

O CINEMA POLÍTICO E A INDÚSTRIA CULTURAL A OBRA DE MICHAEL MOORE

Cristiane Toledo Maria
USP/CAPEs

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir a respeito da 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. Focado na análise dos documentários *Roger e Eu* (1989) e *Capitalismo: uma história de amor* (2009), este artigo é uma tentativa de compreender o método desenvolvido pelo cineasta para lidar com a crise de representação e comunicação vivida pela arte política nas últimas décadas, bem como as condições de representação da luta de classes dentro da indústria cultural norte-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema político. Cinema norte-americano. Indústria cultural.

POLITICAL CINEMA AND CULTURE INDUSTRY THE WORK OF MICHAEL MOORE

ABSTRACT: This article aims to reflect upon the 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. Focusing on the analysis of the documentaries *Roger & Me* (1989) and *Capitalism: a love story* (2009), this article is an attempt 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, as well as the conditions of representation of class struggle in American culture industry.

KEYWORDS: Political cinema. American cinema. Culture.

Cristiane Toledo Maria é Doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, FFLCH-USP. Docente no curso de Letras do Centro Universitário Italo-brasileiro.

O CINEMA POLÍTICO E A INDÚSTRIA CULTURAL A OBRA DE MICHAEL MOORE

Cristiane Toledo Maria

“Todos os filmes são políticos, mas os filmes não são todos políticos da mesma maneira.”¹ 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 política” 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,

¹ WAYNE, Mike. *Political film: the dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press, 2001, p. 1 [Tradução nossa].

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 argumenta que a arte política “não dá conta das condições específicas de nossa própria época”². 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.³

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

² JAMESON, Fredric. *Marcas do Visível*. Rio De Janeiro: Graal, 1995, p. 23-24.

³ *Ibidem*, p. 23.

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, com *Roger e Eu* (*Roger and me*, 1989), até sua mais recente produção, *Capitalismo: uma história de amor* (*Capitalism: a love story*, 2009), Michael Moore possui uma popularidade raramente encontrada no cinema político. Nas palavras de Kilborn, “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.”⁴

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. Em termos estéticos, alguns críticos o definem como um documentarista tradicional, sem grandes inovações, enquanto outros se recusam a classificar suas produções como documentários, devido às “distorções” e “manipulações” utilizadas na construção de seus argumentos.

Além disso, existe na fortuna crítica de Michael Moore uma grande discussão em torno da linguagem de seus documentários, que estaria vinculada à acessibilidade e ao populismo típicos da indústria cultural, “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.”⁵ 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 in-

⁴ KILBORN, Richard. The British take on Moore. In: BERNSTEIN, Matthew (Ed.). *Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, p. 269-270. [Tradução nossa].

⁵ KELLNER, Douglas. Michael Moore and the aesthetics and politics of contemporary documentary film. In: *Ibidem*.

tervenção pessoais, além da mistura constante de *pathos* e humor, bem como a utilização de materiais do repertório da indústria cultural.

Sua primeira produção, *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. *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.

Em ambos os filmes existe uma discussão acerca das relações de poder e sua manifestação na esfera econômica, política e também cultural, apontando para 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. Consciente da contradição inerente ao processo de se fazer cinema político no interior da indústria cultural, 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.”⁶ 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.”⁷ Portanto, parece-nos mais importante compreender a massificação do que apenas criticá-la.

Segundo Jameson, “hoje, a imagem é mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias.”⁸ 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 economia: uma indústria, um grande negócio.

Segundo Trent, “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, consequentemente elas não podem produzi-los.”⁹ 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, “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”.¹⁰ Para o autor, essa característica per-

⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 311.

⁷ *Ibidem*, p. 312.

⁸ JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 142.

⁹ TRENT, Barbara. Media in a capitalist culture. In: JAMESON, Fredric. MIYOSHI, Masao. (Org.). *The cultures of globalization*. London: Duke University Press, 1998, p. 231. [Tradução nossa].

¹⁰ BENJAMIN, Walter. 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, p. 172.

mite 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.”¹¹ 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. Existe, assim, uma contradição no 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, vemos o uso constante que o cineasta faz de elementos da indústria cultural. A estética do filme de Moore é primordialmente baseada em fragmentos e referências retiradas de diversas fontes da cultura de massa, não apenas de forma irônica, mas como referencial importante na elaboração do imaginário que pretende construir. Em *Capitalismo: uma história de amor*, por exemplo, o filme faz referências explícitas e implícitas a diversos filmes de ficção, utiliza trechos de desenhos animados e propagandas televisivas, e até mesmo vídeos do YouTube.

Em primeiro lugar, 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, precisamos observar o uso produtivo que o cineasta faz de tais referenciais, retirando-os do contexto original e colocando-os 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).

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

¹¹ Ibidem, p. 180.

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 *vo-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, 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.”¹²

Para Debord, 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.”¹³ Na concepção do autor, as sociedades modernas são caracterizadas por uma alienação generalizada, em que “as pessoas perderam a autenticidade nas suas formas de viver — a vida tornou-se representação e pura ilusão.”¹⁴

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.

¹² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997, p. 14.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. [O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra](#). *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. 2013.

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.”¹⁵

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!”.

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.”¹⁶

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

¹⁵ DEBORD, Guy, A sociedade do espetáculo, op. cit., p. 14.

¹⁶ Ibidem, p. 177.

dos burros, ansiosamente à espera do regresso do jovem herói [Bob Eubanks ¹⁷], 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 da cidade. 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.

A tese da alienação por trás do espetáculo é evidente em certos momentos de *Roger e Eu*, nos quais vemos a população consumindo passivamente as imagens que lhe são oferecidas. Para Debord, 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, 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.¹⁸

É exatamente essa relação submissa — que desvincula o espectador de sua história — o que a montagem de Moore tenta desconstruir, ao fazer

¹⁷ 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.

¹⁸ NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. [O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra](#), op. cit.

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.

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 uma espécie de “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. Rizzo¹⁹, por exemplo, cunhou os termos “*auteur* comercial” e “a maior estrela da Esquerda” para se referir pejorativamente ao cineasta.

Denning, 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.”²⁰ 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.

Entretanto, como Denning 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, lembrando o episódio já visto pelos espectadores em seu filme *Roger e Eu* vinte anos atrás:

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.

¹⁹ RIZZO, Sergio. The left's biggest star: Michael Moore as commercial auteur. In: BERNSTEIN, Matthew (Ed.). *Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon*, op. cit.

²⁰ DENNING, Michael. *The Cultural Front: the laboring of American culture in the twentieth century*. New York: Verso, 2010, p. 112. [Tradução nossa].

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 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 cenas de *Capitalismo: uma história de amor* mencionadas anteriormente 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, 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”.²¹

²¹ OBERACKER, Jon Scott. *The people and me: Michael Moore and the politics of political documentary*. Amherst: University of Massachusetts, 2009, p. 419. [Tradução nossa].

Oberacker 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.”²²

Diversas cenas de *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 em mais um ato que mistura ação civil e estrelismo (fazendo uma espécie de intervenção na qual coloca uma faixa de “Cena do crime” em Wall Street enquanto diversas pessoas o fotografam), 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 coelhos²³ em *Roger e Eu* funciona como um espelhamento do próprio trabalho de Michael Moore em sua fase de

²² Ibidem, p. 434.

²³ Referimo-nos aqui a uma das personagens entrevistadas por Moore em *Roger e Eu*, uma

cinesta 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 aponta para esse dilema enfrentado pelo intelectual, ao dizer que “os meios de comunicação efetiva estão sendo expropriados do trabalhador intelectual”.²⁴ 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.²⁵

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

mulher que cria coelhos como meio de sobrevivência durante a crise de Flint. Na primeira aparição da personagem, ela nos conta que vende os coelhos como animais de estimação ou como carne, dependendo do interesse do cliente. Trabalhando precariamente no quintal de sua casa, seu caso é um exemplo de trabalho artesanal, pré-industrial. Na segunda aparição da personagem, no entanto, ela comenta que foi proibida de continuar seu trabalho de subsistência por não possuir as condições de higiene necessárias, cujos critérios exigem um padrão de excelência industrial.

²⁴ MILLS, Charles Wright. *A nova classe média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966, p. 171.

²⁵ *Ibidem*, p. 178.

sim de refuncionalizá-lo. Afinal, a indústria cultural também é um lugar de embate. 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 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.”²⁶ 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”²⁷ 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 Charles 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, 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’”²⁸, 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”?²⁹ 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 política contemporânea de

²⁶ GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 69.

²⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

²⁸ DANDANEAU, Steven P. *A town abandoned: Flint Michigan confronts deindustrialization*. Albany: State University of New York Press, 1996, p. 126. [Tradução nossa].

²⁹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, op. cit., p. 124.

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 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, 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 artigo 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.

*Recebido em: 18 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de fevereiro de 2016*