

Medo e Delírio na Realidade: Uma Análise do Estilo de Michael Moore¹

Renato G. FURTADO²
Katia Augusta MACIEL³

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O presente artigo objetiva analisar como se estruturam as relações entre o documentário e o jornalismo durante a história, problematizando a noção de busca de verdade que esses dois estilos narrativos possuem. Ainda, o propósito principal deste estudo é apresentar e fundamentar a proposta de instituir o “Documentário Gonzo” como um novo estilo dentro da história da estética cinematográfica, um estilo documental que alia a estética e o estilo do Jornalismo Gonzo criado por Hunter S. Thompson à forma dos documentários performáticos contemporâneos, principalmente aqueles que compõem a filmografia de Michael Moore.

Palavras-chave

Michael Moore; cinema documentário; Jornalismo Gonzo; ficção; verdade

Introdução

Desde os seus primórdios, primeiro como meio de comunicação e entretenimento e depois como meio de expressão e arte, dotada de linguagem estética própria, o cinema se viu fracionado em dois caminhos básicos. O primeiro, cujo precursor é o francês Georges Méliès, é o caminho ficcional, das narrativas e das histórias, o caminho mais “tradicional” quando se pensa em cinema. O outro, cujos pioneiros foram os irmãos Lumière com seus famosos registros do cotidiano como “A Chegada do Trem na Estação” (1895) e “A Saída dos Operários da Fábrica Lumière” (1895), é o caminho dos chamados filmes de não-ficção, os documentários.

Ao analisar o desenvolvimento e a progressão da história do cinema, é possível perceber que foi o primeiro caminho que recebeu uma maior atenção - por parte do público, da crítica e dos membros da indústria cinematográfica em geral -, como nota

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de Rádio e TV da UFRJ, email: rgfleap@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, email: katia.augusta@eco.ufrj.br

Christian Metz: “No reino do cinema, todos os gêneros que não os ‘narrativos’ - o documentário, o filme técnico etc. - tornaram-se províncias marginais [...]” (pp. 113, 2014). A priorização da narrativa, que foi um fenômeno sociológico, como aponta Metz, e a conseqüente marginalização do gênero documental se deram por vários fatores; no momento, interessa a atuação fundamental de John Grierson.

Escrevendo sobre o que ele considera ser a maldição que paira sobre o mundo documentarista moderno, o escritor Brian Winston afirma que: “Grierson matou o documentário como um gênero popular de cinema nas terras de língua inglesa, insistindo em sua essencial seriedade, o que Bill Nichols chama de um ‘discurso de sobriedade’” (WINSTON, p.26, 2014). Grierson, um cineasta inglês, ao buscar distanciar e diferenciar os filmes de não-ficção dos filmes de ficção, cunhou o termo “documentário” em meados da década de 1920; a criação do conceito é resultado da intenção do cineasta em estabelecer o documentário como um gênero cinematográfico preocupado com a verdade, filmado em locações reais e com não-atores.

Todavia e apesar da natureza deste intento supracitado, a “evidência fotográfica crua nunca foi o objetivo de Grierson para o documentário” (WINSTON, p.24, 2014). Para o britânico – fã confesso de Robert Flaherty, pioneiro do cinema documental e diretor de um dos maiores clássicos do gênero, “Nanook of the North” (1922) -, realizar um filme preocupado com o real não era sinônimo de tratar a película e a narrativa com desleixo estético. Bebendo diretamente da fonte de Flaherty (que ficou famoso por reconstruir acontecimentos prévios pedindo aos personagens de seus filmes que “reencenassem” suas vidas e seus cotidianos para serem capturados pelas câmeras), Grierson e seus companheiros buscaram desenvolver técnicas que oferecessem um tratamento criativo para a realidade que acontece “aqui e agora”, retratando o presente e dirigindo-se diretamente ao espectador com consciência artística e senso poético.

Não obstante esta óbvia inclinação artística, a intervenção de Grierson na história cinematográfica ficou marcada pelo caráter educativo e didático de sua filmografia, resultando em uma consciência geral que correlaciona, de maneira inevitável e inescapável, documentário com a verdade e com o tratamento de problemáticas sociológicas. Essa “dura” estética só foi superada na década de 50 com o surgimento de um novo estilo que questionou a supremacia da busca pela verdade e

pelo real, ajudou a fundar o documentário moderno e lançou as bases para a gênese do “Documentário Gonzo”: o cinema direto.

O Desenvolvimento das Linguagens: O Cinema Direto e o Novo Jornalismo

A corrente teórica pós-moderna e pós-estruturalista que nasceu nos anos 50 e 60 tratou a “verdade” de uma nova maneira, fazendo com que o conceito, anteriormente encarado através de um prisma absoluto, passasse por um processo de relativização. O filósofo francês Michel Foucault resume esta abordagem inovadora da seguinte maneira:

“Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro” (2012, p.52).

Logo, tal conceito só pode ser concebível enquanto for relativo e fluido em si mesmo, como afirma Foucault. Essa mudança paradigmática libertou o pensamento dos artistas da época e provocou e possibilitou o surgimento de duas escolas similares e correlatas no campo do jornalismo e do cinema: o Novo Jornalismo e o movimento cinematográfico que ficou conhecido como Cinema Direto.

O surgimento do Cinema Direto norte-americano foi propiciado pelo desenvolvimento de novos equipamentos de filmagem durante a década de 50 - como as câmeras de mão e os microfones portáteis - e também pelo aparecimento de novas estéticas no cinema, novas vanguardas como o neorrealismo italiano. Ao aliar esses inventos - que possibilitaram filmagens na rua fazendo proveito de uma agilidade que dava margem à improvisação e à espontaneidade - às novas propostas cinematográficas europeias, os cineastas diretos puderam ir de encontro ao objetivo de captar a realidade, a verdade (inserida no contexto da época), utilizando planos mais longos.

Contudo, apesar da facilidade de produção propiciada pelas novas ferramentas e aparatos técnicos da época ter sido um fator de extrema importância e apesar da influência clara e direta das vanguardas europeias, o Cinema Direto não existiria sem o Novo Jornalismo. Segundo um dos irmãos Maysles, ícones deste movimento

cinematográfico, o maior objetivo dos “cineastas diretos” era se aproximar do que Truman Capote realizou na literatura com o seu livro “A Sangue-Frio”, uma escrita de não-ficção que trouxe subjetividade e maior liberdade estilística – como a utilização de estruturas narrativas emprestadas da literatura e do romance - ao texto jornalístico como uma maneira de dar conta dos conflitos e das micro-ficções cotidianas através de estratégias narrativas inovadoras para o jornalismo da época, preso às regras de redação, como aponta Júlio Bezerra (2008, p.78).

Mergulhando na literatura e na prática do Novo Jornalismo, Robert Drew, um dos pioneiros do Cinema Direto, partiu em busca de uma nova estética que resolvesse os problemas inerentes aos documentários da época de modo a trazer mais vivacidade e dramaticidade às tramas sem sacrificar o real. É nessa busca que o cineasta e produtor estabeleceu dois pontos de contato entre o seu cinema e a literatura.

Do romance realista “Madame Bovary”, Drew transpôs para as telas o que chamou de estrutura de crise, ou seja, basear as filmagens na captura não de fatos, mas de personagens envolvidos em processos onde escolhas cruciais precisariam ser feitas. O segundo ponto, retirado do realismo literário, era o dos tempos mortos: se é nos detalhes que as pessoas se revelam, pouco a pouco, tornou-se necessário filmar os “tempos mortos: as esperas, os sonos, as filas, os apertos de mão, as conversas fiadas” (BEZERRA, 2008, p. 82).

Portanto, a estética do cinema direto consiste da filmagem dos menores e mais corriqueiros acontecimentos cotidianos e da predileção pelo inusitado, pelo inesperado, pelo espontâneo, elementos que ditam a montagem dos momentos capturados em uma estrutura dramática que complementa o processo de imersão de cada membro da audiência dentro da narrativa na posição de espectador ideal. Seguindo este caminho, os cineastas diretos conseguiram ultrapassar a estética griersoniana e aproximar os filmes de não-ficção dos filmes narrativos ficcionais, refutando a tradição professoral e militante do documentário da época.

Consequentemente, o desejo dos cineastas diretos de criar filmes que trouxessem, antes de mais nada, sentimentos aos espectadores (sem deixar de informar,

como é possível verificar nos documentários políticos de Robert Drew) e que fossem urgentes e capazes de flagrar a vida desarmada acabou por dar à luz a uma estética cinematográfica de não-intervenção, um modelo de filmagem “observacional” para o documentário, sem narrador, entrevistas, roteiro ou encenações” (BEZERRA, 2008, p. 77).

A profunda e intrínseca relação entre o Cinema Direto e a literatura do Novo Jornalismo e a estética resultante deste casamento profícuo preparou o terreno para mais uma união entre jornalismo e cinema: o Jornalismo Gonzo de Hunter S. Thompson e o cinema de Michael Moore, o Documentário Gonzo.

O Jornalismo Gonzo

Enquanto o Novo Jornalismo (assim como o Cinema Direto) tentava - e falhava - representar por completo a complexa realidade de um país que sofria intensas e vertiginosas mudanças sociais e políticas, inclusive em suas bases mais fundamentais, outro movimento jornalístico e cultural surgia na esteira do pós-modernismo que ganhou força nos anos 60. Mais radical, mais incisivo, mais controverso e considerado o “primo pobre” do Novo Jornalismo: assim é o Jornalismo Gonzo.

Criado pelo escritor norte-americano Hunter S. Thompson, autor da famosa cobertura da corrida *Mint 400* no deserto de Nevada, que deu origem ao livro “Medo e Delírio em Las Vegas”, o Jornalismo Gonzo pode ser resumido pela atuação do alter-ego de Thompson, Raoul Duke, personagem principal do livro. No livro, Duke, um repórter que age como se fosse um detetive particular, admite que precisa se manter focado na cobertura da corrida apesar de não saber ao certo que história iria cobrir exatamente. Assim, Duke decide descobrir a matéria por si mesmo em um estilo que combinava a mentalidade do *do it yourself*, o ideal do Sonho Americano e o consumo de drogas: para o personagem, esse é o puro Jornalismo Gonzo (THOMPSON, 1971).

Contudo, exatamente como seu parente mais austero, o Jornalismo Gonzo não possui um conjunto de regras ou um manifesto que permita a identificação do que é ou não Gonzo. O próprio Thompson possuía várias definições para o seu estilo jornalístico. Uma de suas citações mais famosas é baseada em Faulkner que dizia que a ficção

produz fatos melhores e mais críveis que a realidade. Ou, ainda, nas palavras de André Czarnobai:

“Thompson costumava dizer que o bom Gonzo Jornalista deveria ter o talento de um grande jornalista, o olho de um fotógrafo, e os colhões de um ator, ou seja, viver a ação e reportá-la enquanto - e como - estivesse se desenrolando” (2003)

Thompson acreditava que tanto a ficção quanto o jornalismo ocupam posições semelhantes e de igualdade no mundo das narrativas: nas duas modalidades, é preciso investigar e coletar dados de maneira a atingir o objetivo principal de qualquer história, ou seja, o de informar algo a alguém da maneira mais verossímil possível (isso quer dizer que a narrativa não precisa ser *exatamente* verdadeira desde que se pareça com a realidade).

Entretanto, apesar da falta de um manifesto oficial é possível observar duas características principais que marcam e facilitam a identificação do jornalismo Gonzo. A primeira delas se dá antes da produção escrita. Ainda que no Novo Jornalismo a captação participativa seja de extrema importância, no Jornalismo Gonzo essa ação toma proporções maiores. A investigação para o jornalista Gonzo é tão importante quanto é pessoal, uma vez que a imersão necessária para a produção do artigo Gonzo é tão profunda (chegando a ser considerada como um processo de osmose) que acaba tornando o próprio jornalista em um personagem da história que interfere diretamente na narrativa.

Daí, surge o segundo ponto: o uso do narrador em primeira pessoa. No jornalismo Gonzo, o autor é um narrador personagem (diferente do Novo Jornalismo, onde o narrador clássico é apenas observador). Nas palavras de André Czarnobai, este narrador personagem “acontece” de maneira natural: “Uma vez que a captação de dados é feita de forma participativa, o uso da primeira pessoa imprime legitimidade às histórias contadas pelo Gonzo jornalista e o transforma em uma espécie de *jornalismo confessional*” (CZARNOBAI, 2002).

Outros dois elementos compõem a estética Gonzo: o primeiro é a dificuldade – preferivelmente, a impossibilidade – de discernir entre ficção e realidade criada pela utilização de cenas e personagens fictícios que conferem maior dramaticidade ou veracidade à história narrada. O segundo é a presença da comicidade. O uso do sarcasmo, da ironia e da vulgaridade é quase inerente à prática Gonzo, tendo no humor uma de suas principais armas para construir narrativas críticas (sobretudo políticas) bastante ácidas e informais – Thompson utilizava, portanto, a incisividade do humor como um contraponto perfeito à seriedade da política dos Estados Unidos governados por Richard Nixon em um período pré-Watergate.

“O Gonzo Jornalista ironiza o objeto de sua reportagem, a sua linguagem e a sua própria condição de jornalista, posto que o gonzo é um gênero não-legitimado. Segundo [Christine] Othitis, Thompson tirava sarro da sua própria profissão, avacalhando de um jeito ou de outro, matérias esportivas perfeitamente críveis” (CZARNOBAI, 2003)

O Documentário Gonzo: o cinema de Michael Moore

Amado por uns (ao entregar a Palma de Ouro do Festival de Cannes de 2004 para “Fahrenheit 9/11”, o então presidente do júri, Quentin Tarantino, disse ter sua vontade de fazer cinema reavivada ao ver o filme ganhador) e odiado por outros (sendo Clint Eastwood um de seus mais recentes e célebres desafetos), Michael Moore é, seguramente, um dos cineastas mais polêmicos de todos os tempos. Através de sua clara militância política – principalmente contra o ex-presidente norte-americano, George W. Bush –, de seu estilo cinematográfico irônico, humorístico, cômico e bonachão muitas vezes chamado de “stand-up documentary”, das constantes acusações de condutas antiéticas praticadas por ele em seus filmes e de sua ampla consciência fílmica e sobre a cultura do entretenimento, Moore coleciona prêmios, fama e inimigos ao redor do mundo.

Em seu importante livro de 2005, “Introdução ao Documentário”, Bill Nichols elenca os seis modos de documentários existentes: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático (NICHOLS, 2005). O estilo de Michael Moore insere-se nos tipos “participativo” e “performático” – totalmente diferente, no entanto, do cinema participativo de Jean Rouch, muito por conta da questão da performance e,

por outro lado, distanciado do documentário performático “tradicional” de vanguarda e experimental por conta da inserção de sua figura e de sua subjetividade em seus filmes.

“Sicko – SoS Saúde” (2007) é um exemplo perfeito de sua estética. Nesta película, Moore destrincha e desvenda as problemáticas e deficiências do sistema de saúde norte-americano e investiga as falcatruas perpetradas pela cruel indústria dos planos de saúde nos Estados Unidos.

O filme começa apresentando casos de pessoas que tiveram seus cuidados negados pelos planos de saúde (sempre acompanhados por músicas instrumentais divertidas e infantis, conferindo um tom feroz e sarcástico) e logo a voz off de Moore entra em cena para informar aos espectadores que, de acordo com as estatísticas colhidas pela produção do filme (em números de 2007), mais de cinquenta milhões de pessoas em todos os Estados Unidos não possuem cobertura alguma de plano de saúde; já as pessoas que têm o plano, porém, não estão em situação melhor.

O diretor resolve investigar mais a fundo. Recuperando imagens de arquivo e gravações antigas da época em que o conceito de sistema universal de saúde público (como o SUS no Brasil) foi introduzido nos Estados Unidos, Moore demonstra que desde o início, as discussões em torno da problemática foram tratadas com hostilidade pelos presidentes norte-americanos, principalmente por Nixon e Ronald Reagan. Este último acreditava, inclusive, que o caráter público de tal sistema de saúde poderia levar o país a sucumbir ao comunismo.

Contudo, demonstrar a podridão e ineficiência do sistema de saúde norte-americano era insuficiente: aqui, entra o personagem Michael Moore em cena. Deixando um pouco de lado a narração e a utilização de imagens de arquivo (recursos tradicionais da estética documental), o cineasta torna-se protagonista e fio condutor de seu filme. Ele deixa o país e decide buscar soluções para o problema da saúde nos EUA em outros países desenvolvidos. Visitando a Europa, o cineasta descobre a existência de sistemas de saúde onde as taxas hospitalares são gratuitas e serviços como o francês “SOS Médecins”, auxílio médico 24 horas de atendimento à domicílio. A cada descoberta, transparece no rosto de Moore o espanto, a incredulidade e o deslumbre que

só o estereótipo do estadunidense pode demonstrar perante esses “absurdos impalpáveis”.

“Indignado”, “inquieto” e “revoltado”, Moore retorna aos Estados Unidos e encontra os veteranos de guerra norte-americanos, feridos física ou psicologicamente em combate. Ele checa a precariedade com que são tratados aqueles que são considerados os “heróis” da nação e, em seguida, conversa com as pessoas que trabalharam nos destroços do ataque terrorista do dia 11 de setembro, coletando seus dados. Alguns deles tem problemas respiratórios seríssimos até os dias de hoje e outros adquiriram graves enfermidades psicológicas que tiveram o tratamento, em sua maioria, negligenciado pelo Estado, visto a condição do sistema de saúde.

Por causa disso, Moore decide fretar alguns barcos e levar esses pacientes para algum lugar onde eles pudessem receber um cuidado médico adequado. Nessa sequência, o cineasta é capturado pelas lentes de sua câmera como o heroico capitão de um navio, um desbravador dos oceanos e monta a cena com uma música de fundo extremamente patriótica para conferir a dose certa de ironia ao que ele está prestes a fazer: levar um grupo de estadunidenses para receber tratamento médico adequado em Cuba.

Em Havana, Moore procura os hospitais da cidade enquanto é seguido por um séquito de estadunidenses “médios” - com suas peles extremamente vermelhas por causa de queimaduras de sol, seus bonés, suas pochetes e sandálias. O excêntrico grupo descobre que a cada esquina existe uma farmácia e cada bairro possui um hospital de qualidade onde qualquer pessoa pode ser propriamente tratada pagando taxas irrisórias, apenas fornecendo seus nomes e datas de nascimento. Ainda, ao deixarem a ilha com remédios nos braços, o grupo é saudado pelo Corpo de Bombeiros de Havana, que presta uma homenagem aos serviços realizados pelos bombeiros norte-americanos nos dias que se seguiram ao atentado em 2001. O diretor passa a palavra para alguns de seus companheiros e eles lhe revelam, com lágrimas nos olhos, que nunca receberam homenagens em seu país de origem como as que receberam em Cuba. A película se

encerra logo depois, com uma mensagem de Moore: é preciso que as pessoas comecem a tomar conta uma das outras, não importando suas diferenças.

Ao analisar o breve relato da narrativa de Sicko é possível encontrar todas as principais características que compõem a estilística do Jornalismo Gonzo. Os momentos iniciais são basicamente uma gigantesca coleta de dados, similar à técnica de imersão de Thompson. Em seguida, Moore deixa de ser o narrador observador e se coloca como narrador personagem/protagonista para conduzir a trama adiante, exatamente como Thompson fazia. O uso da ironia, do sarcasmo e de outras vulgaridades como forma de humor, a obliteração da distinção entre o que é real e o que não é, a predileção pelos temas políticos: tudo isso está presente tanto no Jornalismo Gonzo quanto na filmografia de Michael Moore.

Amir Labaki, criador do festival “É Tudo Verdade” e uma das principais autoridades em documentário no Brasil resume o estilo de Moore da seguinte maneira:

Seu estilo sempre foi o mesmo, misturando humor e denúncia. É um satirista, no fundo conservador como todos, fiel de um lado ao humanismo de base da formação católica e ao patriotismo dos fundadores da nação norte-americana, cujos ideais considera pisoteados por Bush e caterva (2005, p.142).

Caso retiremos da equação o humanismo de formação católica e a relação direta com o presidente Bush, a sentença acima pode ser facilmente entendida como a descrição dos métodos e do estilo de Thompson. Mas, não são só esses pontos compartilhados pelos estilos praticados pelos dois. A análise de um documentário de Michael Moore também aponta, claramente, um polêmico tratamento da verdade e da realidade – demonstrando que o cineasta concorda, mesmo que implicitamente, com as afirmações de Thompson sobre verdade e ficção citadas anteriormente.

Para a teórica argentina Ana Amado, Moore responde de maneira perversa à pergunta clássica proposta pelo neorrealista Roberto Rossellini (“Como e a partir de que imagens da realidade pode-se fazer surgir a ponta da verdade? ”): ao não interpelar a realidade através de seus silêncios e tempos mortos como faria o italiano, mas sim por intermédio da manipulação direta e ficcional de suas “faces mais evidentes, nítidas e

verificáveis”, de maneira que tudo o que Moore demonstra e produz em seus documentários pareça ser uma verdade absoluta:

A verdade que produz em seus documentários não procura mobilizar as intrigas de uma ficção – ainda que tome emprestado seus recursos -, mas ser um instrumento para desmascarar a ficção que os poderes constroem e dissimulam nas entrelinhas da realidade. Dito de outro modo, seus filmes se oferecem como ferramentas de indagação e captura que devem trazer à luz a verdade (2014, p.346-347).

Amado ainda traz à tona a estridência de Moore e seus trejeitos cômicos e bufões como componentes de um cinema complexo que opera como um ponto de encontro entre forças do “bem e do mal” da seguinte maneira:

Os mais heterogêneos materiais visuais e sonoros são misturados conforme o contraste de elementos, o uso do paradoxo e uma dialética maniqueísta para expor conflitos complexos com a didática despojada de um teorema. Mas reunidos em função de um dispositivo cômico ou dramático, esses elementos múltiplos e desiguais se convertem em matérias vivas que elevam a ficção, já iniciada com o recurso da presença do próprio personagem Michael Moore, que, diante da câmera ou com sua voz em off, desempenha o papel da testemunha privilegiada, investido dos atributos do transgressor ou de espião delegado que dá rosto aos vilões do poder no próprio campo deles, flagrando-os assim com a “guarda baixa”(AMADO, 2014, p.342-343)

Esses (questionáveis) métodos utilizados por Moore surgem à tona quando escolhas polêmicas do cineasta aparecem em tela – como a entrevista feita com Charlton Heston no final de “Tiros em Columbine”, seu exacerbado patriotismo ou quando a câmera do diretor não respeita personagens que tentam esconder suas lágrimas diante de situações trágicas. Contudo, se Michael Moore (ou Hunter S. Thompson) ultrapassa limites éticos e desrespeita e ilude seus personagens em favor de sua narrativa, essa é uma outra problemática que merece um estudo próprio.

Andrés Di Tella, escrevendo sobre Michael Moore e outros cineastas que seguem a linha *performer* crê que:

No trabalho desses documentaristas, assim como no cinema verité de Rouch, aparece a ideia de que a atuação não conduz à falsificação ou à ficcionalização. Ao contrário, deixa transparecer um grau de autenticidade, a revelação de uma verdade, não menos válida que “a” verdade de uma pessoa na ausência das câmeras (2014, p.112).

É inegável que, apesar de todas as controvérsias citadas acima, os métodos de Moore sejam verdadeiramente eficazes. É incontestável também que a força inscrita nos dispositivos cinematográficos de contestação e resistência criados pelo estilo de Moore é muito potente – conclusão esta que também pode ser aplicada à obra *Gonzo* de Thompson.

Conclusão

É sintomático que o cartaz do último documentário de Moore (“Where To Invade Next”), venda o filme como uma comédia; principalmente porque este parece ser o filme em que Moore está mais confortável dentro de seu próprio estilo cinematográfico, ainda mais imerso no e consciente do poder das ferramentas que dispõe para arranhar alguma superfície de realidade, para produzir algumas de suas verdades, seus discursos de verdade. Um cineasta que sabe utilizar o seu estilo é um cineasta potente. Afinal, como diria David Bordwell, o estilo “não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra (BORDWELL, p. 22, 2013). O estilo é o conjunto de texturas que um cineasta decide imprimir em seu filme a partir de um contexto e circunstâncias históricas específicos.

Portanto, nomear a estética de Michael Moore – como o estilo cinematográfico conhecido como Documentário *Gonzo* - com base em uma prática jornalística, no máximo literária, iniciada na década de 70, quase vinte anos antes do primeiro longa-metragem do cineasta, e instituí-la dentro da história estilística do cinema tem sua importância porque a história do estilo cinematográfico ajudou não só a moldar a forma como os filmes são feitos, mas também como o público, a crítica e os membros da indústria cinematográfica em geral entendem a mídia cinema e suas texturas (BORDWELL, 2013).

Ainda, o próprio Bordwell também reconhece que o estilo pode ser considerado por um prisma individual ou por um prisma grupal: no caso, o estilo de Michael Moore é sim singular, mas não é o único exemplo *Gonzo* no cinema. Dentre os trabalhos que podem compor o estilo do Documentário *Gonzo* podem ser citados os filmes de cineastas como Morgan Spurlock (responsável pelo documentário “Super Size Me” (2004), onde o cineasta explora a influência exercida sobre a indústria do *fast food* na

sociedade norte-americana ao mesmo tempo em que se submete a uma dieta rigorosamente composta por alimentos exclusivamente provenientes do McDonalds como método de investigação) e do polêmico dinamarquês Mads Brügger, diretor de “The Red Chapel” (2009) e “The Ambassador” (2011), filmes nos quais cria personagens para si com o objetivo de se infiltrar e ter acesso ao regime da Coreia do Norte e ao círculo de tráfico de diamantes na África Central, respectivamente.

Além desses dois diretores que respeitam os preceitos fundamentais da estética Gonzo (principalmente em relação à imersão pessoal nas respectivas tramas), o clássico *mockumentary* cult “Borat: O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América” (2006) extrapola completamente os limites tradicionais entre documentário e ficção através da utilização de um jornalista como personagem principal interpretado por um comediante (Sacha Baron Cohen) célebre por seu humor ferino, crítico, político e, muitas vezes, vulgar.

A breve narrativa exposta acima sobre alguns Documentários Gonzo permite fundamentar o estudo deste estilo como mais uma ferramenta de pesquisa que ajuda a cimentar ainda mais a história estética da sétima arte. Ainda, é possível concluir que seguir o rumo dos Documentários Gonzo também traz a experiência de um método jornalístico extremamente subjetivo para dentro dos estudos de cinema, oferecendo ainda mais uma alternativa que pode assessorar e fundamentar novos debates sobre o velho tema da relação entre a verdade e o ato de documentar. Afinal, como também nota Bordwell, o cinema não é feito só de si mesmo, só de suas texturas e sintagmas; é feito também de outras práticas sociais tangenciam a sétima arte.

E se os argumentos anteriores e o fato da responsabilidade que as texturas cinematográficas têm em moldar a experiência do espectador – afinal é através do estilo que o público consegue imergir na trama – diante de um filme (BORDWELL, 2013) não forem suficientes, o estudo do Documentário Gonzo se justifica por mais uma via.

Brian Winston, ao abordar a maldição do jornalístico e como o padrão da estética jornalística tornou-se o padrão fílmico documental, indica um contraponto importante analisando a utilização das técnicas de performance (como a atuação e a reconstituição) nos documentários modernos:

No entanto, após quarenta anos de domínio do cinema direto, os documentaristas estão começando a resistir a essa camisa de força. Tal resistência muito frequentemente envolve a recuperação ou a descoberta das velhas tradições do documentário. Essas abordagens do cinema não direto enfatizam a diferença entre o documentário e outras formas de não ficção ou relato, exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados (isto é, eventos que foram previamente testemunhados, mas não filmados), para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir toda uma série de coisas que o documentário jornalístico descartou ou ativamente ignorou (2014, p. 28).

Michael Moore, ao subir no palco da Academia para receber o seu Oscar de Melhor Documentário por “Tiros em Columbine” (2002), fez seu discurso ecoar ao proferir que “vivemos em tempos de ficção”. Ora, se essa sentença é verdadeira, é preciso, no caso do cinema, renunciar às interpretações equivocadas das relações entre jornalismo e documentário e entre verdade e ficção. Brian Winston lembra que John Grierson nunca esteve preocupado com a evidência jornalística crua; Andrés Di Tella afirma que uma das principais heranças deixadas pelo cinema direto é justamente o que eles procuravam (teoricamente) evitar: “Mas, ao mesmo tempo em que criava o mito da objetividade e a não intervenção da equipe documentarista na prática documentária, o cinema direto teve o efeito paradoxal de estimular a atuação nos documentários” (p. 104, 2014).

É necessário, portanto, que o documentário - para se libertar não só da marginalização cinemática indicada por C. Metz, mas também de um destino criativo restrito restringido pelo “discurso de sobriedade” -, reencontre o caminho da ficção. Godard dizia, a respeito do cinema de Rouch e de “Eu, um negro” (1958), que “todo grande filme de ficção tende ao documentário, assim como todo grande filme documentário tende à ficção” (DI TELLA, p.106-107, 2014). Entretanto, o horizonte que guarda dias melhores para o documentário contemporâneo só pode existir se nele houver a vontade de representar a verdade e também o jornalismo. Não é possível esquecer desses dois conceitos que sempre permearam o caminho documental, duas ideias que sempre foram elementos propulsores para a transformação e a inovação do gênero e dos estilos documentais.

Logo, escapar da maldição do “jornalístico”, que praticamente significou o “desaparecimento de todos os documentários, exceto os jornalísticos” (WINSTON, p. 29, 2014), torna-se (paradoxalmente) possível justamente por meio da realização de documentários jornalísticos que compreendam, como Raoul Duke afirma, que a “realidade é, em si, insana” (THOMPSON, 1971). É preciso criar uma nova não-ficção, uma que represente a realidade como fazem os filmes de ficção: esse é o puro Documentário Gonzo.

Referências bibliográficas

AMADO, A. Michael Moore e uma narrativa do mal. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BEZERRA, J. **Documentário e Jornalismo**: Propostas para uma Cartografia Plural. Orientadora: Dr^a. Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 2008. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/ECO. Dissertação para Mestre em Comunicação e Cultura.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CZARNOBAI, A. F. P. **Gonzo**: O filho bastardo no *Novo Jornalismo*. 2003. 90f. Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em Jornalismo). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://qualquer.org/gonzo/monogonzo/>>. Acesso em: 07 jun 2015.

DI TELLA, A. O documentário e eu. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2012.

LABAKI, A. **É Tudo Verdade**: Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

METZ, C. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

THOMPSON, H. **Fear and Loathing in Las Vegas**: A Savage Journey to the Heart of the American Dream. New York: Random House, 1971.

WINSTON, B. A maldição do que é “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.