



FAHRENHEIT 9/11: O MEDO COMO ARMA DE GUERRA

Lilian VICTORINO¹

“A democracia periga quando está sendo negligenciado o seu princípio essencial: o predomínio do bem comum sobre os interesses de indivíduos ou de grupos particulares.”

Anatol Rosenfeld

Resumo: Este artigo apresenta alguns aspectos do discurso fílmico construído no documentário *Fahrenheit 9/11* do diretor Michael Moore. A partir dos principais grupos estabelecidos pelo filme e seus personagens principais são observadas as proposições de sentido entre o filme e a sua relação com a sociedade. O filme aponta para históricas relações entre empresários, americanos e sauditas, do setor petrolífero e de armamentos, que, aliados à influência política da família Bush e membros do partido republicano, encontraram nos ataques cometidos em *11 de setembro* de 2001, o ponto de ebulição para uma lucrativa guerra contra o Iraque sob o pretexto de levar democracia e liberdade ao povo. Para a legitimação da guerra, o filme sugere a cultura do medo, ostensivamente cultivada entre os estadunidenses, como importante arma para mobilizar a opinião pública e os membros do Senado, a fim de aprovarem os orçamentos necessários para o ataque contra uma nação que, segundo o filme, nunca representou ameaça aos EUA.

Palavras-chave: Cinema Documental. Estados Unidos. 11 de Setembro. Guerra. Medo

41

Estreando nos cinemas em 2004, *Fahrenheit 9/11* é um documentário estadunidense cuja ácida crítica, aliada à “*comedic license*” que caracteriza a direção de Michael Moore, incide sobre o governo do republicano George Walker Bush. Esse documentário foi orçado em 6 milhões e rendeu a inédita quantia, para esse tipo de produção, de 222 milhões de dólares em todo o mundo.² Foi o segundo documentário produzido na história do cinema premiado com a Palma de Ouro em Cannes em 2004.³

Neste momento de sua carreira como cineasta e escritor crítico de sua sociedade, Michael Moore é bem conhecido do público estadunidense pelo seu filme *Roger e Eu* (1989), por dois episódios de um documentário curto feito para TV, o primeiro

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com pesquisa em Sociologia do Cinema Documental. Membro do Conselho de Redação da Revista Baleia na Rede da UNESP/ Campus de Marília onde cursou Graduação, Licenciatura e Mestrado em Ciências Sociais. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Email: licagils@yahoo.com.br

² Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>. Esses valores foram coletados pelo site até o dia 20 de maio de 2007. Acesso em 18/01/2010.

³ O primeiro a receber esse Prêmio foi *The Silent World* de Jacques Cousteau e Louis Malle em 1956. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0361596/awards>. Acesso em 02/02/2010.



chamado: *Two Mikes don't make a right* (1992), e o segundo chamado *Pets or meats: the return to Flint* (1992); por duas temporadas do programa *TV Nation* (1994-1995) e por seu filme de ficção *Canadian Bacon* (1995).⁴ Em 1997, Moore lançou *The Big One* e mais dois volumes de vídeos documentários sobre o programa *TV Nation*. Além disso, a atuação de Moore como defensor dos trabalhadores repercute cada vez mais entre a crítica estadunidense, rendendo inúmeros artigos na mídia.⁵ Em 2003, Moore ganhou ainda mais notoriedade e entrou definitivamente para o *mainstream* com o premiado filme *Tiros em Columbine*⁶, ao propor um retrospecto da história bélica dos EUA para chegar aos atentados praticados por estudantes na escola secundária Columbine no Colorado em 1999. *Tiros em Columbine*, já adiantava a idéia de que uma histórica cultura do medo manteria a população dos EUA refém de si mesma, e isto os levariam a alarmantes índices de mortes por armas de fogo, superior aos principais países desenvolvidos juntos, como o filme procurou evidenciar. E, se a idéia da cultura do medo favorecia a cultura armamentista dentro do país, também favoreceria segundo *Fahrenheit 9/11*, a aprovação da guerra contra países que supostamente abrigam os temidos terroristas. Assim, a temática do medo perpassa ambos os filmes.

42

As cenas de abertura de *Fahrenheit 9/11* retomam os momentos finais da apuração dos votos nas eleições de 2000 quando o candidato pelo partido democrata Al Gore parecia ter vencido após obter a maioria dos votos populares. Contudo, Mann (2006, pág.19) aponta que naquele ano o comparecimento popular às urnas foi pequeno e Bush foi eleito com menos de um quarto dos votos dos americanos em condições de votar. O que privilegiou Bush naquelas eleições foram os votos decisivos dos delegados por Estado, e o número desses delegados depende do índice populacional em cada Estado⁷. Assim, se Nova Iorque elege 33 delegados, Dakota do Sul elege apenas 3, e

⁴ Trata-se de uma comédia sobre um hipotético conflito dos EUA contra o Canadá para reanimar a supostamente falida economia estadunidense, já que os russos não estariam interessados em uma nova guerra fria. <http://www.imdb.com/title/tt0109370/>. Acesso em maio de 2011.

⁵ No site da produtora de Moore, *Dog Eat Dog*, existe uma lista de artigos escritos nos EUA sobre o filme *The Big One*. Este filme enfatizou o problema da exploração dos trabalhadores pelas corporações estadunidenses e ficou conhecido pela entrevista que Moore teve com Phillip Knight dono da empresa Nike. <http://www.dogeatdogfilms.com/press.html>. Acesso em maio de 2011.

⁶ Esse documentário custou 4 milhões de dólares e rendeu 58 milhões em todo o mundo⁶, ganhou prêmios como o *Academy Awards* de melhor documentário em 2003, prêmio do 55º Aniversário de Cannes em 2002 e o Prêmio César da Academia de Cinematografia Francesa como o melhor filme estrangeiro em 2003⁶. Também foi indicado à Palma de Ouro em Cannes 2002 e ganhou três prêmios de melhor audiência em filme documentário no *Bergen International Film Festival* de 2002, no *Atlantic Film Festival* de 2002 e no *Amsterdam International Documentary Film Festival* também em 2002.

⁷ Um panorama dos votos nessas eleições pode ser visto no site: http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/2000_eua_eleicoesfinal.html. (Acesso em 28 de agosto de 2011).



graças ao conservadorismo dos delegados do Texas (34) e da Flórida (27), governada naquele momento por Jeb Bush, George Bush foi eleito presidente dos EUA em 2000 e reeleito em 2004. Bush venceu com apoio dos delegados de 30 Estados, somando 271 votos. Apesar de contar com os votos dos populosos Estados da Califórnia e Nova Iorque, Al Gore venceu em 21 Estados recebendo 267 votos dos delegados. Pela lei americana são necessários 270 votos para ganhar a eleição, e os americanos prezam pelo cumprimento de suas leis não se furtando a entregar o posto de chefe da nação para George Walker Bush - mesmo sob protestos e acusações de fraude.

*Representificando*⁸ essa obediência às leis, o filme apresenta uma longa sequência de imagens com o próprio Al Gore, na condição de presidente do Senado naquele momento, anunciando a vitória de Bush. *Fahrenheit 9/11* alude, com as cenas da “vitória” de Al Gore mesmo após a derrota oficial, uma mensagem direcionada ao espectador estadunidense de que existiria alternativa para a sequência de acontecimentos que o filme construirá com a chegada de uma nova guerra e a política interna entregue aos membros do partido republicano. Para registrar o otimismo com a opção democrata, a narração de Moore ressalta alguns ícones do entretenimento do país como o ator Bem Affleck, o renomado Robert De Niro do filme *Táxi Driver*, além do não menos conhecido cantor Stevie Wonder, que acompanham Al Gore no palanque e que seriam aliados na possibilidade de transformação social.

Como é recorrente em seus filmes, Moore se vale de símbolos da cultura e do entretenimento dos EUA para construir a mensagem de *Fahrenheit 9/11*. Isso porque, como indicam seus filmes anteriores: *Roger e Eu*, *The Big One* e *Tiros em Columbine*, parece difícil atingir o público estadunidense se não for pela via do entretenimento a qual estão acostumados e por onde reconhecem os símbolos de sua nação. Neste filme são lembrados antigos seriados policiais como o *Dragnet*, famoso durante toda a década de 1950, além da alusão aos filmes de faroeste para construir a “coalizão” de Bush. Outro ícone do entretenimento estadunidense foi o seriado *The Greatest American Hero* veiculado nos anos 80 e cuja música *Believe It Or Not* anima as sequências em que George W Bush visita militares no USS Abraham Lincoln, para proferir seu famoso discurso de “Missão cumprida” poucos meses após o início da guerra. As imagens de rostos sorridentes dos tripulantes daquele navio de guerra após tantas mortes nas sequências anteriores e a música de *O Herói Americano* conferem o mesmo tom fictício

⁸ Conforme Menezes (2004), o conceito *representificação* é usado no sentido de tornar presente, construir a relação do filme com o “real” ou material social e seus significados possíveis.



do herói trapalhão do seriado ao presidente George Bush.

Pensando na importância dos programas televisivos na vida dos americanos, Antonio Tota informa que desde os anos dourados (1950), “os americanos foram de tal modo capturados pelo entretenimento que já não são capazes de discernir o real da ficção.” (TOTA, 2009, págs. 249-266).

Reais ou imaginários, os objetos e os personagens surgidos no cinema [ou na televisão] ficam retidos na memória seletiva da criança. E dos adultos também. [...] Os filmes americanos levam seus personagens de caubóis a gângsteres, do mocinho ao bandido, até os confins do nosso imaginário. [...] Uma pesquisa recente demonstrou que os filmes preferidos nos Estados Unidos e no mundo são de aventura, com muitas explosões, carros em desenfreadas corridas, homens ou mulheres voando e todos os efeitos especiais possíveis. Puro entretenimento. (Idem, páginas 265-266. - *grifo nosso*).

Interessante notar as palavras finais da citação de Tota, que podem servir de pistas para se pensar o formato dos filmes de Michael Moore, sempre recheados de cenas rápidas, irônicas ou mesmo cômicas, ou ainda, com recortes de conhecidas imagens do público estadunidense, sejam essas retiradas do cinema, sejam da televisão – que vão de filmes publicitários a desenhos infantis, passando por noticiários e seriados.

Após indicar a saída para os problemas do país por meio das eleições, cujos votos desta vez, não foram suficientes para eleger Al Gore, mas que chegaram bem perto disso, o filme toca uma música triste como se lamentasse a derrota de grupos minoritários em uma sessão conjunta da Câmara dos Deputados e do Senado. Nesta sessão, representantes do eleitorado afro-americano protestavam sobre a possibilidade de fraudes e de privação dos direitos civis naquela eleição. As sequências cortam para a posse de Bush ao cargo de presidente que foi marcada pelos protestos de manifestantes num dia chuvoso e, devido aos tumultos, teve a tradicional caminhada suspensa. Segundo Moore, os oito meses seguintes serviram para reafirmar a ilegitimidade daquelas eleições devido às dificuldades que Bush teria em eleger juízes e aprovar leis, até mesmo entre os republicanos no Senado.

Se considerarmos a tipologia de Bill Nichols sobre os tipos de documentários existentes, a estrutura básica de *Fahrenheit 9/11* é de filme expositivo, sem a voz de deus, já que a voz da narração pode ser percebida ou vista como sendo a de Moore, com



uma “lógica informativa transmitida verbalmente” (NICHOLS, 2005 pág.143) que é uma característica do filme expositivo, e mais, suas imagens desempenhariam papel secundário, pois “ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito” (idem). Apesar de não ter a característica de voz de deus (onisciência e onipresença), Moore se coloca no lugar da voz de deus, pois em vários momentos sua narrativa “toma ares de onisciência” e passa a explicar as intenções de George Bush como se as pudesse conhecer.

Através da ironia e do didatismo próprio de seus filmes, que visa orientar a construção de sentidos para os expectadores por meio de imagens e músicas, Moore utiliza a música *Vacation* para sinalizar como o presidente lidou com a desaprovação popular nos primeiros meses de mandato. Bush é construído como uma pessoa individualista e hedonista, que pouco se importa com a opinião popular. As sequências apresentam o presidente em meio aos discursos oficiais, que deveriam priorizar os interesses da nação, fazendo olhares engraçados para os jornalistas, concedendo entrevistas sobre assuntos de segurança nacional em momentos de lazer e descontração, seja na pesca, no jogo de golfe em sua fazenda no Texas ou junto ao seu irmão governador da Flórida.

A música melancólica, aliada à narração de Moore e as imagens retiradas de noticiários com a crescente desaprovação popular pelo trabalho de Bush, imprime o sentido de que dias piores estavam por vir. Em seguida aparecem junto aos créditos de abertura os principais envolvidos no grupo de Bush: o experiente secretário de defesa Donald Rumsfeld que já tinha trabalhado com Bush (pai), o vice-presidente Dick Cheney, a conselheira de segurança nacional Condoleezza Rice, e Paul Wolfowitz (um dos arquitetos da guerra no Iraque) e ex-presidente do Banco Mundial, que segundo Mann (2003, pág. 10) possui “uma longa ficha de neoconservadorismo belicoso” e desde 1998 tanto Rumsfeld quanto Wolfowitz insistem na derrubada de Saddam Hussein pela força. Também entra no grupo o Secretário de Estado e militar Colin Powell e outros nomes menos conhecidos do público fora dos EUA.

Amparados pela comoção nacional devido à quase três mil pessoas mortas de uma só vez em solo americano, os chamados “guerreiros de escritório”⁹ associaram o

⁹ Mann chama Bush de “guerreiro de escritório” ou “matador de escrivinha” porque este “nunca chegara a ver a ação militar nem suas terríveis consequências”, antes, Bush dava, a partir da segurança de sua sala, ordens que resultariam em milhares de mortes. (Mann, 2003, pág. 13). Sobre seus dias na Guarda Nacional do Texas, *Fahrenheit 9/11* sugere, com a música *Cocaine*, o motivo pelo qual Bush



nome de Saddam Hussein, ditador de um país com uma das maiores reservas de petróleo do mundo, aos atentados contra os EUA. Isso tudo, segundo o filme, viria a favorecer os interesses dos empresários aliados dos Bush e dos Bin Laden tanto em empresas petrolíferas quanto na indústria bélica. Entre as principais empresas é citado o grupo *Carlyle*, cujo principal acionista seria da família Bin Laden, investindo principalmente em defesa e lucrando diretamente com a guerra. George Herbert Bush também teria sido consultor da *Carlyle* lucrando milhares de dólares com suas informações privilegiadas vendidas ao grupo saudita.

Fahrenheit 9/11 utiliza a alegre música do grupo R.E.M, *Shine Happy People*, para indicar a amistosa rede de relações empresariais entre os milionários árabes que investiam nas empresas dos Bush há pelo menos três décadas. E, sugere que, antes de cuidar dos interesses da nação, na condição de presidentes, os Bush (pai e filho) estariam mais preocupados com os lucros advindos da realeza saudita, essa última construída no filme como chefe de “um regime infrator dos direitos humanos” o que o filme corrobora com uma cena tomada à distância da execução de dois homens conforme as leis sauditas – decapitação pela espada.

Além disso, o filme propõe que os inimigos dos estadunidenses seriam seus próprios governantes, que, antes de encontrar Osama Bin Laden, preferiram voltar-se contra o povo, utilizando as armas do medo e de um confuso controle institucional observado, principalmente, nos aeroportos. Ironicamente chamados de “imprensa independente”, jornalistas anunciam na televisão tudo o que pudesse gerar pânico entre a população, como alertas sobre ataques terroristas que variavam entre as cores laranja e vermelha, desde que nunca atingissem a tranquilidade dos limites azul e verde.

Enquanto o governo Bush “investe” bilhões de dólares retirados do orçamento do país em gastos militares (Mann, 2003 pág. 74), *Fahrenheit 9/11* mostra importantes fronteiras do país precariamente patrulhadas, grupos de moradores em pequenas cidades curiosamente vigiados, proibições absurdas em aeroportos e até mesmo o setor de segurança privada lucrando com engenhocas em nome da segurança individual. Cada vez mais os estadunidenses se tornavam reféns em seu próprio país e, através do Decreto Patriota, diferentes formas de controle social foram instauradas com direito a buscas que vão dos registros médicos e financeiros, passando pela internet, telefonia, até empréstimos de livros.

jamais fizera os exames obrigatórios e por isso teria sido dispensado em plena guerra do Vietnã – corroborando a tese do filme de que os filhos de ricos escapariam com facilidade do serviço militar.



Fahrenheit 9/11 apresenta cenas de pessoas que tentam viver o cotidiano no Iraque, alguns deles pedem que os EUA não mandem a guerra para lá. As cenas sugerem que aquele povo não parece ser tão oprimido como os discursos políticos pró-guerra sugeriram. As imagens gravadas em março de 2003 apresentam um pouco do cotidiano de Bagdad antes da guerra que começaria em 19 de março de 2003. Foram filmadas imagens de uma cidade movimentada com pessoas nas ruas, outras mostram os estabelecimentos locais como bares, restaurantes, limpos e organizados como podem ser encontrados em qualquer pequena cidade americana. Muitos carros no que parece ser um congestionamento comum em grandes cidades. Um corte para outro local e uma família se diverte numa festa de casamento não muito diferente de um casamento burguês realizado na América, nota-se que a noiva veste branco com véu e grinalda, seus familiares estão vestidos à rigor com os homens de terno e as mulheres em vestidos elegantes. Essa imagem parece propor uma proximidade entre dois povos tão distantes geograficamente, entretanto todos parecem ter uma vida “burguesa” em comum.

De volta as ruas as imagens cortam para um parque repleto de crianças iraquianas, com roda gigante e outros brinquedos encontrados em qualquer cidade interiorana dos EUA. Mulheres em trajes típicos sorriem para as câmeras não dando nenhuma impressão de se tratarem de pessoas oprimidas. Mesmo nos locais aparentemente mais pobres, como as cenas de prédios pequenos que parecem conjuntos habitacionais, são filmados rostos tranquilos de mulheres e crianças que vivem num país pobre, porém continuam seus afazeres diários sem demonstrar problemas diferentes dos que podem ser encontrados nas periferias das grandes cidades. A imagem que fecha as cenas sobre o cotidiano em Bagdad, antes do bombardeio americano, é de uma criança pequena que desliza despreocupadamente de um escorregador comum do parque, e, antes que esta chegue ao solo, a cena corta abruptamente para a explosão de uma grande bomba no que parece ser a primeira noite dos bombardeios naquela cidade. Outro corte e as imagens captadas dos navios mostram os mísseis sendo acionados, supostamente para a cidade que foi apresentada. A proposição de sentido que essas imagens aludem podem promover no espectador a necessidade de se imaginar o porquê dos EUA atacarem um povo que, a primeira vista, se parece tão próximo da maioria dos americanos pobres e isso reforça a idéia de contrassenso daquela guerra.

Após mostrar crianças se divertindo dias antes no pequeno parque de diversões, e a chegada da guerra, o filme imediatamente corta para a imagem de uma criança morta sendo colocada por um homem na carroceria aberta de um carro que passava pelas ruas



recolhendo os mortos. A maioria das sequências que remetem aos horrores da guerra, construída como injustificada, são formadas por mulheres e crianças em cenas de morte ou desespero. Poucas vezes o filme toma tempo nos depoimentos masculinos como se o povo americano pudesse ser “convencido” a sentir alguma empatia por aquele povo através das imagens de mulheres e crianças.

Sobre os motivos que levaram os EUA contra o Iraque, o documentário constrói uma intrincada rede de históricas relações que aliam os interesses de empresários do setor petrolífero, estadunidenses e sauditas, ao poder político de alguns de seus membros mais influentes como a família Bush e os Bin Laden (esses últimos seriam familiares de Osama Bin Laden, considerado chefe do grupo terrorista Al Qaeda e principal acusado de planejar os atentados contra os EUA). O filme relaciona o grupo liderado pelos Bush a uma sucessão de eventos que levariam aos atentados terroristas ocorridos na manhã de 11 de setembro de 2001 e serviriam de estopim para a realização de uma lucrativa guerra que, guardadas as proporções entre os lados envolvidos, não pouparia os civis dos países em conflito: de um lado, os árabe-muçulmanos vítimas diretas da destruição promovida pela arma americana de guerra (e seu poder de destruição em massa) e, de outro, os americano-cristãos que, segundo o filme, viveriam aterrorizados pelo próprio governo, e, aceitaram os ataques contra um povo que, conforme apurou Mann (2006), nunca representou ameaça aos EUA. Os extras do filme informam que no primeiro mês de guerra os EUA e a Inglaterra lançaram 30 mil bombas e mísseis no Iraque e também fizeram mais de 50 “ataques cirúrgicos” a “alvos essenciais” – todos errados. O número total de civis iraquianos mortos ainda é desconhecido, mas passaria dos 150 mil. Entre os soldados americanos as baixas seriam bem inferiores aos números do lado iraquiano, porém Moore informa que esses números não seriam divulgados para evitar maior descontentamento entre a população que mantém uma histórica admiração e respeito por seus combatentes.

Para configurar simbolicamente a camada do povo americano, típico da classe média, como pessoas oprimidas pelo medo e enganadas pelos seus governantes, o filme concede um tempo significativo de sua realização com a história familiar da estadunidense Lila Lipscomb, mãe do jovem sargento Michael Pedersen morto em combate no Iraque. Lila ganha destaque no filme pela contradição que viveu ao dedicar anos de sua vida ao serviço social na cidade de Flint¹⁰, convencendo garotos pobres a

¹⁰ A pequena Flint no Estado do Michigan é cidade natal de Michael Moore e figura como ponto de referência para os principais problemas estadunidenses tratados em seus filmes.



servirem no exército, em troca da possibilidade de terem dinheiro para pagar a faculdade e como chance de conhecerem o mundo.

Traída por suas convicções, Lila enxerga a própria ignorância, como prefere dizer, após perder seu filho de 23 anos na guerra do Iraque e, ao lado de Moore, ela engrossa o coro dos críticos ao governo Bush. Lila diz que sua família, formada por vários ex-combatentes, pode ser considerada “a espinha dorsal da América”, como todas aquelas que tiveram membros defendendo o país em guerras. Isso reforça o orgulho cultivado entre os cidadãos para lutar pelo país e a admiração que nutrem pelos ex-combatentes pelo modo honroso como se referem aos que lutaram pelo país. Aparentemente Lila desconhecia os motivos da guerra do Iraque, ela diz que não sabia nada sobre aquele país, mas que odiava os contestadores, pois não suportava ouvir protestos contra a guerra após enviar seu filho para lá. Depois, ela diz compreender que os protestos não eram contra os soldados e sim contra a lógica da guerra.

Outro grupo destacado no filme é o dos soldados americanos, caracterizados como jovens imaturos para a guerra, e que, por serem em sua grande maioria, formado de pessoas empobrecidas, se alistavam no serviço militar por falta de opção de trabalho nos EUA. Em uma das cenas em que militares falam sobre o início da invasão, um combatente aparentemente mais velho, diz que o grande número de baixas civis no Iraque era devido às dificuldades dos militares diante do combate, pois “chegaram atirando em tudo o que se mexia”.

Os soldados mais jovens são construídos pelo filme como se confundissem o cotidiano do trabalho na guerra com entretenimento. Eles seguem para o combate, que alguns associam a brincar de *Comandos Em Ação*¹¹, ao som de ritmos chamados pelos próprios soldados de *heavy metal*, que são tocados dentro dos jipes e tanques de guerra, como a música *Fire Water Burn* e *Bodies (Let The Bodies Hit The Floor)* reproduzidas pelo filme junto a cenas de civis mortos ou feridos, sobretudo, crianças.

Os filmes de Moore o situam como voz discordante na sociedade americana, contudo, ele se vale dos mecanismos de construção e símbolos da cultura de massa – arraigados no imaginário do seu público – para transmitir sua discordância e alertar para a necessidade de reflexão sobre os temas que aborda em seus filmes, contudo em alguns momentos essas construções parecem implicar num problema ético.

¹¹ Como depõe um soldado apresentado nos créditos do filme, ele diz que a Corte dos EUA lhe deu duas opções: ou ir para a cadeia, ou ir para a guerra – sintetizando as poucas opções que restariam aos jovens pobres.



Em relação aos soldados, o filme toma seus depoimentos e busca reconstruir a visão que eles tinham do conflito, como o percebiam e o que acreditavam estar fazendo ali. Para transmitir ao público essa visão, e defender a idéia daqueles soldados como imaturos e despreparados para a guerra, o filme apresenta um momento curto, em que ocorre uma quebra no ritmo da narrativa, para cenas mais rápidas parecidas com um *vídeo-clip* em que ao som da música “*Let The Bodies Hit The Floor*” são adicionadas as imagens de momentos dramáticos das vítimas da guerra como a de um funeral muçulmano, a de um pai desesperado que tenta socorrer uma criança ferida desacordada. Enquanto isso, outro soldado americano informa qual sua música preferida para o combate: o rock “*The Roof Is On Fire*”, e esta música embala as cenas enquanto o rapaz fala de seu desejo de queimar Baghdad e acabar com Saddam, como se não se importasse se entre aquele poderio bélico e Saddam Hussein estivessem centenas de civis desarmados.

Parece que é no sentido de propor essa sensação incômoda ao espectador que o filme apresenta as músicas citadas pelos soldados associadas ao saldo trágico dos combates. Ouvir a letra da música com os dizeres “*Burn motherfucker*” e as imagens de mulheres muçulmanas vestidas com seus véus tradicionais, desesperadas ao ver suas vidas sendo destruídas pode causar uma forte sensação no espectador de violação dos direitos humanos por parte do exército norte-americano. Ainda nessas seqüências, a câmera corta para o perfil de um jovem soldado sorridente diante das colunas de fogo que aquelas bombas promoviam.

Outra imagem em close no braço despedaçado de um bebê sendo atendido por médicos no que parece ser uma sala de cirurgia é um dos momentos mais fortes do filme no sentido de apelar para a comoção do espectador com o sofrimento de mulheres e crianças. E a partir daí entram vozes de soldados mais “conscientes” do que vinham promovendo naquela região, falando que eles mesmos pediram reforços como *Napalm* e depois encontraram mulheres e crianças queimadas, algumas dessas pessoas são mostradas no filme. Outro soldado depõe sobre as dificuldades daquela luta urbana com tanques de guerra, onde ao invés de um exército em oposição eles só enxergavam civis e não sabiam quem era inimigo e quem não era. Afinal eles estavam ali para libertar aquele povo do antigo regime, entretanto, as cenas parecem insistir que eles estavam exterminando aquele mesmo povo que prometeram libertar.

Em sua narração, Michael Moore culpa o presidente Bush de enviar soldados tão jovens para a guerra, e que os abusos praticados refletiam o “comportamento imoral” do



presidente. Outras cenas mostram os soldados fazendo piadas e fotografando alguns prisioneiros encapuzados. Esse tipo de atitude militar diante da guerra foi discutido mais detidamente pelo documentário de Errol Morris - *Procedimento Operacional Padrão* (EUA, 2008) - em que soldados americanos tiram fotos dos momentos em que cometem abusos contra os iraquianos presos em Abu Ghraib, e que segundo o filme, levou à prisão somente os envolvidos que apareciam nas fotos.

Contudo, em um segundo momento, *Fahrenheit 9/11* amplia a história dos soldados mostrando jovens assustados com os horrores da guerra, cantando ao som do violão em homenagens aos seus mortos, declarando a saudade que sentiam de suas famílias e de sua terra natal, e, em outros momentos, criticando o governo (o que eram proibidos de fazer), as razões daquela guerra e lamentando a demora em terminar o conflito. Alguns veteranos feridos e com diferentes traumas de guerra são construídos também como vítimas através de seus depoimentos não menos trágicos. Os próprios soldados parecem não entender o que fazem no Iraque, e muito menos porque seriam odiados pelo povo que foram “libertar” o que indica a crença de que estariam fazendo a coisa certa em nome da pátria.

O filme também *representifica* a histórica preocupação do povo estadunidense em considerar a vida de seus soldados como sagradas, e denuncia os esforços do governo aliado com supostos interesses daquilo que considera a mídia pró-guerra por não revelarem o número exato de soldados mortos e da atitude do governo de não permitir filmagens dos caixões com os corpos de soldados mortos. Contudo, o filme apresenta imagens de caixões cobertos por bandeiras dos EUA em referência aos militares mortos em combate, e aqui, diferentemente das cenas que tratavam do lado iraquiano o filme parece mais “respeitoso” tocando apenas algumas notas de uma música melancólica em uma imagem mais lenta ou ainda, em uma cena mais reflexiva.

Afora esses momentos do saldo negativo da guerra, a ênfase do discurso em *Fahrenheit 9/11* coloca os ataques terroristas ocorridos em 11 de setembro de 2001 como o ponto de ebulição para a guerra contra o Iraque e como um negócio lucrativo. Esses ataques ficaram conhecidos como “11 de setembro” devido sua repercussão mundial e sua inovação sem precedentes na história. Naquele dia, um grupo formado por homens árabes seqüestraram aviões comerciais com passageiros e, após desviarem suas rotas, efetuaram ataques suicidas colidindo dois aviões, um para cada uma das duas torres que formavam o complexo de edifícios do *World Trade Center- WTC* (símbolo de poder financeiro) em Nova Iorque. Um terceiro avião teria sido desviado para colidir



contra parte do prédio do Pentágono (símbolo de poder militar) na cidade de Arlington em Virgínia e o quarto avião teria caído em um campo na região da Pensilvânia, porque se supõe que os passageiros teriam reagido ao ataque antes deste avião atingir o alvo.

A respeito da repercussão dos ataques na mídia televisiva, Zizek aponta que os dias seguintes à queda das torres foram de intensa repetição das imagens do colapso nas redes de televisão, como se o espetáculo do “real” fosse mais uma ficção Hollywoodiana.

Para a grande maioria do público as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros, pois como bem sabia Jeremy Bentham – a realidade é a melhor aparência de si mesma. (ZIZEK. 2003, pág. 25).

À contrapelo da onda sensacionalista que invadiu as redes de televisão de todo o mundo, *Fahrenheit 9/11* não mostra as imagens dos aviões colidindo contra as torres, porém, o efeito da tela escura com apenas o som do impacto e das explosões não é menos chocante para o espectador, até então, movido por uma espécie de “compulsão à repetição” das imagens televisionadas. (Zizek, 2003, pág.26). Para Zizek, os próprios terroristas não o fizeram apenas pelo dano material, mas também pelo seu efeito espetacular, pois “tínhamos de ver tudo aquilo vezes sem conta; as mesmas imagens eram repetidas *ad nauseam*, e a estranha satisfação que elas nos davam era a *jouissance* em estado puro” (idem).

Embora *Fahrenheit 9/11* inclua os atentados ao WTC como estopim para explosão da guerra, o filme não fala exclusivamente da guerra no Iraque e sua barbárie “eletrônica” com a divulgada “precisão cirúrgica” sobre os alvos inimigos (Virilio, 2005). Não aponta apenas para o poderio bélico dos EUA reconhecido como um “gigante militar” (Mann, 2006), mas, sobretudo, reforça a idéia da perpetuação da exploração entre grupos humanos. De um lado estariam os ricos e poderosos que asseguram sua dominação sobre grupos maiores e pobres, que, de outro lado, estariam situados em uma hierárquica pirâmide social, e seriam dominados por meio de armas poderosas como o medo e a opressão político-econômica de grupos dirigentes. Nesse



sentido, o medo da morte de que falou Virilio¹² não se dirige apenas ao grupo inimigo, mas como configura o filme esse medo é cuidadosamente inflado entre os próprios cidadãos estadunidenses, que seriam diariamente “bombardeados” com notícias alarmantes veiculadas pela mídia dos EUA, bem como, pelo próprio Estado.

Nas sequências finais do documentário, enquanto Donald Humsfeld discursa sobre as supostas armas químicas, nunca encontradas, e sobre a “humanidade” com que as tropas tratam os civis no Iraque, as cenas discordam apresentando homens, crianças e mulheres mortas, mutilados, ou gravemente feridos. E a cantora Britney Spears também aparece no filme, através de uma entrevista provavelmente retirada da televisão, mascando chicletes numa postura pouco séria, aconselha a todos que confiem nas ações do presidente. A imagem parece uma sugestão fílmica da opinião pouco fundamentada de uma figura pública que falaria em consonância com todos que consentem e legitimam as ações do presidente Bush. Talvez Britney tenha sido escolhida pela popularidade do seu trabalho como cantora *Pop* naquele momento do país, pois, se o filme utiliza ícones da mídia para fazer “oposição” também os usa para sinalizar o esvaziamento crítico de alguns de seus ícones.

53

Após evidenciar os contornos da guerra em nome do “ouro negro” o filme termina com o discurso de Bush para àqueles que, amigavelmente, nomeia de “minha base”, a elite estadunidense visivelmente formada pelo WASP americano (sigla para branco, anglo saxão e protestante). E a mensagem que fica, esta cuidadosamente confeccionada para transmitir essa sensação, é de como os representantes desse grupo de ricos obtiveram lucros nas suas empresas através da guerra. São citadas empresas como a *Unocal*, a *Halliburton*, a *Microsoft*, a *DHL*, entre outras, e cenas da reunião que promoveram em nome da “reconstrução do Iraque” dão o tom dos motivos para a guerra. Em resposta àquela reunião sobre os lucros que iriam “jorrar junto do petróleo”, o filme coloca algumas senhoras que, em seu depoimento, questionam as razões para a guerra e sintetizam o discurso do filme dizendo “fomos enganados”.

Diante da dor de Lila Lipscomb e de todas as mortes que a guerra promoveu o filme termina com Moore citando George Orwell:

A questão não é se a guerra é real ou não. A vitória não é possível. A guerra não é para ser ganha. É para ser eternizada. A sociedade

¹² “A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhe, antes da morte, o pavor da morte” (VIRILIO, 2005, pág. 09).



hierárquica é possível nas bases da pobreza e ignorância [...] por princípio a guerra é planejada para manter a sociedade à beira da fome. A guerra é a fúria dos governantes contra suas próprias ideologias. E o objetivo não é a vitória sobre a Eurásia ou a Ásia Oriental, mas manter a própria estrutura da sociedade intacta.

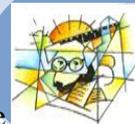
Essa fala final de Moore é entremeada aos mesmos rostos que abriram o grupo de Bush, construídos pelo filme como arquitetos da guerra e como parte daqueles que buscam perpetuar as bases de exploração do homem pelo homem. É como se o filme relembresse o espectador dos nomes que eles deveriam evitar nas próximas eleições.

Abstract: This paper reflects on the discursive strategies used in the movie *Fahrenheit 9/11* by director Michael Moore. Examining the movie's main characters and groups, we extract the various meanings proposed in the movie's relation to society. The movie presents the relations between American and Saudi businessmen in the oil and arms industries, which, under the political influence of the Bush family and of members of the Republican Party, found in the September 11 attacks the starting point for a lucrative war on Iraq, under the pretext of a democratic struggle. The movie suggests that a culture of fear, largely cultivated by Americans, legitimized the war through the mobilization of public opinion and of members of the Senate, who finally approved the necessary budget for attacking a nation that, according to the movie, was never a threat to the US.

Keywords: Dcoumentary. United States. September 11. War. Fear

Referências bibliográficas

- GLASSNER, Barry. **Cultura do medo**. [trad. Laura Knapp]. – São Paulo: Francis, 2003.
- MANN, Michael. **O império da incoerência**. Tradução Maria Beatriz de Medina. – Rio de Janeiro: Record, 2006. (1ª edição, 2003).
- MENEZES, Paulo. **O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento**. In: *Escrituras da Imagem*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004, págs. 21-47.
- NICHOLS, Bill. **Que tipos de documentários existem?** IN: *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005, pág.143.
- ROSENFELD, Anatol. **A Crise da Democracia**. In: *Texto e contexto II*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/; Campinas: Ed. Unicamp, 1993, pág. 205 - 216.
- TOTA, Antonio. P. **Os americanos**. São Paulo: Contexto 2009.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: a logística da percepção**. [Tradução de Paulo Roberto Pires]. São Paulo: Boitempo, 2005. (coleção Estado de sítio).
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



ZIZEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do real!** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo editorial, 2003 (Estado de Sítio).

Filmografia citada

Canadian Bacon (1995).

Carrier: mais um dia no paraíso. Mel Gibson, (EUA, 2008).

Fahrenheit 9/11 – (Michael Moore, EUA, 2004).

Procedimento Operacional Padrão. Errol Morris, (EUA, 2008).

Roger e Eu. Michael Moore, (EUA, 1989).

The Big One. Michael Moore, (EUA, 1997).

Tiros em Columbine. Michael Moore, (EUA, 2002).

Agradeço a colaboração de Célia Tolentino