PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ANA CAROLINA OLIVEIRA DE AGUIAR

100 ANOS DE DOCUMENTÁRIO - UMA ANÁLISE CRÍTICA DA PRODUÇÃO CERCADOS - A IMPRENSA CONTRA O NEGACIONISMO NA PANDEMIA, DA GLOBOPLAY.

Porto Alegre
2022

GRADUAÇÃO

Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ANA CAROLINA OLIVEIRA DE AGUIAR

100 ANOS DE DOCUMENTÁRIO - UMA ANÁLISE CRÍTICA DA PRODUÇÃO CERCADOS - A IMPRENSA CONTRA O NEGACIONISMO NA PANDEMIA, DA GLOBOPLAY

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora
Profa. Dra. Helena Maria Antonine Stigger

Porto Alegre-RS

2022

ANA CAROLINA OLIVEIRA DE AGUIAR

100 ANOS DE DOCUMENTÁRIO - UMA ANÁLISE CRÍTICA DA PRODUÇÃO CERCADOS - A IMPRENSA CONTRA O NEGACIONISMO NA PANDEMIA, DA GLOBOPLAY

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Aprovada em: 29 de novembro de 2022

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profª. Dra. Helena Maria Antonine Stigger

_____

Prof. Dr. Roberto Tietzmann

_____

Prof. Dr. Vinícius Mano

Porto Alegre-RS

2022

Uma singela homenagem às mais de 688.365 vidas perdidas no Brasil em razão da Covid-19 e aos colegas jornalistas que, assim como eu, tiveram suas vidas ameaçadas e suas bocas amordaçadas durante o exercício da profissão. Foram tempos sinistros.

“Maury, o público nunca, jamais, realmente acreditará em você, não importa quão bem suas evidências sejam apresentadas.” (Trecho de uma carta escrita, na prisão, por David Berkowitz ao jornalista Maury Terry)

RESUMO

O presente trabalho de conclusão fará uma análise crítica, através das ideias de Ramos, Nichols, Sijll e Kracauer do documentário "*Cercados: A imprensa contra o negacionismo na pandemia*" (Cercados… 2020) para assim investigar como a obra faz uma ilustração realista e fiel da cobertura jornalística durante a emergência de saúde da Covid-19 no Brasil. Para tal, serão usadas as técnicas de pesquisa bibliográfica e de análise fílmica, mas antes será necessária uma breve contextualização da história do cinema, mostrando a sua relação intrínseca com o registro dos acontecimentos do mundo natural e dependência do mercado de produção. Na sequência, iremos investigar o estilo cinematográfico documental, com a apresentação dos aspectos técnicos dessas produções e o seu poder na construção de narrativas, manipuladas ou não, para assim possibilitar análise da produção da Globoplay. Para a análise serão usadas cinco categorias, advindas da obra de Ramos (2008), para defesa de que, Cercados…2020 é uma obra documental resultante do seu próprio tempo, mas que também possui como objetivo significar algo maior que a sua própria narrativa, algo transcendente no seu significado, o retrato único de um tempo sombrio. Complementam a fundamentação teórica do presente trabalho os autores Lucena (2012), Bezerra (2013), Guzmán (2020), Puccini (2012) e Gutfreind (2009).

Palavras-chave: Documentário. Pandemia. Covid-19. Comunicação.

ABSTRACT

This final academic work will make a critical analysis, through the ideas of Ramos, Nichols, Sijll and Kracauer, of the documentary “Cercados: The press against denialism in the pandemic” (Cercados… 2020) in order to investigate how the film illustrates the journalism coverage during the Covid-19 health emergency in Brazil. To this end, bibliographical and film analysis research techniques will be used, but first a brief contextualization of the history of cinema will be necessary, showing its intrinsic relationship with the recording of events in the natural world and dependence on the production market. Next, we will investigate the documentary cinematographic style, with the presentation of the technical aspects of these productions and their power in the construction of narratives, manipulated or not, in order to enable an analysis of Globoplay's production. For the analysis, five categories will be used, arising from the work of Ramos (2008), in order to defend that, Cercados…2020 is a documentary work resulting from its own time, but which also aims to mean something greater than its own narrative, something transcendent in its meaning, the unique portrait of a dark time. The authors Lucena (2012), Bezerra (2013), Guzmán (2020), Puccini (2012) and Gutfreind (2009) complement the theoretical foundation of this work.

Key-words: Documentary. Pandemic. Covid-19. Communication.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Cena com a carroça puxada pelo cavalo do filme *"A Saída dos Operários da Fábrica Lumière"* 16

Imagem 2 - Cena do filme "*A Chegada do Trem na Estação*" 17

Imagem 3 - Cena do filme "*Almoço do Bebê*" 18

Imagem 4 - Cena do filme "*Concours de Boules",* onde um homem salta de forma performática sobre o jogo e olha para a câmera 19

Imagem 5 - Cena do filme "*Concours de Boules"*, onde um homem salta de forma performática sobre o jogo e olha para a câmera 19

Imagem 6 - Cena do filme *"O Regador, Regado"*, onde o menino pisa sobre a mangueira do jardineiro 20

Imagem 7 - Cena do filme *"O Regador, Regado"*, onde o menino pisa sobre a mangueira do jardineiro e interrompe o fluxo de água 21

Imagem 8 - Cena do filme *"O Regador, Regado"*, onde o menino solta a mangueira e o jardineiro recebe um esguicho de água no rosto 21

Imagem 9 - Cena do filme "*Crianças Anamitas Juntando Moedas no Pagode das Mulheres"*, onde mulheres jogam moedas para crianças miseráveis 22

Imagem 10 - Cena do filme "*Crianças Anamitas Juntando Moedas no Pagode das Mulheres"*, onde mulheres jogam moedas para crianças miseráveis 23

Imagem 11 - Cena da primeira versão do filme "A Fada dos Repolhos", de Alive Guy-Blaché 28

Imagem 12 - Nanook, em close, analisa o gelo à procura do animal 38

Imagem 13 - Nanook, luta com o animal 38

Imagem 14 - Nanook, com a ajuda da sua família, retira o animal do gelo 39

Imagem 15 - Jovem sorrindo na plantação de um campo de concentração 54

Imagem 16 - Imagens dos supostos eventos esportivos que aconteciam nas “cidades dos judeus” 54

Imagem 17 - Imagens de como supostamente eram os alojamentos do povo judeu nos campos de concentração 55

Imagem 18 - Reunião de pauta do dia 8 de maio de 2020 70

Imagem 19 - Reunião de pauta do dia 8 de maio de 2020 70

Imagem 20 - Médico Heider Alves fixando uma câmera na sua cabeça para registrar o que acontece dentro de uma UTI no período da pandemia 73

Imagem 21 - Imagens da UTI do Hospital Geral Vila Penteado, em São Paulo, gravadas por Heider Alves 73

Imagem 22 - No carro da equipe de reportagem, a jornalista Danielle Zampollo assiste às imagens captadas do momento em que um paciente com a Covid-19 morre em razão de uma parada cardíaca 74

Imagem 23 - Conversa entre os médicos Heider Alves e Bruna Lordão (I) 75

Imagem 24 - Conversa entre os médicos Heider Alves e Bruna Lordão (II) 75

Imagem 25 - Conversa entre os médicos Heider Alves e Bruna Lordão (III) 76

Imagem 26 - Danielle Zampollo em frente ao hospital Hospital Tide Setúbal 77

Imagem 27 - No “cercadinho”, Jair Bolsonaro critica a política de isolamento definida pelos governos dos estados do país para evitar a propagação do vírus Sars-Cov ... 79

Imagem 28 - Em coletiva, em Brasília, Luiz Henrique Mandetta defende a política de isolamento afirmando que os brasileiros “escutem os governadores” e “as pessoas que estão mais próximas do sistema de saúde e da ciência” 79

Imagem 29 - Raphael Alves limpa seus equipamentos antes de sair de casa 81

Imagem 30 - Raphael Alves trabalhando durante a pandemia 82

Imagem 31 - Edmar Barro no seu carro, saindo para trabalhar durante a pandemia 82

Imagem 32 - Edmar Barro trabalhando no cemitério 83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
2 HISTÓRIA DO CINEMA 13
2.1 IRMÃOS LUMIÉRE: A MÁQUINA QUE FAZ O HOMEM CONTEMPLAR A SI MESMO 14
2.2 ALICE GUY-BLACHÉ: COMO O CAPITAL SE RELACIONA COM O CINEMA E SEUS MÚLTIPLOS UNIVERSOS, REAIS OU FICTÍCIOS 25
3 O DOCUMENTÁRIO 35
3.1 DIRETOR: O MAESTRO DA REALIDADE 36
3.2 PERSONAGENS: OS AGENTES DA REALIDADE 41
3.3 O DOCUMENTÁRIO E O SEU COMPROMISSO COM A REALIDADE 45
3.4 ROTEIRO: UMA FORMA DE DRAMATIZAR A REALIDADE OU UMA ESTRATÉGIA PARA CONSTRUIR MENTIRAS 57
4 METODOLOGIA 63
4.1 O DOCUMENTÁRIO "*CERCADOS: A IMPRENSA CONTRA O NEGACIONISMO NA PANDEMIA*" 65
4.2 A ANÁLISE 68
4.2.1 A tomada 69
4.2.2 O sujeito-da-câmera 72
4.2.3 A fôrma-da-câmera 76
4.2.4 A montagem 78
5 CONCLUSÃO 84
REFERÊNCIAS 86

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso se propõe a realizar uma análise crítica do documentário "*Cercados: A imprensa contra o negacionismo na pandemia*" (Cercados… 2020) que narra como foi a cobertura jornalística da calamidade pública relacionada ao coronavírus no Brasil.

A pandemia da Covid-19 teve os seus primeiros registros na cidade de Wuhan, na China, ainda no ano de 2019. A doença, inserida no contexto de uma globalização selvagem como a atual, se espalhou por todo o território do globo terrestre em menos de 6 meses. Foram necessárias as mais diversas mudanças comportamentais para tentar evitar ao máximo o contágio e a propagação da Sars-Cov - denominação científica do vírus causador da doença -, tais como: a adoção do uso de máscaras faciais para evitar a disseminação descontrolada da doença entre as pessoas e a proibição da circulação de pessoas nas ruas em determinados horários em ações que foram denominadas de "lockdowns".

Ações que para serem efetivas exigiam uma consistência entre discurso e ações de todas as instâncias sociais, econômicas e políticas. Na maioria dos locais do globo essa foi a relação que se concretizou e assim salvou milhares de pessoas de uma contaminação pelo coronavírus. Infelizmente, esse não foi o caso do Brasil.

Por meio de decisões polêmicas e divergentes do Presidente da República, essas completamente desassociadas das orientações da Organização Mundial da Saúde - órgão internacional que definia as melhores estratégias para se combater a doença no mundo -, das autoridades e especialistas ligados área da saúde e ciência, a pandemia no país alcançou números lamentavelmente altos, sendo, em até certo ponto da emergência mundial da saúde, o epicentro da doença no globo.

Ainda em 2022, apesar do arrefecimento do vírus, novas variantes seguem preocupando as autoridades que temem que a marca de 688.835 vítimas da doença no país possa aumentar de forma rápida e alarmante em razão dos novos surtos do coronavírus que já são observados no continente asiático dois anos depois do inicio da circulação da Sars-Cov.

Posto isso, o objetivo deste trabalho será investigar como a obra Cercados... (2020) faz uma ilustração realista e fiel da cobertura jornalística durante a emergência

de saúde da Covid-19 no Brasil. Para tal, serão usadas as técnicas de pesquisa bibliográfica e de análise fílmica.

Entretanto, para que seja possível definir nossas categorias de análise, faremos uma breve contextualização da história do cinema no segundo capítulo deste trabalho, mostrando a sua relação intrínseca com o registro dos acontecimentos do mundo natural e dependência do mercado de produção. Os cineastas Auguste Lumière, Louis Lumière e Alice Guy-Blaché serão os norteadores desta narrativa do capítulo em razão da sua relevância para a consolidação do cinema como uma arte, desde a criação do seu maquinário de reprodução na França, pelos irmãos Lumière, até a produção de longas-metragens nos Estados Unidos da América.

Na sequência, no capítulo três, unindo os aspectos técnicos a nossa análise histórica, iremos investigar especificamente o estilo cinematográfico documental, desde a sua inauguração com a obra "*Nanook, O Esquimó do Norte*" até o momento em que, na Alemanha, o cinema vira uma arma para o regime nazista e através das produções documentais e propagandas pró-regime. Ideias que começam ainda na época queda do império no país e serão apresentadas e analisadas pela ótica do crítico alemão Siegfried Kracauer que enxergou nas produções da época uma antecipação subconsciente dos valores que seriam pregados durante o Terceiro Reich.

No capítulo quatro, para a análise de Cercados... (2020) serão usadas cinco categorias advindas da obra de Ramos (2008), são elas: **a tomada, o sujeito-da-câmera, a fôrma-câmera, a montagem e o espectador**. Definidas e explicadas as razões para suas escolhas, seguiremos na análise fílmica dos quadros e trechos da obra para assim exemplificar os conceitos definidos que terão como finalidade comprovar ou refutar a hipótese de que o objeto de análise deste trabalho de conclusão é uma obra documental resultante do seu próprio tempo e que possui como objetivo significar algo maior que a sua própria narrativa, algo transcendente no seu significado. Ação que só será realizada na conclusão deste trabalho acadêmico.

Complementam a fundamentação teórica do presente trabalho também os autores Lucena (2012), Bezerra (2013), Guzmán (2020), Puccini (2012) e Gutfreind (2009).

2 HISTÓRIA DO CINEMA

No primeiro capítulo desta obra, será desenvolvido um breve resgate histórico da história do cinema. Para isso, três cineastas - Auguste Lumière, Louis Lumière e Alice Guy-Blaché - serão objetos de estudo da autora. Isso porque o grupo teve um papel vital para o seu desenvolvimento, desde a invenção da primeira máquina que poderia reproduzir imagens em sequência e movimento com sucesso para grande um público até a consolidação das produções dos longas-metragens em Nova York, o embrião do que hoje conhecemos como Hollywood.

O objetivo das próximas páginas será elucidar como o nascimento da sétima arte esteve intimamente ligado ao registro do mundo cotidiano, dos fatos ocorridos no mundo real e pauta a relação do homem com seu universo. Inicialmente, o cinema era regido pelo ineditismo da tecnologia, onde essa se sobrepunha a cena que era registrada, até a subsequente evolução das narrativas cinematográficas após o domínio do homem sobre a tecnologia. Domínio esse que permitiu ao cinema ser um meio para materialização do imaginário, uma janela para novos mundos, para o além do real, o ficcional.

Em paralelo, será necessário analisar a relação entre a obra e sua audiência já que essa até hoje influencia e pauta a produção cinematográfica, inclusive as documentais. Veremos como é o pensamento no consumidor final que altera a construção das narrativas e as expande nas suas possibilidades de registro das mais diversas ideias e manifesta a crítica.

Os irmãos Auguste e Louis Lumiére, empresários e inventores do cinematógrafo, são os primeiros a serem analisados em decorrência do seu pioneirismo e sucesso no desenvolvimento de uma técnica e meio para exibição de uma sequência de fotografias que, quando exibidas em um certo ritmo, criam o primeiro filme exibido em uma sessão de cinema.

No final do século XIX, uma série de inventores visionários trabalhavam em um forma de realizar tal façanha, mas foram os franceses que apresentaram e patentearam a primeira câmera filmadora do mundo. Entretanto, o que não se esperava com o advento do cinema, era como as relações do homem com seu próprio mundo seriam transformadas para sempre.

Na segunda parte desse primeiro capítulo, Alice Guy-Blaché será o enfoque da análise, pois é ela que desenvolve as primeiras narrativas ficcionais do cinema ao se basear na cultura popular para, através das telas, mostrar um mundo mágico e inédito para sua audiência.

2.1 Irmãos Lumiére: A máquina que faz o homem contemplar a si mesmo

Eternizar momentos, documentar o que acontece ao nosso redor, registrar a vida através das lentes para transformar o cotidiano em poesia, essa é a fonte primária da qual nasce e até hoje bebe a sétima arte, o cinema. Lucena (2012) afirma que "documentar com uma câmera é o primeiro ato cinematográfico, presente nos registros iniciais dessa arte, feitos pelos irmãos Lumiére" (LUCENA, 2012, p. 4).

Como relata em sua obra o autor, foi o Grand Café de Paris, no ano de 1895, o palco das primeiras reproduções cinematográficas. As filmagens, registradas nas cores preto e branco, ainda sem som na época, e com duração de apenas 50 segundos, eram fruto de um árduo e extenso trabalho. Essas que tinham tal forma em decorrência da utilização de uma tecnologia incrivelmente inovadora para o período, mas que ainda engatinhava na qualidade da captação dos registros.

Cenas do cotidiano, comuns aos espectadores presentes no que posteriormente foi categorizado como a primeira sessão de cinema da história, eram apresentadas em uma tela em ambiente escuro. As imagens, que retratavam a saída de operários de uma fábrica [Sortie... (2016)] e a chegada de um trem em uma estação [L'Arrivée... (2012)], pelo ineditismo na forma da sua apresentação ao público, como momentos congelados em um universo fantasia, mas que ainda assim pareciam real, muito próximo do tangível à quem assistia aos filmes -, geraram inúmeras sensações na audiência. Temor, medo e supresa foram as principais delas, como relatam Oliveira e Martins (2022)

> O impacto do filme foi vertiginoso, tanto que perduraram relatos sobre pessoas a correrem para o fundo do salão para protegerem-se do trem, que parecia avançar da tela em direção ao público. Uma outra versão deste evento, interpretada pelo teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (1980/2006), sugere que as pessoas talvez não tenham corrido por reação ao medo de serem atingidas pelo trem, mas correr teria sido a reação ao impacto sensorial produzido pela nova tecnologia. (OLIVEIRA E MARTINS, 2022, p.8)

Logo aqui podemos destacar dois aspectos importantes decorrentes do advento do cinema: o primeiro, o técnico - a relação entre idealizador da obra e ela mesma-, e o segundo, o experiencial - a relação causada pela obra na sua plateia. Questões essas que até hoje seguem balizando a produção cinematográfica e geram grande debate entre especialistas do assunto, tanto na área documental quanto ficcional.

Começando pelos aspectos técnicos, as limitações do século XIX hoje são evidentes, é claro. O cinematógrafo, uma máquina que pesava cerca de 5 quilos, quando acionado, capturava as imagens através do movimento uniforme de uma manivela. Era ali que o filme era exposto à luz e assim registrava as imagens que antes eram enquadradas pelo seu operador em um desenho de cena. Entretanto, cada giro da manivela de captura era um mistério até sua revelação no laboratório.

No documentário "*Lumière! A aventura começa*" [Lumière!... (2016)] que reúne um pouco mais de 100 das produções de Auguste e Louis Lumière, ao longo dos anos de 1895 e 1905, o cinema é chamado pelos seus idealizadores de "fotografia animada" justamente porque a máquina tirava uma série de fotos sequenciais e que, ao serem apresentadas em uma certa velocidade, trariam movimento ao filme.

Para captura dessas imagens, era necessário ainda que o cinematógrafo estivesse completamente imóvel, durante todo o momento de captação das fotografias que iriam originar a cena. A restrição da mobilidade era bastante significativa e com impacto direto na linguagem do produto final. A produção de um filme que, apesar do movimento das ações dos personagens, é estanque em sua perspectiva narrativa, anula os movimentos para acompanhamento dos mesmos para além do quadro.

O cinematógrafo ainda era responsável pela revelação do filme de 35 mm de largura e 17 metros de comprimento e subsequente projeção dessas imagens em uma superfície lisa, na sua maioria branca. Quem girava o eixo, era quem controlava a velocidade dos frames projetados e consequente velocidade do filme.

Trabalhando sem um visor, apenas imaginando o enquadramento das imagens que seriam impressas no filme através do obturador, o diretor e até ali muitas vezes também responsável pelo acionamento da manivela de captura, era quem, como um mágico, registrava a vida.

Como expõe o diretor Thierry Frémaux, em Lumière!... (2016), um documentário em celebração à produção dos irmãos franceses, inicialmente os filmes, em razão da novidade tecnológica, eram resultado direto de uma intensa experimentação com o cinematógrafo. Tanto que, segundo relatos dos primeiros espectadores da sessão onde foi exibida a obra aqui já citada Sortie... (2016), um dos momentos mais impactantes do filme, o de maior *frisson* da audiência, seria o instante em que uma carroça toma grande parte do quadro e encanta a audiência causando um magnífico impacto.

Imagem 1 - Cena com a carroça puxada pelo cavalo do filme "*A Saída dos Operários da Fábrica Lumière".*

Fonte: Sortie... (2016), 29 seg.

Com esse cenário desenhado e somente tendo esses recursos à disposição, Auguste e Louis então desenvolvem recursos visuais e narrativos que possam gerar emoções e sensações à platéia. Ao escolher uma tomada na diagonal em uma estação de trem em L'arrivée… (2012), por exemplo, os diretores colocam em perspectiva a chegada do trem, que preenche a tela e assim, além do realismo do registro, instigam uma maior absorção sensorial da cena por parte da sua audiência, despertam sensações.

Imagem 2 - Cena do filme “*A Chegada do Trem na Estação*”.

Fonte: L’arrivée… (2012), 13 seg.

Em meio às suas experimentações e já em uma concepção relacional de domínio parcial da tecnologia, os irmãos começam então a desenvolver a fotografia da imagem. Há uma preocupação com a luz, profundidade de campo e enquadramento, e entram no campo das narrativas fílmicas. É o caso da produção que retrata um almoço tipicamente francês. Tendo Auguste, sua esposa e filha como personagens principais, as imagens feitas por Louis mostram uma cena cotidiana, um casal que alimenta sua filha, ainda um bebê, em um jardim.

> (Narrador) “O “*Almoço do Bebê*” [Repas... (2020)], um dos primeiros e mais conhecidos filmes dos irmãos Lumiére. (...) O que impressionou a platéia foi o vento nas folhagens. O cinema, que significa “escrever o movimento”, não é a fotografia: a imagem se mexe. O filme também é belamente enquadrado, o que revela a presença abaixo e à direita, de uma garrafa de conhaque, provando que é um café da manhã francês, um café cinematográfico. [Lumière!... (2016), 4min]

Mais do que uma cena, há aqui uma representação do que supostamente seria o *real*, mas além do enquadramento ser claramente pensado, há o objetivo claro na construção de uma cena que corrobora com a narrativa do filme. Louis Lumiére, que ali coloca objetos, pistas direcionais, que irão assim contextualizar toda uma narrativa.

Imagem 3 - Cena do filme “*Almoço do Bebê*”.

Fonte: Repas... (2020), 6 min.

Como aprofundará Nichols (2016), teórico americano que será um dos pilares do embasamento teórico deste trabalho, na obra “*Introdução ao Documentário*”, há sempre um tratamento criativo da realidade por parte do diretor. O objetivo dessa seria tornar a última mais interessante ao espectador. Logo, por mais que as imagens tenham intenção do registro documental, a realidade capturada sempre estará contaminada pela influência da câmera ali presente. Ao escolher retratar algo através de recursos como enquadramento, luz e profundidade de quadro ou montagem de cena, o diretor assim controla a realidade e os atores, pagos ou não, profissionais ou não, perdem a sua naturalidade, policiam suas ações.

Explorando um dos assuntos mais retratados em seus filmes, o povo e as suas emoções, em uma das viagens dos Lumiére até Lyon, anos depois, os Auguste e Louis decidem filmar uma partida de bocha na rua. Percebemos que, talvez, até mesmo sem a orientação ou tentativa de interferência dos diretores, há um exagero na atuação dos personagens retratados que, sabendo da intenção do objeto ali posicionado - o cinematógrafo -, o do registro. Assim as pessoas riem, pulam e jogam as esferas de forma ostensiva, buscando sempre destaque, como relata o documentário Lumière!... (2016.

Por mais que a intenção por trás do filme tenha sido o de retratar o que acontecia, a *realidade* como ela é - aquilo que se vê e como se vê - intencionalmente ou não, os “atores” ali presentes, são influenciados pela situação e acabam

teatralizando seus gestos e maneirismos. Um deles até inclusive olhando diretamente para câmera.

Imagem 4 - Cena do filme "*Concours de Boules",* onde um homem salta de forma performática sobre o jogo e olha para a câmera.

Fonte: Lumière... (2021), 33 seg.

Imagem 5 - Cena do filme "*Concours de Boules"*, onde um homem salta de forma performática sobre o jogo e olha para a câmera.

Fonte: Lumière... (2021), 34 seg.

Expandindo ainda mais suas experimentações e respondendo a um público cada vez mais ávido ao consumo do cinema, os franceses criam as primeiras narrativas do cinema, onde há uma estória com início, meio e fim. Não há mais apenas um registro bem feito de um momento ou situação específica, tais como uma tarde na praia ou o galope dos cavalos de um carro de bombeiros, mas o de uma estória. Ao

público agora é apresentada a jornada de um ou mais personagens que captam a atenção dos espectadores. Com essas novas ideias, os filmes aprofundam o envolvimento dos espectadores com o que é mostrado nas tela. Como é o caso do filme *“O Regador, Regado*” [L' Arroseur... (2021)]

Na cena, um homem rega um jardim. Surge um menino que, intencionalmente, pisa na mangueira impedindo o fluxo da água. Curioso, o que parece ser o jardineiro - como afirma o título -, olha para o objeto. Percebendo tal movimento, o jovem levanta seu pé e a água, com a retomada do seu fluxo, espirra no rosto do mais velho. O homem então corre atrás do jovem e, quando o pega, um pouco antes de ele abandonar a visão do espectador, dá algumas palmadas nele.

Aqui percebe-se que já existe uma direção de personagens dentro de um contexto narrativo de entretenimento da audiência, uma esquete teatral registrada em filme. Para além da construção de um cenário, há a direção de pessoas dentro de uma narrativa ficcional.

Imagem 6 - Cena do filme *“O Regador, Regado”*, onde o menino pisa sobre a mangueira do jardineiro.

Fonte: L' Arroseur... (2021), 15 seg.

Imagem 7 - Cena do filme *“O Regador, Regado”*, onde o menino pisa sobre a mangueira do jardineiro e interrompe o fluxo de água.

Fonte: L' Arroseur... (2021), 16 seg.

Imagem 8 - Cena do filme *“O Regador, Regado”*, onde o menino solta a mangueira e o jardineiro recebe um esguicho de água no rosto.

Fonte: L' Arroseur... (2021), 17 seg.

Apesar da crescente produção de obras como essa, após o massivo interesse do público por esse tipo de narrativa, os Lumiére enviam alguns colaboradores para diversos países do mundo, tais como a China e a Irlanda. Recuperando suas origens cinematográficas, o objetivo da ação era investigar e documentar os povos do mundo, seus hábitos e cultura.

Mais do que a criação de narrativas e filmes, que podemos categorizar como de entretenimento, ainda há uma vertente significativa da empresa dos franceses que se preocupa com o registro das mudanças e inovações do mundo, inclusive aqueles gerados graças à revolução industrial e capitalista, ainda nos primeiros movimentos de uma globalização predatória, manifesta através do colonialismo como vemos no filme "*Crianças Anamitas Juntando Moedas no Pagode das Mulheres"* [Vietnamese... (2020)].

Nele, em uma cena chocante como descrita no documentário Lumière!... (2016), há "um eloquente testemunho do colonialismo" [(Lumière!... (2016), 58 min.] onde mulheres jogam moedas no chão para que crianças, que trajam humildes roupas e estão descalças. As mulheres são a esposa e filha do governador da então Protetorado de Anam, na Indochina Francesa, hoje conhecida como Vietnã. Gabriel Veyre é o responsável pela obra.

Imagem 9 - Cena do filme "*Crianças Anamitas Juntando Moedas no Pagode das Mulheres"*, onde mulheres jogam moedas para crianças miseráveis.

Fonte: Vietnamese... (2020), 20 seg.

Imagem 10 - Cena do filme "*Crianças Anamitas Juntando Moedas no Pagode das Mulheres"*, onde mulheres jogam moedas para crianças miseráveis.

Fonte: Vietnamese... (2020), 40 seg.

Logo, aqui é relevante introduzir na discussão do papel social que o cinema possui. Nesse sentido, Bernardet (2017) faz uma crítica contundente ao que o cinema até aqui vende como uma realidade e o que de fato é realidade. Suas palavras e ideias até hoje colocam em dúvida a veracidade das produções documentais levantando o seguinte questionamento; "até que ponto o que vimos é real?".

> É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a se chamar Terceiro Mundo. (...) No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que, não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico e estético. Dessa época, fim do século XIX, início do XX, datam da implantação da luz elétrica, do telefone, do avião e etc. No meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural.
> Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como ela é - pelo menos essa era a ilusão, Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte de realizar o sonho de reproduzir a realidade. (BERNARDET, 2017, p.6-7)

Tese que pode ser colocada a prova quando os irmãos Lumière, convidados pelo governo francês, registram as grandes construções criadas para a Exposição Universal de 1900 (*Exposition Universelle de 1900*), que teve como plano de fundo a capital do país, Paris. Inclusive, um dos cartões postais mais famosos do mundo e símbolo da "cidade da luz", a torre Eiffel, foi construído especialmente para uma das

edições do evento e, é claro, registrado pela produtora dos irmãos franceses em uma das primeiras imagens com uso do *traveling* da história.

Entretanto, é importante destacar que os cineastas que trabalhavam para a produtora dos irmãos, inclusive os próprios, já realizavam testes e obtiveram sucesso ao fixar o cinematógrafo em veículos em movimento, tais como; carroças, bondes, barcos e até mesmo um balão em certa oportunidade.

Dentro ainda desse digladiar de forças, a da representação do real ou divulgação de uma realidade polida perante os desejos e intenções de quem gira a manivela, os irmãos Lumière, intencionalmente ou não, dão origem a arte que possui um dos papéis mais importante da história até hoje, a do registro detalhado do seu objeto magma, o homem e sua vida, em uma celebração constante das suas façanhas e erros. Todavia, mais uma vez será necessário citar a Bernardet (2017) que alerta sobre os traços que são deixados pelos idealizadores nas suas obras.

> Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar outra ilusão: uma arte objetiva neutra, na qual o homem não interfere. Um poema, sabe-se que foi escrito por alguém; uma música, composta e tocada por alguém. Até a paisagem ou um retrato, por mais fiel que seja ao modelo, tem a interferência da mão do pintor que coloca seus gostos, suas preferências por certas cores, sua simpatia ou antipatia pela pessoa que ele pinta. Agora o “olho mecânico”, como alguns o chamam, ele não. Ele não sofre intervenção da mão do pintor ou da palavra do poeta. A mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços de realidade, coloca na tela a própria realidade. E durante muito tempo aceitou-se essa interpretação. (BERNARDET, 2017, p.6-7)

Ao final desta série de ilações sobre os irmãos Lumiére é possível concluir que, com o desenvolvimento do cinema, diversos artifícios foram criados para tornar a obra mais interessante ou, até mesmo, mais compreensível para sua audiência. Público que, surpreendida e extasiada pela nova tecnologia, buscava sempre experienciar algo único quando em uma sala de projeção escura. Assim, surge a necessidade do cinema atender a uma demanda do seu consumidor, produzir sentimentos e despertar sensações porque ele se torna um negócio extremamente lucrativo.

Quem compreende rapidamente o caráter financeiro, a necessidade de publicizar melhor o produto, e que o cinema poderia muito mais que registrar o cotidiano é o próximo objeto de análise deste trabalho; Alice Guy-Blaché.

2.2 Alice Guy-Blaché: Como o capital se relaciona com o cinema e seus múltiplos universos, reais ou fictícios.

Contar um pouco da história da criação do cinema, em especial a jornada de experimentação dos irmãos Lumiére, nos parece de extrema importância para a plena compreensão deste trabalho, entretanto, o próximo assunto que aqui será abordado é tão importante quanto.

Nove meses antes da grande exibição de Auguste e Louis Lumiére no Grand Café de Paris, um seleto grupo de cientistas, engenheiros e empresários foram convidados pelos próprios para uma exibição privada que teve como palco a "*Société d'Encouragement Pour L'Industrie Nationale*". No local, estavam o inventor Léon Gaumont e sua secretária Alice Guy.

Uma das mulheres que viria a se tornar uma das figuras mais importantes da história do cinema é quem narra, no documentário francês "*Alice Guy - L'inconnue du 7e Art*" [Alice... (2022)], das diretoras Nathalie Masduraud e Valérie Urréa, como foi essa experiência.

> (Alice Guy) "Certa vez, nos visitaram os irmãos Lumiére. Eles nos convidaram para um pequeno encontro que fariam. Eu estava lá no momento do convite e fui questionada por eles; 'A senhorita, gostaria de ir também?'. É claro que aceitei, fiquei envaidecida pelo convite.
> Na data combinada, eu e Gaumont, fomos até a rua Saint-German. Lá os irmãos preparavam uma máquina no fundo da sala. Ninguém sabia o que iríamos ver. Então, a luz se apagou. A surpresa foi incrível. Algo extraordinário aconteceu! Eu estava cheia de admiração pelo que via!
> Voltamos para o estúdio repletos de entusiasmo pelo que vimos, mas entristecidos porque o cinema já estava em marcha. Nos dias seguintes, só se falava sobre o cinematógrafo dos irmãos Lumiére. [Alice... (2022), 8 min.]

Em meio a uma Paris em ebulição, com intensas mudanças econômicas e sociais, Alice Guy trabalhava no *Comptoir Général de Photographie*, como secretária. A empresa era uma das maiores importantes da capital francesa do ramo da fotografia, responsável pela produção e distribuição de máquinas fotográficas e seus aparatos de funcionamento, tais como: filmes, chapas e emulsão fotográfica.

Como afirma o documentário *"Alice Guy-Blaché: A História Não Contada Da Primeira Cineasta Do Mundo"* [Be Natural... (2018)], ela trabalhava diretamente para Léon Gaumont, proprietário do *Comptoir Général de Photographie*. Inclusive, ambos dividam a mesma sala no prédio.

Graças a sua função, tão próximo a Gaumont, no seu dia-a-dia, Guy via de perto como todas as negociações aconteciam e, por isso, sempre esteve incluída propositalmente dentro dos processos, tanto técnicos como comerciais, dos negócios.

Possuindo a compreensão de como o cinema seria um gerador de capital, Guy foi capaz de perceber que, em meio a corrida do mercado da tecnologia, o lucro estava acima da inovação e que, mesmo sendo o cinematógrafo uma revolução tecnológica que mudaria a história, havia produtos a serem vendidos.

Reforçando ainda mais o vínculo da francesa com a publicidade e sua compreensão sobre essa vertente dos negócios - o da divulgação para venda -, acredita-se que Alice, na época com 23 anos, foi filmada pelos próprios irmãos Lumiére usando uma das suas mais populares invenções, a Kinora. O produto era um pequeno dispositivo onde eram mostradas uma série de fotografias em movimento. No filme comercial, Alice aparece rindo, em um flerte com a câmera, enquanto utiliza o aparelho. Uma garota propaganda perfeita. Em Alice... (2022), ela mesmo fala sobre essa experiência.

> (Alice Guy) “Era um trabalho cativante. Compreendi os motivos de Léon Gaumont se interessar tanto pela ciência, a tecnologia e suas técnicas. O estúdio estava em pleno auge, repleto de engenheiros e fotógrafos. Eu, por outro lado, não sabia nada sobre fotografia. Sabia sobre alguns banhos e placas que eram necessárias no processo, mas ignorava o funcionamento de tudo aquilo. Tive que aprender tudo. Todos tinham paixão pela fotografia e estar diante das nossas câmeras. Na frente delas desfilavam toda Paris. Me lembro de Émile Zolá, de Gustave Eiffel, sócio de Gaumont, a princesa Bibesco, a Bela Otero e até mesmo Louis Renault, muito antes do seu primeiro carro. Eu mesma estava orgulhosa de posar para a publicidade da empresa. Que época maravilhosa!”.
> (Jodie Foster - Narradora do documentário) “Aos olhos de Alice tudo cresce e acelera. A velocidade se apodera do mundo e com ela o desejo de captar sua essência. [Alice... (2022), 5 min]

É necessário aqui revelar tais circunstâncias da vida e realidade da época da jovem francesa, pois esses fatos e dados, que muitas são narrados pela própria nas duas obras documentais aqui já citadas, demonstram que ela sabia que poderia desenvolver uma estratégia melhor para venda das invenções relacionadas ao cinema. Tanto que, ao longo da sua trajetória profissional na *Comptoir Général de Photographie*, mais do que abrir, responder ou distribuir correspondência, ela começa a se inteirar de como as máquinas da loja funcionam. Dessa forma, Guy transforma-se de uma figura passiva de secretária para um papel importante no organograma da empresa, o da venda.

> (Alice Guy) “Todos se colocaram a filmar a vida cotidiana. Era necessário apenas ter uma noção de ritmo no qual se deveria girar a manivela. Entretanto, no final das contas, tudo era muito semelhante. Eram sempre imagens de trens, desfiles militares, saídas de fábricas e ruas… Tudo me parecia um pouco banal. Eu sempre pensei que seria possível fazer coisas melhores. Então, pedi a Gaumont que pudesse gravar alguns sainetes. Ele me disse: ‘Sim, é claro. Isso parece um trabalho para jovens mulherzinhas mesmo. Há apenas uma condição: todas as cartas devem ser respondidas e a correspondência deve estar em dia sempre’.
> Duvido que teriam me dado essa responsabilidade se eles entendessem qual seria a relevância do cinema na história. Minha juventude, minha inexperiência, meu sexo, tudo conspirava contra mim”. [Alice... (2022), 27 min]

Intencionalmente ou não, sendo a razão comercial apenas uma justificativa para dar vazão ao seu desejo artístico, é assim que começa a trajetória da mulher que mudaria o cinema para sempre, o faria em sua essência quase como o conhecemos até hoje.

Em um universo onde as regras do cinema ainda não haviam sido escritas, Alive Guy, através do seu próprio testemunho, mostra-se uma visionária a ser a primeira a compreender que os filmes poderiam mostrar muito mais do que apenas registros banais, mas que esse poderia ser uma peça essencial para o entretenimento das pessoas, uma porta que levaria à outros mundos e realidades.

Ao convencer Léon a deixar-lá gravar algumas estórias de um ato só, ela é a primeira a materializar de fato como o cinema está intrinsecamente ligado aos interesse econômicos, mais do que sociais e antropológicos. É o lucro que de certa forma instiga a expansão da sétima arte. São os interesses do capitalismo que começam a girar as manivelas das câmeras.

Foi em um pequeno terreno, onde havia um terraço asfaltado, que a iniciante diretora retrata o nascimento de bebês que, na narrativa, provêm de repolhos. No conto, os meninos seriam fruto das leguminosas e as meninas das rosas. “Misturando conto de fadas com o folclore” [Be Natural... (2018), 25 min], nascia o primeiro filme de ficção da história do cinema.

> (Alice Guy) “Nós tínhamos apenas um tripé de uma câmera fotográfica, que se mexia de um lado para o outro. Foi lá que, manualmente, eu e meu operador de câmera, gravamos o meu primeiro filme: A Fada dos Repolhos. (...) “Não existiam roteiros na época, só as histórias que íamos criando.”
> (Simone Blaché, filha de Alice Guy) “Ela reuniu alguns amigos. Eles usaram o jardim como locação. Eles conheciam um homem que pintava lindos leques e perguntaram se ele poderia pintar os repolhos. Esse foi o cenário que fizeram.” [Be Natural... (2018), 26 min]

Distribuído por Gaumont, o filme foi um estrondoso sucesso. Fato que fez com que a narrativa fosse reconstruída por mais três vezes, em 1899, 1902 e 1906, cada uma delas com maior requinte que a versão anterior.

Imagem 11 - Cena da primeira versão do filme “A Fada dos Repolhos”, de Alice Guy-Blaché.

Fonte: Fée... (2016)

Por mais que os roteiros ainda não tenham sido colocados em prática, é na criação da ficção que surgem adereços até hoje essenciais nas produções cinematográficas. Claramente, há a intenção de, através do figurino usado por Alice Guy - que interpreta a Fada dos Repolhos -, passar a ideia ao público de que presencia um ato mágico, que há de fato um ser mítico na tela.

Os repolhos, principal item do cenário, são pintados em um tamanho irreal, bem maior do que os normais, para assim, além de aproximar-se ainda mais dos contos de fada e assim mexer com o imaginário da audiência, fazer fácil identificação do elemento no quadro.

Com a “*Fada dos Repolhos”* [Fée... (2016)], mesmo que na época não levassem esse nome, surgem pilares do cinema, a expressão cinematográfica de uma arte de ideias como explica Mourão (2022).

> Se para alguns teóricos, dentre os quais destacamos André Bazin (4), o cinema deveria exprimir a realidade do mundo registrando a espacialidade dos objetos e o espaço que eles ocupam, sem uso de artifícios e respeitando sua unidade; para outros teóricos como S. M. Eisenstein (5), por exemplo, o cinema está baseado na montagem, que surge como necessidade ideológica uma vez que organiza os códigos para transformá-los em um meio de expressão cinematográfica. Dessa maneira, aquele cinema baseado na simples ação dá lugar a um cinema de idéias. Nessa perspectiva, é na montagem que encontramos a imagem do tempo uma vez que, o tempo

> cinematográfico sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua. (MOURÃO, 2002, p.36)

Nos subsequentes anos, grandes eventos foram realizados ao redor mundo para celebrar o advento do cinema. As obras dos principais distribuidores de filmes e estúdios do período eram levadas até esses festejos e convenções para divulgação das empresas. Na França, por exemplo, Pathé era o principal concorrente de Gaumont. Em âmbito internacional, a produtora de Thomas Edson era o mais forte rival dos europeus.

Nessas ocasiões, os filmes de Alice Guy eram apresentados para um grande público de intelectuais, cientistas, empresários e figuras importantes que, na sua grande maioria, aplaudiam de pé o trabalho produzido pela jovem.

O sucesso meteórico dos seus filmes fez com que Alice Guy assumisse, como chefe de produção, a responsabilidade máxima do departamento de filmes promocionais, destinados à venda de produtos, de Gaumont. O historiador de Allan Williams em Be Natural... (2018), explica que, no período, o próprio cinema era considerado "uma sensação passageira", mas é Antony Slide, na mesma obra, quem ressalta o tamanho do papel de Alice para literal sobrevivência de uma das artes mais importantes do mundo.

> (Antony Slide - Historiador e autor do livro de memória de Alice Guy) "Vejam os filmes que nós fazíamos até aqui, eram trens chegando a estações, ondas batendo nas rochas da praia… Quem de fato se importa com isso? Eram temas sem graça. O cinema poderia ter morrido naquele momento e ninguém perceberia. Era preciso de pessoas como Alice Guy que mostravam que o cinema era algo mais que cenas de arquivo." (...)
> (Jodie Foster - Narradora) "Como diretora e chefe de produção, Alice desenvolveu o estilo Gaumont. Gaumont distribuía os seus filmes pela França, de forma doméstica, e pela Europa e América de forma internacional, tanto nas versões coloridas ou preto e branco." [Be Natural… (2018), 26 min]

Com o passar dos anos e o ganho da confiança de Léon Gaumont, Alice Guy ganha cada vez mais espaço na empresa, um protagonismo quase que essencial, dentro da cadeia comercial dos *Studios Cité Elgé,* produtora fundada por Léon Gaumont em 1905. Sendo seu nome brincadeira com a pronúncia francesa das iniciais do empresário, a companhia era uma das mais importantes e maiores do mundo, tanto na fabricação dos seus próprios equipamentos como na produção de filmes em massa até 1907. Alice, por dominar todas as etapas da produção cinematográfica, do uso das máquinas envolvidas nas gravações, ao roteiro até a pós-produção, era enviada

para diversos países da Europa para explicar o funcionamento das máquinas para seus compradores.

Além do vasto conhecimento de Alice Guy, uma das precursoras em diversas experimentações de sucesso do cinema, tais como; a coloração dos negativos dos filmes para produção de obras coloridas, a sobreposição de filmes como recurso para adição de efeitos especiais e até mesmo o primeiro "*film inversé*", a sua figura também personificava a excelência das produções do estúdio.

Em 1906, por exemplo, a obra "*La Vie Du Christ*", [Alice... (2021)], "A Vida do Cristo", em tradução livre para o português), retrata o nascimento, vida e morte de Jesus Cristo, sendo essa a primeira grande produção do cinema mundial. O primeiro filme épico da história teve como inspiração a bíblia ilustrada de Tissot. A produção teve 25 episódios e mais de 300 atores, entre figurantes e personagens principais, envolvidos no trabalho.

> (Alice Guy) "Minha tenacidade e obstinação tiveram uma enorme recompensa. "*La Vie Du Christ*", [Alice... (2021)] foi um enorme sucesso, um dos maiores filmes da minha carreira. Entretanto imaginem a minha surpresa em descobrir anos depois que vários membros da minha equipe haviam tirado meu nome como diretora da produção".
> (Narradora) "O primeiro filme épico da história foi um sucesso entre o público, mas na época, Léon Gaumont decidiu investir em outra inovação: o cinema falado. Com esse aparelho, muitas vezes caprichoso, chamado fonógrafo Alice grava o playback de diversos cantores." [Alice... (2022), 27 min.]

É possível elucidar que Alice Guy era mais que uma fonte inesgotável de histórias e filmes, mas também uma das representantes comerciais mais importantes de Gaumont na Europa. A trajetória de Alice Guy, entretanto, sempre esteve atrelada à tecnologia, as invenções que foram criadas para melhorarem e consequentemente aumentarem a sensação de imersão dos espectadores perante a experiência de assistir a um filme.

Ao lado de Thomas Edson, Alice Guy, por exemplo, é uma das primeiras diretoras a usar o som como um recurso dos seus filmes. Com o uso do fonógrafo, aparelho vendido pela Gaumont, as falas e canções interpretadas pelos atores eram pré-gravadas em um disco e posteriormente, com a máquina posicionada ao lado do cinematógrafo, ambas eram conectadas através de um dispositivo elétrico. Logo, as imagens da cena eram gravadas e os atores da mesma faziam a dublagem do som que ouviam através do fonógrafo. Esses foram chamadas as primeiras "*Phonoscène*", precursoras dos filmes musicais.

Lembremos aqui que tal circunstância mais uma vez ressalta como o cinema sempre esteve atrelado aos movimentos do mercado, onde quem tinha o melhor filme, aqui entrando o fator tecnológico do som, poderia ter uma vantagem nas vendas. Mais uma vez, os franceses saem na frente, pois nos filmes americanos uma máquina era posicionada no quadro para gravar as falas dos atores e sons. Já Pathé e Gaumont, unem-se para desenvolver uma tecnologia mais discreta e que traga realismo à cena.

Realismo esse que sempre foi uma tônica dos trabalhos de Guy, que buscava, apesar das suas narrativas fantasiosas, uma naturalidade nos seus personagens. Uma das suas maiores contribuições para o cinema foi justamente a expressão que dá nome ao documentário que revive a sua obra, “Be Natural”, que em tradução livre do inglês para o português significa “Seja Natural”. Assunto que iremos explorar ainda dentro desta parte do trabalho.

Foram dificuldades técnicas de um comprador do fonógrafo que a levaram até a Alemanha para explicar como a invenção funcionava. No país, por não saber a língua local, ela conhece quem viria a se tornar seu marido, Herbert Blaché, que seria responsável pela tradução das suas intervenções com os clientes. Seis meses depois, aos 32 anos e sentindo-se pressionada pela sua idade e expectativas sociais impostas pela época, Alice Guy torna-se Alice Guy-Blaché. Surpreso e ressentido pela decisão do casal, Léon Gourmet envia Hebert aos Estados Unidos da América e acusa Alice de abandoná-lo por escolher viajar com seu marido ao novo continente.

> (Alice Guy-Blaché) “Abatida por abandonar minha família e meu país, convencida que era o fim da minha carreira como cineasta, nada dissipava a minha tristeza. Nem mesmo a estátua da liberdade toda iluminada no seu esplendor no horizonte. Eu via tudo através das lágrimas que eu falhava em conter.
> Quando chegamos (à Nova York), me chamou atenção uma cena surpreendente: os imigrantes que chegavam ao porto em centenas, na sua maioria, eram as mulheres que carregavam as malas. Os homens que as acompanhavam estavam de mãos livres. Então, um enorme policial da alfândega retirou as malas das mãos de uma das mulheres e as entregou ao homem para que as carregassem à força. Ele ficou aturdido.
> Aquilo era a América! Dez anos depois, fiz até um filme sobre isso, “*Making a American Citizen*” [Making... (2015)].”
> Narradora) “O encontro de Alice com o novo mundo continua quando ela segue percorrendo os bairros mais pobres da cidade de Nova York. Os pobres, os vagabundos, os trabalhadores, os imigrantes recém-chegados na cidade, todos se aglomeravam nos “nickelodeons”. As salas de cinema toscas, onde por um níquel se assistia a um ou dois filmes, permitiam a um público diverso, que muitas vezes não sabia inglês e falava línguas distintas entre si, se divertir”. [Alice... (2022), 31 min.]

Já nos Estados Unidos da América, próximo da cidade de Nova Iorque, nas imediações de Nova Jersey, a agora Alice Guy-Blaché floresce. Perante um mundo de hábitos e culturas completamente diferentes do que estava acostumada, em 1910, a francesa funda o seu primeiro estúdio ao lado do marido e um sócio, Herbert e George A. Magie, a *Solax Company*. Completos apenas dois anos da companhia, Alice Guy Blaché já havia produzido e supervisionado mais de 200 filmes e a Solax era uma das empresas do ramo mais bem sucedidas da América. Alice Guy Blaché era a diretora mais bem paga da sua época. O sucesso da produtora fez com que a empresa expandisse sua atuação, chegando até a construir uma nova sede em Fort Lee, em Nova Jersey, a capital do cinema nos Estados Unidos na década de 1910.

Muito semelhante aos estúdios de cinema que vemos hoje em Hollywood, o precursor desses foi desenvolvido por Blaché em 1912 ao custo de 100.000 dólares. Por insistência de Alice, várias faixas e letreiros com os dizeres estavam espalhadas pelas instalações do prédio. Isso porque, para a diretora, os atores deveriam inspirar a maior confiança na audiência através da sua performance para que assim a experiência de quem assiste fosse única. Eis mais uma contribuição essencial de Alice Guy Blaché para a sétima arte, a naturalização da atuação dos personagens.

> (Narradora) "Alice contrata atores de todas as idades e os instala em Fort Lee para poder gravar a qualquer hora. Ela contrata o humorista americano Billy Quirk, um dos mais caros da época. E para vender os encantos das obras produzidas pela Solax, cria um departamento de publicidade. É ela que cria também o primeiro "*star system*".
> (Alice Guy Blaché) "Eu só trabalhava com os melhores. (...) Eu também tinha cartazes espalhados por todo o estúdio com os dizeres: Seja Natural. Era a única coisa que pedia a eles. Era a marca de minha marca. Muitos atores vinham do teatro e acabavam atuando exageradamente nas frente das câmeras. Era terrível! Eu pedia aos atores que vivessem a cena em sua mente, dentro da sua cabeça. Que fossem o papel que precisassem representar. Com os atores americanos, eu tive poucos problemas. Eles entendiam rapidamente quais eram as intenções e desejos dos seus personagens." [Alice… (2020), 40 min.]

Foi em solo americano que a diretora se reencontra com o cinema como arte para além do entretenimento das massas que amavam as suas produções. Viajando pelo país, Alice também faz um trabalho excepcional no registro documental das mudanças da sociedade americana. Inclusive, é através do contato com as mais diversas pessoas de uma América em transformação, que as obras antes sátiras ácidas de Guy de grande relevância, como "*As consequências do feminismo*" [Résultats... (2020)] filmado ainda na França, ganham uma nova roupagem mais

incisiva. Além de temas polêmicos a época, como controle de natalidade ser uma escolha da mulher e o direito das mulheres ao voto, em “*A Fool and His Money*” [Fool... (2018)] aparecem os primeiros negros atuando em frente as camêras no cinema.

Seu pioneirismo, sendo uma mulher muito à frente do seu tempo, sempre revolucionária, infelizmente cobrou um preço alto na sua vida pessoal. Tendo entregue a gerência da *Solax* ao marido, após uma traição do mesmo, Alice Guy-Blaché encontra-se sem dinheiro, cheia de dívidas e divorciada. Obrigada a voltar para a França, ignorada por uma indústria cada vez mais machista, é através da doação de pessoas próximas que sobrevive no seu país de origem com seus dois filhos.

Alice Guy, durante seus quase 27 anos de carreira como cineasta, passeou pelos mais diversos gêneros; drama, comédia, romance, suspense, filmes documentais, épicos e musicais. Até hoje, críticos elogiam a eloquência em que a diretora conseguia transmitir suas ideias em uma época em que se descobria como fazer cinema, mas, acima de tudo, a críticas de uma mulher inconformada com a sociedade que a rodeava e a negação constante dos seus direitos pautadas unicamente pelo seu sexo.

A sua audácia e estilo foram fonte de inspiração para nomes como o diretor Serguei Eisenstein, que bebe diretamente da obra Résultats... (2020) para a criação de "*Outubro*" [Oktyabr… (2020)] 20 anos depois do lançamento da obra filmada na França, e o mestre do suspenses, Alfred Hitchcock. Segundo registros apresentados no documentário Be Natural… (2018) de uma autobiografia escrita por Hitchcock, onde afirma que, quando apresentados as obras da francesa, ficou encantado por elas.

Alice Guy Blaché, roteirizou, produziu e dirigiu mais de mil filmes. Foi a mulher que revolucionou a indústria do cinema, mas que infelizmente morreu buscando o devido reconhecimento. Seu nome foi apagado das páginas da história por simples caprichos de uma indústria monopolizada por homens que descartaram o seu trabalho quando ele fazia sombra ao seu legado.

Apesar da resistência em reescrever a história como ela realmente aconteceu, é inegável o precioso legado que Alice Guy-Blaché deixou ao mundo. Foi ela a primeira cineasta que, independente do sexo, explora o cinema em sua multiplicidade

de narrativas e cria estratégias para melhorá-lo, tais como: cenário, figurino, atuação natural e manipulação de filmes e negativos. É a jovem francesa que também enxerga a importância de pensar na sétima arte associada aos conceitos do capital, como uma estratégia de venda, inicialmente de máquinas e depois de entretenimento. Sem ela, com toda a certeza, como afirmaram os próprios irmãos Lumiére, “a fotografia em movimento seria apenas uma moda passageira” [Be Natural… (2018), 25 min.]

A análise apresentada até aqui da história de Alice Guy-Blaché possui como principal objetivo mostrar que a razão de existir de uma produção cinematográfica está sempre atrelado ao interesse do público sobre a obra e que, conforme se desenvolvem as novas tecnologias e meios, é necessário pensar em novas estratégias de chamar atenção dos espectadores. Apelando para a criação de novos universos fantasiosos ou encenando a realidade, e através de uma narrativa bem estruturada que é possível fazer uma obra ter sucesso.

Alice Guy-Blaché, além de precursora dos filmes de ficção, também encontra uma forma, através da reencenação do que vive, do seu cotidiano e realidade, de fazer despertar uma forte crítica ao “*status quo*” presente na sua época, em relação às mulheres e o seu papel na sociedade, o racismo e como os brancos menosprezam os negros - que na época só serviam como objeto de zombaria no cinema - e reorganiza, através de tela essas relações.

3 O DOCUMENTÁRIO

Após a contextualização do nascimento do cinema e exposição de ideais e teorias relacionadas a ele, o presente capítulo será mais técnico. Seu objetivo é explorar as peculiaridades de um dos inúmeros gêneros cinematográficos existentes, o documentário. Afinal, o grande objeto de análise deste trabalho será a produção documental "*Cercados: A Imprensa Contra o Negacionismo na Pandemia*" [Cercados... (2020)].

Apesar dos cineastas já terem realizado diversas experimentação no que até então se denominava como "filmes naturais" - aqueles que retratavam a vida cotidiana ou lugares distantes e desconhecidos -, as obras documentais foram definidos como categoria distinta das demais apenas nos anos 20, quando receberam pela primeira vez essa denominação, como explica Lucena (2012).

> A linguagem do que se conhece hoje como documentário só surgiria com os filmes de Robert Flaherty, nos anos de 1920, quando, ao visitar pela terceira vez uma comunidade de esquimós localizada no norte do Canadá, ele se encantou com os indivíduos e criou aquele que é considerado o primeiro filme de não ficção, *Nanook, o esquimó* (1922). Os filmes de Flaherty - *Nanook e Moana* (1926) - inspiram a célebre crítica escrita pelo produtor e também documentarista inglês John Grierson e publicada no New York Sun, em 8 de fevereiro de 1926, em que foi usada pela primeira vez o termo *documentary* (em português documentário), inspirado na palavra francesa *documentaire* que denominava filmes de viagem. "É claro que Moana, sendo uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem um valor como documentário", afirmou Grierson. (LUCENA, 2012, p.5)

O autor expõem que, após o lançamento de "*Nanook, O Esquimó"* [Nanook... (2019)] "o documentário passa a ser considerado como a produção audiovisual que registra os fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e tenham como protagonistas os próprios "*sujeitos*" da ação" (LUCENA, 2012, p.2).

Como há um interesse antropológico na sua produção, existe uma série de diferenças que os documentários possuem das obras ficcionais, da sua pré-produção até pós-produção. Começando, por exemplo, pelo propósito da sua existência. A própria jornada do diretor de Nanook... (2019), Robert Flaherty, por exemplo, que inicialmente não tinha como intenção a produção desta obra, mas sim produzir um filme de viagem que registraria a construção de uma ferrovia que ligava os Estados Unidos da América ao Canadá, denota que foi o interesse pelos hábitos tão inusitados

dos inuítes, povo que vive na zona ártica do país, foi o propulsor da existência do mesmo.

Nessas obras não ficcionais aspectos como roteiro, controle da narrativa e a relação dos personagens são situações que estão fora do controle dos diretores e até mesmo de uma previsão de acontecimento. Por isso, é impossível uma roteirização rígida da narrativa ou dos personagens ali retratados, mas sim um registro do que é visto e compreendido pelo diretor perante o objeto examinado no momento das filmagens e da relação dos personagens com esse universo.

O seu idealizador possui uma ideia ampla do que pretende registrar, mas não é capaz de definir previamente como essa jornada será construída e consequentemente retratada e qual será o seu desfecho com precisão. Entretanto, através de recursos de pré-produção, como a pesquisa e consulta de arquivo - quando a última for possível -, ele possui um panorama geral dos fatos, do universo da obra, mas não o controla.

Como os acontecimentos irão se desenrolar perante a câmera e qual será o comportamento dos personagens perante ela são os fatores que irão definir o rumo e a trajetória do filme. Um esboço até deve ser feito, mas é através do tratamento do material gravado, na pós-produção, que a narrativa ganhará sua forma final.

Ao longo deste segundo capítulo, além de explorar o que torna um filme documental, iremos analisar também os aspectos aqui citados a fim de compreender qual o papel do diretor na seleção dos assuntos e como serão retratados, qual o papel do roteiro e dos personagens no desenvolvimento da narrativa documental e como as imagens influenciam e até atestam a sua suposta veracidade.

3.1 Diretor: O maestro da realidade

Por ser uma obra tão importante ao gênero, assim sendo o sua gênese e por isso tão analisada, é necessário ressaltar que em Nanook... (2019), assim como em todos os filmes naturais, há uma encenação de hábitos de uma comunidade, de um grupo de pessoas.

É clara a intenção do registro dos costumes do personagem e do seu povo. Entretanto os hábitos no filme registrado talvez já não fossem mais praticados por terem sido colocados em desuso em decorrência da evolução técnica, mas que serviam ao propósito da construção de uma série de imagens que pudessem interessar ao consumidor final do trabalho, que desconhecia tais comportamentos.

Logo, pensando em como cativar a sua audiência, o norte-americano Robert J. Flaherty faz um tratamento criativo do cotidiano do personagem Nanook, recortando as partes mais relevantes do seu dia ou até mesmo as exagerando para despertar o desejo do consumo da obra, pensando em como entreter sua plateia.

Uma característica que, nesse ponto, aproxima as obras documentais das de ficção, como explica Bezerra (2013) ao citar Paulo Rotha.

> Como diz Paul Rotha (apud Winston 1995, 99), uma das primeiras exigências do método documentário foi a “dramatização”, ou seja, transformar o material da realidade em uma narrativa dramática. Em vez de descrever fatos e situações ilustradas por uma série de imagens aleatórias, como era de costume na época, o documentarista deveria construir uma intriga com personagens, articulando-a em uma montagem lógica de acontecimentos.
> Foi nos filmes de Robert Flaherty que Grierson observou a realidade estruturada dramaticamente. Em Nannok, o esquimó (1922), por exemplo, Flaherty constrói personagens, o esquimó Nannok que dá título ao filme e sua família, e estabelece o meio hostil das terras geladas do norte do Canadá como antagonista. De modo semelhante aos filmes de ficção, há momentos de tensão e suspense nesse embate do homem contra a natureza, particularmente nas cenas da caça ao elefante-marinho e na luta dos esquimós para escapar da tempestade de neve. (BEZERRA. 2015. p. 298)

Inclusive, o trabalho de edição do material, uma parte essencial no estilo, reduz e até de certa forma elimina o tédio da vida cotidiana ou as tentativas frustradas desta para apresentar ao público o que mais interessa, esterilizando de certa forma o retratado. Nesta obra podemos exemplificar o conceito da edição do dia-a-dia para trazer mais interesse ao resultado final com uma das cenas mais importantes da obra: a caça do elefante-marinho.

Flaherty passou dias e inúmeras horas filmando as cenas da pesca do animal. Período extenso, por óbvio, pelas dificuldades implicadas no uso de estratégia da comunidade esquimó onde uma fina linha é posta abaixo de uma extensa camada de gelo para fisgar a morsa.

Imagem 12 - Nanook, em close, analisa o gelo à procura do animal.

Fonte: Nanook... (2019), 58 min.

Imagem 13 - Nanook, luta com o animal.

Fonte: Nanook... (2019), 59 min.

Imagem 14 - Nanook, com a ajuda da sua família, retira o animal do gelo.

Fonte: Nanook... (2019), 61 min.

Na pós-edição, o diretor opta por selecionar apenas o mais interessante da cena, o momento da luta do personagem principal com o elefante-marinho, sua subsequente retirada do gelo e da comemoração de Nanook e sua família pelo feito, para retratar esse momento ao público.

É possível perceber, através de uma análise mais profunda dos quadros, que as diferentes imagens e enquadramentos que aparecem no filme poderiam ser o resultado de diversas tentativas do registro da ação da caça em razão das diferenças de luz e paisagem apresentadas na mesma.

O diretor aqui escolhe um recurso que até hoje é usado nas produções documentais, o plano sequência para apresentar à audiência a resolução do conflito, a da solução do problema de Nanook. Neste exemplo, a linguagem cinematográfica escolhida por Flaherty para mostrar o momento em que a morsa é retirada do gelo pelo personagem é uma estratégia para agregar o sentido de *observador do real* a quem assiste a mesma. Muitas vezes, independente dos movimentos da câmera ou das mudanças de luz da cena, o plano sequência é usado porque supostamente registra algo único, que não deve se repetir, um acontecimento que, pelas dificuldades da sua ação ou pelo ineditismo da sua mensagem, poderá não ser apresentado às câmaras novamente. Neste exemplo a caçada do elefante-marinho, o animal é o objeto da ação.

As imagens que antes apareciam fragmentadas - um close-up da face de Nanook ao observar o gelo, a sua luta com o animal ainda não apresentado para audiência, a força exercida pelo mesmo que parece ter fisgado um ser marinho muito mais forte que ele e a consequente retirada dele das águas - criam a uma tensão para assim chamar a atenção da plateia. Até a sua resolução, as pessoas ficam atentas com o desenrolar dos acontecimentos que, em sua fragmentação de imagens, potencializam o seu conflito. Por isso, há quem diga que toda obra é uma grande encenação, sem valor de fato documental.

Há assim uma interferência direta na construção de uma narrativa, o tratamento criativo do diretor sobre a realidade para fazer dela o mais cativante possível, como explica Nichols (2016).

> Quando Robert Flaherty filma Nanook mordendo um disco fonográfico para averiguar o que é realmente aquela rodela estranha que produz som, a inclusão, a duração e a localização específica do plano no filme - questões elementares de estilo - revelam a vontade de Flaherty de deixar que Nanook seja objeto de piada; Nanook “equivocadamente” usa a boca em vez do ouvido. A confiança e a colaboração entre o cineasta e seu personagem podem parecer ameaçada, especialmente quando vistas de outro lado do abismo provocado pelos estudos pós-coloniais, que se esmeram no exame de formas persistentes de hierarquia nos encontros cotidianos entre pessoas de culturas diferentes. A voz do filme revela como seu criador se engaja no mundo de uma forma que talvez nem mesmo ele tenha reconhecido plenamente. Ele fala de uma perspectiva distinta do mundo e a revela. (NICHOLS, 2016, p.87)

Eis a peculiaridade desta categoria de filme que, além de registrar o real, ainda é necessário refletir se e qual experiência irá produzir no público. Todo filme deve gerar interesse, uma sensação, seja através da ilusão, do registo de estórias mágicas, épicas e incríveis ou da materialização na eternidade de um momento, uma situação, uma pessoa ou um tempo. Independente do objetivo, a audiência busca, através da trucagem cinematográfica, a ideia de presenciar algo novo, diferente e cativante. Ela quer ser convencida pela representação ali feita que enxerga o real.

Entretanto, o que difere a ficção da não-ficção é a sua estratégia de convencimento, a primeira através da fantasia e a segunda através do mundo real, como explica novamente Nichols (2016).

> Portanto, poderíamos modificar essa definição de documentário, dizendo que “os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente”. Narrativas

> fictícias são fundamentalmente alegorias. Elas criam um mundo para substituir outro, o mundo histórico. (...)
> Os documentários, porém, se referem diretamente ao mundo histórico. As imagens e muitos dos sons que apresentam provêm diretamente do mundo histórico. Embora essa afirmação vá ser restritiva mais adiante, as imagens documentais geralmente capturam pessoas e acontecimentos que pertencem ao mundo que compartilhamos, em vez de apresentar personagens e ações inventadas para se referir indiretamente ou alegoricamente a uma história do nosso mundo. Uma maneira importante dos documentários fazerem isso é respeitando fatos conhecidos e fornecendo dados justificáveis. (NICHOLS, 2016, p.23)

Logo, por mais que qualquer obra cinematográfica seja um recorte controlado, uma realidade retratada do ponto de vista criativo do seu idealizador, no gênero documental é necessário que exista um compromisso, silencioso ou previamente acordado e verbalizado, de que os ali envolvidos irão retratar com certa fidelidade e equilíbrio o que acontece. Para atingir tal objetivo, é necessário que o artista e o retratado entrem em um consenso, um acordo, sobre como suas visões se encontrarão para dar origem à obra.

3.2 Personagens: Os agentes da realidade

Guzmán (2020) define os personagens como peças centrais e insubstituíveis de qualquer produção documental, onde aqui são essas “pessoas comuns e normais” (GUZMÁN, 2020, p.61) que “nos dão um testemunho desinteressado" (GUZMÁN, 2020, p.61) e assim "concedem-nos um tesouro” (GUZMÁN, 2020, p.61).

Em razão disso, para um filme obter sucesso no seu propósito, a relação entre os idealizadores da obra e seus personagens deve ter sempre como regra máxima o respeito e a transparência entre as partes. Por mais que essas possuam divergências ou uma desconheça a cultura do outra, o respeito desses valores serão os guias reguladores para a produção documental.

> Os personagens do cinema documentário não são pagos, não recebem salários. Para tirar algo deles há que convencê-los, persuadi-los previamente. É raro que se consiga construir um personagem enganando-o. Mesmo quando o diretor tem divergências com algum personagem, ele tem a obrigação de escutar seu ponto de vista, manter uma atitude respeitosa. (...) Cada um tem o direito a ser o que é dentro da tela. Pode-se discutir, desconfiar, calar, ironizar ou exercer um certo tipo de pressão sobre o personagem, mas sempre “dentro” da imagem e, portanto, diante do espectador. (GUZMÁN, 2020, p.60-61).

Uma relação que ganha força e possui um papel primordial na categoria dos filmes documentais a partir do ano de 1990, quando o estilo documental deixa de possuir “uma voz que possui o *saber* sobre o mundo”, a *voz over*, e é possível fazer com que os personagens estabeleçam as asserções sobre o mundo, mostrando suas reais dores e anseios ao público.

Pautado pelas evoluções tecnológicas da sua época - a redução do tamanho das câmeras que, apesar de reduzidas, não perdem qualidade na imagem ou na captura do som - possibilitam que surja cinema direto/verdade, mais próximo do gênero dramático. Nele há uma linguagem dialógica e não mais expositiva, sem interferência da “*voz de Deus*” - a que perpetua apenas uma verdade. Os personagens começam a ganhar força, assim como as produções do gênero que, aos olhos do público, tornam-se mais autênticas porque é através das pessoas e seus depoimentos que “o mundo parece poder falar por si” (RAMOS. 2008. p 23).

Ramos (2008) elenca 5 características que definem essa nova linguagem narrativa dos documentários: **a tomada, o sujeito-da-câmera, a fôrma-câmera, a montagem e o espectador**. A **tomada** “define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que corre (*trans-corre*)” (RAMOS. 2008. p 82), o filme, e que, no documentário, sua abordagem “deve ser feita dentro de um viés histórico e diacrônico” (RAMOS. 2008. p.82).

Nos documentários, as tomadas são muitas porque, ao contrário da ficção onde essas são previamente pensadas e criadas por diretores e roteiristas, é somente na hora da montagem que de fato o material bruto gravado construirá uma narrativa, a desejada pelo idealizador do mesmo. Inclusive, Ramos (2008) destaca que é no momento da montagem, na pós-produção, que, conforme a organização das tomadas, será possível dar sentido ao produto final, um verdadeiro ou não.

> Todo discurso é construído e pode ser manipulado. Na linguagem oral, o nome disso “é contar uma mentira”. As tomadas também podem contar mentiras. Articular mentiras na tomada é apenas uma das maneiras de enunciar mentiras com a imagem-câmera. Mas, a grande maioria das tomadas não conta mentiras nem logra o espectador. (...) A maior parte das asserções feitas através de imagens-câmera sonoras enquadra-se nesse contexto de razoabilidade (não contam mentiras), estando, evidente, aberta a interpretações diversas, como também são asserções escritas ou orais contidas em ensaios, teses, argumentos. (RAMOS, 2008, p.83)

O **sujeito-da-câmera** é aquele que sustenta a máquina, que posta essa e a regula. Ele é essencial para compreensão da audiência sobre a obra porque define qual será o ponto de vista do último sobre o que vê na tela. O sujeito-da-câmera “não existe em si; ele existe só pelo corpo do espectador que ele atinge por seu olhar e audição” (Ramos. 2008. p 84). No cinema verdade/direto é ele que “funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera” (RAMOS. 2008. p.84).

A **fôrma-da-câmera** é “aquilo que atravessa suas lentes e deixa o traço de sua presença no suporte” (RAMOS. 2008. p 84). Ela é o meio, analógico ou digital, no qual se imprimem as imagens na obra, sendo assim uma aparência do que é na sua frente exposto. É ela que “potencializa e intensifica a relação do espectador com o mundo da tomada” (RAMOS. 2008. p.85).

> O que chamamos de tradição documentária nada mais é que a história de como essa fôrma e a dimensão da tomada que a máquina-câmera inaugura aprendem a enunciar asserções, em diferentes conjuntos estilísticos, através de distintas determinações tecnológicas e éticas. (RAMOS, 2008, p.85)

A **montagem** é definida por Ramos (2008) como a “*mão oculta*” que trabalha na articulação dos planos, na organização das inúmeras tomadas que foram capturadas, para dar sentido assim ao documentário. É nesta etapa que de fato o diretor materializa o propósito da existência da obra. Nessa etapa específica, é onde as produções documentais se assemelham às de ficção, distinguindo-se apenas no seu propósito. Ramos (2008) cita Nichols (2016) ao se aprofundar na explicação.

> Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações são relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de situações reais, históricas.
> E ainda sobre a especificidade do tipo de montagem do documentário: em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de *montagem de evidência*. Em vez de organizar cortes para dar a sensação de tempo e espaços únicos, a *montagem de evidência* os organiza dentro de uma cena de moda a dar impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (RAMOS, 2008, p.87)

Assim, em sua essência, os documentários não possuem a intenção do encantamento, mas sim passar uma mensagem aberta para sua audiência. O seu argumento de venda ao público precisa ser o mais autêntico e real possível. Êxito que muitas vezes depende da qualidade dos depoimentos que aparecem na obra e como esses irão conversar com a narrativa visual que será construída nesta etapa do trabalho.

Nichols (2016) define três grandes categorias de narrativa para se atingir esse objetivo, a primeira a "narrativa e poética, para contar histórias e evocar disposições de ânimo” (NICHOLS, 2016,p.118), a “lógica, para investigação racional, científica ou filosófica” (NICHOLS, 2016,p.118) e “retórica, para criar consenso ou chegar a um acordo sobre questões abertas ao debate” (NICHOLS, 2016,p.118).

> Os documentários organizam-se para nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo que temos em comum. O trabalho do documentário não recorre exclusivamente a nossa sensibilidade estética: ele pode divertir ou agradar, mas faz como esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente. O documentário não ativa só nossa percepção estética (ao contrário de um filme estritamente informativo ou instrutivo), ativa também nossa consciência social.
> Isso significa decepção para aqueles que anseiam pelo prazer de se evadir para os mundos imaginários da ficção, mas é a fonte de estímulo para os que desejam ardentemente o engajamento criativo e apaixonado em questões sociais prementes e interesses particulares. (NICHOLS. 2016, p.118)

Por isso, por último, todavia não menos importante, está a figura do **espectador**. É ele que “atravessa a figura da imagem e atinge a circunstância tomada” (RAMOS. 2008. p. __89). O espectador é quem “vive no mundo, mas quando olha a figura da imagem ele vive o que o sujeito-câmera viveu, ou está vivendo (imagem ao vivo), para ele e por ele”, ou seja, é nesta figura que o documentário encontra o seu real sentido, a crítica que habita no público. Entretanto, são as quatro etapas que antecedem a apresentação da obra final ao público que darão “gravidade as suas asserções” (RAMOS. 2008. p. 90).

Inclusive, nos próximos dois tópicos iremos aprofundar qual é o papel do espectador em uma produção documental, afinal são as suas interpretações que, mais do que dão sentido ao documentário, pautam qual será o seu direcionamento. São as impressões do mundo da audiência que irão pautar as obras e suas etapas de produção porque se o filme não encontra consonância em que o vê, não venderá, não haverá propósito mercadológico da sua existência.

Como veremos a seguir, até mesmo as obras claramente falaciosas precisam encontrar nesse seu último uma validação. As pessoas podem ser convencidas a acreditarem em uma mentira, é claro, mas precisam estar predispostas a “compra desse argumento falso”.

Na sequência ainda veremos como o roteiro possui um papel essencial na construção dessas narrativas, verdadeiras ou não.

3.3 O documentário e o seu compromisso com a realidade

Ao contrário das produções fantasiosas - as de ficção -, os documentários não possuem a finalidade de entreter, mas de, com o discurso apresentado ao público, informar, mostrar a realidade como ela é na perspectiva dos personagens que são ali retratados, sem preocupação com um final idealizado.

Na maioria das obras ficcionais, são apresentadas conclusões descompromissadas com a realidade dos fatos, pois suas próprias narrativas em essência não são reais. Elas estão inseridas em uma realidade esterilizada ou imaginária, que foi pensada e feita para compor um recorte específico de um universo e trajetória que são frutos da imaginação.

Já nos documentários, as histórias ali narradas são, supostamente, verdadeiras, a obra deve exibir na tela a representação mais fiel do que acontece no momento em que a mesma foi filmada. A câmera filma a realidade como ela se apresenta, sendo uma materialização do mundo que registra. A ideia é que a produção seja uma extensão do que é vivido, segundo a perspectiva do diretor em relação ao que observa das situações e ouve dos seus personagens.

Entretanto, essa definição gera forte comoção e debate, já que a veracidade do que na tela é exposto sempre é analisada sob a ótica da dúvida, a de que não há realidade no que é apresentado porque sua razão de existir como obra está incutida na visão de uma única pessoa, o diretor. Inicialmente questiona-se a sua motivação em retratar tal objeto ou situação e depois quais são as suas intenções com o recorte que escolhe fazer dos fatos.

Inclusive, outro fato já analisado neste trabalho é o fato que, mesmo que não exista a interferência direta ou intencional do diretor, há sempre uma teatralização do real. Existe uma atuação não natural dos personagens quando estes sabem ou percebem que estão sendo gravados. Logo, filmar o “real” ou aquilo que acontece exatamente como é visto é um ato impossível. Como já também aqui exposto e analisado, o fato de enquadrar uma cena, faz um recorte do todo que é visto, há uma seleção de moldura do quadro, a tomada.

Assim, os filmes não registram assim a realidade, mas uma representação dela dentro do contexto de seu tempo. Fato que nenhuma forma diminuiu a relevância da sua existência porque sem eles não haveria nada.

O que se discutirá neste tópico em específico é justamente a cobrança, em decorrência do seu suposto propósito, elucidado pelo nome da categoria, de que as produções documentais devam retratar a verdade dentro de uma concepção filosófica única, tal como o certo e o errado. As obras incluídas como tal entretanto são um produto de uma realidade parcial, como explica Ramos (2008).

> Um documentário precisa mostrar a *realidade*? Mas de qual *realidade* estamos falando, dentro de um leque de interpretações possíveis que o mundo oferece para mim, espectador? Um documentário deve ser *objetivo*? Mas o conceito de *objetividade* revela-se ainda mais frágil que o da *realidade*. Se entendermos por *objetividade* clareza na exposição das asserções, centraremos nossa definição de documentário em uma questão estilística: de que modo expor com a máxima clareza a nossa interpretação sobre o fato que enunciamos? A resposta será múltipla não incidindo sobre a definição do campo. Um documentário pode ser objetivo ou pouco claro e continuar sendo documentário. (RAMOS, 2008, p.30-31)

Logo, o documentário sempre será uma obra que retrata o seu tempo e as ideias do mesmo na ótica de quem o faz. Uma exemplificação bastante precisa deste conceito são as produções ficcionais e posteriormente documentais realizadas no período entre a I Guerra Mundial e II Guerra Mundial, entre os anos de 1918 até 1935. No documentário "*De Caligari A Hitler - O Cinema Alemão na Era das Massas"* [Caligari… (2022)], que explora o período, o diretor Rüdiger Suchsland questiona já nos primeiros minutos da obra o seu expectador com a seguinte pergunta: *o que o cinema sabe que nós não*?

A provocação faz referência às obras ficcionais que precederam um dos regimes autoritários mais genocidas de todos os tempos, o nazismo, mas que já eram retratados dos seus valores, inclusive os incutindo dentro de um imaginário coletivo através das telas de cinema da Alemanha.

> (Narrador) "O cinema foi a forma emergente de arte nos anos 20. Dentro de poucos anos tornou-se uma mídia de massa, com a Alemanha como um dos seus centros. (...) Sua obra-prima é "*O Gabinete do Dr. Caligari*" [Gabinete... (2022)] de Robert Wiene. O misterioso mágico Caligari aparece em parques de diversões. Ele transforma uma criatura sonâmbula, Cesare, em uma arma mortal. Ele entra no quarto dos burgueses e comete suas ações perversas.
> Caligari nasceu do livro "Tempestade de Aço" e do caos da I Guerra Mundial. O filme é sobre a guerra, suas consequências, sobre convulsões na sociedade, a decadência dos valores e da ordem, sobre como nada permaneceria como estava, sobre os valores e a identidade não serem mais

> válidos. O próprio manipulador aparentemente onipotente é um personagem conduzido? É um cientista louco que está curando os loucos? O filme é deliberadamente vago sobre isso.
> Ele confunde as linhas entre autoridade e insanidade. Toda a sociedade precisa de uma camisa de força. O crítico de cinema Siegfried Kracauer viu o filme como uma antecipação subconsciente do nazismo, com Caligari com tirano e a sociedade perdendo a sua sanidade. O ditador já está presente dentro da psique coletiva.
> Ao longo dos próximos anos, tiranos marchariam através das telas do cinema alemão. Vilões e assassinos em massa surgiram da consciência subliminar alemã. Manipuladores e mágicos, onisciente e onipotentes, aspirantes à governantes com hipnóticos poderes sedutores." [Caligari… (2022), 10 min]

Já na obra, também apresentada no documentário alemão, "*Nerven*" [Nerven (2021)] o diretor Robert Reinert retrata as revoltas passadas em Munique depois do fim da Primeira Guerra. É possível observar que o caos reina nas imagens em uma desorganização que reflete uma sociedade devastada pelas consequências do conflito - sem identidade, orgulho nacional ou organização. "O filme é uma torrente de choque e catástrofe" [Caligari… (2022), 18 min] onde a realidade se mistura com a fantasia. É a arte retratando o que se passa na vida.

Ao mostrar, através de alegorias, o momento em que vivia a sociedade alemã na época, essas obras deixam de ser apenas comerciais, mas tornam-se mais realistas, de certa forma, até documentais porque reproduzem um fluxo constante de revolta social. "O diretor Robert Reinert exemplifica o advento do inconsciente nas telas alemãs e fala do futuro: crise, massa e ideologia" [Caligari… (2022), 20 min]. A crítica literária cultural e professora da Universidade de Zurique, Elisabeth Bronfen, afirma que "podemos dizer que a tela de cinema se torna o processo de pensamento coletivo de uma nação inteira" [Caligari… (2022), 20 min].

Ao construir seus personagens, em um eterno flerte entre o real e a fantasia, os cineastas alemães conduzem a audiência a reconstruir seus valores baseado-se nas consequências, políticas e econômicas, da guerra. As representações que estão nas telas no período são basicamente uma leitura criativa do que acontece nas ruas do país, mas vistas, é claro, pela perspectiva de uma burguesia em transformação. O resultado desta fusão entre realidade e fantasia, em especial sem saber onde uma começa e a outra termina, faz do cinema uma arma na construção do imaginário da população, através das figuras dos vilões e dos mocinhos, de quem são os bons e quem são os maus, como ilustra o documentário Caligari… (2022).

Os inimigos políticos começam a ser retratados de forma indireta como seres nefastos e maléficos enquanto os compatriotas ou figuras de poder são apresentados ao público como salvadores e heróis. A obra "*Nosferatu"* [Nosferatu... (2021)] é um exemplo de tal conceito.

> (Narrador) "Nenhum dos filmes de Murnau é mais famoso que "*Nosferatu"* [Nosferatu... (2021)]. Mais uma vez ele fala de um homem superestimando seus poderes pensando que pode enfrentar um vampiro, uma contradição. Um alemão ingênuo que encontra o terror. Ele está perdido desde o início. (...) O jovem ultrapassando seus limites faz com que o mal venha para Alemanha: o terror, a morte, os ratos.
> Um estranho aterrorizante, um intruso roubando a esposa do bravo alemão. Murnau está aqui brincando com estereótipos antissemitas? Como Cesare de Caligari, Nosferatu é um sonâmbulo assassino. Mas é um tipo diferente de sonâmbulo: é ao mesmo tempo mestre e escravo. Da mesma forma, Nosferatu também é um retrato da psique alemã: sobre pesadelos e criaturas da noite. Mitologia moderna infundida com símbolos misteriosos. Também é cinema puro, tentando traduzir emoções em imagens, traz processos psicológicos para a superfície da tela de cinema." [Caligari… (2022), 34 min]

Situação semelhante aparece também na obra de um dos diretores alemães mais importantes da época ao lado de Murnau, Fritz Lang. Nos seus filmes expressionistas "*Os Nibelungos - A Morte de Siegfried*" [Niebelugen... (2021)] e "*Os Nibelungos - A Vingança De Kriemhild*" [Niebelugen... (2018)], repletos de batalhas épicas e sanguinolentas, o herói da narrativa, o alemão Siegfried, se mostra como o estereótipo perfeito da figura que anos depois viria a ser um dos pilares do governo nazista de Hitler. O ariano aqui aparece como o ser invencível e destinado a glória eterna, superior aos seus opressores que queriam apenas explorá-lo.

No ano de 1933, quando Hitler chega ao poder, os filmes expressionistas já estão em baixa no país e a estética da nova sobriedade predomina nas telas alemãs. Essa última que, ao contrário de buscar nos mitos e na fantasia responder os anseios de uma sociedade em frangalhos após a I Guerra Mundial, baseia-se justamente no mundo natural, nas pessoas comuns das metrópoles alemãs, formadas pelas mais diversas e emergentes classes, para tentar assim compreender o novo momento que vive.

Fugindo dos exageros e de apresentar para audiência o "*star quality*", os diretores desta escola buscam, na sua maioria, trabalhar com pessoas reais ou atores pouco conhecidos para assim gerar um senso maior de empatia e reconhecimento do público com a obra. Em especial, o reconhecimento da classe que emergia nesse período no país, a que o sociólogo, escritor e jornalista Siegfried Kracauer chama de

“*os assalariados*”. Para o autor, essa é representada pelas pessoas empregadas, tais como; os atendentes das lojas, datilógrafas, funcionários de banco, executores da burocracia em geral.

“*Os assalariados*”, a “nova sociedade de massa” [Caligari… (2022), 17 min], serão os receptores das obras destinada às massas do regime nazista e estarão mais suscetíveis para com a aceitação dos valores e conceitos ali inseridos em decorrência do que o autor define como “*falta de consciência de classe*” [Caligari… (2022), 111 min]. Isso porque, após a guerra, as pessoas buscavam um escapismo da realidade que se viveu, um distanciamento físico e psicológico das consequências devastadoras do conflito ao país germânico.

Essa era uma população, que apesar do seu franco crescimento, Kracauer define como meros sobreviventes, um grupo detentor de pouca ou nenhuma consciência e que busca através das imagens o escapismo e a distração, uma fuga das revoluções, conflitos e morte.

Em uma sociedade que já vinha com seu imaginário e psique sendo construídos para a aceitação de determinados valores há anos, como aqui já elucidamos, tornou-se uma tarefa simples e muito efetiva, com a ajuda do cinema, materializar nas telas do cinema ideias e conceitos de um determinado grupo dominante dos meios. Seria através dos filmes e das suas narrativas que os ideias desse grupo seriam vistos e subsequentemente interpretados como uma verdade inquestionável, pois se está na tela, é o que vivo, logo a verdade. Quem explica como o poder político já era aquele que financiava as produções da época é Pereira (2003).

> Na Alemanha, o interesse do governo pela utilização do cinema para fins propagandísticos surgiu na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A Universum Film Aktien Gesellschaft, mais conhecida como UFA, foi um projeto estimulado e financiado pelo alto comando militar alemão para tentar reequilibrar a guerra de informação/propaganda sustentada com a Tríplice Aliança. Na República de Weimar (1918-1933), o governo continuou mantendo a empresa e um terço das ações.
> Por volta de 1927, o controle acionário passou a Alfred Hugenberg, que financiava secretamente diversos grupos nacionalistas. Um dos seus apoiados foi Adolf Hitler, que passou a aparecer e ganhar notoriedade nos cinejornais da UFA, melhorando sensivelmente sua imagem política e o desempenho eleitoral dos nazistas.
> Com a ascensão de Hitler ao poder, Hugenberg se tornou ministro da economia, deixando a companhia nas mãos do ministro da propaganda do Terceiro Reich, Joseph Goebbels. (PEREIRA, W. P. 2003. p 110)

Ao compreender o poder das imagens, em especial o papel do cinema nessa construção social, Adolf Hitler, foi um dos primeiros governantes - ao lado de Lenin, na Rússia, e Joseph Stalin, na Antiga União Soviética -, a usar o cinema como plataforma política. Inclusive fez delas um dos principais pilares do Reich Alemão.

Antes mesmo de ser eleito, Adolf Hitler, em sua campanha eleitoral, com a ajuda das produtoras alemãs simpatizantes das suas ideias, já produzia e exibia pequenos curtas-metragens, os cinejornais, antes dos filmes nas sessões de cinema. Com uma proposta claramente documental na sua estética, havia o energético culto das massas apresentadas nessas cenas a figura, sempre representada com imponência, de Hitler que personificava o nazismo. Assim havia uma retratação de uma suposta aceitação do regime entre os alemães. Os cinejornais pareciam pequenos registros do que acontecia nas ruas do país

Dentre os temas abordados por essas produções estavam os comícios que foram realizados na cidade de Nuremberg durante o encontro nacional do partido nazista no ano de 1927 (*"O Congresso do NSDAP em Nuremberg"* [Nuremberg… 2015]) , "*A Juventude Hitlerista nas Montanhas*" (1932) e "*Desperta, Alemanha!*" (1932) , por exemplo.

Utilizo aqui o termo "suposta aceitação" porque havia uma clara deturpação da realidade nessas imagens que, apesar de serem postas na narrativa cinematográfica como autênticas e espontâneas, são montadas e até mesmo ensaiadas pelos seus idealizadores com o intuito de obtenção de uma clara conclusão positiva da público em relação aos curtas, entendo esses como verdadeiras reproduções da realidade.

É necessário ressaltar que o material era exibido antes das sessões dos filmes, em um prelúdio das obras que as pessoas haviam pagado para assistirem. Uma ação semelhante ao que hoje entendemos como a apresentação dos trailers, só que, ao invés de divulgarem-se outras produções cinematográficas, eram exibidas propagandas políticas.

Dentro dos conceitos que já elucidamos neste trabalho, de Nichols (2016), de que audiência quando assiste a algo precisa estar predisposta a aceitar as ideias que ali serão exibidas e, mais do que isso, não refutá-las, percebemos que o momento

escolhido para a exibição desse material é preciso para tornar mais palatável o seu entendimento e direcionamento.

Ao ir até uma sala de cinema, as pessoas na época já se dispunham ao trabalho de deslocar-se de algum local, suas casas ou trabalhos, para uma experiência de deleite e escapismo, logo já existe uma predisposição ao consumo da mensagem. Dentro ainda de uma conceituação do que o cinema já incutia no imaginário da nação, a propaganda do sucesso do partido alemão nazista respondia ao anseio, consciente ou inconsciente, de uma sociedade fragilizada que desejava uma identidade nacionalista de grandiosa, longe da realidade que vive. Assim sendo interpretada como verdadeira.

Eis o momento em que, mais do que fazer uma leitura criativa dos acontecimentos, como nas obras documentais já citadas neste trabalho faziam ao tentar retratar o real, o cinema começa a exibir um mundo que não existe, que é resultado da produção idealizada por alguém - neste caso, um partido político - como uma verdade.

São documentários que, sim, documentam, mas um mundo ficcional, onde há um recorte irreal da realidade com o intento da venda e aceitação de uma ideia de governo. As produções já não estão mais focadas no registro de um povo, sociedade ou cultura ou em obter lucro, mas elas buscam controlar as narrativas, aplicando ao ficcional um filtro de realidade. Com a mesma estética das produções documentais, se implementa uma política e seus calores. O cinema e os documentários agora são uma estratégia de guerra.

O filme que exemplifica esse conceito é o documentário alemão "*O Triunfo da Vontade*" [Triunfo… (2022)], que, encomendado por Hitler, deveria mostrar a grandiosidade do regime nazista.

> Planejado para se tornar o "autorretrato" definitivo do regime nazista e do seu líder, "*O Triunfo da Vontade"* foi uma das poucas intervenções diretas de Hitler na área; o Führer escolheu novamente a cineasta Leni Riefenstahl para realizar a filmagem e solicitou-lhe algo "artístico" para "documentar" o Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, realizado em 1934. Esse documentário mítico e mistificador foi em grande parte "encenado", pois as cenas de espetáculos de massa ocorreram de forma previamente organizada para a realização da imagem cinematográfica. Nesse filme, a propaganda revelou-se aplicada com tanta perfeição à realidade que, segundo Erwin Leiser, torna-se difícil distinguir onde termina a realidade e começa a encenação. Não é mais possível perceber se a câmera filmou uma parada

> militar real ou se tudo foi apenas encenado para ela: teria o congresso criado o filme ou foi o filme que criou o congresso? (PEREIRA, W. P. 2003. p 113)

Apesar da sua excelência estética, que até hoje inspira grandes diretores, como George Lucas - no filme Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança -, em uma das cenas mais icônicas da saga Star Wars, a construção narrativa produção é considerada por muitos como o primeiro documentário onde as ações ali filmadas são falsas, foram pensadas e captadas visando atender ao propósito de uma terceira pessoa envolvida na produção, não mais quem está por trás das câmeras, mas segundo uma proposição ideológica de quem contrata o serviço.

As produções do Terceiro Reich são as que criam subsídios no imaginário para justificar a supremacia alemã e o seu direito ao território perdido durante a Primeira Guerra Mundial, como no filme "*A Floresta Eterna*" [Ewiger... (2022)] dos diretores Hans Springer e Rolf Von Sonjevski-Jamrowski, que "busca, definir a fonte de força do ideal da "raça superior" (*herrenvolk*), baseada nas virtudes do passado alemão, da raça ariana e do solo sagrado alemão, que não podia ser confinado nas fronteiras artificiais impostas arbitrariamente pelo Tratado de Versalhes" (PEREIRA, W. P. 2003. p 113). É através da relação do homem germânico com a floresta - uma alegoria para a mensagem central -, que essa produção com estética documental também trabalha, através da exposição de factoides para disseminar a asserção falaciosa, para induzir o público ao entendimento que, como a natureza, a Alemanha resistirá e novamente será grande; como a floresta - que ninguém sabe ao certo onde fica para aumentar assim a conexão da alegoria e dar maior destaque assim para a mensagem que se tenta passar -, o país voltará ao seu "*estado natural de perfeição*".

A produção cinematográfica alemã nazista documental também possui como enfoque nas mesmas a criação de um inimigo em comum, da "*demonização*" dos povos não arianos, em especial os judeus, para assim justificar a sua perseguição através de argumentos falsos e manipuladores, como explica novamente Pereira (2003).

> Os primeiros seres considerados inferiores foram os judeus. Todas as representações cinematográficas de judeus colocavam o espectador diante de personagens maldosos, feios, demoníacos e animalescos. Imagens como essas eram elaboradas para reforçar a mentalidade antissemita alemã, ressaltando a necessidade de exclusão dos judeus da Alemanha.
> O objetivo principal da mensagem propagandística era produzir reações negativas, incitando o ódio e o desprezo aos judeus. Dessa forma, o judeu aparecia no cinema como o destruidor do "*povo*" (*volk*), na figura do conspirador, do banqueiro desonesto, do comunista etc. (...)

> *Der Ewige Jude* (“*O Judeu Eterno*”, 1940), de Fritz Hippler, foi apresentado como um “documentário educacional sobre os problemas do judaísmo internacional”, estigmatizando os judeus, com algumas sequências “didaticamente” explicadas. O filme se propôs a mostrar a verdadeira essência dos judeus, escondida “por detrás de suas máscaras”.
> Além disso, o filme descrevia a infiltração judaica na sociedade, política e cultura alemã, enfatizando seu caráter errante e comparando os judeus aos ratos marrons, que também se espalhavam pela Europa. (PEREIRA, W. P. 2003. p 115)

O longa documental “*O Judeu Eterno*” [Der Ewige... (2013)] e tão agressivo que até hoje é proibida a sua exibição em alguns países, tais como a Alemanha, a França e a Itália.

Os campos de concentração também foram objetos das obras supostamente documentais do período nazista. A produção de filmes como “O Führer Doa Uma Cidade Aos Judeus” [Fuhrer… (2021)], onde “a dura realidade do campo de concentração de Theresienstadt foi maquiada para parecer que os judeus tinham uma “vida opulenta” dentro do “paraíso terrestre” dos campos de concentração nazistas” (PEREIRA. 2003. p115).

Na obra, dirigida por um prisioneiro judeu alemão sob a supervisão de oficiais nazista, as pessoas ali parecem trabalhar por livre e espontânea vontade, estão bem alimentadas com produtos que elas mesmo plantam em uma hora e até parecem poder receber a visita de amigos e parentes. Na produção os prisioneiros do campo de concentração praticavam diversos esportes e tinham uma vida aparentemente feliz e saudável. O objetivo era acalmar tanto a população que começava a se questionar sobre o que ocorria nesses locais e para onde as pessoas eram mandadas, como os governantes de outros países.

Imagem 15 - Imagens dos supostos eventos esportivos que aconteciam nas “cidades dos judeus”.

Fonte: Fuhrer... (2021), 3 min.

Imagem 16 - Imagens dos supostos eventos esportivos que aconteciam nas “cidades dos judeus”.

Fonte: Fuhrer... (2021), 8 min.

Imagem 17 - Imagens de como supostamente eram os alojamentos do povo judeu nos campos de concentração.

Fonte: Fuhrer... (2021), 12 min.

Até o ano de 1945, fim do nazismo na Alemanha, todas as produtoras do país estavam sob o controle do estado que tinha como uma das suas políticas mais rígidas a do controle total da produção cultural no país. Durante os 12 anos do regime foram produzidos mais de 1.000 longas-metragens, “que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial” (PEREIRA. 2003. p. 111).

Apesar da expressiva quantidade de produções para o curto intervalo de tempo aqui citado, o cinema para o partido nazista foi, acima de tudo, uma forma de tornar os horrores praticados na sua política de governo palatáveis a população alemã que era, através das suas reações dentro da sala de cinema, um termômetro para até onde suas práticas poderiam chegar e, quando ultrapassado esse limite, que essas fossem manipuladas na tela para parecerem melhores.

Apesar do tema deste capítulo ser os documentários, essa extensa contextualização possui o propósito de comprovar a ideia aqui já apresentada por Ramos (2008); a de que um documentário pode sim retratar uma “mentira verdadeira”, pois é tanto fruto do seu tempo como do seu idealizador, ou seja, que pode cultuar a opressão e o autoritarismo desde de que a pessoa que o dirigiu defenda esses

conceitos - como a de que os fatos são sempre narrado pela ótica de quem a enxerga daquela forma, do seu seu ponto de vista, como expõe Nichols (2016).

> Como público, geralmente encontramos nos filmes o que queremos ou precisamos encontrar, às vezes à custa do que o filme tem a oferecer aos outros. Públicos diferentes verão coisas diferentes. Apresentar ou promover um filme de determinada maneira pode preparar ou espectadores para vê-lo de uma forma e não de outras. Essa prática pode ajudar a filtrar interpretações que projetem histórias de experiências pessoais na história do filme. (...) Nossas predisposições e experiências não podem, nem devem, ser totalmente rejeitadas. Os documentários trabalham intensamente para extrair as histórias que trazemos para eles como forma de estabelecer relações e não de repulsa ou projeção. Essa é a base do princípio retórico central de tornar um filme convincente. Se um filme conseguir ativar nossas predisposições e aproveitar as emoções que já temos em relação a certos valores e crenças, isso pode incrementar seu poder efetivo. Os documentários podem apelar para nossa curiosidade ou para nosso desejo de uma explicação (...). (NICHOLS, 2016, p.112)

O próprio Fritz Lang fala sobre esse paradigma das produções terem seu direcionamento pautado pelo público em um sistema de retroalimentação entre o diretor que deseja expressar o que vê e como vê e o que o público deseja extrair da experiência ao ver a obra.

> (Fritz Lang) “Havia os anos de guerra na nossa história e com todas as suas atribulações as pessoas queriam, durante esses anos, relaxar e tentar encontrar algo hipnotizante em suas vidas e não gastar seu tempo falando de problemas. Veja, um dos meus deveres para com o público é saber onde o público vai, o que gosta, como o público é, pois eu faço meus filmes para o meu público.” [Caligari… (2022), 39 min]

Independentemente do que mostrem os filmes documentários, que apresentem asserções verdadeiras ou não, é necessário que exista uma predisposição na sua audiência, no seu interesse com algo, para que só assim ela possa ser convencida de alguma coisa. Por isso, que o cinema documental é um importante aliado da história, pois é ele que, com o tempo poderá, narrar essa através de múltiplas perspectivas, inclusive da dos opressores.

Os filmes documentais podem tentar retratar falsas verdades com eficiência e sucesso, entretanto devem sempre ser analisados como vestígios do seu tempo e sociedade. Para atingir o seu objetivo de convencimento, seja mostrando algo verdadeiro ou uma realidade manipulada, há suma importância no desenvolvimento de um roteiro que conduza o espectador a conclusão desejada. Para isso, uma série de artifícios pode ser usada para dramatizar a realidade e assim contar histórias que toquem e cativem a audiência, como iremos explorar no próximo tópico deste trabalho de conclusão de curso.

3.4 Roteiro: Uma forma de dramatizar a realidade ou uma estratégia para construir mentiras

Para tratar de um assunto tão importante para os documentários, iremos usar como referencial teórico o livro de Sérgio Puccini, *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Sendo bastante abrangente, a obra mostra todos os aspectos de uma produção do estilo. Essa ressalta, em especial, a importância da pesquisa em relação ao objeto que será o enfoque do filme. Que é através da etapa, da busca por informações, a consulta de imagens de arquivo, quando essas existem, e pré-entrevistas com os personagens, que serão definidos alguns pontos centrais da narrativa que será contada. As respostas mais importantes se revelam neste momento do processo, tais como: o motivo da existência do filme, seu propósito, como a sua história será contada e por quem.

Puccini (2012) define que essas respostas ajudarão a definir o "*story line*" do filme, que entende-se basicamente pela definição do conflito original da obra. Na sequência, é através da sinopse que o diretor irá encontrar a melhor forma de solucionar esse conflito na tela. Nesta etapa, que o autor define como a "primeira forma textual de roteiro" (PUCCINI. 2012. p.36), será descrito qual será a linha narrativa que será escolhida para expor os fatos à audiência dentro de uma concepção com início, meio e fim. "A sinopse/argumento serve como um mapa de orientação para o roteirista, sinaliza os principais caminhos da história e, principalmente, seu desfecho" (PUCCINI. 2012. p.36).

A primeira tentativa de "decupar a história em cena dramáticas" (PUCCINI. 2012. p 36) é o que o autor denomina de *tratamento,* que é basicamente um roteiro aberto de imagens onde suas lacunas só poderão ser preenchidas com o material obtido durante as filmagens" (PUCCINI. 2012. p.63).

Por mais que exista um rascunho do que se pretende fazer e o que se espera extrair das situações que serão criadas, os documentários muitas vezes se resolvem na etapa de pós-produção, onde um novo roteiro, com tratamento mais definitivo, será

escrito para assim dar sentido ao produto final. Esse momento é chamado de *montagem*.

É nele que todo o material gravado passará por uma triagem para que, através das imagens e sons captados durante as externas e, quando existir, o trabalho de estúdio, seja reorganizado para de fato narrar uma história que ganhará seu pleno sentido, como explica Puccini (2012).

> É na *montagem* que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das sequências do filme, entre entrevistas, depoimentos, tomada em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará o sentido ao filme (PUCCINI. 2012. p.17)

Aproximando-se da ficção, na sua etapa de pós-produção é necessária a construção de uma narrativa que interesse a audiência. Na maioria dos documentários, são seus personagens que são utilizados para se atingir esse objetivo, por isso “devem ser fortes, com histórias que cativam” (PUCCINI. 2012. p.39). É através deles ou das histórias que eles possuem ligação, direta ou indireta, que são construídas as tensões e conflitos que devem ser resolvidos ao longo do filme.

> Esses personagens podem assumir formas diversas, não necessariamente se limitarem a personagens sociais. Podem se estender a entidades abstratas, forças da natureza, espécies biológicas, como no caso de documentários naturais. Para que o discurso do documentário construa uma narrativa é necessário que esses personagens façam alguma coisa (ação) em um determinado local durante um determinado tempo. (PUCCINI. 2012. p.38)

Os documentários podem possuir um grande objeto de pesquisa e aprofundamento, como os biográficos, ou podem possuir um grande tema que será investigado na obra, onde os elos que serão apresentados ao público são aqueles que darão sentido ao que deseja ser exposto pela sua equipe de produção. Podemos citar, por exemplo, um documentário que trata sobre a preservação do meio-ambiente. Sendo essa a sua temática central, serão as pessoas que trabalham nesta área, os especialistas - ambientalistas e biólogos -, as pessoas diretamente impactadas pela preservação ou ausência dela - indigenistas, ribeirinhos e garimpeiros - e as pessoas que são responsáveis legalmente pela fiscalização das áreas de preservação - políticos e agentes da lei - que serão os personagens que irão materializar o universo do tema. É através dessas pessoas que o objeto de análise ganhará vida e terá sua

relevância medida pela audiência que poderá ou não se deixar impactar pelo produto documental.

Cada um desses personagens deve agregar algo de valor à narrativa, seja através da apresentação de dados e fatos ou de uma visão particular sobre o assunto, que poderá contribuir para contextualização da sua história. Quando não se trata de uma narrativa específica, que gira em torno de um personagem apenas - filme documental biográfico -, mas que trate de uma temática mais generalista ou aprofundada, geralmente, um recurso bastante usado para gerar sempre novos focos de atenção no público é a inserção de personagens ao filme. Cada um deles criando uma nova camada, uma mais profunda, para a história. Cada um deles deve acrescentar, seja através de um novo ponto de vista, fatos, dados ou apresentado um novo conflito para a audiência, tensão a narrativa.

Por isso, os documentários não precisam necessariamente seguir uma ordem temporal evolutiva nos seus acontecimentos, mas criar pontos onde as narrativas se complementam e convirjam para trazer emoção aos fatos e evidenciar assim os problemas a serem resolvidos.

Entretanto, ao contrário dos filmes de ficção, não é necessário que o documentário apresente uma conclusão dos seus fatos, pois entende-se que esse mostra uma situação real que ainda está em aberto. “Os documentários tratam sempre de assuntos que são maiores do que o filme, de conflitos que não serão resolvidos pelo filme” (PUCCINI. 2012. p.39). Como o autor cita no livro o documentário que tem como objeto de análise o conflito entre palestinos e israelenses, “*Promessas de Um Novo Mundo”* [Promessas... (2020)].

Os recursos que podem auxiliar na estrutura discursiva de um documentário, são: imagens de arquivo de situações que já tiveram sua existência confirmada, entrevistas, depoimentos e até mesmo encenações. A última que aparece na grande maioria das produções do gênero para “a fim de evitar a monotonia dos *talking heads”* (PUCCINI. 2012. p.44), os personagens encenam seus hábitos, sua rotina, para, através da imagem, agregar ainda mais significado ao texto ou fala que envolve o mesmo e trazer dinâmica visual para a obra. Entretanto, como já abordado no primeiro capítulo deste trabalho, toda e qualquer encenação faz com que se perca o caráter genuíno presente nas ações cotidianas, elas se tornam uma reprodução esterilizada

do que acontece, com a influência direta ou não do diretor. Quem aprofunda o conceito é Puccini (2012)

> A ideia de encenar para a câmera tem obrigatoriamente de lidar com o "incômodo" da presença dela, com essa possível situação de constrangimento gerada pela invasão de um aparato de produção cinematográfica, mesmo que a encenação represente uma prática ligada ao cotidiano do personagem, aquilo que normalmente ocorreria se não houvesse a equipe de filmagem por perto. Esse "incômodo" torna-se mais delicado quando levamos em conta que o documentário lida preferencialmente com atores sociais, ou atores não profissionais, nem sempre habituados a se deixarem fotografar ou filmar. A esse respeito vale lembrar a frase de Jean Rouch: "Sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada" (...) (PUCCINI. 2012. p.45)

Estratégias que podem ser utilizadas são, quando possível, a realização de *eventos integrados*, "aqueles que ocorrem por força da produção do filme, são organizados e integrados ao filme, ocorrem exclusivamente para o filme". (PUCCINI. 2012. p.61) e ainda a cobertura de *eventos autônomos,* aqueles que acontecem "de forma independente da vontade da produção do filme" (PUCCINI. 2012. p.61). São exemplos do último: "manifestações populares, cerimônias oficiais, tragédias naturais, eventos esportivos, etc" (PUCCINI. 2012. p.61).

É necessário explorar em profundidade os *eventos autônomos,* pois essa é a categoria de produção documental que se enquadra na narrativa do objeto de pesquisa deste trabalho, a obra Cercados... (2020). Nela, "o espaço do mundo é soberano e a câmera, muitas vezes, apenas reage às manifestações que dele provêm" (PUCCINI. 2012. p.79). No livro de Puccini, que destaca que os planos-sequência - aquelas tomadas sem cortes e onde a mensagem das imagens se sobrepõem aos conceitos técnicos de uma imagem perfeita, tais como foco e luz - possuem preferência na linguagem documental, é o diretor de fotografia Adrian Cooper que faz menção a importância de registrar o que acontece no momento em que a ação toma sua forma.

> A respeito do documentário, podemos destacar a necessidade de ser ágil e rápido. A vida não espera a arte. Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que se registra as sobras do momento significativo. O fotógrafo do documentário está sempre fazendo concessões técnicas em função de questões dramáticas. Claro, tudo depende da proposta do filme. (PUCCINI. 2012. p.79)

Na mesma obra, o também diretor fotográfico brasileiro de renome Edgar Moura orienta que, em um documentário, "só olhe as pessoas. Esqueça o quadro, a

composição e a arte. Concentre-se nas pessoas e preste toda a atenção do mundo ao que elas estão dizendo" (PUCCINI. 2012. p.80). Ele ainda define que a equipe de produção de um documentário está inserida neste universo específico para "ver, ouvir e reagir ao que estiver acontecendo de verdade" (PUCCINI. 2012. p.80).

Por estar sujeito à acontecimentos que fogem totalmente de uma pré-produção ou do controle do diretor, o contexto das situações registradas pela câmera faz da experiência cinematográfica algo único. A consequente linguagem visual da obra fica sujeita e diretamente refém ao contexto e cenário dos acontecimentos, tanto em aspectos técnicos como narrativos.

Muitas vezes é o sujeito-da-câmera que definirá como a cena será apresentada no filme, pois, como já destacado, em eventos espontâneos, as cenas não se repetem e, se o fizessem, seriam apenas uma sombra quando comparado ao seu momento natural de existência, uma encenação do que aconteceu.

A vantagem que o sujeito-da-câmera leva em relação às produções ficcionais é a de que todo o universo da sua tomada conversa com a intenção da obra, logo agrega informações importantes e, muitas vezes, necessárias às narrativas documentais. Nas obras de ficção há o controle da cena, mas o seu quadro é diminuto, dentro de um universo de retrato. Já nas produções naturais, onde o que é filmado é uma extensão do mundo que se apresenta por trás das câmeras, a fuga, intencional ou não de retrato, pode ser uma estratégia que enriqueça o produto final agregando veracidade ao que é registrado.

> Já não se trata de um olhar múltiplo e impessoal que ocupa o espaço ideal e hipotético da cena, como em um filme de ficção, mas de um olhar que traz a marca pessoal de quem sustenta a câmera e atua em uma circunstância de mundo. (...) O movimento da câmera, as mudanças bruscas no enquadramento e as correções de imagem (foco e luz), advindas do modo de operar a câmera, são marcas de escolhas instantâneas, nascidas no momento de filmagem, que resultam de reações ao universo em torno do cinegrafista. (PUCCINI. 2012. p.88)

Os conceitos até aqui apresentados, sobre a importância do roteiro em uma produção documental, fazem possível e até mesmo lógica a conclusão de que a narrativa sempre será o enfoque do diretor. Apesar da proximidade com os roteiros de ficção, onde obrigatoriamente toda narrativa possui um conflito a ser resolvido através de uma narrativa com início, meio e fim, nem sempre nas produções documentais esse terá uma resolução. As tensões, criadas pelos seus personagens,

até podem ser fios condutores do filme, mas não serão a motivação da existência da obra. Isso porque, como já destacado no começo deste capítulo, os documentários não devem encantar a audiência, mas informar possuem como principal finalidade informar. Logo, para se atingir esse objetivo, é necessária uma série de concessões técnicas em prol da exposição do mais próximo da realidade possível.

Encerrando-se esse capítulo, onde abordamos os conceitos técnicos da produção documental, será possível, através das ideias aqui expostas de Lucena (2012), Bezerra (2013), Nichols (2016), Guzmán (2020), Ramos (2008) e Puccini (2012), analisar o objeto de pesquisa deste trabalho, o documentário Cercados... (2020), através de quatro categorias que serão apresentadas junto a metodologia deste trabalho de conclusão.

4 METODOLOGIA

Para a análise do objeto deste trabalho de conclusão de curso, o documentário Cercados... (2020), serão utilizadas a pesquisa bibliográfica e a técnica de análise fílmica. Em termos gerais e abrangentes, como explicam Vanoye e Goliot-Lété (2012), no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, a primeira constitui-se por uma transcrição da obra audiovisual.

É através da produção escrita, feita após uma observação não despretensiosa, mas analítica e aprofundada do documentário, que será possível definir quais são os seus limites, formas e suporte. Essa que, como mostram as autoras já citadas, é uma ação que difere dos processos de pré-produção e pós-produção explorados neste trabalho pela ótica de Puccini (2012), a pesquisa, a roteirização preliminar e o tratamento final.

É importante ressaltar que a análise fílmica não está atrelada e não pode ser compreendida como sinônimo dos processos da “escrita do roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, montagem e a mixagem” (VANOYE. 2012. p 2).

> Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isolamento “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se então do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE. 2012. p 15)

A análise fílmica é um processo técnico que não possui uma fórmula exata, já que depende exclusivamente do seu objeto de análise, mas que permite, através de categorias organizadas e pré-definidas, dar maior significado à obra cinematográfica ao instigar ao seu espectador à uma revisitação sob um olhar mais atento e crítico. Seu objetivo é fazer o último reconsiderar as hipóteses apresentadas na tela com o intuito de refutar ou confirmar suas asserções.

O que inicialmente é um processo de contemplação em relação ao objeto, com a análise fílmica, transforma-se em uma leitura crítica segundo parâmetros definidos que questionam a "*espontaneidade*" da narrativa. A técnica permite enxergar hipoteticamente qual seria a intenção do diretor com a organização, inicialmente despretensiosa ao primeiro olhar, dos acontecimentos apresentados no produto final.

Retomando o conceito já aqui exposto por Nichols (2016), de que “os documentários organizam-se para nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo que temos em comum” (NICHOLS. 2016, p.118) e que sim há um “esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente” (NICHOLS. 2016, p.118), iremos expor através dessa metodologia o que afirma Ramos de que “todo discurso é construído e pode ser manipulado” (RAMOS, 2008, p.83).

O que irá se inferir aqui sobre o objeto-filme deste trabalho, através do método de análise, é como a narrativa foi construída com a intenção de dar sentido aos recortes da cobertura jornalística da pandemia da Covid-19 através de recursos cinematográficos que se assemelham a produção ficcional, buscando, nos recursos técnicos da linguagem cinematográfica já elucidados no capítulo dois, para apresentação dos seus personagens e conflitos ao longo das pouco mais que duas horas de filme.

Para atingir relativo grau de sucesso no uso desta técnica é necessário que o espectador-analista, sem buscar o conflito com o filme, estabeleça uma desconstrução para consequente reconstrução sob uma ótica direcionada dentro dos conceitos que serão definidos. Já que “o documentário não ativa só nossa percepção estética (ao contrário de um filme estritamente informativo ou instrutivo), ativa também nossa consciência social" (NICHOLS. 2016, p.118).

Posto isso, foram definidas quatro categorias de análise, sendo elas: **a tomada, o sujeito-da-câmera, a fôrma-câmera e a montagem**. Conceitos que já foram amplamente expostos em sua teoria no capítulo anterior e que, junto às referências bibliográficas, serão subsídio para a análise do documentário Cercados... (2020).

Unindo-se as obras já aqui exploradas de Lucena (2012), Bezerra (2013), Nichols (2016), Guzmán (2020), Ramos (2008) e Puccini (2012), juntam-se a análise bibliográfica deste trabalho de conclusão os autores Xavier (2021), Ferro (1992) e Sijll (2017). O objetivo da utilização dos livros como referencial teórico é, através da consulta e análise bibliográfica, promover ilações que sejam capazes de responder às provocações deste trabalho de conclusão.

Entretanto, é necessário ressaltar que a análise fílmica, como definem Vanoye e Goliot-Lété (2012), é uma criação do "*analista*", logo não possui nenhuma ligação concreta com a obra, seu processo de produção ou diretor. Não podendo assim serem feitas asserções que não estejam fundamentadas nos princípios que serão selecionados pelo primeiro para realizá-la. Logo, “os limites da criatividade analítica” (VANOYE. 2012. p 15) se definem pelo filme que é portanto “o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE. 2012. p 15) não sendo possível ilações que tenham como base os processos que estão além do que é exposto na *tomada*.

Para dar início a esse processo, antes mesmo de aprofundar nos conceitos teóricos que irão respaldar a análise, é necessário fazer o que Vanoye e Goliot-Lété (2012) definem como a primeira etapa de uma análise fílmica, contextualizar o universo e tempo da produção já que “um filme jamais é isolado, mas participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição (VANOYE. 2012. p 22).

> Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz. (...) Nosso propósito será mais que o de interrogar o filme, uma vez que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui, do agora do seu contexto de produção) (VANOYE. 2012. p 51)

Tendo esse contexto exposto, é dado o momento de o relacionar com o início da nossa análise do objeto deste trabalho de conclusão.

4.1 O documentário “*Cercados: A imprensa contra o negacionismo na pandemia*”

Lançado no dia 3 de dezembro de 2020, o documentário Cercados... (2020) é uma produção que se propõe a acompanhar os bastidores da cobertura jornalística durante a pandemia do coronavírus no Brasil. Dirigido por Caio Cavechini, documentarista formado em jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), a obra é resultado de uma curadoria realizada em mais de 400 horas de material, dentre elas: imagens de arquivo - pessoais e

jornalísticas -, de telejornais, coletivas de imprensa oficiais e entrevistas realizadas com os personagens que contextualizam o tema.

Para Cavechini, ao contrário da maioria dos documentários do gênero, a produção deu preferência ao registro de *eventos autônomos.* Em entrevista ao portal de notícias da Globo, o G1, o diretor afirma que “em vez de um documentário de entrevistas, preferimos fazer uma produção de imersão, gravando diariamente as situações vividas por dezenas de jornalistas dos mais variados veículos do país”[1].

Como relata em outra entrevista[2], desta vez para a jornalista Marina Martini Lopes, do portal jornalístico e de entretenimento NSC Total, Cavechini explica que a decisão da produção do documentário surgiu no mês de abril de 2020, quando, em meio a uma das maiores crises na área da saúde que o mundo já experienciou, o ministro da saúde na época, Luiz Henrique Mandetta, pediu demissão do cargo após divergências em relação a forma como o Pres. da República, Jair Bolsonaro, fazia a gestão dos aspectos políticos, sanitários e econômicos do país.

Para o registro da rotina dos profissionais da imprensa que faziam a cobertura das consequências e reflexos da Covid-19 no Brasil, foi então criada uma equipe formada por “colaboradores em diversas cidades, respeitando todos os protocolos de segurança”[3].

A produção teve como local das suas gravações as cidades do Rio de Janeiro, Manaus, São Paulo, Brasília e Fortaleza. Ainda na sua conversa com Lopes, o documentarista explica as motivações que levaram a centralização das filmagens nas referidas cidades. “Buscamos acessos aos bastidores do trabalho em redações como a do Jornal Nacional, no Rio (de Janeiro), mas também a rotina de fotógrafos freelancers, repórteres de política, videomakers. Manaus e Fortaleza apresentavam um quadro grave logo no começo da pandemia. Brasília era o centro político da crise diária e São Paulo sofria com hospitais lotados e recordes de vítimas em números

---

[1] Entrevista do diretor para o site de notícias G1 no dia do lançamento do documentário. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/03/cercados-estreia-no-globoplay-e-mostra-os-desafios-da-cobertura-jornalistica-da-pandemia.ghtml> Consultado em: 03/11/2022.

[2] Entrevista de Caio Cavechini para Marina Martini Lopes. Disponível em: < https://www.nsctotal.com.br/noticias/entrevista-caio-cavechini-documentario-cercados> Consultado em: 03/11/2022.

[3] Idem a nota de rodapé ².

absolutos”[4], relata. Ele ainda acrescenta que, nas cinco localidades, cerca de sessenta profissionais foram ouvidos.

Mesmo que a obra possua como fio condutor a tensão que se desenvolve entre “a imprensa atacada e o negacionismo sendo estimulado por autoridades públicas”[5], ela também acompanha uma série de personagens secundários que serão essenciais para contextualização da doença no país, tais como: profissionais da saúde, familiares das pessoas que adquiriram a doença e políticos. Eles serão os elos que darão um contexto mais aprofundado ao cenário social, político e econômico do momento que a produção documental retrata.

Apesar da obra estar inserida em um contexto jornalístico, o diretor explica que, ao contrário de um jornal, onde “os assuntos são separados por manchetes, por blocos”[6], no documentário não há “esses códigos de divisão de assuntos, então foi um desafio fazer os temas fluírem com a tensão do momento, mas sem confundir o espectador”[7]. Para isso, como veremos na sequência deste capítulo - na análise -, uma série de recursos cinematográficos, em especial os mais comuns ao gênero documental, são utilizados para compartimentar a narrativa e organizá-la dentro de uma narrativa com início, meio e fim ao longo de um período de 128 dias.

Recorte temporal esse que começa no dia 16 de abril, com a demissão do então ministro da saúde Luiz Henrique Mandetta, passa pela demissão do segundo ministro da saúde, Nelson Teich, em um intervalo menor que um mês, e chega até o dia 08 de agosto, data em o Brasil atingiu o número de 100.000 vítimas da doença.

Essa é a segunda produção documental produzida pela Globoplay para sua plataforma de streaming. A primeira foi uma série sobre Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro assassinada no ano de 2018 durante um atentado. O carro onde estava foi atingido por 13 tiros. Apesar das investigações em relação ao caso, até hoje não se sabe quem foi o mandante da ação que também fez vítima Anderson Pedro Gomes, motorista do veículo. Caio Cavechini também é o diretor desta produção, lançada em maio de 2020.

---

[4] Idem a nota de rodapé [2]
[5] Idem a nota de rodapé [2].
[6] Idem a nota de rodapé [2].
[7] Idem a nota de rodapé [2]

4.2 A análise

Para a análise do documentário Cercados.. .(2020) quatro categorias foram selecionadas, são elas: **a tomada, o sujeito-da-câmera, a fôrma-câmera, a montagem e o espectador**. Conceitos definidos por Ramos (2008) e que já foram exploradas no capítulo dois do presente trabalho, entretanto aqui se faz necessária a conceituação das mesmas.

A **tomada** "define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que corre (*trans-corre*)" (RAMOS. 2008. p 82), o filme. No documentário, sua abordagem "deve ser feita dentro de um viés histórico e diacrônico" (RAMOS. 2008. p.82). Em razão da sua responsabilidade de retratar o "real", no estilo de produção documental elas são muitas já que os acontecimentos não estão sob controle do diretor como na ficção. Ramos (2008) destaca que é através da organização das tomadas que será possível dar sentido ao produto final.

O **sujeito-da-câmera** é aquele que sustenta a máquina, que posta essa e a regula. Ele é essencial para compreensão da audiência sobre a obra porque define qual será o ponto de vista do último sobre o que vê na tela. O sujeito-da-câmera "não existe em si; ele existe só pelo corpo do espectador que ele atinge por seu olhar e audição" (Ramos. 2008. p 84).

A **fôrma-da-câmera** é "aquilo que atravessa suas lentes e deixa o traço de sua presença no suporte" (RAMOS. 2008. p 84). Ela é o meio, analógico ou digital, no qual se imprimem as imagens na obra, sendo assim uma aparência do que está na sua frente exposto. É ela que "potencializa e intensifica a relação do espectador com o mundo da tomada" (RAMOS. 2008. p.85).

A **montagem** é definida por Ramos (2008) como a "*mão oculta*" que trabalha na articulação dos planos, na organização das inúmeras tomadas que foram capturadas, para dar sentido assim ao documentário. É nesta etapa que de fato o diretor materializa o propósito da existência da obra.

Relembrados os conceitos que definem as categorias de análise do presente trabalho é chegado o momento da análise do seu objeto central e como, apesar dos

mais de cem anos da categoria dos filmes documentais e os quase 130 do cinema, ainda é possível encontrar vestígios das primeiras produções existentes no mundo nas produções atuais.

4.2.1 A tomada

As palavras do documentarista e também diretor de Cercados... (2020), Caio Cavechini, ao afirmar que “em vez de um documentário de entrevistas, preferimos fazer uma produção de imersão, gravando diariamente as situações vividas por dezenas de jornalistas dos mais variados veículos do país”[8], faz possível enquadrar a produção como cinema documental verdade/direto, ou seja, aquele que "possibilita a pesquisa do real" (SARNO. 1966. p 172) e que, quando executado, gera "uma renovação da linguagem cinematográfica tradicional” (SARNO. 1966. p 172).

Em razão de tal, muitas das tomadas da produção são as de acompanhamento daquilo que Puccini (2012) define como *eventos autônomos,* aqueles que acontecem “de forma independente da vontade da produção do filme” (PUCCINI. 2012. p.61), e por isso são imagens que priorizam o registro do real e não os seus aspectos técnicos ideais. Podemos citar como exemplo dessa situação em Cercados…(2020) o momento em que a equipe registra uma incisiva autocrítica do jornalista William Bonner durante reunião de pauta no dia 8 de maio de 2020.

Na referida data, após a divulgação de uma matéria no dia anterior sobre um hospital que, na falta de respiradores, improvisa o aparelho através do uso de um saco plástico[9], durante a reunião de pauta do telejornal, o seu apresentador, William Bonner faz uma contundente autocrítica.

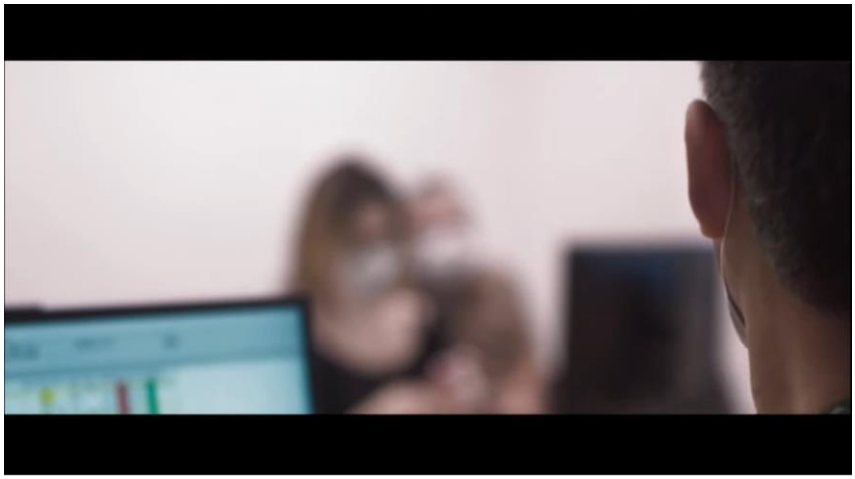
Na tomada, as imagens estão desfocadas e com um enquadramento bastante precário, no que acreditamos ser resultado das limitações impostas em razão do cenário onde se passa a mesma, uma sala de reuniões que aparece em diversos

[8] Entrevista do diretor para o site de notícias G1 no dia do lançamento do documentário. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/03/cercados-estreia-no-globoplay-e-mostra-os-desafios-da-cobertura-jornalistica-da-pandemia.ghtml> Consultado em: 03/11/2022.

[9] Matéria veiculada no dia 7 de maio de 2020 no Jornal Nacional. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8538974/> Consultado em: 04/11/2022

momentos do filme documental. Nela é possível assistir Bonner de costas e, em alguns poucos momentos, de perfil. Na cena, são duas tomadas, a primeira (Imagem 18) com a imagem do apresentador enquanto ele fala com a sua equipe e a segunda (Imagem 19) um plano do seu rosto.

Imagem 18 - Reunião de pauta do dia 8 de maio de 2020.



Fonte: Cercados… (2020), 29 min

Imagem 19 - Reunião de pauta do dia 8 de maio de 2020.

Fonte: Cercados… (2020), 30 min

As limitações físicas do espaço fazem com que as imagens estejam longe de uma representação visual ideal, entretanto o seu valor encontra-se no discurso do personagem:

> (William Bonner) “Eu disse isso num tom que me incomodou porque, a esta altura do campeonato, com as dificuldades enfrentadas por esse pessoal todo, pode ter sido uma tentativa desesperada, heroica de salvar uma vida, improvisando um saco plástico. Não o tom que eu falei. Eu falei em um tom

> como se os caras estivessem errados. Tinha um tom condenatório na minha voz que eu me arrependi imediatamente. Isso porque eu não estava concentrado, eu estava pensando em outras coisas. “Ah, então eles estão usando lá e isso é proibido?" Gente, você tem um sujeito perdendo a vida que precisa ser entubado. Você precisa tentar!
> Se fosse meu pai, eu ia querer tentar. Se o cara chegasse pra mim e dissesse “só tem um jeito, improvisar um saco e fazer”, eu diria: faz! Isso é muito dramático. Eu não enxerguei isso. Eu não tive oportunidade de enxergar isso com clareza. É muita coisa! Assim, ontem foi um dia muito difícil para mim também. Tive uma hora, lá pelas 20h00, abri a porta e falei assim: “óh, eu entreguei, pessoal. Eu não consigo mais”. Está sendo muito difícil.” (Cercados… (2020), 30 min)

A sequência das tomadas, possui uma forte mensagem na sua organização ao mostrar uma situação rara ao público quando se tratando dos jornalistas e um dos telejornais de maior importância e tradição da televisão brasileira, o momento da autocrítica. O relato de Bonner em relação ao “tom condenatório” empregado ao ler a nota da instituição de saúde - que decidiu não se manifestar sobre o caso relatado na matéria - mostra a fragilidade da saúde mental dos profissionais que diariamente faziam a cobertura da pandemia e, de certa forma, em razão do excesso de trabalho, tornaram-se insensíveis aos fatos relatados.

Conclusão que é reforçada pelas tomadas anteriores dos documentários, onde Bonner e Rogério Nery, chefe de produção do Jornal Nacional, discutem a ausência de profissionais nas redações do país em razão da Covid-19. Na época, muitos jornalistas foram contaminados pelo vírus e precisaram assim se afastar das suas atividades pelo período necessário de isolamento. Por isso, muitas “praças”, como são chamadas os núcleos de jornalismo da Globo espalhados pelo estados brasileiros, estavam vazias ou com expediente reduzido. Fato que gerava uma alta sobrecarga de trabalho nos profissionais que ainda continuavam nas redações.

William Bonner aqui é o Guzmán (2020) define como um “fator que impulsiona a história” (GUZMÁN, 2020, p.29), ou seja um *dispositivo*. O autor explica que os dispositivos, dentro da narrativa documental, são “uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica, os fios da história”. Uma obra pode ser desenvolvida em cima de um dispositivo ou vários. Como em Cercados… (2020) eles são inúmeros, as falas de William Bonner aqui unirão as ideias de que jornalistas, aqui personificados no apresentador, e profissionais da saúde viviam o mesmo dilema. Classe que será personificada na sequência das tomadas pelo médico Heider Alves

4.2.2 O sujeito-da-câmera

Como explorado ao longo do segundo capítulo, o estilo verdade/direto permite uma interação óbvia do sujeito-da-câmera na construção da narrativa, inclusive, é essa característica que reforça intencionalmente a mensagem que Cavechini define nas seguintes palavras: “o documentário precisa se lançar no real e estar atento para o que acontece”. Ideia que só pode ser materializada graças ao que Sarno (1966) define como uma “vitória da técnica" (SARNO. 1966. p 172).

> Surge o cinema com “uma nova imagem informativa, íntegra (imagem-som), arrancada da própria realidade, é o que se transmite ao público em substituição à imagem composta nos estúdios; uma nova dimensão se estabelece entre os realizadores da imagem a ser captada; em vez de elementos dóceis (iluminação, cenografia e atores) às mãos dos realizadores surge a caótica agressividade do próprio real (SARNO. 1966. 172)

Sarno (1966) aqui se refere ao desenvolvimento de câmeras mais leves e com extraordinária capacidade de captação de imagens e sons. São dispositivos cada vez menores, mas gigantes nas suas possibilidades de registros.

No documentário Cercados… (2020), o conceito se materializa. Um médico, à convite da equipe de reportagem que compõe um dos núcleos de acompanhamento da equipe do documentário, mostra como estavam as emergências hospitalares da cidade de São Paulo graças a uma pequena câmera fixada na sua cabeça. O dispositivo que não atrapalhava ou impedia em nada as suas obrigações profissionais, mas que fez possível gravação do que acontecia nos ambientes que jamais um jornalista e, consequentemente, o público podia acessar em meio à calamidade sanitária

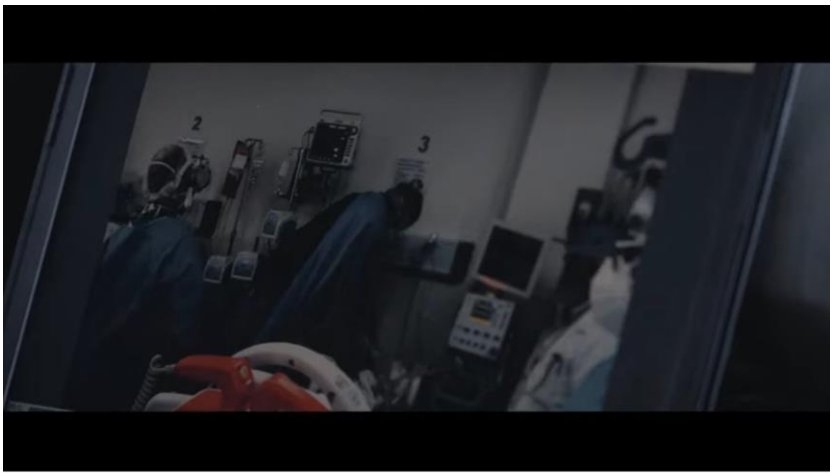
Imagem 10 - Médico Heider Alves fixando uma câmera na sua cabeça para registrar o que acontece dentro de uma UTI no período da pandemia.

Fonte: Cercados… (2020), 31 min.

Imagem 21 - Imagens da UTI do Hospital Geral Vila Penteado, em São Paulo, gravadas gravados por Heider Alves.

Fonte: Cercados… (2020), 32 min.

Imagem 22 - No carro da equipe de reportagem, a jornalista Danielle Zampollo assiste às imagens captadas do momento em que um paciente com a Covid-19 morre em razão de uma parada cardíaca.



Fonte: Cercados… (2020), 33 min.

É através da "vitória da técnica" (SARNO. 1966. p 172) que acompanhamos como foi extenuante não somente para a imprensa, mas também para os profissionais de saúde, o exercício das suas profissões no referido período. A pequena câmera acoplada à cabeça do médico Heider Alves é aquela que registra o desabafo sincero da médica Bruna Lordão:

> (Heider Alves) "Você vai sair da UTI mesmo?"
> (Bruna Lordão) "Eu já saí"
> (Heider Alves) "Ué, por quê?"
> (Bruna Lordão) "Porque eu não sou obrigada…"
> Uma colega se aproxima dos dois médicos e alerta para que Bruna Lordão tenha cuidado com as palavras, pois Heider Alves está gravando a conversa. Situação na qual Heider afirma que:
> (Heider Alves) "Não, mas ela tem que falar. Pode falar, sim. Isso é um desabafo médico."
> (Bruna Lordão) "É insuportável, Heider. Acho que você compartilha de muita coisa. Então, você sabe o que está acontecendo. Uma andorinha só, não faz verão."
> (Heider Alves) "Sim, eu sei. Está pesado para muita gente."
> Corta a cena, que até aqui se passava em uma UTI e vai aparece na imagem um corredor onde os personagens seguem a sua conversa.
> (Heider Alves) "E a sua saída? Acontece por algum motivo específico?"
> (Bruna Lordão) "Muito mais específica do que quase todos os meus pacientes morrerem? Ou mais específico, no sentido do paciente morrer às onze da noite e ninguém avisar a família? Aí a bucha fica pra mim. Eu que tenho que ser chamada de assassina pela família?"
> (Heider Alves) "Essa pandemia está deixando todo mundo pirado."
> (Bruna Lordão) "Não vai ficar uma pessoa normal depois de tudo isso."
> (Heider Alves) "Eu já estou pensando em toma antidepressivo"
> (Bruna Lordão) "Eu já tomo fluoxetina faz um tempo, por causa da ansiedade, mas eu estou pensando em aumentar a dose de alguma coisa."

> (Heider Alves) “Pra dormir eu já tomo Rivotril e Zolpidem. Isso só pra dormir. O povo me pergunta, “como você acorda?”. Eu digo que acordo bem, tranquilo, porque, se eu não tomar tudo isso, eu não durmo. Não descanso”. (Cercados… (2020), 35 min)

Imagem 23 - Conversa entre os médicos Heider Alves e Bruna Lordão. (I)

Fonte: Cercados… (2020), 35 min.

Imagem 24 - Conversa entre os médicos Heider Alves e Bruna Lordão. (II)

Fonte: Cercados… (2020), 35 min.

Imagem 25 - Conversa entre os médicos Heider Alves e Bruna Lordão. (III)

Fonte: Cercados… (2020), 36 min.

É assim que o documentário cumpre também o que Guzmán preconiza que é através de uma boa relação - fundamentada no respeito e fidelidade aos fatos por ambas as partes -, que se atinge o objetivo de que “pessoas comuns e normais” (GUZMÁN, 2020, p.61), que “nos dão um testemunho desinteressado" (GUZMÁN, 2020, p.61) e "concedem-nos um tesouro” (GUZMÁN, 2020, p.61). Assim a equipe de reportagem e produção do documentário cumpre o papel de, inserida neste universo específico, estar ali para apenas “ver, ouvir e reagir ao que estiver acontecendo de verdade” (PUCCINI. 2012. p.80).

4.2.3 A fôrma-da-câmera

Para exemplificarmos a terceira categoria de análise do documentário, Cercados… (2020), usaremos a cobertura feita por Danielle Zampollo Hospital Tide Setúbal, em São Paulo. A jornalista acompanhou diversas pessoas que aguardavam por informações de familiares que estavam internados em razão do coronavírus. Durante 45 dias, Zampollo esteve ao lado daqueles que, infelizmente, perderam seus entes queridos para doença e daqueles que viam seus parentes saírem do local com placas com os dizeres “eu venci a Covid”.

Usando a técnica de captura da câmera na mão, as imagens que a jornalista registra são definidas por Sijll (2017) como “a criação de uma imagem instável” (SIJLL, 2017, p. 226). “ Quanto mais agitado o plano, maior a instabilidade sugerida” (SIJLL, 2017, p. 226). É dessa forma que a jornalista “potencializa e intensifica a relação do espectador com o mundo da tomada” (RAMOS. 2008. p.85). Esse que último que, como na escola expressionista do cinema do período alemão pré-nazismo, se enxerga ao mesmo tempo que se confunde com a narrativa, uma hora monstro, outra hora doutor.

Os papéis assim se confundem, atravessando as definições de quem é o retratado e quem é o diretor, pois, na essência do registro, o espectador consome uma terceira camada da imagem. A filmagem de quem filma Zampollo, que por fim filma as pessoas que estão no hospital no aguardo de uma informação.

Imagem 26 - Danielle Zampollo em frente ao hospital Hospital Tide Setúbal.

Fonte: Cercados… (2020), 93 min.

É necessário ressaltar que, neste conjunto de tomadas, Zampollo é tanto personagem, como objeto-câmera, pois é ela que entrevista e filma as pessoas, assim como é entrevistada e filmada. Tornando-se assim um *dispositivo* híbrido, hora protagonista, hora meio da mensagem.

Imagem e voz que, independentemente do método de captação das imagens, marcam sua presença na narrativa e uma mensagem clara na sua dualidade. Ao mesmo tempo em que ela é uma voz ativa na narrativa, narrando as suas próprias impressões do mundo e compartilhando percepções próprias, também adquire a

forma de meio de comunicação da mensagem, que materializa e investiga a visão do mundo de outro.

4.2.4 A montagem

Chegamos ao que Ramos (2008) e Nichols (2016) definem como sendo uma das etapas mais importantes da produção documental. Em razão das falas do diretor de Cercados… (2020), é na etapa da ***montagem*** do produto final que a equipe de produção e Caio Cavechini fizeram o que Ramos (2008) define como *montagem de evidência*.

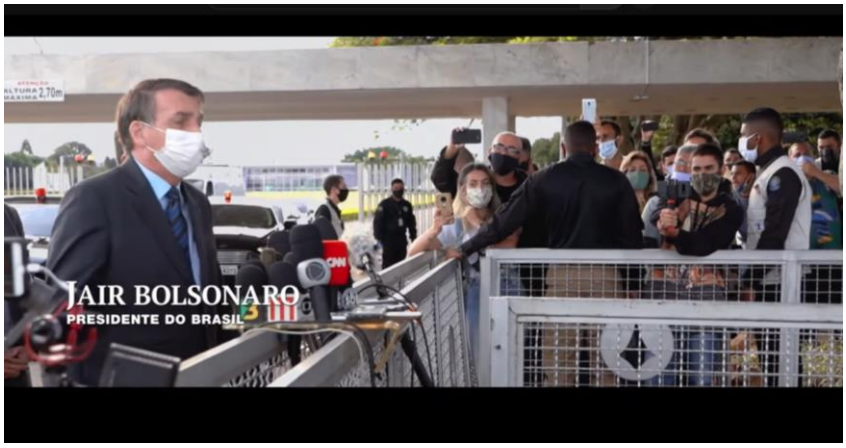
> Em vez de organizar cortes para dar a sensação de tempo e espaços únicos, a *montagem de evidência* os organiza dentro de uma cena de modo a dar impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (RAMOS, 2008, p.87)

Cavechini relata, em entrevista[10], a jornalista Marina Martini Lopes, do portal NSC Total, que “a demissão do Mandetta é o único momento em que usamos arquivos para recuperar a história: a partir daí, já estávamos vivenciando e gravando em tempo real”. Entretanto, o acontecimento não deixa de ser narrado no documentário. Através do uso de imagens de arquivo do fato que integrou a cobertura dos telejornais, jornais e sites do grupo Globo, é construída uma narrativa coerente e concisa.

Essa que deflagra claramente as divergências entre o presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, e o então ministro da saúde, o médico Luiz Henrique Mandetta, através do recurso de montagem que Sijll (2017) denomina como *contraste.* Ela explica que, ao apresentar situações antagônicas nas telas, o espectador é obrigado a “comparar as duas ações o tempo todo, uma reforçando a outra” (SIJLL, 2017, p. 70) e assim suas discrepâncias ficam mais evidentes e o público assim toma a decisão de aceitar um dos lados como o certo ou o mais palatável.

[10] Entrevista de Caio Cavechini para Marina Martini Lopes. Disponível em: < https://www.nsctotal.com.br/noticias/entrevista-caio-cavechini-documentario-cercados> Consultado em: 03/11/2022.

Imagem 27 - No “cercadinho”, Jair Bolsonaro critica a política de isolamento definida pelos governos dos estados do país para evitar a propagação do vírus Sars-COV.



Fonte: Cercados… (2020), 17 min.

Imagem 28 - Em coletiva, em Brasília, Luiz Henrique Mandetta defende a política de isolamento afirmando que os brasileiros “escutem os governadores” e “as pessoas que estão mais próximas do sistema de saúde e da ciência”.

Fonte: Cercados… (2020), 17 min.

Além do uso desse recurso, mais três características tradicionais das produções documentacionais compõem a narrativa discursiva e fílmica de Cercados… (2020), o uso da *voz over,* dos *blocos texto*.

A primeira na produção é sempre usada como uma *ponte sonora* para diferentes tomadas. Sijll (2017) explica que a "*ponte sonora* ocorre quando duas cenas são ligadas por uma única fonte sonora" (SIJLL, 2017, p. 148) e que "nesse caso, isso é feito por meio do diálogo" (SIJLL, 2017, p. 148).

Já os blocos de texto são recursos que transmitem informações essenciais para compreensão da audiência. A estratégia expõe assim o contexto histórico da obra e funciona como uma trucagem para demonstrar a passagem do tempo. Eles foram a solução encontrada por Cavechini organização da produção, onde eles organizam os temas para que esses fluam confirme a tensão do momento, "mas sem confundir o espectador"[11]

A demissão de Mandetta, como já dito, é o único momento da produção em que são usados exclusivamente materiais de arquivo para contextualização do episódio. Sem ainda uma equipe formada para acompanhar os jornalistas no dia a dia da cobertura da Covid-19 no Brasil, a construção narrativa do diretor, fica pautada, inicialmente, nos profissionais que trabalham na produção de imagens para jornais e portais de notícias nacionais e internacionais, os fotógrafos. Saída encontrada para, através da recuperação de fotos do acontecimento, narrar o fato.

Entretanto, o que poderia ser um problema para a equipe tornou-se uma oportunidade para apresentar o contexto no qual viviam as pessoas durante a pandemia. Raphael Alves, contratado da Agência EFE, e Edmar Barro, fotógrafo da Associated Press, são os primeiros personagens que são apresentados ao público. Ambos atuando em Manaus, uma das cidades mais afetadas pela doença no país, que sofreu com a falta de oxigênio nos hospitais, fato que gerou uma investigação federal sobre o ocorrido[12].

---

[11] Entrevista de Caio Cavechini para Marina Martini Lopes. Disponível em: < https://www.nsctotal.com.br/noticias/entrevista-caio-cavechini-documentario-cercados> Consultado em: 03/11/2022

[12] "Os dias de terror vividos por Manaus em janeiro — com a morte de pacientes por asfixia devido à falta de oxigênio nos hospitais, à ausência de vagas em UTIs e à chegada de uma nova variante mais transmissível do vírus — são uma tragédia difícil de esquecer e ainda longe de acabar. Foram muitos os relatos de desespero e incontáveis as imagens de dor daqueles que tentavam buscar por conta própria cilindros de oxigênio para que seus familiares não morressem sufocados, enquanto médicos no limite da exaustão precisavam decidir quem receberia oxigênio suplementar, levando em conta as chances de sobrevivência. (LAVOR, Adriano de. Falta de oxigênio causa mortes e revela colapso em Manaus, que já soma mais de quatro mil mortes em 2021. Informe FIOCRUZ. Matéria do

O primeiro contato do público com os personagens acontece quando, primeiro Raphael Alves e, na sequência, Edmar Barro, aparecem no que aparentemente é a preparação dos profissionais para um dia de trabalho durante a emergência de saúde. Isso porque os fotógrafos estão limpando seus equipamentos com álcool em spray e fixando suas máscaras de proteção facial. Aparato de uso obrigatório durante a pandemia, pois era a forma mais eficaz de evitar o contato com o coronavírus e o possível contágio da Covid-19.

As imagens são o que Nichols (2016) define como tratamento criativo, ou seja, uma seleção da rotina dos jornalistas para, tem como objetivo, mais do que causar curiosidade e interesse, também ser um registro histórico do que foi a pandemia e suas exigências comportamentais, como essa de fato alterou a forma de viver das pessoas. Como analisado em Nanook... (2019), é assim que o diretor “registra os fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e tenham como protagonistas os próprios "*sujeitos*" da ação” (LUCENA, 2012, p.2).

A higienização dos objetos “é uma forma dramática de expressar o mundo interior do personagem” (SIJLL, 2017, p. 260). Isso porque ação e os objetos “ comunicam visualmente, são maleáveis e podemos recorrer a eles do começo ao fim do filme” (SIJLL, 2017, p. 260).

Imagem 29 - Raphael Alves limpa seus equipamentos antes de sair de casa.

dia 04/03/2021) Disponível em: <https://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/50926> Acessado no dia 08/11/2022

Fonte: Cercados… (2020), 4 min.

Imagem 30 - Raphael Alves trabalhando durante a pandemia.

Fonte: Cercados… (2020), 9 min.

Imagem 31 - Edmar Barro no seu carro, saindo para trabalhar durante a pandemia.

Fonte: Cercados… (2020), 6 min.

Imagem 32 - Edmar Barro trabalhando no cemitério.

Fonte: Cercados… (2020), 6 min.

Com essa exposição, é possível concluir que no documentário Cercados… (2020), a obra apresenta um tratamento criativo da realidade pelo diretor, mas que esse respeita e cumpre a função da categoria como define Nichols (2016). A produção documental fala “sobre mundo histórico diretamente, não alegoricamente” (NICHOLS, 2016, p.23) e mostra situações rotineiras durante o período retratado, mas que honram “os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis” (NICHOLS, 2016, p.23).

5 CONCLUSÃO

Há 100 anos, os documentários existem para o que o sociólogo e crítico alemão Siegfried Kracauer define como uma das formas mais eficazes de testemunho, “no sentido que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato” (GUTFREIND, 2009, p. 135), mas, apesar de Cercados… (2020) poder ser enquadrado na categoria das produções documentais como aqui já comprovado, a obra está para além desta rasa classificação. O que ela materializa, com todas as suas estratégias narrativas é o que Xavier (2021), ao explicar a teoria neorrealista do cinema de Kracauer, define como imagens e sons que “não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas com o objetivo de significar algo” (Xavier, 2021, p. 67).

Ao contrário das produções alemãs do regime nazista que, apesar de serem documentais, narram fatos manipulados para o convencimento da audiência de um mundo ideal, o documentário de Caio Cavenchi será uma ferramenta para a compreensão do real significado histórico do período pandêmico, do comportamento não só da população brasileira - muitos infelizmente infectados pelo vírus Sars-Cov e outros tantos pelo negacionismo -, mas também representará uma profunda análise do contexto social e político da época.

Objetivo que é alcançado ao mostrar, como em Nanook… (2019), um tratamento até de certa forma alegórico da realidade, com os personagens encenando muitas vezes os seus hábitos e gestos em meio ao período retratado. Através de uma relação pautada no respeito e confiança, como prega Guzmán (2020), os múltiplos personagens que narram essa história materializam uma época pautada pelo medo e pelo terror.

Como em 1945, com o anúncio oficial do fim II Guerra Mundial sendo proclamado no dia 1 de setembro daquele ano, as atrocidades do regime nazista alemão seguiram sendo reveladas nos anos subsequentes a abertura dos portões do primeiro campo de concentração do regime genocida. Podemos aqui ressaltar, por exemplo, a mobilização internacional para o acompanhamento dos julgamentos que ocorreram na cidade de Nuremberg, na Alemanha, em 1946. O que antes era visto como uma verdade inquestionável nas telas das salas de cinema, torna-se aqui um dos crimes mais cruéis da história da humanidade.

É o que também acontecerá com os reflexos das decisões de ordem de saúde pública e políticas que tiveram palco no ano de 2020, ano da pandemia global do coronavírus. Os relatos compartilhados, as situações registradas e a construção narrativa dos fatos que hoje são chocantes e até mesmo confusos quando organizados no documentário da Globoplay, daqui a alguns anos, serão os propulsores de “experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (Xavier, 2021, p. 69) que se sucederam na sua forma mais crua e real, sem manipulação de narrativas ou maquiagem do real.

Sem dúvida Cercados… (2020) é uma produção documental importante, um testemunho do seu tempo, uma extensão daquilo que acontecia no mundo da época materializado nas telas já que fala “de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis” (NICHOLS, 2016, p.23). Entretanto a sua compreensão plena só poderá acontecer nos anos que ainda estão por vir, pois, para aqueles que são contemporâneos a pandemia da Covid-19 e ainda vivem as suas consequências mais imediatas, ainda é impossível responder a provocação que é feita pelo diretor alemão Rüdiger Suchsland em Caligari… (2022); *o que o cinema sabe que nós não*? Neste caso, só tempo será capaz de responder.

O que se pode aferir, entretanto, é que a produção possui clara intencionalidade de sensibilizar a audiência através dos mais diversos recursos fílmicos, recorrendo, por exemplo, aos métodos de contraste entre o discurso de diferentes personagens para assim expressar sua real crítica. Essa que só será realmente manifestada se encontrar no seu público espectador a predisposição para o entendimento da mensagem final desejada pela equipe de produção da obra, uma ressonância no discurso crítico. Tanto que, em vários momentos, assim como no telejornalismo, o recurso da conversa direta com o espectador é uma realidade que instiga esse quase ao diálogo fantasmagórico com os personagens que surgem na tela. São questionamentos que parecem ficar sem resposta nas telas, mas seguirão ressoando na mente dos receptores da mensagem por muito tempo, intencionalmente.

REFERÊNCIAS

A FOOL And His Money 1912 - Alice Guy Blaché (The first narrative film with an all Black cast!). [S.l], 2021. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal One Week, One Year Uploads. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZBk_rSgAMJw. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado nos Estados Unidos, em 1912, com direção de Alice Guy-Blaché. Título original da obra: A Fool and His Money.

ALICE Guy del Canal ARTE TV. Espanha, 2022. 1 vídeo (52 min). Publicado pelo canal Otro Patrimonio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t9Te2zdljcA&t=791s. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Documentário dirigido por Nathalie Masduraud e Valérie Urréa. Foi lançado no ano de 2020. Título original da obra: Alice Guy - L'inconnue du 7e Art.

ALICE Guy: La nascita, la vita e la morte del Cristo (1906). Itália, 2021. 1 vídeo (33 min). Publicado pelo canal iconauta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qq3t-2zU2dk. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1906, com direção de Alice Guy-Blanché. Título original da obra La Vie Du Christ.

Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blanché. Direção: Pamela Green. Produção: Pamela B Green e Cosima Littlewood. Intérpretes: Alice Guy-Blanché, Pamela Green, Jodie Foster et al. Roteiro: Pamela B. Green e Joan Simon. Estado Unidos; Wildwood Enterprises, Artemis Rising Foundation, Foothill Productions e Be Natural Productions, 2018. Material Digital; Globoplay (103 min), son., color.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema (Primeiros Passos). Brasília; Editora Brasiliense, 2017.

BEZERRA, Cláudio. 2015. “O Personagem no Documentário”. Atas do IV Encontro Anual da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 297-306. Covilhã: AIM. ISBN 978-989-98215-2-1. <Disponível em: https://www.academia.edu/download/53908376/A_personagem_no_documentario.pdf> Consultado em: 27/10/2022

CERCADOS: A Imprensa Contra o Negacionismo na Pandemia. Direção: Caio Cavenchi. Produção: Ali Kamel, Eric Brêtas, Ricardo Villela. Intérpretes: William Bonner, Renata Vasconcellos, Danielle Zampollo et al. Roteiro: Caio Cavenchi, Eliane Scardovelli. Montagem: Caio Cavenchi, Eliane Scardovelli e João Rocha. Rio de Janeiro: Globoplay, 2020. Material digital; Globoplay (116 min), son., color.

DE CALIGARI a hitler (From Caligari to Hitler, 2014) DOCUMENTÁRIO LEGENDADO. Brasil, 2022. 1 vídeo (120 min). Publicado pelo canal Karamazov. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qRrs4WCNA8k. Acesso em 11/11/2022. / Nota da autora: Documentário dirigido por Rüdiger Suchsland no ano de 2014. Título original da obra: Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen.

DER EWIGE Jude (1940)-Split-1. [S.l], 2013. 1 vídeo (32 min). Publicado pelo canal grancircopravda. Disponível em https://www.dailymotion.com/video/x12vxbl. Acesso

em 11/11/2022 / Nota da autora: Documentário dirigido por Fritz Hippler no ano de 1940. Título original da obra: Der ewige Jude.

DIE NIBELUNGEN Kriemhilds Rache 1924 German 1080p BluRay x264 iFPD. Reino Unido, 2018. 1 vídeo (130min). Publicado pelo canal Christopher Webster. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cFGoFIOJin0&t=5694s. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Continuação do filme Die Nibelungen: Siegfried. Foi gravado em 1924. Título original da obra: Die Nibelungen: Kriemhilds Rach

DIE NIBELUNGEN Siegfried (Part 1) 1924 1080p. [S.l], 2021. 1 vídeo (150 min). Publicado pelo canal Movies. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DyngtOql9BI. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1924, com direção de Fritz Lang, Fritz. Título original da obra: Die Nibelungen: Siegfried.

EWIGER Wald - Eternal Forest (1936) German Language eng sub.[S.l], 2022. 1 vídeo (69min). Publicado pelo canal Wolf Slumbers. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vm0GIP0vsMI. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1936, com direção de Hanns Springer e Rolf Von Sonjevski-Jamrowski. Título original da obra Ewiger Wald.

GUTFREIND, C. F. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. Comunicação Mídia e Consumo, [S. l.], v. 6, n. 15, p. 129–144, 2009. DOI: 10.18568/cmc.v6i15.149. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/149>. Acesso em: 16/11/2022

L' ARROSEUR arrosé - 1 (1895). Itália, 2021. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal iconauta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1yQSW_EGUJA. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1895, com direção de Auguste Lumière e Louis Lumiére. Título original da obra: L'Arroseur Arrosé.

L'ARRIVÉE D'un Train En Gare De La Ciotat (1895). Reino Unido, 2012. 1 vídeo (50 seg). Publicado pelo canal Patrick Samuel-Nietzold. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-e1u7Fgoocc. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1895, com direção de Auguste Lumière e Louis Lumiére. Título original da obra: L`arrivée d`un train en gare de La Ciotat.

LA FÉE aux choux, ou la naissance des enfants 1900 - Silent Short Film - Alice Guy. Espanha, 2016. 1 vídeo (1min). Publicado pelo canal Smells Like Popcorn Huele A Palomitas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xJWzNG9YYW8. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1896, com direção de Alice-Guy Blaché. Título original da obra: La Fée aux Choux.

LA SORTIE de l'Usine Lumière à Lyon (All 3 Versions) 1895. [S.l], 2016. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Vintage Films Channel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J1EdyZtkGXo. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1895, com direção de Auguste Lumière e Louis Lumiére. Título original da obra: La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière.

LES RÉSULTATS du féminisme (1906-1908) The Consequences of Feminism (Gaumont). Estados Unidos, 2020. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Films by the Year. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q76ZoAOWHJM. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado no ano de 1906, com direção de Alice Guy-Blaché. Título original da obra: Les Résultats Du Féminisme.

LUCENA, Luiz Carlos. Como fazer documentários: Conceito, linguagem e prática de produção. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

Lumière! A Aventura Começa. Direção: Thierry Frémaux. Produção: Bertrand Tavernier. Intérpretes: François Clerc, Martin Scorsese, Thierry Frémaux et al. Montagem: Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. França; Sorties d'Usine Productions; Centre National de la Cinématographie (CNC), 2016 (90 minutos), son., preto e branco.

LUMIÈRE: Concours de Boules (1896). Itália, 2021. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal iconauta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ppmGz1vA09w. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1896, com direção de Auguste Lumière e Louis Lumiére. Título original da obra: Concours de Boules.

MAKING an American Citizen (1912). [S.l], 2015. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Piso. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9WSld4iEs04. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1912 por Alice Guy-Blanché, no Estados Unidos. Título original da obra: Making a American Citizen.

MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. Cienc. Cult., São Paulo , v. 54, n. 2, p. 36-37, 2002 . < Diponíel em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200027&lng=en&nrm=iso >. Consultado em: no dia 27/09/2022

NANOOK, O Esquimó - 1922 Legendado. Brasil, 2019. 1 vídeo (78 min). Publicado pelo canal Clássicos do Domínio Público. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SzFHgrzxGkk&t=2956s. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado no ano de 1922, com direção de Robert J. Flaherty Título original da obra: Nanook Of The North.

NERVEN (Molestar) - 1919. Panamá, 2021. 1 vídeo (169 min). Publicado pelo canal BRUNO DIAZ. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g4TJEkbcMtg&t=91s. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1919, com direção de Robert Reinert. Título original da obra: Nerven.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus, 2016.

"NOSFERATU, eine Symphonie des Grauens". Friedrich Wilhelm Murnau.1922/HD/Deutsche-English-Español. México, 2021. 1 vídeo (155 min). Publicado pelo canal Classic Films. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0RPFnGFoP0Y. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1922, com direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Título original da obra: Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens.

NUREMBERG CONGRESS - SOUND. Reino Unido, 2015. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal British Movietone. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9tlenyBWs4w. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Compilado dos vídeo do encontro. O conteúdo original não está disponível na internet porque, segundo as diretrizes da maioria dos portais, o mesmo é caracterizado como “apologia ao nazismo”.

O GABINETE do Dr.Caligari (1920) Legendado. Brasil, 2021. 1 vídeo (75 min). Publicado pelo canal Canal da Elvira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WTAadVwYPBI. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado no ano de 1920, com direção de Robert Wiene. Título original da obra: Das Cabinet des Dr. Caligari.

OLIVEIRA, R. O. L. DE., E MARTINS, M. L. (2022). Da Chegada de um trem à estação ao leão virtual de Chengdu: A vertigem tecnológica e o aumento da voltagem sensorial. In Z. Pinto-Coelho, S. Marinho & T. Ruão (Eds.), Práticas comunicativas, organizações e educação. Atas das VIII Jornadas Doutorais do CECS (pp. 7–25). CECS.

O TRIUNFO Da Vontade (1935) - (Completo & Legendado). Brasil, 2022. 1 vídeo (111 min). Publicado pelo canal Documentários Completos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hvsp399nis4&t=941s. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado em 1935, com a direção de Leni Riefenstahl. Título original da obra: Triumph des Willens.

OKTYABR - Grigoriy Aleksandrov & Sergei M. Eisenstein (1928). Santa Catarina, Brasil, 2020. 1 vídeo (105 min). Publicado pelo canal cine ufsc. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=W-ltDiLcIA0. Acesso em 11/11/2022. / Nota da autora: Filme gravado em 1928, com direção de Grigory Aleksandrov e Sergei Eisenstein. Título Original da obra: Oktybr.

PEREIRA, W. P. Cinema e propaganda política no facismo, nazismo. Revista História: Questões & Debates, Curitiba. Paraná. Editora UFPR Volume 38, p. 101-131, 2003. <Disponível em: http://dx.doi.org/10.5380/his.v38i0.2716> Consultado em: 19/10/2022

PROMESSAS de um Novo Mundo. Brasil, 2020. 1 vídeo (85 min). Publicado pelo canal LED educa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I1jNSbZWi0c. Acesso em: 11/11/2022

PUCCINI, Sérgio. Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção. São Paulo: Papirus, 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2008.

REPAS de bébé (1895) Baby's Dinner (Lumière). Estados Unidos, 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Films by the Year. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YaiADfZnJkw. Acesso em 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado no ano de 1895, com direção de Louis Lumière. Título original da obra: Répas de Bèbe.

SARNO, Geraldo. Cinema Direto. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 1, 1966. <Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/45631/72139> Consultado em: 04/11/2022

"THE FUHRER Gives the Jews a City" WWII German Propaganda Film 19064. Estados Unidos, 2021. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal PeriscopeFilm I. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P9V6d2Y1WjE. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado no ano de 1944, com direção de Kurt Gerron. Título original da obra: Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet.

VANOYE, Francis. Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo. Editora Papirus. 2012.

VIETNAMESE Children (1900, French Indochina) - by Gabriel Veyre. [S.l], 2020. 1 vídeo (49 seg). Publicado pelo canal Early Cinema. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WE9vxl9VQ0U. Acesso em: 11/11/2022 / Nota da autora: Filme gravado no ano de 1890, com direção de Gabriel Veyre. Título original da obra: Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra. 2021.