness Is a Warm Gun”, dos Beatles; além de utilizar

---

<sup>7</sup> Não iremos debater esta questão. Apenas sinalizar uma tendência no campo do documentário.



canções de outras bandas conhecidas, como The Offspring, R.E.M. e Marilyn Manson). Por juntar todas essas fontes distintas num “coquetel” de idéias que pretendem causar impacto no “real”, este trabalho sinaliza uma identificação das obras de Moore com a linguagem pop.

### **Considerações**

Na obra de Michael Moore encontramos cenas de cunho pessoal, que exprimem a posição política do realizador. São momentos que, ao mesmo tempo em que simplificam o “real”, são norteados por interesses da indústria do cinema. No filme “Tiros em Columbine”, por exemplo, Michael Moore compara dois discursos políticos. De um lado, mostra o prefeito de Sarnia (cidade canadense) Mike Bradley, falando sobre educação. Do outro, o presidente americano George W. Bush, falando que a necessidade mais importante é investir em segurança. Essa pode ser considerada uma cena ilustrativa do trabalho de Michael Moore, já que ela revela claramente a ideologia do cineasta. Aqui, vemos a sua intenção de dividir entre “bons” e “maus” os políticos do Canadá e dos EUA. É uma forma maniqueísta – típica da TV popular – de abordar o complexo quadro político-social dos Estados Unidos. Ele compara discursos dos políticos de cada nação, mostrando, de um lado, o presidente americano George W. Bush, falando que a necessidade mais importante é investir na segurança e, do outro, o prefeito de Sarnia, Mike Bradley, falando sobre educação. Claro que, nessa montagem, fica óbvia a exposição do ponto de vista político de Moore, que cuidadosamente escolheu dois discursos bem distintos, para enfatizar as diferenças entre os políticos.

Em outro momento de “Tiros em Columbine”, o cineasta aborda o ator Charlton Heston em sua mansão, para entrevistá-lo sobre o excesso de armas nos EUA e os impactos para a sociedade americana. Para que entrevistar Heston? É pouco provável que ele tenha algum *insight* que elucide Moore e os espectadores sobre o “exorbitante” número de mortes com armas de fogo – que ultrapassa os 11 mil por ano. A verdade é que, ao jogar Heston em cena, Michael Moore estará, ao mesmo tempo, utilizando uma personalidade conhecida do público, facilitando assim o acompanhamento da história, além de mostrar um ícone da indústria cinematográfica americana. É uma atitude que satisfaz dois extremos – de um lado Moore e suas idéias populares e, de outro, a indústria do cinema. Ao traçarmos algumas questões sobre o filme “Tiros em Columbine”, realizamos um mapeamento de discurso cinematográfico de Michael Moore e suas características. Outros



artigos e reflexões serão feitas sobre o realizador para dar continuidade a este projeto de pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AMADO, A. **Michael Moore e uma narrativa do mal**. In: LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Ed.CosacNaify, 2006. p. 216-234.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas (SP): Ed.Papirus, 2005.

LUMET, S. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Ed.Rocco, 1995.

AUGUSTO, S. **As penas do ofício**: ensaios de jornalismo cultural. Rio de Janeiro: Ed.Agir, 2006.

DANCYGER, K. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Ed.Elsevier, 2003

MOORE, M. **Cara, cadê meu país?**. São Paulo: Ed.Francis. 2004

### Sites:

CARREIRO, R. **Notícias de uma guerra particular**. Disponível em: [www.cinereporter.com.br](http://www.cinereporter.com.br). Acesso em 12 de junho de 2008.

LABAKI, A. **Santiago**. Disponível em: [www.itsalltrue.com.br](http://www.itsalltrue.com.br). Acesso em 10 de junho de 2008.

### Filmografia:

**Edifício Master** (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002)

**Notícias de uma Guerra Particular** (João Moreira Salles, Brasil, 1999)

**O Homem Urso** (Werner Herzog, EUA, 2005)

**Roger e Eu** (Michael Moore, EUA, 1989)

**Tiros em Columbine** (Michael Moore, EUA, 2002)



- Nanook, o Esquimó** (Robert Flaherty, EUA, 1922)
- Triunfo da Vontade** (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935)
- A Greve** (Sergei Eisenstein, Rússia, 1925)
- Santiago** (João Moreira Salles, Brasil, 2007)
- Os Loucos Senhores** (Jean Rouch, França, 1955)
- Super Size Me** (Morgan Spurlock, EUA, 2004)
- Fahrenheit 9/11** (Michael Moore, EUA, 2004)
- A Corporação** (Mark Achbar e Jennifer Abbott, EUA, 2003)
- Sad Song of Yellow Skin** (Michael Rubbo, Austrália, 1970)
- Waiting for Fidel** (Michael Rubbo, Canadá, 1974)
- Solzhenitsyn's Children... Are Making a Lot of Noise in Paris** (Michael Rubbo, Canadá, 1979)
- Ballad of Ramblin' Jack** (Aiyana Elliott, EUA, 2000)
- The Long Way Home** (Mark Jonathan Harris, EUA, 1997)
- Nos Braços de Estranhos – Histórias do Kindertransport** (Mark Jonathan Harris, EUA, 2000)
- Promessas** (Justine Shapiro e B.Z. Goldberg, EUA, 2001)
- 33** (Kiko Goifman, Brasil, 2002)
- O Passaporte Húngaro** (Sandra Kogut, Brasil, 2001)
- Cabra Marcado para Morrer** (Eduardo Coutinho, Brasil, 1985)
- Babilônia 2000** (Eduardo Coutinho, Brasil, 1999)