

Trabalho sobre os documentários: A Corporação (The Corporation, 2003); Capitalismo, uma história de amor (Capitalism: A Love Story, 2009); Razões para a guerra (Why we fight, 2006)

Marco Antônio Serafim de Carvalho

Primeiramente, seria preciso fixar uma conceituação sobre o que é documentário para, posteriormente, poder transitar dentro deste conceito para desconstruir os elementos característicos do cinema documentário na reflexão que pretende este trabalho, sem a pretensão de buscar sólidas definições e respostas definitivas.

Etimologicamente, somos remetidos à palavra “documento”, cuja origem latina “*documentum*” remonta à “*docere*”, que significa demonstrar, ensinar. Dentro de uma perspectiva historiográfica, o valor do documento já teve diferentes dimensões, sendo entendido como comprobatório de um passado dado, acabado em seu sentido ontológico, parte concreta e material que fala por si só sobre a época que o produziu, em uma visão mais afeita da *Événementielle*, da História Política e centrada nos grandes personagens, nas datas célebres e nos eventos, a história objetiva e narrativa; reforçando esta concepção no meio cinematográfico, logo nos seus primeiros momentos, o operador de câmera polonês Boleslas Matuszewski – que havia trabalhado com os pioneiros do cinematógrafo, os irmãos Auguste e Louis Lumière – por exemplo, acreditava ser o registro fílmico, a imagem cinematográfica como sendo a realidade em sua mais incontestável representação, tal qual nos sugere a metáfora que traz o documentário como espelho do real, no prefácio de João Moreira Salles para o livro “Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário, de Silvio Da-Rin” e cujo autor desmistifica essa posição, “quebrando” esse “espelho” ao percorrer características das escolas documentaristas inglesa, americana, soviética e francesa.

Quanto aos soviéticos, a filmagem do real e sua proposta de representação do mesmo estava bastante atrelada à montagem e à contextualização em que estavam inseridas suas produções mais conhecidas, as transformações políticas e sociais trazidas com os movimentos revolucionários das primeiras décadas do século XX, trazendo as massas como grande protagonista dos filmes, além do grande caráter propagandista do *Kino-Pravda* (Cinema Verdade) dos filmes de Dziga Vertov a favor da circulação dos ideais comunistas; em outro ponto, há a produção etnográfica de Robert Flaherty, “Nanook, o esquimó” (*Nanook of the North*, 1922), que resulta da convivência do

cineasta americano entre os inuítes para documentar seus costumes e padrões de vida. A escola inglesa, representada por John Grierson, segue um modelo narrativo que rejeita bastante as concepções estéticas soviéticas, critica o romantismo rousseauiano sugerido pelo trabalho de Flaherty (o “bom selvagem” que é feliz longe da “civilização”) e se apropria de elementos como suspense e clímax (característicos do cinema de ficção) e uso de imagens poéticas na construção de um realismo documentarista inglês.

Na análise de Silvio Da-Rin, um fator importantíssimo também acirra as questões acerca da factibilidade das imagens documentais em oposição ao cinema comercial de ficção, literário: o aparecimento do som, que deu novos fôlegos à produção documentarista, com a preocupação com a captação direta e com a utilização do som em métodos ficcionais. Ao longo da década de 1950, há a predominância do chamado Cinema Livre na Inglaterra, retratando a classe operária em espaços e pessoas, com produções de Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karel Reisz. Na França, o Cinema-Verdade (*cinéma vérité*) foi marcado por trabalhos de Jean Rouch, Chris Marker e Alan Resnais. Nos EUA, uma corrente bastante próxima do cinema-verdade francês, baseada na captura da “verdade”, surge na década de 1960, o Cinema Direto, acreditando-se que a câmera não deveria interferir naquilo que é filmado – mas vale ressaltar que a própria presença do aparelho pode ser considerada como parte da atuação, já que influencia as decisões de quem protagoniza a ação – , trazendo como expoentes Richard Leacock, D.A. Pennebaker, os irmãos Albert e David Maysles e Fred Wiseman; ao longo dessa década, essa perspectiva de cinema-verdade foi perdendo espaço para produções marcadas por um caráter fortemente investigativo; é dentro desse viés mais crítico e atento às repercussões provocadas pelas decisões de políticos, de grandes empresários na vida do cidadão comum, explicitando de maneira muito próxima a violência provocada pela lógica capitalista e pela guerra, que pode ser entendida, na conjuntura de nossos tempos, como braço armado de validação dos interesses de mercado, sob a égide de “guerra contra o terrorismo”.

Argumentação, desenrolar da trama e narrativas escolhidas

Nos três filmes abordados, são apresentados temas que pontuam fortemente nossa contemporaneidade: a presença das corporações ao longo do tempo e seu posicionamento de acordo com os contextos políticos e econômicos, muitas vezes

alterados em função de sua própria dinâmica, no documentário “The Corporation”; Em “Capitalismo: uma história de amor”, a História recente dos EUA serve como pano de fundo para mostrar como o sistema capitalista colapsou e se reergueu, à custa de cada vez mais severas espoliações das camadas pobres, sempre contando com o respaldo dos presidentes eleitos e de congressistas para prestar solícita assistência aos banqueiros, grandes empresários, que contam sempre, e em demasia, com bons argumentos, bons lobistas e escusas negociações, que garantem a saúde do sistema financeiro de livre mercado, como no caso da generosa ajuda prestada pelo governo americano a empresas e bancos como Goldman Sachs, Merrill Lynch e Lehman Brothers; é enfatizada a crise financeira do crédito, ocorrida em fins de 2008, resultante de uma incontável sanha lucrativa que levou os bancos a refinanciar de forma draconiana várias residências americanas, tomadas por conta de hipotecas desumanas; mesmo diante desse cenário desolador, o cineasta mostra que existem focos de resistência eficazes, mas isoladamente, visando semear consciência crítica em seus espectadores através da massa fílmica e através do fato de que o diretor recebe o aval e o financiamento das grandes companhias e distribuidoras para realizar seus filmes e aponta sua crítica justamente contra elas, em um aspecto macro, agindo dentro dessa fissura lógica do capitalismo, que se permite ser ferido com as ácidas, sarcásticas e cruas denúncias sobre o sistema porque Michael Moore e seus filmes são vistos simplesmente como mercadoria com ampla margem de consumo, afinal, o cinema é produzido visando atingir as massas, para garantir o retorno de pelo menos o dobro do que é investido em uma produção.

Em “Razões para a guerra”, as várias vozes coletadas de pessoas direta ou indiretamente envolvidas com a Segunda Guerra do Iraque evidenciam a atuação de um verdadeiro “complexo industrial militar”, conforme enfatizou o presidente Dwight Eisenhower quando de sua despedida do governo americano em 1961, acabando por ser um sombrio prenúncio sobre as motivações e expectativas contidas nos conflitos bélicos empreendidos pelos EUA ao longo da segunda metade do século XX e primeiros anos do século XXI.

Em termos de argumento, os três filmes parecem um organismo bem articulado e azeitado entre si: em “The Corporation”, a lógica capitalista examinada no corpo político e jurídico da corporação, sua atuação e presença, seu fisiologismo e sua personificação; essa análise proposta dialoga e encaixa-se perfeitamente no panorama histórico traçado por Michael Moore em “Capitalismo: uma história de amor” para explicar o custo humano que o bom funcionamento do sistema capitalista exige, e suas

feições imperialistas estão representadas com o polifônico “Razões para a Guerra”, havendo no conteúdo argumentativo das três produções uma inter-relação que faz com que pareça uma trilogia lógica e consistente, mesmo tendo sido lançados em anos diferentes (2003, 2006 e 2009), que fala também sobre – e dentro de – uma conjuntura de crise econômica nos EUA, maior e mais sintomático expoente capitalista do globo.

Quanto ao desenvolvimento da trama, este segue diferentes ritmos em cada um dos três documentários: em “Corporation” uma voz em over guia os depoimentos de empresários, economistas, políticos, representantes sindicais sobre questões centrais que pontuam a existência das corporações desde o seu nascimento: mão-de-obra, exploração, livre mercado, lucro, convivência com o Estado, a relação corporação x indivíduo, através de recursos explicativos como gráficos e modelos, inseridos ao longo da edição; em “Capitalismo...” os recursos narrativos são utilizados em amplitude: os depoimentos são pontuados por fundos musicais que parecem evocar sentimentos de tristeza – como quando, por exemplo, são mostradas pessoas das famílias despejadas em Lexington, North Carolina; em Detroit, Michigan; e em Peoria, Illinois. No caso da família de Lexington, o diretor utiliza imagens captadas no interior de uma residência prestes a ser invadida por forças policiais para retirada das pessoas em cumprimento da decisão judicial que determina o despejo e saída imediata do imóvel. Dessa maneira, é construída uma tensão dramática fortíssima quando as imagens, feitas de uma janela da casa, mostram um comboio de sete viaturas policiais se aproximando, inserindo o espectador na mesma perspectiva do morador que vive os agonizantes instantes da iminência de ser removido de seu lar, sendo esta uma estratégia em que, para além da possível influência da câmera no evento filmado, definitivamente não é esta uma ação dramatizada, sendo a ação captada simultaneamente também no exterior da residência. Assim, o envolvimento do espectador com a situação exibida não se dá apenas a partir de uma abstração sobre determinado argumento ou raciocínio; neste ponto do filme, Michael Moore simplesmente ajusta o foco narrativo totalmente para dentro do evento, no foco da tensão dramática; Moore também mistura o “olhar da câmera” ao “olhar do protagonista” dos eventos em Detroit, quando um marceneiro é hostilizado enquanto veda as janelas e portas de uma casa tomada por um banco; em Peoria, uma fazenda está sendo tomada pelo grupo capitalista Citigroup e à família ainda é oferecido um cheque no valor de US\$ 1.000 (mil dólares) para que seja feita a correta remoção de “detritos e bens” do imóvel durante a desocupação, em uma situação extremamente deplorável e constrangedora para a família removida; com irreverência e sarcasmo, Moore vai à

porta da Bolsa de Nova York pedir auxílio em uma dúvida sobre os “derivativos”, procura saber, como foram gastos os bilionários montantes da ajuda do governo aos banqueiros americanos, tentando estar pessoalmente com os envolvidos, sem sucesso; existem pontos de virada em sua narrativa: ele mostra uma fábrica de robôs voltados para a indústria onde os trabalhadores fazem valer uma auto-gestão democrática, minimizando a desigualdade na distribuição salarial; também mostra uma fábrica de pães na Califórnia onde a participação nos lucros da empresa é feita de maneira igualitária, da diretoria aos operários; por fim, ele conclama o espectador a tomar partido em um posicionamento crítico diante do sistema e das instituições.

Em “Razões para a Guerra” há um fortíssimo caráter denunciatório nos depoimentos reveladores de militares, políticos, acadêmicos, civis americanos e civis do Iraque – que tiveram suas vidas devastadas por uma guerra irracionalmente direcionada também a eles –, levando o espectador a perceber a forte manipulação da opinião pública do país para legitimar a invasão do Iraque; o ritmo da trama é dado pelos cortes que dividem o eixo narrativo em três partes: o policial que perdeu o filho nos atentados de 11 de setembro de 2001, a especialista em explosivos (que ajudou a desenvolver um míssil de alto poder de devastação, o “penetrator”, próprio para ser utilizado na destruição de cavernas e túneis, bem de acordo com o tipo de guerra travada pelos EUA no Iraque e no Afeganistão) e o rapaz que está prestes a ir para o Iraque como soldado (mostrando também como as Forças Armadas desenvolvem um poderoso trabalho de marketing apoiado no civismo e no nacionalismo acirrado dos norte-americanos).

Em cada um dos filmes, cada indivíduo apresentado interage dentro de um tempo histórico diferente, e a ilustração histórica vai do foco micro para o macro para estabelecer comparações e relações.

A História e sua presença no argumento e na narrativa

De maneira geral, a História está presente de maneira ostensiva nas estruturas argumentativas e narrativas dos três documentários, já que todos eles se valem da “legitimação histórica” para consolidar a validade de suas propostas; a História dos EUA é constantemente revisitada para contextualizar focos narrativos estreitos e amplos, ora falando sobre a Grande Depressão dos anos 1930 para ilustrar uma greve ocorrida na fábrica da GM em 1936 ou inserindo pronunciamentos dos presidentes Franklin D. Roosevelt, James Earl Carter, Ronald Reagan e George W. Bush; seja para

ilustrar as relações de força presente em determinada época ou explicar redes de causalidade para acontecimentos da atualidade, como a crise financeira de 2008, a guerra do Iraque e a presença das corporações no congresso e na sociedade; a relação entre capitalismo e democracia, sendo esta vista como expressão política daquele dentro de um contexto onde o marketing e a imprensa (de alcance midiático ilimitado) atuam diretamente na construção e desconstrução da opinião pública, evidenciando que essas manobras são realizadas através de factóides, de mentiras bem elaboradas e bem calculadas previamente, o “blowback”. Comum às três produções é a análise ou referência à participação dos EUA na Segunda Guerra Mundial ou na Guerra do Vietnã, com motivações distintas, mas em ambos os casos dando mostras de seu poderio bélico devastador e desumano, com armas nucleares no holocausto de Hiroshima e Nagasáki e com presença de agentes químicos no Vietnã, como o agente laranja – que causou transtornos congênitos a gerações de vietnamitas – e o napalm, que mesmo assim não puderam evitar o imenso desgaste político para os EUA e as numerosas perdas de uma guerra travada em território desconhecido e por demais longe de Washington, assim como a guerra travada no Iraque sob o pretexto de erradicar o “terrorismo” no Oriente; a Guerra Civil Norte-Americana (1861-65) por sua vez, serve de ponto de partida para o desenvolvimento das corporações nos EUA, inicialmente inspiradas nas medidas sociais apaziguadoras que vieram logo após o término do conflito entre norte e sul dos EUA.

Sendo assim, os documentaristas e os filmes apresentados se apresentam como testemunhos de processos históricos e têm sua fala também condicionada pelas demandas específicas dos tempos históricos em que estão inseridos.

O modo narrativo e o conceito de tempo

As narrativas seguem a tendência documentarista norte-americana, concebidas como parte de documentários que são grandes reportagens investigativas, havendo intensa pesquisa, investigações e entrevistas, tomando múltiplas vozes para poder defender com propriedade o argumento proposto; diferentemente da produção textual histórica, onde as fontes têm ampla presença, no documentário a narrativa aparece como solução da própria condição histórica de quem narra. O conceito de tempo, por conta da multiplicidade narrativa, é bastante complacente, havendo “longas durações” que explicam mudanças que não são consideradas pela História Política factual e havendo o tempo do indivíduo, o tempo ordinário dos acontecimentos cotidianos, que ilustram os

grandes processos em sua menor duração, no espectro individual, marcando sempre uma relação de idas e voltas constantes entre passado e presente, ora em escala macro, ora em recorte bastante reduzido.

A utilização dos testemunhos: imagens de arquivo, músicas, sons, entrevistas

Os testemunhos são os protagonistas dos documentários – assim como os próprios documentários são construções de memória sobre o tempo em que são produzidos, traçando reflexões sobre questões da atualidade e construindo representações do passado para balizar os argumentos fílmicos, em sucessivas problematizações dos acontecimentos.

As imagens de arquivo, por exemplo, desempenham a função de comprovar historicamente o acontecido, de respaldar aquilo que se pretende provar, em uma clara concepção de imagem enquanto documento, inclusive imagens feitas de documentos históricos, como o texto original da 14ª emenda da constituição americana, que foi criada com o propósito de promover maior participação dos negros nos direitos civis, tentando garantir-lhes acesso à propriedade e à liberdade, o que foi maliciosamente reivindicado pelos interesses das corporações, defendida por advogados enquanto uma pessoa com direito à propriedade e sobretudo, à liberdade, nesse caso, de mercado.

Michael Moore, de maneira que lhe é peculiar, no início de seu filme exhibe imagens da *Encyclopaedia Britannica Films* sobre o Império Romano, ao mesmo tempo em que sua narração discorre sobre problemas atuais dos EUA, sobre a pobreza, o entretenimento e o espetáculo; muitas vezes Moore também recorre a pequenos filmes quase didáticos – que parecem ser da década de 1950, feitos já dentro da lógica da Guerra Fria – em preto e branco, que elucidam (ou ao menos tentam) dúvidas sobre o capitalismo, com clara intenção de atingir o americano médio, chefe de família, visando domesticá-lo convenientemente de acordo com os interesses de domínio e expansão capitalista. Muitas vezes Moore sobrepõe a narração à própria imagem, constituindo um recurso ficcional de sugerir seu próprio pensamento ecoando em voz alta durante certas partes do filme.

Relação documentário x texto historiográfico no campo dos estudos sobre o tempo presente

A intenção de construir representações sobre o real é feita em ambos os casos: na produção historiográfica e na produção do filme documentário; ambos também são mediados pelas influências diretas ou indiretas do tempo e da contextualização histórica em que estão inseridos. Mas não há como conceber que exista uma transmissão linear que inicia buscando fatos empacotados em um passado petrificado e termina no diálogo com as problematizações propostas pelos sujeitos da contemporaneidade; todas essas representações são construções que nascem não somente dos condicionantes expostos acima, mas principalmente de subjetividades também expostas a sistemas políticos, ideologias, preferências, ou seja, a uma multiplicidade interminável de escolhas feitas sucessivamente na construção de uma narrativa histórica. Assim também ocorre com o documentarista, que levanta uma quantidade brutal de material para seu projeto fílmico e vai selecionando e ordenando seu material (imagens, depoimentos, pequenos filmes) de acordo com julgamentos subjetivos que estabelecem os limites de sua representação.

Dessa maneira, a produção historiográfica e a produção documentarista podem ser entendidas como produtos de percepção subjetiva, como propostas de questões acerca dos nossos tempos e do tempo passado, que está longe de ser um dado tópico, pronto, encerrado em si mesmo; o passado, assim como o presente, é continuamente reconstruído em um sem-número de questionamentos sobre a realidade, sobre as instituições, sobre a vida em sociedade, em perspectiva temporal dialógica, num tempo fluido que permite o estabelecimento de relações entre a tomada de uma fábrica da GM em uma greve em 1936 e a tomada de uma fábrica em Chicago, a Republic Windows and Doors, que fechou suas portas por conta da suspensão do crédito feita pelo Bank of America; a crítica ao documento – e neste caso, ao documentário – deve ser o ponto inicial, o ponto de partida para conceber novos questionamentos, novas percepções e novas discussões; como diz a citação de Alex de Tocqueville no texto de François Hartog: “quando o passado não mais lança luz sobre o futuro, o espírito caminha nas trevas...”. E como disse Bob Dylan na canção que ambienta as fortes imagens do cotidiano de guerra e destruição mostradas por Jarecki em “Razões para a Guerra”: *It's not dark yet, but it's getting there*. E a luz só é feita mediante muito esforço.

Bibliografia

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. RJ, Rio de Janeiro, Azougue, 2004.

HARTOG, François. *Time, History and the Writing of History: the order of time*. São Paulo, SP, USP, disponível na internet em <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>, acessado em 9 de julho de 2011.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim; MAUAD, Ana Maria. *Documentário e Prática Historiadora: limites e possibilidades*. In: *Primeiros Escritos*, RJ, UFF, 2011. Disponível na internet em: <http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br.primeirosescritos/files/PRIMEIROS%20ESCRITOS%20-%20Video%20e%20Historia%20+Ana.pdf>. Acessado em 07 de julho de 2011.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. SP, Campinas, Papirus, 2006.