

## **ROGER E EU, DE MICHAEL MOORE: A JORNADA DE UMA CLASSE EM BUSCA DE PROTAGONISMO**

Cristiane Toledo Maria  
FFLCH, Universidade de São Paulo

Desde o início de sua carreira em 1989, com *Roger e Eu*, até sua última produção em 2009, *Capitalismo: uma história de amor*, Michael Moore tem sido considerado um dos mais famosos documentaristas do mundo. 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, ou entre política progressista e indústria cultural, tanto pelos críticos de Direita quanto pelos de Esquerda.

O que mais atrai a curiosidade da crítica é a tentativa de explicar o fenômeno Michael Moore, ou seja, entender as razões de sua enorme popularidade, principalmente nesse determinado momento histórico e num país como os Estados Unidos, cuja produção cultural – seja na imprensa, na televisão, ou mesmo no cinema – nas últimas décadas não tem tido espaço para tais discussões políticas.

Como entender o surgimento e a popularidade de tal fenômeno cultural nesse tempo e espaço específicos? Nas últimas décadas, com o surgimento da era pós-industrial e a mudança do capitalismo regulado pelo estado de bem-estar social para o capitalismo “desorganizado” do neoliberalismo, diversos países passaram por um processo declínio do poder econômico e político da classe trabalhadora. Curiosamente, é nesse momento que existe a condição histórica para o surgimento e a popularidade de Michael Moore nos Estados Unidos.

É preciso, portanto, entender Michael Moore como resultado dialético da relação que a cultura americana estabeleceu ao longo dos últimos séculos com a luta de classes. Curiosamente, é exatamente quando o conceito de classe está em crise ao redor do mundo que surgem as condições históricas para uma produção cultural que tenta figurar essa identidade. De que maneira a estrutura interna dos filmes de Michael Moore revela o processo de desmonte da identidade de classe, e reflete sobre a possível existência de uma nova política cultural?

O momento no qual o cinema de Michael Moore surge, a década de 1980, é fundamental para compreender o movimento vivido pelos países capitalistas centrais. Como bem resume Ricardo Antunes (2009),

a década de 80 presenciou, nos países de capitalismo avançado, profundas transformações no mundo do trabalho, nas suas formas de inserção na estrutura produtiva, nas formas de representação sindical e política. Foram tão intensas as modificações que se pode mesmo afirmar ter a classe-que-vive-do-trabalho presenciado a mais aguda crise deste século, que não só atingiu a sua materialidade, mas teve profundas repercussões na sua subjetividade e, no íntimo inter-relacionamento desses níveis, afetou a sua forma de ser (ANTUNES, 2009, p. 221).

Se a classe trabalhadora das últimas décadas tem se mostrado mais complexa e heterogênea do que a do século XIX – e mesmo a do auge do fordismo – compreender como se dá essa nova morfologia do trabalho é o primeiro passo para que seja possível haver um “resgate do sentido de pertencimento de classe” (ANTUNES, 2009, p. 223). Ao trazer à tona o diagnóstico do desmonte da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que alerta para a necessidade de superá-lo e de procurar um novo método para alcançar a comunicação com seu público, nossa hipótese é a de que Michael Moore pode ser considerado como representante de uma nova fase do cinema político, que ressurgiu diante desse novo cenário sócio-histórico.

Para chegar a essa hipótese, partiremos da análise de seu primeiro filme, *Roger e Eu*, produzido em 1989. O documentário tem como assunto central a demissão em massa de funcionários da General Motors em Flint no final da década de 1980, quando a empresa resolve fechar as fábricas que possuía nos Estados Unidos e se mudar para o México. A discussão do processo de desindustrialização é feita através de uma narrativa na qual vemos o personagem Michael Moore partir em busca do CEO da empresa, Roger Smith, com a missão de convencê-lo a passar um dia em Flint e conhecer as pessoas que estavam perdendo seus empregos.

O filme faz uso de elementos da linguagem documental clássica – com uma divisão temática que traz ao espectador um histórico do neoliberalismo, sua tese sobre essa nova fase do capitalismo, bem como argumentos e evidências (em forma de entrevistas, imagens de arquivo e outras fontes) para apoiá-la. Junto a isso, o filme possui elementos mais comumente encontrados numa narrativa de ficção, ao colocar Michael Moore no centro da narrativa, e construir em torno dele uma história de busca por sua identidade, ao mesmo tempo em que

procura entender e solucionar o problema de sua cidade. É nesse uso da linguagem narrativa que nos ateremos nesta apresentação, pois ele nos ajuda a entender o método de representação da crise de identidade da classe trabalhadora norte-americana utilizado pelo cineasta.

A cidade de Flint, assim como as principais regiões industriais dos Estados Unidos e de outros países do centro do capitalismo, testemunhou não apenas o desmonte de suas fábricas, mas também um desmonte simbólico da identidade de classe. Se o trabalho possui papel central na constituição das classes sociais, e no interior destas está “a base da formação da identidade de seus indivíduos” (PINTO, 2010, p. 9), o desaparecimento quase completo de um setor econômico pode ser um fator decisivo para abalar a estrutura subjetiva, além da objetiva, da classe trabalhadora, em especial numa região como a de Flint, cuja subsistência era quase completamente dependente da General Motors.

Um dos elementos mais evidentes em *Roger e Eu*, que se tornou uma espécie de assinatura do diretor ao longo de sua carreira, é a marcação explícita da subjetividade através de sua aparição física como um personagem de seu próprio documentário. Neste filme, tal marcação não só funciona como uma quebra com a objetividade dos documentários tradicionais, mas também como elemento estruturador da própria tese da *fragmentação da classe trabalhadora*, e da conseqüente *crise de identidade da classe trabalhadora* naquele momento histórico.

Na abertura do filme, somos expostos a uma seleção de vídeos caseiros e fotografias da infância de Michael Moore, simultaneamente à seguinte narração feita pelo próprio diretor em voz-over:

MM (voz-over): Eu era uma criança estranha. Meus pais perceberam logo cedo que havia algo de errado comigo. Eu engatinhava para trás quando tinha dois anos, mas sabia o discurso de posse do Kennedy de cor aos seis anos. Tudo começou quando minha mãe não apareceu para meu aniversário de um ano porque ela estava dando à luz a minha irmã. Meu pai tentou me animar me deixando comer o bolo inteiro. Eu percebi, então, que a vida tinha que ser mais do que isso.

Logo em seguida, sua narração nos revela informações de sua biografia (como o fato de que seu pai – assim como praticamente todos os membros de sua família – foi funcionário da General Motors) mescladas com a história de Flint, principalmente as relações de forte dependência econômica e cultural entre a cidade e o que era, na infância de Michael Moore, a maior corporação do mundo.

Tais fragmentos biográficos do cineasta funcionam como uma forma de aproximar sua tese do espectador, através de uma construção narrativa subjetiva que evoca impacto emocional e conseqüente identificação com o cineasta-protagonista. Michael Moore deixa seu ponto de vista marcado: já no início do filme, sabemos de **onde** ele fala e a qual grupo social ele pertence. Assim, deixa de ser uma entidade invisível atrás da câmera, trazendo para o filme seus próprios questionamentos, e tornando-se o próprio assunto do filme que faz.

Entretanto, não é apenas na cena inicial, explicitamente autobiográfica, ou nas cenas em que há a aparição física de Michael Moore, que podemos encontrar esta relação entre o político e o pessoal. Se pensarmos no personagem Michael Moore como protagonista da narrativa de *Roger e Eu*, veremos que sua jornada funciona como figuração da crise de identidade da classe trabalhadora.

A narrativa de *Roger e Eu* parece possuir grandes semelhanças com a estrutura da “jornada do herói”, definida por Joseph Campbell (2004) como a grande narrativa encontrada em toda a história da humanidade, desde as sociedades de milhares de anos antes de Cristo até os dias de hoje, sendo muito comum nos roteiros hollywoodianos. Nossa análise partirá de uma descrição da construção narrativa que existe nesse documentário como ferramenta discursiva do filme. A partir da hipótese de que a jornada do herói é a *forma* que Michael Moore utiliza como ponto de partida para figurar a crise de identidade, observaremos como se dá a refuncionalização de tal material na construção de sua tese.

De acordo com a teoria de Campbell, o *Herói* é uma **pessoa comum** lançada dentro de um **novo mundo** e puxado para um problema a partir de um *Chamado de Aventura*. “Significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 2004, p. 66).

A sequência inicial de *Roger e Eu*, que nos apresenta os elementos autobiográficos de Michael Moore, não tem a função documental clássica de introduzir o tema aparentemente central do filme, que seria a demissão em massa das fábricas da General Motors. Ela serve, principalmente, para nos introduzir os conflitos do herói.

Através da primeira narração em voz over, já sabemos que o protagonista [Eu] se define como uma figura problemática, que foge do padrão de comportamento de seu grupo. A primeira explicação que temos para a origem de sua autodefinição como alguém “estranho” se baseia num clichê freudiano, quando o narrador nos relata que a ausência da mãe em sua festa de aniversário foi substituída pela permissão que seu pai lhe deu de comer todo o bolo. Em seguida, nos diz um elemento importante para compreendermos o conflito central: o fato de seu pai, assim como outros membros de sua família, pertencerem à comunidade de

trabalhadores da General Motors, e o protagonista não se identificar com seu grupo, tendo o sonho de fugir da cidade. Ao crescer, ficamos sabendo que ele se tornou um jornalista, editando jornais como *The Flint Voice* e *The Michigan Voice*, até ser convidado para trabalhar para uma revista em São Francisco.

Ao chegar à Califórnia – descrita pelo narrador-protagonista como “do outro lado do mundo de Flint”, onde “todos parecem ter um emprego, mas ninguém parece estar trabalhando” –, existe um choque entre a formação proletária de uma cidade industrial e uma perspectiva puramente intelectual, simbolizada pela maneira como ele descreve sua experiência na revista e em São Francisco. Sua ida para a Califórnia, porém, ainda não é a grande jornada do personagem. Até aqui, o herói estaria relutando para admitir que precisa embarcar numa jornada em busca de sua identidade. É o estágio que Campbell (2004) denomina como *Recusa do Chamado*.

Esse momento de fuga que o personagem vive no decorrer da narrativa é um primeiro conflito de identidade de classe, e sua dificuldade de pertencimento ao grupo social ao qual pertence. O protagonista, para se afirmar enquanto intelectual, sente a necessidade de negar sua conexão com a classe trabalhadora industrial. Porém, sua postura de intelectual é rapidamente problematizada pelo fato de que, ao sair da cidade e encontrar um espaço no ambiente supostamente autônomo do trabalho intelectual, ele se vê num conflito existencial ainda maior, voltando a procurar uma identificação com Flint.

A primeira relutância do *Herói* termina, portanto, quando ele admite que possui certa identidade com Flint – ou seja, com o modo de vida da classe trabalhadora – e retorna a seu lar. É na volta para sua cidade que surge a descoberta do grande conflito, que o empurrará para uma análise ainda mais profunda de sua identidade. Esse grande *Chamado à Aventura* ocorre quando o personagem vê no noticiário que o presidente da General Motors anunciou o fechamento de grande parte das fábricas localizadas na cidade de Flint e região. A televisão, aqui, funciona como o arquétipo do *Arauto*, anunciando a vinda de uma mudança significativa.

O protagonista, que sempre enxergou a identidade de seu pai – e de sua cidade como um todo – a partir da lógica do trabalho industrial, percebe que esta relação de produção econômica está deixando de existir. Mesmo que nesse momento ele quisesse aceitar a identidade do pai como sua, isso não seria mais historicamente possível. O herói, assim como toda a população de Flint, é retirado do conforto de seu *Mundo Comum* e colocado no *Novo Mundo* do capitalismo pós-fordista.

A *Tomada de Decisão* do herói para embarcar em sua jornada se dá a partir da constatação de que Roger Smith era odiado pelos trabalhadores demitidos que ele entrevista. Na continuação, o narrador Michael Moore comenta que “havia aqueles que tinham uma opinião diferente em Flint, como Tom Kay, o lobista e porta-voz da GM”. Ao ser entrevistado por Moore, Tom Kay afirma que seu patrão tem “uma consciência social tão grande quanto qualquer outra pessoa no país. O fato de ele ser o presidente da empresa não o torna desumano”. Diante de tal contradição, o protagonista se pergunta: “Será que eu julguei Roger Smith erroneamente só porque ele estava eliminando 30 mil empregos da minha cidade? Decidi investigar”.

Ao narrar sua *Tomada de Decisão*, o herói define seu objetivo: “Minha missão era simples: convencer Roger Smith a passar um dia comigo em Flint e conhecer algumas das pessoas que estavam perdendo seus empregos”. Apesar de o protagonista definir sua missão em termos simples – para não dizer simplistas – a maneira como tal jornada é construída em *Roger e Eu* vai além dos objetivos conscientes do herói. A busca do Michael-Moore-personagem por Roger Smith, nesse sentido, vai se configurar como uma tentativa de compreensão das novas relações de produção que estão sendo estabelecidas e das possibilidades de identidade de classe nesse novo momento histórico.

Se no título ainda não estabelecemos uma relação clara entre os personagens Roger [Smith] e Eu [Michael Moore], esta é confirmada durante a narrativa, que os estabelecerá respectivamente como vilão e herói, e reforçada por comentários irônicos do narrador, como o seguinte:

MM (voz-over): Então esse era o CEO da GM, Roger Smith. Ele parecia ter um plano brilhante: primeiro, fechar as fábricas nos EUA; depois, abri-las no México, onde se paga centavos aos trabalhadores; então, usar o dinheiro que economizou ao fabricar carros no México para adquirir outras empresas, de preferência de alta tecnologia e da indústria armamentista. Em seguida, dizer ao sindicato que está quebrado, e eles rapidamente devolverem alguns bilhões de dólares em cortes de salário. Depois pegar esse dinheiro dos trabalhadores e eliminar o emprego deles, construindo mais fábricas no exterior. Roger Smith era um verdadeiro gênio.

Nesta fala, o CEO é representado como *Antagonista*, mesmo que a intenção do herói seja convencê-lo a mudar de atitude e eventualmente torná-lo um *Aliado*. Devido a essa posição dada a Roger Smith no filme, e a maneira como ele é descrito como detentor de “um plano brilhante”, um “gênio” que parece atuar livremente na economia norte-americana,

grande parte da crítica acusa o filme de fazer uma personificação de causas econômicas e políticas na figura de Roger Smith. Ao focar na questão da responsabilidade social do mundo corporativo, o filme estaria “moralizando” um processo sem levantar questões mais profundas, e apenas tentando encontrar um inimigo para culpar pela lógica do sistema. Porém, mais do que moralista, a escolha de Roger Smith como vilão da narrativa tem o papel de figurar a crise econômica de maneira ideologicamente inversa ao discurso hegemônico: se na década de 1980 o discurso hegemônico colocava o capitalismo como *Herói* triunfante no suposto “fim da História”, o filme retrata o agente do Capital como *Antagonista*.

Não apenas Roger Smith e a General Motors aparecem como representações materiais do “inimigo neoliberal”. A jornada do personagem Michael Moore em busca de Roger Smith nos revela uma série de imagens que simbolizam o *way of life* da classe dominante, com suas festas, partidas de golfe, clubes exclusivos, comidas exóticas, fachadas das casas e edifícios comerciais. Tais cenas, repletas de elementos satíricos e de conteúdo fortemente revelador, seriam uma espécie de desnudar ideológico de uma classe que está historicamente posicionada num lugar privilegiado em relação à exploração econômica.

Um dos passos da jornada do herói que a narrativa de *Roger e Eu* recupera com maestria é a *Aproximação da Caverna Oculta*. Tal etapa ocorre quando “o herói chega à fronteira de um lugar perigoso, às vezes subterrâneo e profundo, onde está escondido o objeto de sua busca” (VOGLER, 2006, p. 41). No filme, o personagem Michael Moore tem diversas tentativas frustradas de acesso a Roger Smith, seja na sede da General Motors em Detroit, seja no iate clube ou em outros locais frequentados pelo vilão.

Segundo a teoria de Campbell (2004), é comum haver, em certo momento da narrativa, uma espécie de portão de entrada, com *Guardiões de Limiar* que impedem a passagem do herói. “Geralmente, os Guardiões de Limiares não são os principais vilões ou antagonistas nas histórias. Na maioria das vezes, são capatazes do vilão, assecas menores ou mercenários contratados para guardar o acesso ao quartel-general do chefe” (VOGLER, 2006, p. 71).

Este elemento também é bastante explorado no filme de Michael Moore. Cada tentativa de falar com Roger Smith é frustrada devido à presença de um segurança ou recepcionista que impede não apenas a passagem do personagem para além do hall de entrada, mas, em alguns casos, a mera filmagem do local – sempre com o argumento de que aquela “é uma propriedade privada”.

A narrativa de *Roger e Eu* problematiza o papel dos *Guardiões* quando pensamos na posição social que eles ocupam. Espera-se, na configuração das classes sociais, uma relação

direta entre o herói e os trabalhadores, uma vez que o herói está supostamente lutando pelos interesses deles. No entanto, o fato de serem trabalhadores não os coloca automaticamente na posição de *Aliados* do herói, complexificando a alegoria de luta de classes figurada pelo filme.

Durante a busca do protagonista por Roger Smith, o documentário faz um mapeamento da cidade de Flint e do cotidiano da população. Neste mapeamento, é curioso observar que a classe social à qual pertence o *Antagonista* nos parece muito melhor figurada do que a classe social do protagonista. Supostos *Aliados* do herói, as vítimas do processo de *downsizing* têm relativamente menos tempo de exposição na tela do que a classe dominante. Ao contrário da elite de Flint, que é vista em atividades que representam sua classe (as festas, os esportes, os clubes), não existem espaços nos quais os membros da classe trabalhadora da cidade se percebem enquanto coletividade, pertencentes a um mesmo grupo de valores, costumes e vivências. Vemos, ao longo da narrativa do filme, relatos de alguns desalojados e de homens e mulheres tentando alternativas de subemprego para sobreviver. No entanto, não há imagens de tentativa de organização da classe trabalhadora de Flint para resistir ao ocorrido.

A dificuldade de figuração dessas vítimas enquanto uma classe coesa pode ser observada até mesmo na ausência de closes para filmá-los ao longo do documentário, em contraste com os diversos closes dados nas cenas de representação da elite de Flint. Afinal, numa cidade industrial que perdeu suas fábricas, onde procurar uma espécie de identidade da classe trabalhadora?

Particularmente depois de meados dos anos 70, o mundo do trabalho vivenciou uma situação fortemente crítica, talvez a maior desde o nascimento da classe trabalhadora e do próprio movimento operário. (...) Essa crise vem afetando tanto a materialidade da classe trabalhadora, a sua *forma de ser*, quanto a sua esfera mais propriamente *subjéctiva, política, ideológica*, dos valores e do ideário que pautam suas ações e práticas concretas. (ANTUNES, 2009, pp. 185-6)

Uma série de mudanças ocorreram a partir dos anos 1970 nas relações de produção de países centrais do capitalismo, como os Estados Unidos. O mais significativo foi a diminuição do operariado industrial, juntamente com o aumento do setor de serviços e da precarização do trabalho, que passou a ser parcial, temporário, subcontratado, ou terceirizado (ANTUNES, 2009).



Como foi o caso da General Motors, descrito no filme de Michael Moore, a diminuição do operariado fabril é decorrente do movimento de migração das fábricas norte-americanas para a periferia do Capitalismo, numa tentativa de recuperar as taxas de lucro obtidas nas décadas anteriores. A erosão desse tipo de trabalho é também o desmonte das conquistas trabalhistas herdadas da era fordista, e o conseqüente surgimento de tentativas de sobrevivência precárias por parte dos trabalhadores.

*Roger e Eu* faz um mapeamento dessa nova fase nas relações de trabalho dos Estados Unidos quando sua câmera nos revela as histórias de algumas das vítimas do *downsizing* em Flint. São diversos exemplos de formas alternativas de sobrevivência, como a venda de sangue no *Plasma Center*, empregos em redes de *fast-food*, a revenda de produtos *Amway*, e a criação de coelhos.

Alternativas de emprego como a revenda de produtos *Amway* e as redes de *fast-food* “avançam” para uma lógica de trabalho pós-fordista, apontando para as novas relações de trabalho que surgem a partir do desmonte das fábricas, que colocam os trabalhadores em situações cada vez mais precárias, ao mesmo tempo em que tentam envolvê-los ideologicamente, “fazendo com que interiorizem os objetivos da empresa como se fossem seus” (PINTO, 2010, p. 78).

Seguindo um movimento contrário ao que acontece com os dois exemplos acima, temos o caso da criadora de coelhos. Sua história nos é introduzida através do cartaz que anuncia seu serviço: “Coelhos ou filhotes – animais de estimação ou carne – à venda”. O que vemos durante a entrevista com a personagem é um exemplo de trabalho artesanal, quando não selvagem. Essa personagem, também desempregada, se vê forçada a regredir, nesse caso, para uma lógica pré-industrial de sobrevivência.

Diante de tais elementos, o choque causado pelas imagens explícitas que a câmera de Michael Moore captura enquanto a personagem abate e limpa o coelho que a alimentará naquele dia não nos parece algo gratuito no filme. Afinal, a cruza do abate é a mesma da demissão em massa dos trabalhadores de Flint. Podemos ler a cena, portanto, como metáfora do neoliberalismo e seu conceito de “capitalismo selvagem” ou “darwinismo social”, no qual a máscara da civilização ocidental moderna cai e é revelado o simples ato de sobrevivência, onde o mais forte se alimenta do mais fraco. Podemos denominar “o novo metabolismo social que surge das novas condições históricas de reprodução expandida do capital de ‘sociometabolismo da barbárie’” (ALVES, 2011, p. 21).

Parece-nos, portanto, que a motivação para a presença de tais imagens seja a de provocar o espectador a refletir sobre seu próprio choque: assim como é aflitivo vermos um coelho ser abatido a sangue frio, o mesmo deveria acontecer ao vermos grande parte da população ser “esfolada” por uma elite corporativa. Seja carne ou qualquer outra mercadoria, gostamos de consumi-las, mas preferimos ignorar seu processo de produção, e a consequente esfolação que existe por trás dele. O choque consiste em explicitar ao máximo a brutalidade de um processo do qual estamos grande parte do tempo alienados.

O slogan *Pets or Meat* – que faz referência às opções de consumo dos coelhos como animais de estimação ou carne – é também símbolo da própria história de Flint: se em décadas anteriores a população era tratada como uma espécie de animal de estimação pela General Motors e pelo *Welfare State*, a partir da nova fase econômica ela se tornou uma carne esfolada para a sobrevivência do mais forte.

Assim, fragmentada e heterogênea, constituindo-se muitas vezes pela precariedade, a classe trabalhadora de Flint passa a não reconhecer sua própria identidade. Se o trabalho, de acordo com Lancman, é “um dos grandes alicerces de constituição do sujeito e de sua rede de significados” (apud PINTO, 2010, p. 10), e a cidade de Flint vivia basicamente do trabalho industrial, a migração das fábricas traz uma espécie de “subjetividade traumatizada” à população.

Em *Roger e Eu*, vemos os trabalhadores longe de serem protagonistas ou até mesmo *Aliados* do herói, uma vez que sua desorganização e fragmentação os impede de se juntar à jornada. Assim, aparecem no filme ocupando apenas o papel social de *Vítima*.

A dificuldade na distinção dos *Aliados* na narrativa de *Roger e Eu* se dá também em outros níveis. Um personagem que levanta a complexidade das relações sociais é o oficial de justiça Ross, que ocupa uma posição delicada por ser ao mesmo tempo trabalhador e defensor da propriedade privada. Além de Ross, temos os demitidos da General Motos que conseguem um emprego como carcereiros, e se veem no dilema de prenderem ex-colegas de trabalho diariamente.

Além da discussão acerca do papel dos trabalhadores responsáveis por cargos que lidam com a Polícia, a Lei e a Ordem na discussão das possibilidades da aliança de classe, temos em *Roger e Eu* a problematização do papel dos sindicatos no mesmo cenário.

Ao mesmo tempo em que *Roger e Eu* menciona o fato de os trabalhadores de Flint terem um histórico de luta que permitiu, em 1937, a fundação de um dos mais importantes sindicatos da história dos Estados Unidos, a UAW, o filme também aponta para alguns

elementos de decadência da organização sindical. O enfraquecimento político da organização da classe trabalhadora fica evidente quando vemos um sindicato incapaz de interferir no fechamento das fábricas numa cidade que tem toda sua economia voltada para o trabalho industrial. A década de 1980 foi marcada por atitudes de pura concessão dos sindicatos às políticas neoliberais do governo Reagan, concordando em congelar ou até mesmo reduzir os salários dos trabalhadores, e assinando contratos que garantiam a não organização de greves a longo prazo.

Além da dificuldade de figuração dos *Aliados* na jornada do herói vivida pelo personagem Michael Moore, outro elemento importante da narrativa aparece problematizado nesse filme: a figura do *Mentor*. Segundo Vogler, “a função do Mentor é preparar o herói para enfrentar o desconhecido. Pode lhe dar conselhos, orientação ou um equipamento mágico” (2006, p. 39). A relação entre Herói e Mentor é uma das mais frequentemente encontradas nas narrativas, e carrega o simbolismo da transmissão do conhecimento. Parece-nos, portanto, de extrema importância identificar como se configura a construção desse arquétipo em *Roger e Eu*, e suas implicações para o projeto político do cineasta.

Como vimos, a liderança sindical não parece ocupar esse papel no filme. Mas não apenas isso; em sua jornada, o personagem Michael Moore encontra diversos *anti-mentores*, a maioria deles ideólogos do neoliberalismo, que não apenas tentam justificar a situação de Flint, como também apresentam soluções que em nada ajudam o herói e as vítimas a saírem da crise que os assola. Ocupam claramente essa função Anita Bryant e Pat Boone, celebridades contratadas como garotos-propaganda da General Motors no auge da empresa e que, tanto nas entrevistas que dão ao cineasta Michael Moore quanto nos eventos que participam para ajudar a reavivar o ânimo de Flint, alimentam discursos de autoajuda e empreendedorismo.

Mas não só de discursos vazios proferidos por celebridades vive a ideologia neoliberal. A lógica dessa nova fase do capitalismo está presente nas próprias tentativas das autoridades locais e nacionais para remediar a crise. Muitas dessas tentativas eram basicamente uma série de eventos para levantar a moral da população, como a organização de desfiles, feiras, palestras motivacionais com pastores evangélicos e a vinda de celebridades ligadas ao passado próspero de Flint.

Além disso, temos exemplos de tentativas ligadas mais diretamente à economia da cidade. O presidente Reagan, por exemplo, organiza um encontro com alguns trabalhadores

de Flint, no qual apresenta como solução a migração da população para outras áreas do país. Já a prefeitura de Flint, apoiada no espírito otimista da campanha de Reagan, decide fazer projetos de revitalização ligados à criação de espaços para turismo e eventos. Tal tentativa de inserção de Flint no setor de serviços é o tempo toda ironizada no filme como uma alternativa patética para a cidade.

Essa série de tentativas das autoridades para remediar a crise, junto ao discurso neoliberal proferido por políticos, sindicalistas e artistas, fazem parte da construção do arquétipo do *Anti-mentor*, por sinalizarem falsos caminhos a serem percorridos. Entretanto, mesmo os personagens que em tese estariam “do mesmo lado da batalha” do herói, como os trabalhadores da cidade, não possuem uma sabedoria adquirida por uma experiência a ser compartilhada, critério fundamental para a relação de aprendizado que se estabelece entre herói e mentor. A combinação desses personagens-vítimas – tão ou mais perdidos que o herói no caos do Novo Mundo – com os anti-mentores, traz ao filme uma fragmentação do Arquétipo.

Podemos justificar a ausência de um Mentor real em *Roger e Eu* de duas maneiras. A primeira delas, histórica, é que tal ausência parece funcionar como uma alegoria que figura a crise de liderança da classe trabalhadora. Ao longo do século XX, as tentativas de organização dos trabalhadores foram frustradas devido à traição das duas direções que afirmavam representar os interesses dessa classe: o stalinismo e a socialdemocracia.

A outra justificativa, mais diretamente ligada à estrutura narrativa, é que o problema seria anterior à falta de um Mentor real, uma vez que o próprio herói carece de um objetivo claro. Se ele inicialmente aponta como sua missão o simples ato de encontrar Roger Smith e fazê-lo voltar para Flint, seu contato com os pseudo-aliados, falsos mentores e vítimas torna a jornada mais complexa e confusa. Nesse sentido, Tom Kay, o lobista da General Motors, aparece como figura central. Além de problematizar o papel de Roger Smith como antagonista, questiona a própria missão de Michael Moore, indiretamente, ao dizer:

Tom Kay: Não entendo seu argumento, ao dizer que, se a GM nasceu aqui, ela deve mais a essa comunidade. Não concordo com isso. (...) Uma corporação trabalha visando lucros. Faz o que é preciso para obter lucro. Esta é a natureza das corporações e das empresas. É por isso que as pessoas pegam dinheiro e investem num negócio, para que possam ganhar mais, e não para honrar sua cidade natal.

Tom Kay, nesse momento do filme, é o que mais se aproxima do papel de um Mentor, pois desmascara a própria missão do herói como uma postura inocente e simplista. No entanto, como o protagonista continua sua jornada normalmente após esse contato com Tom Kay, o processo de aprendizado nesse momento se dá não na narrativa em si, mas na relação do material fílmico com os espectadores. Tal aprendizado se dá não pela fala de Tom Kay em si, enquanto especialista que transmite uma informação direta ao espectador, mas pela contradição entre seu discurso e a missão do personagem, que cria um choque entre dois modos de pensar e traz à tona questões sobre ética, justiça social e sobre o próprio funcionamento do sistema, geralmente naturalizadas no pensamento cotidiano. O papel didático do Mentor se reflete no próprio papel do cinema engajado proposto por Michael Moore.

Voltando à jornada do herói, podemos observar que o personagem passou por uma série de encontros que resultaram em fragmentos de aliados e mentores, além das tentativas frustradas de ultrapassar as barreiras controladas pelos guardiões de limiar e conversar pessoalmente com seu grande Antagonista, Roger Smith.

O momento de clímax dessa narrativa, portanto, estaria na cena em que os dois personagens finalmente são colocados frente a frente. Esse momento acontece quando o protagonista consegue acesso ao Programa de Natal da General Motors, na qual Roger Smith participa como conferencista. Na descrição de Campbell, esse momento crucial da jornada é a *Provação*; nele o herói tem uma confrontação com uma força oposta, e é levado a uma experiência de iminência de morte. A narrativa de *Roger e Eu* inicia essa etapa da jornada com uma apresentação do narrador:

MM (voz-over): Era véspera de Natal em Flint. Depois de três anos tentando trazer Roger, estava prestes a desistir. O oficial de justiça Ross me disse que tinha ordens de despejo para executar. Nesta mesma hora, em Detroit, Roger Smith transmitia sua mensagem de Natal para cada fábrica da GM no mundo.

Numa montagem paralela que mantém o suspense e caminha para o provável clímax da história, temos imagens da família sendo despejada e do discurso de natal de Roger Smith. A expectativa de que o protagonista finalmente encontrará seu antagonista é cumprida de certa forma. Ao acabar seu discurso e caminhar no meio dos convidados da festa, Roger Smith é abordado por Moore, e o seguinte diálogo se desencadeia:

MM: Sr. Smith, viemos de Flint, onde filmamos uma família sendo despejada um dia antes da noite de Natal. Uma família que trabalhava na sua fábrica. Poderia vir conosco para ver a situação em Flint?

RS: Estive em Flint, e lamento por eles, mas não sei nada sobre isso.

MM: Famílias estão sendo despejadas na véspera de natal.

RS: A General Motors não os despejou. Fale com o proprietário.

MM: Eles trabalhavam para a General Motors. Agora não trabalham mais.

RS: Desculpe, mas...

MM: Poderia ir até Flint?

RS: Não posso, sinto muito.

Quando a rápida conversa entre Moore e Smith termina, percebemos que ela funciona como um anticlímax na narrativa: o herói faz exatamente o que se propôs no início de sua jornada, mas o resultado não ocorre como o esperado. O que temos, então, é uma “conversa abortada” (DANDANEAU, 1996, p. 108), na qual não apenas Smith abandona o protagonista, mas também Flint é retratada na sua condição de “cidade abandonada” (DANDANEAU, 1996, p. xxiii), uma vez que não há quem se responsabilize pelas condições nas quais a população se encontra.

O simbolismo do Natal, obviamente, torna a sequencia ainda mais interessante. Uma das canções cantadas pelo coral da General Motors, *Santa Claus is coming to town*, costura a montagem paralela entre o discurso de Smith e o despejo da família de Flint, e corrobora com a construção do clímax ao relacionar a imagem do CEO da General Motors ao Papai Noel, trazendo a esperança de um milagre e uma ação bondosa por parte dele. O discurso de Smith, baseado numa citação de Charles Dickens, torna essa relação ainda mais produtiva para análise.

Sabem, uma coisa que me impressiona é como o Natal é uma experiência que exige tudo de nós. Por algumas semanas no ano, nosso mundo se transforma. Temos as luzes, é claro, que nos fazem esquecer o frio e a tristeza do inverno. (...) Elas nos lembram do calor do companheirismo e da primavera, que nunca está longe. Ouvimos os sinos do campo. Sentimos o cheiro das folhas do pinheiro e do peru na mesa. (...) Sonhamos com um Natal com neve, esperando que a natureza nos conceda um momento completo. (...) a dignidade individual e o valor de cada ser humano, mais humanos nos tornaremos. (...) Quero concluir com uma observação que considero ser de um verdadeiro conhecedor do Natal, Charles Dickens. Ele diz o seguinte: “O Natal sempre significou uma época boa para mim. (...) Uma época de generosidade, perdão, caridade, e agradável (sic). (...) A única época que eu conheço, no longo calendário anual, quando homens e mulheres, num consenso,

abrem seus corações livremente. E, apesar de nunca ter caído ouro ou prata no meu bolso, acredito que só tenha me feito bem, e só me fará bem. E eu digo: ‘Deus abençoe o Natal’”. Bem, Sr. Dickens, concordo plenamente. E eu lhes digo: Deus abençoe o Natal e todos vocês.

O longo discurso é entrecortado não apenas por imagens do despejo, mas também pela discussão entre a família despejada e o oficial de justiça. O contraste é evidente em diversos aspectos da montagem – desde o choque entre o tom literário do discurso e os xingamentos e gritarias do despejo, até o choque entre a decoração luxuosa do evento e os poucos pertences da família na calçada da rua. Nessa cena, o recurso estilístico da montagem aparentemente paralela pode ser entendido na sua função conceitual de indicar que existem duas realidades sociais distintas, mas relacionadas dialeticamente uma à outra – o que é reforçado pela sobreposição de imagens e sons que é feita durante toda a montagem.

Assim, ao mesmo tempo em que a narrativa sugere um significado cristão para o momento de *Provação*, que cria uma expectativa de redenção por parte do *Antagonista*, este é ironizado durante toda a sequência. A música “Santa Claus is coming to town”, por exemplo, é interrompida em seu ápice para vermos ninguém menos que o oficial de justiça (que, assim como o Papai Noel, chega de surpresa) batendo à porta da família a ser despejada. Quando Smith comenta sobre “o cheiro das folhas do pinheiro e do peru na mesa”, a câmera nos mostra a árvore de Natal e os móveis da família sendo colocados na calçada, lembrando a todo o momento que existe uma separação fundamental entre ideologia e prática social.

É evidente nessa sequência que existe uma apropriação dos valores do cristianismo para fins ideológicos da manutenção do *status quo*. Porém, se Roger Smith utiliza o discurso natalino para fins de apaziguamento da luta de classes, a utilização da mesma estratégia pelo cineasta, ao incluir a expectativa da resolução do conflito na véspera de Natal, possui um efeito inverso. Em *Roger e Eu*, a cena de Natal também envolve emoção, suspense e clímax, mas de maneira a desconstruir o discurso de Smith e revelar contradições profundas.

Portanto, se a estrutura narrativa do filme até então constrói certa expectativa em relação ao momento de diálogo entre Protagonista e Antagonista, e o cenário natalino dessa sequência promove a ambientação propícia para um milagre que possa levar a um desfecho harmonioso, a montagem aponta para a impossibilidade de reconciliação entre as duas classes antagônicas.

A última cena de *Roger e Eu* é composta por um plano aberto no qual vemos o topo de um edifício, com uma bandeira flamejante dos Estados Unidos. O movimento de abertura do plano revela aos poucos que o edifício que vemos é uma das fábricas da General Motors, que está parcialmente demolida. Alguns carros passam pela avenida, em frente ao edifício. Enquanto observamos esse contraste imagético entre prosperidade econômica e destruição, riqueza e pobreza, o narrador conclui sua jornada: “Conforme nos aproximávamos do final do século XX, os ricos estavam mais ricos, os pobres mais pobres, e as pessoas tinham menos pêlos nas roupas, graças aos rolos adesivos feitos na minha cidade. Realmente era o *início de uma nova era*”.

A frase final, ao explicitar o acirramento da luta de classes e as mudanças advindas de uma nova era econômica, funciona como uma espécie de epifania do protagonista. Curiosamente, é o sentimento de abandono trazido pelo diálogo abortado com Roger Smith que leva o protagonista a essa epifania sobre sua geração, sua classe e seu momento histórico.

Após a fase de *Provação* da jornada, Vogler menciona que “o herói, então, pode se apossar do tesouro que veio buscar, sua *Recompensa*. Pode ser uma arma especial, como uma espada mágica, ou um símbolo, como o Santo Graal, ou um elixir que irá curar a terra ferida” (2006, p 43). Algumas vezes, a espada é “o conhecimento e a experiência que conduzem a uma compreensão maior e a uma reconciliação com as forças hostis” (VOGLER, 2006, p. 44). Em *Roger e Eu*, entretanto, apesar de podermos observar na fala final que houve uma maior compreensão do *Novo Mundo* por parte do protagonista – ou seja, que sua experiência trouxe aprendizado –, a montagem da cena de Natal e a explicitação do antagonismo de classes na fala final não apontam para uma reconciliação entre herói e vilão. Essa, na verdade, parece ser a lição aprendida pelo protagonista, que passou sua jornada em vão, à procura de uma possibilidade de aliança com o Antagonista.

O filme termina, então, com a *Recompensa* da epifania, sem dar continuidade às outras etapas da jornada do herói que comumente aparecem nesse tipo de narrativa. É importante observarmos quais são essas etapas que a narrativa de *Roger e Eu* não utiliza, e o que a ausência delas pode significar para a análise sócio-histórica que estamos fazendo.

Uma das etapas não figuradas pelo filme é o *Caminho de Volta*. Seria uma fase que marca a decisão de voltar ao Mundo Comum. “O herói compreende que, em algum momento, vai ter que deixar para trás o Mundo Especial, e que ainda há perigos, tentações e testes à sua frente” (VOGLER, 2006, p. 45). Em seguida, teríamos a fase da *Ressureição*, um segundo



momento de vida ou morte que funcionaria como uma espécie de “exame final do herói, que deve ser posto à prova, ainda uma vez, para ver se realmente aprendeu as lições da Provação” (VOGLER, 2006, p. 45). Essas etapas trariam um novo renascimento, que permitiria ao herói voltar à vida comum como um novo ser, com um novo entendimento:

A Ressurreição é uma oportunidade para o herói mostrar que absorveu, incorporou, todas as lições de todos os personagens — que fez dessas lições parte de seu corpo. Um clímax ideal testaria tudo aquilo que ele aprendeu e permitiria que o herói mostrasse que absorveu o Mentor, o Camaleão, a Sombra, os Guardiões e os Aliados que foi encontrando ao longo do caminho. (VOGLER, 2006, p. 207)

Ao passar pelo processo de compreensão de sua identidade de classe, através de uma comparação com os intelectuais de São Francisco, os ex-trabalhadores fabris, os desempregados em busca de novas maneiras de sobreviver, as celebridades e a elite da região, o personagem se depara com seus próprios limites ideológicos e históricos, e forma sua subjetividade a partir dessa dificuldade de figuração, de saber definir com clareza “que horas são”. O fato de o filme não lidar com o restante da jornada, terminando antes da conclusão dessas etapas, é um indicador dessa dificuldade. A tentativa de figuração de um *Caminho de Volta* só vai acontecer na continuidade da obra de Michael Moore, que mapeará em filmes como *The Big One* (1997), *Tiros em Columbine* (2002) e *Sicko* (2007) essas questões da nova fase do Capital e da luta de classes nas décadas subseqüentes aos anos 1980, culminando na crise de 2008, retratada em *Capitalismo: uma história de amor* (2009).

A última função do herói, na descrição da jornada de Campbell, é a de traduzir sua experiência no mundo desconhecido para seu mundo, de forma inteligível. Essa etapa é muitas vezes um grande dilema.

Como retraduzir, na leve linguagem do mundo, os pronunciamentos das trevas, que desafiam a fala? Como representar [...] revelações que conduzem à falta de sentido toda tentativa de definir pares de opostos? Como comunicar, a pessoas que insistem na evidência exclusiva dos próprios sentidos, a mensagem do vazio gerador de todas as coisas? (CAMPBELL, 2004, p. 215)

Está aqui uma referência metalinguística para pensarmos no projeto do cineasta em questão. Temos nesse documentário o uso da linguagem narrativa da jornada do herói, um recurso da ficção que cria um personagem (uma subjetividade) que representa uma crise

histórica. Essa aproximação entre política e subjetividade faz com que a representação da história seja feita de maneira indireta, intermediada pela carga afetiva aplicada ao filme, e que o cineasta procura tornar nossa. O filme tenta, portanto, representar uma subjetividade social, unindo o individual ao coletivo. Num momento histórico em que há uma dificuldade de representação do conceito de luta de classes, o pessoal serve de ponto de partida para a entrada no político, através da experiência e da memória. Identidade e memória são dois ingredientes essenciais na produção cinematográfica de Michael Moore já em seu início, com *Roger e Eu*, e estarão presentes no decorrer de sua obra, culminando em seu filme mais recente, *Capitalismo: uma história de amor*.

## **BIBLIOGRAFIA**

ALVES, G. Trabalho e Subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANTUNES, Ricardo. Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix, 2004.

DANDANEAU, Steven P. A town abandoned: Flint Michigan confronts deindustrialization. State University of New York Press, 1996.

PINTO, Geraldo Augusto. A organização do trabalho no século 20: taylorismo, fordismo e toyotismo. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VOGLER, Christopher. A Jornada do Escritor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.