

**PROJETANDO REFLEXÕES SOBRE A RE(A)PRESENTAÇÃO DA
REALIDADE EM *FAHRENHEIT 9/11*, DE MICHAEL MOORE
PROJECTING REFLECTIONS ON THE RE-PRESENTATION OF REALITY
IN *FAHRENHEIT 9/11*, BY MICHAEL MOORE**

Márcia Corrêa de Oliveira MARIANO¹

RESUMO: O documentário *Fahrenheit 9/11* (2004) foi escrito e dirigido por Michael Moore, tendo como tema os eventos de 11 de setembro. O documentário aborda as causas e consequências dos atentados, critica a postura do então presidente George W. Bush ao conduzir as questões de segurança e política externa americanas, mostra como as pessoas reagiram aos eventos e os problemas enfrentados pela nação. Este artigo abordará como *Fahrenheit 9/11* faz uma re(a)apresentação do mundo histórico, representando-o, moldando seu registro sob uma perspectiva e um ponto de vista distintos, tornando-se um importante propulsor de acirrados debates sobre a História da política americana. Elencando questões referentes a conceitos como verdade, representação do real e resgate do passado histórico, o artigo tem como objetivo analisar o caráter ambíguo da interpretação dos fatos. Ao inserir e subverter certas informações, o artista aborda a realidade de forma a re(a)presentá-la e não a copiá-la, apresentando múltiplas perspectivas para a interpretação de um fato histórico.

PALAVRAS-CHAVE: *Fahrenheit 9/11*; documentário; ficção e realidade; representação; Michael Moore.

ABSTRACT: The documentary *Fahrenheit 9/11* (2004) was written and directed by Michael Moore, having as its theme the events of September 11. The documentary addresses the causes and consequences of the attacks, criticizes the posture of the former president George W. Bush when dealing with the security issues and U.S. foreign policy, shows how people reacted to the events and the problems faced by the nation. This article will discuss how *Fahrenheit 9/11* re-presents the historical world, representing it, shaping its records under a distinct perspective and point of view, becoming an important driver of lively debates about the history of American politics. Listing issues related to concepts as truth, representation of reality and the reevaluation of the historical past, the article aims at analyzing the ambiguous nature of the interpretation of the facts. When inserting and subverting certain information, the artist addresses the reality in order to re-present it, not to copy it, presenting multiple perspectives for the interpretation of a historical fact.

KEYWORDS: *Fahrenheit 9/11*; documentary; fiction and reality; representation; Michael Moore.

1. Introdução

¹ Bolsista CAPES e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e Estudos Literários da UNESP/São José do Rio Preto – SP. CEP: 15054-000. E-mail: marciaa.com@gmail.com

Os ataques terroristas perpetrados nos Estados Unidos no dia 11 de setembro de 2001 foram anunciados por todas as emissoras de televisão do país e assistidos, ao vivo, por pessoas em todo o mundo. O mundo ficou estarrecido. As imagens mostravam os prédios pegando fogo e a legenda em inglês na rede CNN anunciava: *United States Under Attack*.

As paisagens e as cenas das torres em colapso apresentavam evidências de um evento catastrófico e, para muitos, sem explicação. Apresentadores de televisão, repórteres no local, testemunhas da tragédia e sobreviventes tentavam explicar algo aparentemente inexplicável.

Buscando informações sobre o que estaria por trás dos fatos, cuja compreensão carece de um ponto de apoio, começam a surgir hipóteses e especulações que procuram uma estrutura dentro da qual seja possível inserir esse ataque contra os Estados Unidos.

Debates pertinentes aos atentados e ao que eles representaram para a América e o mundo em geral não poderiam deixar de ser trazidos à baila pela arte. Os atentados de 11 de setembro originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando reavaliar os acontecimentos, por meio de inserções históricas. Os discursos que incorporam os eventos dentro de um processo de interpretação e tentativa de analisar os fatos sob diversas perspectivas deparam-se com respostas que têm implicações morais, políticas e ideológicas.

O documentário *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore, cujo tema é o 11 de setembro, obteve a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2004. O título do filme faz referência à obra *Fahrenheit 451* (233°C, relativo à temperatura que arde/queima o papel), escrito em 1953 por Ray Bradbury. Neste livro, as pessoas vivem em um tempo em que as casas são todas interligadas por meio de um sistema de televisão e os cidadãos não têm o direito de ler. Dessa forma, todos os livros são queimados e as pessoas ficam a mercê da propaganda do Estado. Porém, um grupo de pessoas começa a resistir a essa ditadura, memorizando livros inteiros, transmitindo seu conteúdo a outros indivíduos da comunidade. A alusão ao nome do livro talvez seja uma forma analógica de relacionar as denúncias do documentário à “temperatura” alta da sociedade e da política americana após o 11 de setembro. Assim como em *Fahrenheit 451*, os americanos, segundo sugere o documentário, são afetados pelas maquinações políticas do então presidente Bush, propagando suas “verdades” em nome da liberdade e

segurança da pátria: quem não está com os Estados Unidos, é inimigo do país. Desse modo, assistir a *Fahrenheit 9/11* é uma maneira de repensar os fatos da política americana, reavaliar os eventos de 11 de setembro e ter a chance de formular uma opinião própria, desvinculada da dos governantes.

Moore traz para o debate questões concernentes à ineficiência da política externa na era Bush e em relação às atitudes que o governo americano poderia ter tomado para evitar aquela situação caótica.

O documentário insinua as possíveis razões que impulsionaram o governo Bush a deflagrar duas guerras em resposta aos ataques, uma contra o Afeganistão e outra contra o Iraque, tenta decifrar os reais motivos para esta ação americana e mostra os vínculos existentes entre a família do presidente George W. Bush e a do saudita Osama Bin Laden, em um tom irônico e desafiador.

Em uma sequência de críticas à administração Bush e à maneira como a questão do terrorismo era conduzida, *Fahrenheit 9/11* realiza sua crítica feroz por meio da ironia e leva o espectador a refletir sobre diversos aspectos que culminaram nos ataques de 11 de setembro.

Este artigo, desse modo, levanta questões controversas acerca de conceitos como verdade, realidade e ironia, por meio da observação de alguns exemplos dentro do documentário de Moore, lançando luz sobre o papel que o cinema documental exerce na contemporaneidade e ampliando nossa consciência crítica como espectadores.

2. A relação entre a ficção e a realidade

O conceito *documentário* é muitas vezes confundido com a forma do documentário clássico dos anos 30 e 40, que faz a enunciação baseada em voz *over* ou “a voz de Deus”, detentora de saber sobre o mundo que retrata e do qual faz parte.

Com o passar dos anos, à estilística narrativa documentária de modo clássico foram adicionados outros tipos de narrativa, trabalhando com imagens e sons manipulados digitalmente, tomadas com câmeras mais ágeis e outros tipos de recursos que carregam as inflexões do documentário contemporâneo.

Ao definirmos as características de um filme documental, profundamente enraizadas na capacidade da transmissão de autenticidade, involuntariamente

reforçamos seu vínculo implícito com o mundo real e diferenciamos seus domínios com os da ficção.

Como afirma o teórico de cinema documental Bill Nichols (2005), os documentários, por abordarem o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, diferem-se significativamente dos vários tipos de ficção, pois envolvem um tipo de relação diversa entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diferentes nos espectadores. Porém, essas diferenças não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário.

Fazendo uma analogia entre o filme de ficção e o documentário que tem a intenção de persuadir-nos a adotar uma certa perspectiva sobre o mundo, Nichols adverte:

[...] aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazem isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma, jamais conheceríamos. Portanto, os vídeos e filmes documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio, o mesmo fascínio e a mesma emoção que qualquer um dos tipos de filme de ficção. (NICHOLS, 2005, p. 20-21).

Ainda segundo o autor, os problemas de representação da realidade têm projetado uma reflexão acerca da inventividade dos documentários que, por meio de técnicas digitais de gravação e edição de imagens, colocam em xeque a autenticidade do que assistimos. A correspondência entre realidade e imagem é comprometida, pois as imagens foram fabricadas ou construídas por meio de seleção e disposição em padrões ou sequências.

Impõe-se sublinhar, portanto, que a posição do teórico explicita com veemência as relações entre fatos reais, verdades, representações e manipulação de informações.

Para Nichols, o documentário não é uma **reprodução** da realidade, e sim uma **representação** do mundo em que vivemos, pois elabora argumentos e formula suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões.

Segundo o crítico de cinema Fernão Pessoa Ramos (2008), devemos usar de cautela ao conceituarmos um documentário vinculando-o à ideia de compromisso com a **realidade, verdade e objetividade** na transmissão dos fatos, uma vez que as asserções

documentárias, sejam elas falaciosas ou tendenciosas, dependem do ponto de vista de quem as analisa. Na concepção de Ramos,

se vincularmos a definição de documentário à qualidade de *verdade* da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (RAMOS, 2008, p. 30, grifo do autor).

Em consonância com essas aceções, Robert Blent Toplin (2006) complementa: “a questão não é se *Fahrenheit 9/11* mostrou a verdade para as plateias, mas se o filme comunicou **uma** verdade.” (TOPLIN, 2006, p. 7, grifo do autor, tradução nossa). Para Toplin, as principais evidências de Moore no documentário não estão intrinsecamente incorretas, mas o que as pessoas fazem com elas pode causar desacordo.

Desse modo, a noção de **verdade** muitas vezes está condicionada ao que definimos como **interpretação**. Sendo “verdadeiras” ou não as asserções, o fato de concordarmos, discordarmos, aplaudirmos ou abominarmos está diretamente ligado à nossa indexação social e política.

O documentário *Fahrenheit 9/11*, denominado pelo próprio cineasta Michael Moore como “filme”, servindo também de título ao livro/roteiro “*O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro: Michael Moore*” (2004), parece não ter como preocupação o fato de que muitas vezes os filmes, com suas histórias ficcionais, não documentarem a “verdade” ou “verdades” dos fatos. Moore se autodenomina cineasta e artista e considera-se um trabalhador árduo na arte de criar uma obra cinematográfica capaz de tocar as pessoas não apenas politicamente, mas também de um modo emocional. O cineasta ratifica essas asserções ao tecer o seguinte comentário sobre *Fahrenheit 9/11*:

Espero que tenhamos dado uma contribuição a essa forma de arte [documentário] que amamos tanto. Quem não gosta de ir ao cinema e rolar de rir, se surpreender, se estarrecer, cair no choro, se emocionar profundamente, experimentar o extraordinário, sair do cinema com vontade de entrar lá outra vez? Nós que fazemos filmes, os fazemos por isso. É o que esperamos ter feito aqui. (MOORE, 2004, p. 16).

Uma vez classificado como “filme”, a “verdade” contida em seu documentário estaria, então, submetida aos elementos e técnicas utilizados na sua produção. Isso se evidencia nas palavras de Moore: “Mas é preciso quebrar muito a cabeça para decidir o que fazer com as coisas que **são ditas** – para determinar como se encaixam na histórica básica que queremos contar” (MOORE, 2004, p. 17, grifo do autor).

Percebemos, portanto, que no cinema documental, os fatos e ações são verdadeiros por existirem e não serem imaginados, mas, por outro lado, são também submetidos a jogos de verossimilhanças e arranjos diversos para tentar convencer na ânsia pela autenticidade e pelo caráter irrefutável.

Em harmonia com essas interpretações Ismail Xavier (1984) afirma que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades, pois trata-se de um discurso produzido e controlado de diferentes formas, por uma fonte produtora. Neste sentido, o autor estabelece determinados princípios gerais aplicados a diferentes modalidades de produção, incluindo o documentário.

Cabe ressaltar que, na produção e controle do documentário, temos aspectos subjetivos envolvidos na seleção dos fatos, pois quem narra um evento constrói a sua “verdade”, selecionando os aspectos que considera relevantes, dando um significado particular aos acontecimentos.

Ora, expressar os acontecimentos do passado não significa ser fiel a eles. De acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon (1993), “nossos pressupostos de senso comum sobre o ‘real’ dependem de como esse ‘real’ é descrito, como ele é colocado em discurso e interpretado” (HUTCHEON, 1993, p. 33, tradução nossa). Dessa forma, a ficção pós-moderna problematiza e questiona a relação entre história e realidade, repensando a primeira como uma construção humana, uma vez que não podemos conhecer o passado, exceto por meio de seus vestígios textualizados.

Portanto, a dificuldade com a noção de verdade da experiência passada reside no fato dessa não poder mais ser vivida e isso deixa o conhecimento suscetível à interpretação e ao diálogo com os fatos, comprometendo seu *status* de “verdade permanente”, que passa a ser questionada.

De acordo com Fredric Jameson (2005), “quem conta a estória pode ampliar extraordinariamente um determinado lance, ou comprimi-lo até um simples ponto ou

fato narrativo [...]. O eixo da seleção projeta-se sobre o eixo da combinação” (JAMESON, 2005, p. 46). Para o crítico, que considera as narrativas como atos socialmente simbólicos, devemos sondar o inconsciente político dos textos, muitas vezes indiscernível na imanência dos relatos. Assim, a realidade é representada de acordo com a interpretação de quem a retrata, sendo o inconsciente político o local onde se processa a narrativização das coisas.

Na produção de um filme documentário, os cineastas trabalham com imagens de fatos verídicos, mas dentro de um recorte escolhido de acordo com seus objetivos e interesses. Técnicas de iluminação, cores, ênfase no comportamento e fala de algumas personagens fazem parte desse universo, evidenciando tanto o caráter histórico documental como a natureza arbitrária e parcial da sua retórica sobre o mundo factual. E isso não poderia ser diferente nas abordagens de Moore, ao fazer uso de entrevistas, depoimentos, *voz over*, trilhas sonoras, material de arquivo, ironia e paródia, estabelecendo asserções sobre as causas e consequências do 11 de setembro.

Por essa vida, poderíamos então pensar que, ao entrevistar ou colher depoimentos de pessoas “reais” como testemunhas, o documentário estaria completamente comprometido com a revelação da “verdade” dos fatos. Entretanto, os cineastas, muitas vezes, decidem entrevistar atores sociais com os quais concordam, atribuindo à memória histórica valores equivocados. O filme supõe a ocorrência das coisas exatamente da forma como as testemunhas atestaram e, para o esclarecimento das dúvidas, a produção encontra imagens ilustrativas comprovando as declarações, alimentando o senso comum e confundindo a veracidade histórica.

Um das estratégias de Michael Moore é compartilhar o mesmo espaço com a fala e a presença dos personagens e testemunhas convocados, atuando no papel de juiz ou interlocutor das vozes e dos espaços que entrecruzam o documentário.

A fragmentação das cenas, as músicas e a narração alternam de um ritmo mais lento a um mais acelerado, dependendo do objetivo a ser alcançado pelo cineasta. As cenas mostrando as atitudes de indiferença e inércia do presidente Bush são mais minuciosas, morosas, enquanto as que elencam informações até então desconhecidas ou ignoradas são mais rápidas.

As pessoas que Moore aborda no filme são acometidas como personagens e testemunhas responsáveis pela “verdade” de cada fragmento, alternados entre a postura

política de Bush, suscetível a intermináveis críticas, e a situação das vítimas do atentado.

Em um jogo de perguntas e respostas, o documentário salienta os conflitos entre verdade e mentira, fatos e crenças, e interpela os afetados ou os responsáveis pela ação que os afetam, as vítimas e os vitimizados, pregando e apelando, de maneira insistente, a necessidade de se assumir uma forma de resistência.

As vozes de testemunhas são multiplicadas, como forma de encarar a crise contemporânea da verdade, que questiona as evidências da história e nos conduz ao reconhecimento de mais de uma verdade sobre os fatos.

Moore também resgata e reutiliza fontes e arquivos que têm origem nos meios de comunicação e os transforma em instrumentos críticos e armas de propaganda contra a administração Bush. Organizando imagens próprias ou reorganizando as alheias sob diferentes prismas e significados, o cineasta tenta desvelar os discursos sobre a corrupção dos poderes.

Por meio de uma estratégia retórica de discurso, o cineasta tenta convencer o espectador a concordar com o seu ponto de vista, misturando elementos factuais que contribuam para fazer a mensagem parecer mais convincente e crível.

Ademais, Moore participa da cena, convoca a palavra testemunhal autônoma e coletiva e, apropriando-se do aporte dos registros e das imagens, aliados a estratégias de efeitos sonoros, *voice-over*, diálogos dublados e comentários, tenta estabelecer um pacto de fidelidade e honestidade com o espectador a respeito do que está sendo mostrado.

Uma das cenas mais polêmicas do filme é a do presidente Bush sentado lendo histórias infantis para alunos em uma escola da Flórida mesmo após ter recebido a notícia, pelo chefe de gabinete Andrew Card, de que um avião havia se chocado contra uma torre do *World Trade Center*, atacado oito anos antes.

Por ser o então chefe de estado e o comandante-em-chefe das Forças Armadas, esse comportamento de Bush dá margens a questionamentos. Como aponta Gore Vidal (2003), “normalmente, um comandante numa crise assim iria direto para o quartel-general a fim de dirigir as operações enquanto recebe os últimos informes do serviço secreto acerca de quem, onde e o quê” (VIDAL, 2003, p. 39). Mas, isso não aconteceu e passaram-se intermináveis sete minutos sem ninguém tomar nenhuma atitude. O

presidente permaneceu ali lendo o livro “Minha cabra de estimação”, sentado, olhando ao redor da sala e para um horizonte além do das crianças, sem agir.

3. A ironia como força política

As diferentes concepções sobre o discurso irônico ou os pontos de vista em torno dos quais circunscrevem-se os trabalhos a respeito da ironia configuram abordagens de teores distintos, alimentando a discussão ao redor do tema.

Linda Hutcheon, no panorama dos estudiosos da ironia, destaca-se por suas conclusões inovadoras sobre as “arestas” do tema. Na obra *Teoria e política da ironia* (2000), ela postula que a ironia é um processo comunicativo, erigindo-se muito além de um mero tropo, uma simples figura de linguagem no estudo da retórica.

A ironia, vista como uma arma retórica de defensiva ou de ofensiva, quando considerada no sentido semântico básico de declarar uma coisa e significar outra, é também um modo de expressão. Ela permite aos locutores darem voz e ao mesmo tempo confrontarem os discursos oficiais, desafiando-os explícita ou implicitamente.

Sem desconsiderar sua existência por meio do jogo semântico entre o dito e o não dito, entre o declarado e o não declarado, a estudiosa decreta existir algo, além disso, que caracteriza a ironia ainda mais particularmente. Sendo assim, a ironia seria uma estratégia discursiva atuando no nível da linguagem verbal ou da forma, seja ela musical, visual ou textual. Segundo Hutcheon, a ironia é inerente à comunicação, podendo ser usada como uma arma. Ela serve de tática a uma vasta gama de posições políticas e pode legitimar ou solapar os mais variados interesses.

Por sua vez, Beth Brait (2006) afirma que a ironia “pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (BRAIT, 2006, p. 15). Desse modo, Brait a considera como estratégia de linguagem, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista ou uma argumentação indireta, contando com a compreensão do destinatário para concretizar-se como significação.

Portanto, a ironia pode ser considerada uma expressão artística com poder crítico de resistência e oposição entre as políticas de representação. A sua inclusão não implica necessariamente a exclusão da seriedade, em virtude de o seu jogo ser inerente à

seriedade por ela objetivada. Nesse sentido, essas considerações nos levam a pensar de que modo ela afigura-se como estrutura trópica, regendo o discurso de Michael Moore.

Para auxiliar o efeito de persuasão almejado, Moore utiliza como estratégia retórica a ironia que, associada a apelos emocionais, tem o objetivo de denunciar, criticar e censurar a política norte-americana. O cineasta a utiliza como instrumento para apresentar o contrário daquilo que pensa, deixando uma distância intencional dúbia entre o que vai para a tela e no que ele acredita, com a intenção de provocar reações nos espectadores, convidados a refletir e a tomar uma posição (a defendida por Moore ou não).

Um elemento que concorre para reforçar o caráter jocoso de Michael Moore é a escolha das trilhas sonoras de algumas cenas. Um exemplo de ironia é a música em ritmo *country* ao focalizar a eleição na Flórida, cuja função seria a de dar suporte à opinião do cineasta sobre a natureza duvidosa do resultado, visto, neste caso, como uma espécie de piada, ironizando a vitória do presidente George W. Bush.

Outro exemplo é o *close-up* na foto de Bush de mãos dadas com um membro da elite saudita, sugerindo os estreitos laços e uma série de ligações suspeitas entre as famílias Bush e Bin Laden. As cenas são elencadas tendo como pano de fundo a música *Shiny Happy People*, da banda R.E.M: [*Pessoas brilhantes, felizes, de mãos dadas/Pessoas brilhantes, felizes dão risada/Todo mundo em volta as ama*]. Moore sugere que os muitos milhões de dólares investidos nos Estados Unidos, pelos sauditas, compram tudo, inclusive “compram um bocado de amor” (MOORE, 2004, p. 50).

Uma abordagem também irônica concerne à declaração de guerra dos Estados Unidos contra o Afeganistão, antes de bombardearem o Iraque. Moore critica a nova doutrina americana de ataque preventivo e a indústria bélica do governo Bush, comparando-as às produções dos filmes violentos de faroeste. O cineasta faz uma montagem paródica da abertura do seriado *Bonanza*, com a música *The Magnificent Seven*, de Elmer Bernstein, como pano de fundo. A cena mostra o mapa do Afeganistão em chamas e a sequência de abertura do seriado, com os rostos dos atores sobrepostos pelos de George W. Bush (então presidente), Donald Rumsfeld (secretário de defesa), Dick Cheney (vice-presidente) e Tony Blair (primeiro-ministro inglês), partidários da guerra, caracterizados como *cowboys*. Apropriando-se de recursos musicais e representações de fácil identificação pelo espectador, como o exemplo do seriado,

Moore lança mão de elementos sonoros e visuais que contribuem para a composição do tom irônico no documentário.

Entendemos, assim, a ironia, como figura de retórica com o objetivo de “censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica” (MUECKE, 1982, p. 31). A ironia abarca o contraste entre aparência e realidade, representando a discrepância entre o que parece ser verdade e o que realmente é verdade (ou verdades). Neste contexto, Moore a utiliza como jogo de sedução, de poder e de persuasão entre as cenas destacadas pelo documentário e as palavras ou os atos presentes nas cenas. Ademais, a predominância da montagem como uma forma de produção de sentidos é enriquecida por técnicas e imagens de outras fontes, demonstrando a clara intenção de tornar os filmes atrativos a um público condicionado à noção de espetáculo.

Estabelecendo um diálogo entre os registros documentais e as criações ficcionais, o cineasta compõe o discurso do documentário, cumprindo com o seu papel de causar polêmica e reações a fim de provocar mudanças.

4. Considerações Finais

Neste artigo, nosso objetivo foi o de mostrar que, no discurso do documentário, a transparência das imagens contrasta-se com questionamentos acerca da plenitude e da evidência dessas imagens, ao proporcionar ao espectador a ilusão de enxergar a realidade como um todo inquestionável. A realidade pode reduzir-se a elementos selecionados por instituições, as quais autorizam somente aquilo suscetível de ser mostrado, por meio de esquemas pré-construídos.

No tocante à interpretação de fatos históricos nos filmes, não só em produções que se pretendem não-ficcionais, mas também as de ficção, a realidade mostrada é, antes de tudo, editada.

A voz do documentário *Fahrenheit 9/11* representa a de muitos outros que, por meio da oratória e do ponto de vista social de seus cineastas, pretende assumir uma posição a respeito de aspectos vinculados ao mundo histórico e convencer-nos de seus valores.

Portanto, valendo-se de uma linguagem retórica, os documentários, em geral, sucumbem à transcrição fiel da realidade, tentados pela ambiguidade do “cinema-verdade”. Eles reúnem provas e utilizam-nas para construir suas próprias perspectivas

ou argumentos sobre o mundo, influenciando na maneira pela qual o vemos e procedemos nele.

O cinema documental, cujo eixo narrativo pode estar comprometido com projeções políticas e de interesse particular, funciona como ferramenta de conflitos políticos por meio de temas que se alimentam de matérias sociais para o propósito central de sua produção e circulação.

O diretor, produtor, roteirista e político, Michael Moore é, na verdade, uma pessoa de várias facetas e papéis sociais, imprimindo sua experiência e suas manobras nas estratégias de abordagem dos fatos. Pelas voltas dialéticas das montagens e pelo imperativo de sua voz, ele pontua passo a passo o sentido que é necessário ler nas imagens do documentário.

Conforme depreendemos, a noção de “verdade” sofreu evoluções, pois vivemos em um mundo de representações. A “certeza” é desafiada e questionada e a existência de alguma “verdade absoluta” não está mais condicionada à relação de conformidade com qualquer objeto externo.

Assim, percebemos que toda narrativa, sustentada como expressão de uma verdade absoluta, seja ela moral ou filosófica, está fadada ao declínio iminente.

Nesse processo de justaposição de documentos históricos com o mundo ficcional, os modos de representação do histórico podem conceber outras realidades.

Porém, mais do que aceitar essas realidades, é preciso levantar sempre questões sobre a produção, transmissão e disseminação do conhecimento, procurando investigar e compreender o leque de fenômenos associados a essas categorias de representação do real.

Em suma, *Fahrenheit 9/11*, por mais que tenha contribuído, de alguma forma, para a ativação da nossa consciência social e política, fazendo-nos contestar valores existentes nas práticas sociais sobre as quais continuamos divididos, não se exime do esforço incondicional de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos. Devido ao tema abordado e sua postura propositadamente polêmica, os debates sobre o documentário são acirrados e as interpretações sobre representação e realidade são controversas em função do enfoque centrado em diferentes posições políticas.

REFERÊNCIAS:

- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.
- FAHRENHEIT 9/11**. Direção: Michael Moore. Produção: Michael Moore, Jim Czarnecki e Kathleen Glynn. Washington: Westside, 2004. 1 DVD (122 min), son., color.
- HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London and New York: Routledge, 1993.
- _____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MOORE, Michael. **O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro**: Michael Moore. São Paulo: Francis, 2004. p. 13-128.
- MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- TOPLIN, Robert Blent. **Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How one Film Divided a Nation**. Kansas: University Press, 2006.
- VIDAL, Gore. **Sonhando a guerra: sangue por petróleo e a junta Cheney-Bush**. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.