

Capitalismo em perspectiva documental: uma análise comparativa dos filmes

***Capitalismo – Uma História de Amor e Razões para a Guerra*¹**

Vinícius Santos de Medeiros*

Resumo:

Mediante uma análise comparativa de dois documentários recentes – *Capitalismo: uma História de Amor* (*Capitalism: a love story*, Michael Moore, 2009) e *Razões para a Guerra* (*Why We Fight?*, 2005, Eugene Jarecki), meu objetivo neste artigo é mostrar como os aspectos da linguagem cinematográfica podem definir a forma narrativa peculiar adotada por cada diretor na apresentação do argumento central de seus documentários. Com isso, mostro as diferenças narrativas entre M. Moore e E. Jarecki na composição de seus pontos de vista sobre o capitalismo, caracterizado por ambos os diretores como um sistema desinteressado com o bem-estar da sociedade estadunidense. Ao final desta análise procuro estabelecer uma relação entre a escrita documental e a escrita historiográfica, relevando a relação entre passado, presente e futuro.

Palavras-chaves: história, documentário, capitalismo e memória.

Abstract:

Through a comparative analysis of two recent documentaries – *Capitalismo: uma História de Amor* (*Capitalism: a love story*, Michael Moore, 2009) e *Razões para a Guerra* (*Why We Fight?*, 2005, Eugene Jarecki), my objective in this article is to show how the cinematographic language's aspects define the peculiar narrative form adopt by each director in the presentation of the central argument of their documentaries. Therefore, I show the narrative differences between M. Moore and E. Jarecki in the composition of their viewpoints about the capitalism, characterized by both directors as a system unconcerned with the welfare of American society. At the end of this analysis, I try to build up a relation between the documental and the historiographical write, emphasizing the relation between past, present and future.

Key-words: history, documentary, capitalism and memory.

¹ Este artigo é resultado do trabalho final de uma disciplina optativa sobre História e documentário, ministrada pela professora Ana Maria Mauad em 2011.

* Graduando do 8º período do curso de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista de iniciação científica (FAPERJ) no projeto *Memórias do Fotojornalismo Brasileiro*, com a orientação da professora Ana Maria Mauad. E-mail: vinicius_imf@yahoo.com.br

Introdução – O ponto de vista nos documentários

Todo filme documentário expõe o ponto de vista do diretor documentarista. Segundo Manuela Penafria, podemos entender por ponto de vista a representação da visão individual concernente ou ao realizador ou aos entrevistados do documentário (PENAFRIA, 2001, p. 7). É na forma como o documentarista se vale dos aspectos de linguagem e expressão peculiarmente cinematográficos e videográficos para compor os quadros de seu filme que é revelado o sentido que se quer produzir, ao passo que o envolvimento do espectador com a narrativa do filme é moldado em todo esse processo que tem na montagem o seu momento hierarquicamente privilegiado, na medida em que cada plano expressa certo ponto de vista e, com a unificação dessas unidades de sentido, geram-se sequências que trazem em seu bojo a estrutura significante que permite uma compreensão do todo.

Embora não seja necessário neste breve trabalho trazer o antigo debate sobre as diferenças e semelhanças entre o filme documentário e o cinema ficcional, um ponto para o qual eu quero chamar a atenção consiste na estrutura dramática e narrativa que dá forma ao documentário, proveniente do cinema clássico narrativo. Meu objetivo é mostrar o quanto a forma de contar uma história através do encadeamento de planos e sequências, bem como a disposição dos personagens, o espaço da ação, o conflito e o ritmo temporal em tela definem a apresentação do argumento central de um documentário e, dessa forma, como alguns aspectos centrais da linguagem cinematográfica podem definir também a forma narrativa peculiar adotada por cada diretor em seus filmes.

Desenvolvimento da trama, formas narrativas e o uso dos testemunhos nos dois documentários

"O capitalismo é isso. Um sistema que dá e tira. Tira, na maior parte das vezes."
(Michael Moore)

O trecho acima é uma paráfrase da voz em off de Michael Moore em um de seus últimos filmes, *Capitalismo: Uma História de Amor* (*Capitalism: A Love Story*, Michael Moore, 2009). Ele é bastante revelador do ponto de vista argumentativo e do tom denunciativo, provocador e irônico que o diretor assume ao longo do documentário. Antes de qualquer coisa, e já ressaltando que a análise empreendida aqui não se ocupa de toda a filmografia do diretor, é necessário definir Michael Moore como um realizador irreverente e irônico na forma como ele aborda o seu material e como controla gráfica e narrativamente a estrutura fílmica.

Quando da pós-produção e do processo de montagem, podemos definir Moore como um diretor que se utiliza da ironia para provocar impacto na plateia. Esse aspecto irônico da obra de Moore se associa ao modo como ele integra os diversos planos em uma sequência, se utilizando basicamente da montagem alternada para alcançar o objetivo pretendido. Para efeito de exemplificação, vamos analisar o início do filme, procurando compreender o estilo e a estética que é, a meu ver, própria e peculiar do diretor na feitura de seus documentários.

Após uma sequência inicial de assalto a banco (irônica por sinal, ao mostrar os assaltantes bastante descontraídos em plena ação, isso ao som de um rock não-diegético), Moore se vale de um documentário educativo chamado *A Vida na Roma Antiga* para selecionar algumas falas e imagens relevantes para o efeito de ironia que ele quer produzir.

Para tanto, a continuidade espaço-temporal necessária para produzir a significação e o sentido que o diretor quer transmitir ao público é construída através de um mecanismo de linguagem cinematográfica bem antigo e tradicional, mas essencial para que espaços-tempos díspares sejam unificados em uma única sequência, que passa a ter em seu bojo um sentido próprio – esse mecanismo é a montagem alternada. Assim sendo, trechos do filme sobre Roma se associam a imagens contendo tempos e espaços totalmente diferenciados, no caso, referentes ao atual EUA.

A associação entre imagens e falas gera a ironia da seguinte forma: mostra-se a fachada que representa o Império Romano paralelamente à imagem da Casa Branca e à fala “a fachada do império não podia esconder as sementes da decadência”; em seguida, enquanto as imagens de escravos trabalhando no filme de Roma surgem ao som de “a dependência insalubre da economia escravocrata [...]”, vemos também imagens de trabalhadores exercendo suas atividades numa indústria moderna de fabricação de tênis nos EUA; a fala do filme educativo “mas agora todas as funções do governo tinham sido absorvidas pelo imperador, que estava acima da lei e governava por decreto” é associada a imagens entrecortadas do imponente imperador romano e um senador estadunidense; para concluir a sequência, Moore mostra o final do filme sobre Roma e sua fala bastante contundente: “o desequilíbrio e o comportamento irresponsável das autoridades se tornariam as maiores razões para o declínio de Roma.” Percebe-se como a ironia se estabelece a partir de um jogo de planos distintos que juntos produzem a argumentação crítica de Michael Moore já no início da narrativa, algo que o diretor vai repetir ao longo da trama e de forma cada vez mais caricatural – nesse sentido, a apropriação de um filme sobre Jesus, numa sequência em que Cristo surge como um capitalista que cobra para fazer milagres, é hilária.

Dessa forma, logo no início do documentário o espectador já está apto para captar o ponto nevrálgico da argumentação de Moore: o sistema capitalista, com seus políticos que governam “sozinhos” (ou segundo uma lógica que atende apenas aos interesses das grandes corporações), é um mal para os EUA, o que pode parecer bastante simplório no início, mas que se torna complexo à medida que a trama incorpora algumas questões chaves que assumem uma postura denunciativa, querendo mostrar à sociedade um reflexo de si mesma.

Para tanto, Moore produz um ritmo de corte moldado segundo oito linhas narrativas de entrada, todas incorporando uma noção micro de diminuição da escala para construir a historicidade do tempo presente através de uma pluralidade de histórias, as quais juntas permitem o acesso a uma história mais complexa e totalizante. Nesse ponto, o diretor utiliza uma estrutura dramática proveniente do cinema narrativo para contar a história de famílias vítimas da propaganda de empresas de crédito e refinanciamento de imóveis. É o caso de um fazendeiro e sua esposa residentes em Peoria, Illinois, cuja casa fora vendida antes mesmo deles serem despejados. Para narrar essa história Moore se vale da dramatização tão peculiar do cinema de ficção a partir de uma música incidental triste associada às lágrimas de angústia da esposa do fazendeiro, que tivera de limpar todos os compartimentos da fazenda para, no final das contas, receber um mísero cheque de mil dólares como “recompensa” – é essa dramatização veemente de Moore que, de certa forma, abre a janela de identificação para o espectador.

Ora, por trás de um aparente docudrama estão as intenções políticas do diretor e o motivo de sua argumentação. O fazendeiro de Illinois só é uma personagem do filme na medida em que serve aos propósitos definidos por Moore para exemplificação de sua argumentação crítica em relação ao capitalismo. Mas isso é feito com maestria, pois Moore se vale do micro para alcançar o macro, isto é, uma história individual pode trazer à tona um processo maior e mais complexo. Uma simples e triste história do despejo de uma família estadunidense reflete toda uma crise no setor hipotecário no país, ao passo que marca a presença de figuras como Alan Greenspan, personalidade importante que estampava jornais e revistas nos anos 2000, responsável por induzir e convencer a sociedade, por meio de propagandas televisivas, a hipotecar suas casas. Agindo assim, argumenta Moore, destruindo a regulamentação financeira, os lobistas estariam agindo como a “máfia”, cobrando e tomado as casas de pessoas pacatas da classe média – o diretor, aliás, não mede esforços para mais uma vez ser irônico, imitando, através de uma voz em off, o icônico personagem de Marlon Brando em *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), tendo como fundo o tema musical composto por Nino Rota.

Outra linha de entrada do filme de Moore é a história de vida de Irma Johnson, viúva de Dan, gerente do *Amegy Bank* que morrera vítima de um câncer. Sem que a família soubesse, o banco autodenominou-se como beneficiário da morte de Dan, de modo que a seguradora informou Irma por engano que o banco ganhara US\$ 5 milhões com a morte de seu funcionário. A viúva contrata, então, o advogado Michael D. Mayers, que já investigava os abusos de apólices de seguro corporativas em nome de funcionários. Nesse ponto é importante ressaltar a forma como Michael Moore se utiliza das entrevistas para dar o efeito de testemunho e legitimar o discurso como de autoridade. Com a entrevista concedida pelo advogado de Irma revela-se ao espectador que grandes corporações fazem projeções da mortalidade prevista de seus funcionários, sendo que milhões de americanos têm cobertura de uma dessas apólices. Dessa forma, conclui-se que o funcionário tem mais valor morto do que vivo para as grandes empresas, ao passo que se torna mais nítida a argumentação de Moore como crítica ao capitalismo, definido como um sistema que não garante o bem comum a todos os cidadãos e promove apenas os interesses do capital².

Tal jogo de escala, ora pautada no micro ora no macro, é também adotado pelo diretor Eugene Jarecki no documentário da BBC *Razões para a Guerra* (*Why We Fight?*, Eugene Jarecki, 2005). O argumento básico do filme é mostrar como a mentalidade estadunidense de que se luta por ideais tais como a liberdade é mera consequência ou efeito de um discurso dominante que se utiliza dos meios de comunicação de massa para alcançar o efeito político desejado, legitimando sua perspectiva. A motivação para a guerra e suas razões se encontrariam em prioridades estabelecidas de acordo com o benefício das grandes corporações, umas competindo com as outras para angariar contratos com o Governo e,

² É essa a argumentação contida nas outras linhas de entrada do documentário – os funcionários em greve da *Windows & Doors* que, sem prévio aviso, foram demitidos; os jovens detidos por motivos absurdos num reformatório pertencente a uma corporação com fins lucrativos, na Pensilvânia, num processo facilitado por juízes corruptos; os pilotos insatisfeitos com seus míseros salários, consequência da ação das companhias aéreas que terceirizam vôos para empresas menores num esforço para aniquilar os sindicatos.

dessa forma, fortalecer o que o ex-presidente Eisenhower chamou de “complexo industrial-militar”.

Jarecki constrói sua narrativa mediante a utilização de depoimentos concedidos por ex-funcionários do Pentágono, que assumem o papel de testemunhas ao revelar o que verdadeiramente acontece nos bastidores do poder. Tomando como ponto de partida esses testemunhos, define-se o complexo industrial-militar em quatro pólos: os militares, a indústria, o Congresso e os estrategistas. É nesse ponto que o documentário assume uma postura de denúncia ao revelar que, depois do 11 de setembro, ao menos setenta e uma companhias obtiveram contrato para irem ao Afeganistão e ao Iraque, sendo que para as maiores dentre elas trabalhavam ex-funcionários do Pentágono ou outras áreas do Governo. Estrutura-se, dessa forma, um “sistema de rotação” em que políticos e lobistas obtêm benefícios mediante uma conduta corrupta, de modo que a crítica é lançada ao modo como as grandes corporações se valem da política para lucrar com a venda de armas, bem como o setor de serviços – em *Capitalismo*, de M. Moore, é patente também a crítica que o diretor lança à política conduzida pelo Congresso, buscando ressaltar o quanto a suposta crise de 2008 soou muito como efeito de um discurso “do desastre” produzido pelo Governo dos EUA para gerar medo³ e, dessa forma, permitir que milhões de dólares fossem dispensados ao setor financeiro do país, fazendo a festa dos banqueiros, executivos e políticos oportunistas.

Razões para a Guerra possui basicamente três linhas narrativas de entrada, ambas, assim como em *Capitalismo*, pautadas no micro para revelar uma estrutura mais complexa. O diretor Jarecki, assim como M. Moore e tantos outros diretores independentes que têm seus filmes lançados no grande circuito comercial do cinema, pauta sua narrativa em recursos provenientes do cinema narrativo clássico, utilizando-se da dramatização e da ficcionalização para compor a trama e a psicologia das personagens (ou entrevistados). A primeira linha de entrada concerne a um policial aposentado de Nova York chamado Wilton Sekzer, que perdera seu filho no ataque às Torres Gêmeas em setembro de 2001. O filme abusa de recursos simples da linguagem cinematográfica, como ao dar um zoom(in) até compor um *close* do rosto do pai bastante ressentido, anos depois, com a morte do filho, chorando por isso.

O ponto de vista do diretor ao enquadrar esse inconsolado pai como um interveniente relevante para a trama reside em um aspecto fundamental: corroborar a argumentação de que as pretensões imperialistas de expansão do império americano tiveram o 11 de setembro como oportunidade para a implantação de um plano que já vinha sendo preparado desde 1992, de modo que o diretor se pauta em depoimentos de ex-funcionários do Pentágono para corroborar a perspectiva segundo a qual a guerra no Iraque não teve relação com o terrorismo, que seria mais um mecanismo acionado pelo discurso dominante para gerar a ideia do “ataque preventivo”. Nesse sentido, não é à toa que o documentário utiliza como testemunha uma ex-tenente coronel da Força Aérea, que atuava no Pentágono,

³ M. Moore utiliza aqui a pronunciaçāo de George W. Bush em 2008, prenunciando e caracterizando a tragédia que poderia advir da crise no setor financeiro dos EUA. O diretor não perde o humor, ainda mais em se tratando de Bush, abusando de efeitos de animação para, concomitantemente ao discurso do republicano, mostrar atrás dele a trágica consequência da “crise”, aqui representada também ironicamente através do fim do mundo.

para definir a atuação deste setor governamental como antidemocrática por ser uma política sem o amparo do eleitor, ao criar uma inteligência com o único propósito de tornar o Iraque um inimigo, isso através de argumentos persuasivos sobre prováveis armas de destruição em massa que estariam sob o poder de Saddam Hussein.

Dessa forma, a linha de entrada concernente ao policial aposentado surge como uma ramificação desse processo de incitamento da opinião pública estadunidense pelo discurso oficial, já que o ressentido pai, ao enviar um pedido ao Governo para que colocassem o nome de seu falecido filho em um míssil a ser lançado no Iraque, assume uma perspectiva vingativa expressa na fala “se dizem que foi o Iraque, vamos lá!” O documentarista está dizendo, em outras palavras, que o Governo conseguiu seus objetivos e de fato moldou a opinião pública favorecendo a guerra, e por consequência, o reforço dos interesses dos EUA no Oriente Médio bem como o enriquecimento das grandes corporações. É como contextualização dessa argumentação que surge também a linha de entrada referente a William Solomon, um jovem de 23 anos que decide entrar no Exército dos EUA. O diretor Jarecki utiliza essa história para compor um processo maior em que o Pentágono, entre 2002 e 2003, gastara bilhões de dólares em publicidade para aumentar o recrutamento, convencendo jovens como Solomon de que eles podem se desenvolver unindo-se ao Exército. O interessante é que, assim como na história do policial aposentado que perdera o filho, o documentário investe emocionalmente em Solomon como os filmes ficcionais investem em seus personagens, de modo que seus depoimentos demonstram sua solidão (já que perdera a mãe) bem como as dificuldades econômicas advindas com essa perda, já que era sua mãe quem supria a casa.

Num nível axiológico, portanto, tanto o filme de M. Moore quanto de Jarecki estão impregnados do típico valor que caracteriza grande parte dos filmes hollywoodianos: o ideal do homem comum americano, que de uma situação conturbada e difícil alcança o sucesso mediante o esforço e a força de vontade – é esse o caso dos funcionários em greve em *Capitalismo*, bem como da especialista em explosivos e cientista da Defesa dos EUA, em *Razões para a Guerra* (afinal, durante a Guerra do Vietnã, sendo ela proveniente do Sul vietnamita, conseguiu sobreviver e se refugiar aos 15 anos nos EUA, considerado por ela a “sede da liberdade”, ao que deu valor às oportunidades oferecidas por essa terra e prosperou por isso).

Resumindo, tanto *Capitalismo – Uma História de Amor* quanto *Razões para a Guerra* são filmes documentários que se utilizam de entrevistas que permitem a polifonia da argumentação, de sorte que há uma pluralidade de vozes que concorrem na composição de estratégias políticas, embora todas acabem convergindo para o ponto de vista dos respectivos documentaristas. Esses documentários permitem uma dialética entre o real e o imaginário a partir de efeitos de ficcionalização, criados mediante o ritmo empregado por cada diretor na forma como aborda o tempo e o corte na montagem. Dessa forma, conclui-se que o plano da imaginação estabelecido depende de mecanismos vários da linguagem cinematográfica que, então, produzem o envolvimento/identificação do espectador, o que faz Manuela Penafria afirmar que “entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau” (PENAFRIA, 2006, p. 1).

O conceito de tempo e o papel da História na construção narrativa: estabelecendo uma relação entre documentário e texto historiográfico

O historiador francês François Hartog propõe uma noção que se distancia do que chamamos de “época”, que se configuraria simplesmente por um recorte no tempo linear e seria utilizada como recurso de periodização somente depois de determinado fato ter acontecido. Em contrapartida, Hartog propõe a noção de “regime de historicidade”, entendendo *regime* como algo mais ativo na medida em que traz em seu bojo os modos peculiares de vivenciarmos nosso próprio tempo, de modo a relevar as relações que se estabelecem entre presente, futuro e passado na escrita da história (HARTOG, 1996).

Para tanto, Hartog procede mediante uma classificação definidora do que chama de “regime moderno de historicidade”, que começou por volta do século XVIII e decaiu no século XX. No que tange à historiografia, o regime moderno significaria o período em que a perspectiva do futuro predomina, sendo o progresso o fator básico na forma como se concebia a História, sendo que o tempo era direcionado segundo uma progressão – Tocqueville tornou-se, segundo Hartog, uma boa testemunha para esse momento de quebra paradigmática nas relações entre passado e futuro em sua análise da Revolução.

A valorização veemente do presente toma corpo no início do século XX, sendo ele associado à vida e o passado à morte. A historiografia acadêmica se via confrontada, então, a estabelecer e propor um interesse mútuo entre passado e presente sem que ambos se contradissem, isso sem trazer à tona novamente a *historia magistra*, querendo fazer do passado algo relevante em termos analíticos. Entretanto, no caminho apareceram algumas desilusões, tais como o fim das esperanças revolucionárias e a crise econômica de 1974. Resultado: o presente se tornou a palavra de ordem do momento e o futurismo, tão característico do moderno regime de historicidade, cedera ao presentismo, que tinha à sua frente livre espaço para atuar sem o passado e o futuro como horizonte. É nesse momento que a história do tempo presente se apresenta como o campo arrebatador da historiografia. Se a *historia magistra* definia a história tendo o passado como seu horizonte e o moderno regime de historicidade definia sua escrita teleologicamente (mediante a perspectiva do futuro), o regime emergente, pautado no Presentismo, implicava um ponto de vista exclusivamente a partir do presente.

No entanto, Hartog argumenta no sentido de mostrar que em meados dos anos 1970 questões como rememoração, conservação de monumentos, a busca pelas raízes e a questão da identidade mostraram certa intensidade na ânsia por memória. E então chegou 1989, ano que, segundo Hartog, marca definitivamente o fim do moderno regime de historicidade e a ocasião representativa de todo um processo de mudança profunda em nossas relações com o tempo. A partir de então certo consenso foi possibilitado sobre a existência da história e a responsabilidade do historiador, indo contra a maré pós-moderna de então. Não só a imprevisibilidade do futuro era relevada, mas também se definiu o passado como incerto, de sorte que a memória deixou de ser vista pelo viés da mera transmissão ou rememoração, mas como reconstrução (uma ideia peculiarmente benjaminiana), como história. O passado tornou-se imprevisível, dependendo do sujeito do conhecimento, o historiador, para a formulação de novas questões.

Ora, toda essa discussão promovida por François Hartog é útil para definir o documentarismo, especificamente os filmes que tomam a temática do capitalismo em perspectiva documental analisados acima, como expressão do regime de historicidade então emergente, capazes de promover uma comunicação entre passado, presente e futuro na sua argumentação e construção estético-narrativa.

Se o objetivo principal dos filmes *Capitalismo – Uma História de Amor e Razões para a Guerra* é a denúncia de um governo que se pauta em mentiras para legitimar as suas ações, percebe-se nos dois documentários uma ideologia que pulsa na forma como as imagens são representadas juntamente a conceitos, visões de mundo e questões da própria experiência vivida. A narrativa assume uma posição privilegiada a partir do não-imaginário, isto é, aquilo que emana da vida real, porém utilizando-se dos efeitos de ficcionalização acima caracterizados. Tanto em Moore quanto em Jarecki a utilização de imagens de arquivo é feita com o propósito de comprovação histórica, embora com algumas pequenas diferenças que irei indicar a seguir.

Em *Razões para a Guerra* o documentarista expõe que a ideia segundo a qual os EUA dominariam o mundo mediante a força militar não é peculiar ou específica à Doutrina Bush, de modo que o discurso da “guerra preventiva” tão bem elaborada no momento imediatamente posterior ao 11 de setembro é parte de uma estratégia que vem sendo utilizada no país já faz um bom tempo. Jarecki retorna à Segunda Guerra Mundial para narrar os acontecimentos que dariam uma definição imperialista aos EUA, valorizando as imagens de arquivo para construir essa narrativa histórica marcada, entretanto, por um protocolo “positivista” dos grandes marcos que caracterizam a História. Assim sendo, o diretor representa com imagens o seu discurso denunciativo, remontando ao pronunciamento de Eisenhower em sua defesa apaixonada da força militar dos EUA, do qual sua fala “estamos do lado da decência, da ordem, da democracia e liberdade” é expressão máxima – é interessante, entretanto, que o diretor faça posteriormente uma defesa do ex-presidente quando de outro pronunciamento seu direcionado à sociedade estadunidense, agora marcado por um pedido de cautela e muito cuidado frente ao desenvolvimento do “complexo industrial-militar” (e não é à toa que Jarecki utiliza depoimentos de familiares de Eisenhower).

O diretor argumenta que o discurso oficial veiculado durante a Segunda Guerra pelos meios de comunicação também moldaram a opinião pública quanto às bombas atômicas, de modo que a sociedade ficara encantada com tamanho desenvolvimento técnico-científico. Na Segunda Guerra também o Governo buscava incentivar uma propaganda abrangente que se valia do cinema para lançar séries apologéticas quanto ao incentivo da guerra e à legitimação dela – nesse sentido é lançada a série *Why We Fight?* (que dá título ao filme de Jarecki), de Frank Capra, que definia como motivo para a luta a defesa da liberdade, definida como “o luxo mais custoso que existe”. E aí vem o pós-guerra com um programa de rearmamento no contexto da Guerra Fria, também consequência de pronunciamentos políticos no que tange à desculpa da “prevenção” frente ao avanço da ideologia comunista. Em todos esses exemplos o documentarista se vale das imagens de arquivo para comprovação histórica na sua construção narrativa, defendendo basicamente que quando os

EUA não estão satisfeitos, atacam ferozmente mediante sua força militar. Guatemala, Líbano, Granada, Iraque... enfim, uma gama de imagens de arquivo em mosaico que visam corroborar a perspectiva do documentarista.

M. Moore também se utiliza das imagens de arquivo para produzir uma narrativa histórica, porém com propósitos um tanto diferenciados em relação a Jarecki, já que a forma de contar uma história do diretor de *Capitalismo – Uma História de Amor* não se dissocia nunca da produção de ironias e críticas veementes ao passado que representa, de sorte que as imagens surgem aqui para a produção desses dois efeitos. Nesse sentido o diretor constrói o seu ponto de vista ao utilizar imagens de arquivo pessoal, definindo a si mesmo como personagem da trama ao representar a prosperidade concernente à classe média estadunidense nos anos posteriores a Segunda Guerra, utilizando mais uma vez o recurso da montagem alternada para intercalar imagens da família de Moore em típicas situações burguesas e imagens da guerra em que bombas caem sobre a indústria automobilística alemã e japonesa – forma bastante criativa, diga-se de passagem, de explicar a prosperidade de sua família como no bojo de um processo maior em que a concorrência entre empresas automobilísticas americanas e europeias cessa quando do contexto catastrófico em que se encontram as últimas no pós-guerra, sendo o pai de M. Moore um funcionário da GM e, portanto, motivo da prosperidade da família.

Nesse sentido, podemos definir os pontos de vista referentes aos documentaristas M. Moore e Jarecki como no bojo do regime de historicidade emergente, já que ambos constroem suas respectivas narrativas mediante a compreensão de que o passado não está dado ou bem definido, antes se constituindo como algo imprevisível e passível de perguntas e interpretações que oferecem respostas várias de acordo com as questões colocadas – e não é exatamente essa perspectiva a que nós, historiadores, nos afiliamos quando do questionamento do regime moderno de historicidade? François Hartog incorpora em sua noção de regime emergente o ponto de vista benjaminiano de que o passado está indefinido, assim como o futuro é incerto. Entretanto, esse futuro não é utópico. Hartog explicita o fundamento político da história ao propor uma dimensão ética de que o futuro é construído no presente, o que em outras palavras sugere que o historiador escreve a história também no presente, relevando em sua análise como fator estruturante desse novo regime a experiência histórica.

Por mais que a imagem documental esteja a serviço da ideologia dominante como espetáculo e distração – não é à toa que os dois documentários em análise foram lançados no grande circuito comercial de cinema –, a História entra como assunto fundamental dos filmes, de modo que o documentarista se vale do controle para expor o seu ponto de vista, por mais que recorrendo a outros profissionais para auxiliá-lo (historiadores, políticos, empresários etc.). Andrea Paula dos Santos, fazendo uma análise do trabalho de Bill Nichols, afirma que a motivação primária do documentário é o realismo, estando o objeto presente no texto devido à sua função no mundo histórico (SANTOS, 2000, p. 5). Desse modo, a autora define como aspecto central do documentário a noção de “lição histórica”, ao passo que o olhar fabricado mediante o “olho da câmera”, nunca acepção que remonta a Vertov, é um potencial recurso de oferta de pontos de vista. Nesse sentido tanto o documentário de M.

Moore quanto o de Jarecki constroem narrativas que remontam ao passado para que este sirva de “lição histórica”, com a perspectiva de que o futuro é construído no presente e, portanto, precisa ser projetado no agora.

M. Moore é exemplar nesse ponto ao finalizar o seu filme se recusando a viver num país como o que ele acabou de caracterizar nas duas horas de projeção, segundo ele um país definido por um sistema que enriquece poucos à custa de muitos. O diretor alega que o “capitalismo é um mal” que merece ser eliminado e substituído, já que não oferece “um trabalho decente, assistência médica, uma boa educação e uma casa para chamar de lar”. Enfim, uma crítica ácida, irônica e veemente do sistema capitalista e uma apologia à democracia nos seus moldes mais tradicionais (contraposta à democracia liberal), capaz de promover o bem estar para todos. Toda a “lição histórica” que o diretor empreende em seu documentário é para denunciar os abusos de uma política que se faz há anos, isso de uma forma engajada e apologética, já que Moore conclama a sociedade a se juntar a ele como uma voz de denúncia a fim de mudar o presente e lançar bases para um futuro diferenciado.

Concluindo, gostaria de resumir toda a análise aqui empreendida afirmando que a escrita da história acadêmica tem muito em comum com a escrita da história no cinema documentário. A partir da década de 1980 registraram-se algumas importantes transformações nos mais variados campos da investigação histórica. As experiências individuais e a análise qualitativa passaram a ganhar relevância na pesquisa, de sorte que os sistemas de posições cederam em grande medida às situações vividas e singulares. Nesse momento ganha também um grande impulso a história cultural, bem como o renascimento dos estudos do político aos quais foi incorporado o debate sobre a memória. Marieta de Moraes Ferreira pontua alguns trabalhos historiográficos importantes desse período, como o do historiador Maurice Agulhon, que inaugurou um gênero peculiar, a história das políticas de comemoração, ao analisar a imagem da República na França em seu livro *Marianne au combat* (de 1979) (FERREIRA, 2002, pp. 315-332). Nesse momento há uma valorização da história das representações e dos usos políticos do passado pelo presente, o que passou a definir em grande parte a história do tempo presente.

O acontecimento no presente revela toda uma profunda conjuntura em relação ao que já se passou (seria apenas a “ponta do iceberg”), de modo que a história do tempo presente se debruçaria não apenas no acontecimento isolado espacial e temporalmente, mas numa análise preocupada com a longa duração. Lida-se, dessa forma, com temporalidades bastante diversas, definidas de certo modo pela busca das origens ou das raízes. Em outras palavras, as causas de determinado acontecimento (fator estruturante dos estudos do tempo presente) não são encontradas em curto prazo analítico. Essa tônica na longa duração pode ser encontrada também nos documentários analisados neste trabalho, ambos com o objetivo de construir um discurso histórico pautado em imagens de arquivo e depoimentos para traçar e explicar alguns elementos de continuidade entre passado e presente, sendo a memória um elemento de informação. Mas se a história, ao lidar com o presente, assume que esse é um terreno de incertezas e imprevisibilidade, essa perspectiva também se reflete nos documentários, de sorte que os pontos de vista dos documentaristas se projetam a fim de lançar propostas de transformação para o futuro.

Se a disciplina histórica incorporou a memória em seus estudos, ou seja, uma construção do passado preocupada com as emoções e as vivências, bem como com os eventos que são lembrados mediante as necessidades do presente, a subjetividade, acompanhada das distorções dos depoimentos e a falta de veracidade a eles concernente (algo bastante peculiar da metodologia da história oral) passou a ser definida como uma fonte adicional para a pesquisa. Ora, o documentarista também se vale da memória para a construção narrativa e a exposição do seu ponto de vista, de modo que os entrevistados assumem uma posição chave no documentário ao se mostrarem como personagens do mundo existente, expressando seus sentimentos e suas próprias palavras. Nessa construção narrativa o ponto de vista do documentarista é explicitado e, no caso dos dois filmes brevemente analisados, o tom de denúncia aparece pautado numa aspiração por novas condições sociais.

No contexto atual, marcado pela busca veemente de identidade, pela aceleração do tempo e pela preocupação com a perda de sentido do passado (associada ao aumento da capacidade de esquecer das sociedades contemporâneas), percebe-se um grande interesse pela recuperação da memória e também da história, de modo que essa postura se reflete no documentarismo contemporâneo, que tem se utilizado da polifonia em sua argumentação crítica em relação à sociedade capitalista com vista a uma transformação que rume à democracia do bem estar social.

Bibliografia

- BUCCI, Eugenio & KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004, pp. 31-116.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. "História, tempo presente e história oral". **Topoi: Revista de História**, Rio de Janeiro, n. 5, 2002, pp. 315-332.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo, Paz e Terra, 2010.
- HARTOG, François. **Regime de Historicidade**. 1996. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html#*>. Acesso em: 09/07/11.
- LEVI, Giovanni. "Sobre a micro-história". In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História – Novas Perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.
- PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema**, Lisboa. 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 10 de abril de 2010.
- _____. **O ponto de vista no filme documentário**. Lisboa, 2001. Disponível em: <www.bocc.uff.br/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2010.
- SANTOS, Andrea Paula dos. **O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção**. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/andrea1.htm>>, Acesso em 10/07/11.

Filmografia

- Capitalismo – Uma História de Amor*. Dir.: Michael Moore, 2009. 120 min. son. color.
- Razões para a Guerra*. Dir.: Eugene Jarecki, 2005. 99 min. son. color.