

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Taíssa Maria Tavares Guerreiro

**CERCADOS: UM OLHAR SOBRE A COBERTURA JORNALÍSTICA DA COVID-19
NO BRASIL.**

BAURU

2023

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa. Bauru - SP - Brasil
Fone: 14 3103-6057 - e-mail spg.faac@unesp.br
www.faac.unesp.br

Taíssa Maria Tavares Guerreiro

**CERCADOS: UM OLHAR SOBRE A COBERTURA JORNALÍSTICA DA COVID-19
NO BRASIL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação da Professora Livre-docente Ana Silvia Lopes Davi Médola.

BAURU

2023

G934c

Guerreiro, Taíssa Maria Tavares

Cercados : um olhar sobre a cobertura jornalística da covid-19 no Brasil / Taíssa Maria Tavares Guerreiro. -- Bauru, 2023

94 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientadora: Ana Silvia Lopes Davi Médola

1. Cercados. 2. Documentário. 3. Enunciação. 4. Televisualidades.
5. Jornalismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa impacta os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) número 4 (Educação de Qualidade) e número 16 (Paz, Justiça e Instituições Eficazes) no Brasil, uma vez que contribui com reflexões críticas acerca do cenário de desinformação ocorrido no âmbito do primeiro ano da Covid-19 no país. Ademais, promove transparência sobre a produção de sentidos na comunicação midiática e reforça a importância do acesso público à informação.

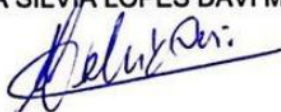
POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research has an impact on Sustainable Development Goals (SDGs) 4 (Quality Education) and 16 (Peace, Justice and Effective Institutions) in Brazil, as it contributes to critical reflections on the scenario of disinformation that has occurred in the first year of Covid-19 in the country. It also promotes transparency about the production of meanings in media communication and reinforces the importance of public access to information.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE TAÍSSA MARIA TAVARES GUERREIRO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 28 dias do mês de setembro do ano de 2023, às 14:30 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de TAÍSSA MARIA TAVARES GUERREIRO, intitulada **CERCADOS: UM OLHAR SOBRE A COBERTURA JORNALÍSTICA DA COVID-19 NO BRASIL**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Associado JOSE CARLOS MARQUES (Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design / Universidade Estadual Paulista, Profa. Dra. Associada III ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Técnicas Profissionais e Conteúdos Estratégicos / Universidade Federal de Juiz de Fora. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA



Taíssa Maria Tavares Guerreiro

**CERCADOS: UM OLHAR SOBRE A COBERTURA JORNALÍSTICA DA COVID-19
NO BRASIL.**

Área de Concentração: COMUNICAÇÃO

Linha de Pesquisa: 2 - PRODUÇÃO DE SENTIDO NA COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola (presidente e orientadora)
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Prof. Dr. José Carlos Marques
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Profa. Dra. Iluska Maria da Silva Coutinho
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Bauru, 28 de setembro de 2023

Dedico esta pesquisa a todos os profissionais jornalistas que, mesmo com o negacionismo e a desvalorização profissional, se mantiveram firmes na linha de frente da Covid-19, levando informações para a população brasileira. Vocês salvaram vidas também.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me possibilitar coragem para enfrentar todos os desafios para chegar até aqui. Não foi uma luta rápida, tampouco fácil. Sair do interior da Amazônia, Terra Santa – Pará, e me mudar “de mala e cuia” para Bauru – São Paulo, em busca de oportunidades melhores, foi o maior ato de coragem que realizei nestes 24 anos de vida. Tenho a certeza de que não foi por acaso, foi providência divina desde o início.

Em segundo lugar, agradeço à minha família que foi meu alicerce em todos os momentos de minha jornada acadêmica. Ao meu pai, Antônio Beneventes, que nunca mediu esforços para a realização de meus sonhos, sobretudo os que se referem à minha formação. Eu nunca conheci uma pessoa que incentivasse tanto suas filhas a seguirem seus sonhos como ele nos incentiva. Se eu consegui concluir a graduação e o mestrado hoje, sem dúvidas, foi graças ao seu apoio incansável. Meu maior exemplo de superação sempre será você, um interiorano amazônida que não teve a oportunidade de adentrar no ensino superior quando jovem, e hoje está a dois semestres de se formar administrador, depois de formar suas duas filhas como administradora e jornalista.

À minha mãe, Nara Tavares, a pessoa mais preocupada, dedicada e amorosa que conheço. Nossas despedidas sempre foram as mais difíceis, e mesmo com os olhos marejados de lágrimas, ao me abençoar, sempre deixou claro o quanto me apoiava e que toda essa distância era por um grande propósito. Você também é um grande exemplo de superação para mim, e sem você eu jamais conseguiria chegar até aqui, tampouco permanecer até o final. Obrigada por cada cuidado – perto ou longe – pelas orações e por apoiar meus sonhos. Como uma boa mãe, você me ensinou valores que irão me acompanhar para sempre onde quer que eu vá.

À minha querida irmã, madrinha, melhor amiga, segunda mãe, Tainara Guerreiro, por tantas vezes ter sido meu porto seguro nessa jornada de dois anos e meio. Você é uma das minhas inspirações como mulher, profissional e pessoa. Seguindo os passos de nossos pais, você também é a maior apoiadora de meus sonhos, a pessoa a quem eu posso confiar a minha vida, se preciso for. Agradeço por todo o investimento feito em minha formação e por cada colo nos momentos difíceis em que tudo parecia desmoronar.

À minha avó materna, Maria José, e na oportunidade agradeço ao meu querido avô, Laureano Tavares (*in memorian*), o qual me visitou em um sonho, dias antes de ser divulgado o resultado do processo seletivo de mestrado em 2020. Se ainda estivesse entre nós, certamente estaria muito orgulhoso, junto de minha avó, ao ver a “Tassinha” dele se tornar mestra. Mas me conforta saber que ele e meus avós paternos, Ana Maria e José Guerreiro (*in memorian*),

contribuíram plantando sementes de amor e respeito no terreno da vida. Hoje, uma delas, já germinada, lembra de vocês com muito carinho.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Ana Silvia Médola, que embarcou comigo nessa jornada. Excelente profissional e mulher admirável, foi muito mais que uma orientadora. Presenciou meus momentos de crise quando a ansiedade me paralisava, teve paciência e sabedoria no decorrer deste processo. Tranquilizou-me nos momentos mais difíceis que vivi em Bauru e sempre acreditou em minha capacidade de superação. Obrigada pelas orientações humanizadas. Seu apoio, zelo, dedicação e incentivo serão as recordações mais valiosas que guardarei sobre este período.

Ao excelente corpo de professores do programa de pós-graduação em comunicação da Unesp Bauru, os quais contribuíram para minha formação. Na oportunidade, estendo meus agradecimentos aos professores doutores José Carlos Marques e Marcos Américo, que aceitaram participar da banca de qualificação e contribuíram com valiosas considerações durante esta etapa. E, ainda, à professora Iluska Coutinho da Universidade Federal de Juiz de Fora, por aceitar participar da banca na defesa final propondo ótimas reflexões acerca do trabalho.

Aos integrantes do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA) da Unesp, em especial aos colegas Henrique Pereira, Carlos Sabino Caldas e Bruno Jareta. Agradeço pela troca de conhecimento durante as reuniões que me ajudaram a compreender melhor o universo encantador da semiótica discursiva.

Ao meu querido orientador da graduação, Prof. Dr. Carlos Barros Monteiro, aquele que me apresentou a Unesp nas primeiras conversas sobre o meu desejo de fazer mestrado, e me incentivou a participar do processo seletivo de mestrado, enquanto eu produzia meu trabalho de conclusão de curso. Agradeço por tantos conhecimentos trocados acerca da vida acadêmica e profissional.

À minha querida amiga Kethleen Rebêlo, egressa do PPGCOM da Unesp, a qual também tive a honra de ser aluna na graduação. Obrigada por todas as vezes em que me ouviu, compartilhou experiências e se colocou à disposição para me ajudar desde o início dessa jornada, sempre me incentivando a buscar novos horizontes para a qualificação profissional.

À minha querida psicóloga Isabela Custódio, que me acompanhou neste processo desde o início, fornecendo apoio nos momentos difíceis e sendo luz em vários momentos de escuridão emocional. Isabela, você é um anjo que possui o dom de cuidar de almas através da psicologia.

Ao meu querido Padre e amigo, Rodrigo Allan, da Paróquia Santa Isabel - Terra Santa/PA, e aos irmãos do Grupo de Oração Coração Adorador, da Paróquia Sagrado Coração

de Jesus - Bauru/SP, pessoas que me deram suporte emocional diante das dificuldades emocionais enfrentadas, sendo muito importantes em vários aspectos de minha vida, sobretudo os que se referem à fé.

Aos amigos e amigas que fiz na pós-graduação, em especial aos mais próximos e aos que pude compartilhar momentos de aflição, ansiedade, dúvida, medo e alegria também, Daniela Borges, Karine Nunes, Júlia Corrêa, Monielly Barbosa, Thamires Trindade, Gabriela Amorin, Raquel da Cruz, Monique Fogliatto, Carolina Falandes, Letícia Estrela, Fábio Modesto, Onan Ferreira e Isadora Prestes.

À minha querida amiga de longos anos, Flávia Ribeiro, a qual admiro, confio e compartilho conhecimentos valiosos no cotidiano. Excelente profissional em sua área, também contribuiu com a revisão final desta dissertação. Não haveria outra pessoa mais competente para realizar esta atividade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo amparo financeiro fornecido durante dois anos de pesquisa, o qual me possibilitou permanecer em Bauru. É importante reiterar que o apoio à educação jamais significará retrocesso ao país, mas, sim, investimento na qualidade de vida de seu povo.

O processo de elaboração desta dissertação foi desafiador e significa uma grande vitória sobre a ansiedade, que por vários momentos tentou paralisar meu sonho de concluir o mestrado. Desde o processo seletivo até o início do ano de 2022, meu contato com a pós-graduação se deu de forma remota, e, quando finalmente as atividades retornaram ao presencial, tive de lidar com sequelas deixadas por esse período obscuro que vivenciamos. Por isso, agradeço imensamente a Deus por ter me concedido coragem, fé e esperança para finalizar este ciclo. Que venham os próximos desafios!

Taíssa Maria Tavares Guerreiro

*Nesse cruzamento de vozes que concordam ou polemizam entre si,
constroem-se os discursos e os sujeitos da comunicação,
determinados socialmente e, portanto, sempre históricos e ideológicos.*

Diana Pessoa de Barros

GUERREIRO, Taíssa Maria Tavares Guerreiro. **Cercados: um olhar sobre a cobertura jornalística da Covid-19 no Brasil**. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, sob orientação da Prof. Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola, Bauru, 2023.

RESUMO

No contexto da pandemia da Covid-19 no Brasil, ficou evidente o embate e a resistência da imprensa frente aos ataques e agressões protagonizados por negacionistas. O documentário *Cercados*, produzido pela *Globoplay*, a plataforma de *streaming* do *Grupo Globo*, é tomado como objeto de análise neste trabalho, tendo em vista seu conteúdo autorreferencial que retrata os desafios dos bastidores da cobertura jornalística no primeiro ano da Covid-19 no Brasil. Fundamentado nas contribuições do aporte teórico-metodológico da semiótica discursiva de linha francesa, com enfoque no nível discursivo do percurso gerativo de sentido, o trabalho objetiva analisar os efeitos de sentido produzidos pelo texto audiovisual e sua contribuição para a reflexão crítica acerca do cenário de desinformação. Os resultados indicam que a organização do discurso, marcada pela estética da autorreferencialidade, possibilita ao enunciatário adentrar ao universo da produção jornalística e identificar-se com os papéis temáticos desempenhados pelos jornalistas. Observou-se que o cerceamento da imprensa é o tema reiterado por meio da figurativização, e estabelece o fio narrativo na construção discursiva do documentário, à medida que as diferentes espacialidades retratadas circunscrevem diferentes faces da mesma tragédia.

PALAVRAS-CHAVE: Cercados; Documentário; Enunciação; Televisualidades; Jornalismo.

GUERREIRO, Taíssa Maria Tavares Guerreiro. **Cercados: um olhar sobre a cobertura jornalística da Covid-19 no Brasil**. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, sob orientação da Prof. Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola, Bauru, 2023.

ABSTRACT

In the context of the Covid-19 pandemic in Brazil, the clash and resistance of the press in the face of attacks and aggressions carried out by deniers was evident. The documentary *Cercados*, produced by Globoplay, Grupo Globo's streaming platform, is taken as the object of analysis in this work, in view of its self-referential content that portrays the behind-the-scenes challenges of journalistic coverage in the first year of Covid-19 in Brazil. Based on the contributions of the theoretical-methodological framework of French discursive semiotics, with a focus on the discursive level of the generative path of meaning, the work aims to analyze the effects of meaning produced by the audiovisual text and its contribution to critical reflection on the disinformation scenario. The results indicate that the organization of the discourse, marked by the aesthetics of self-referentiality, allows the enunciatee to enter the universe of journalistic production and identify yourself with the thematic roles played by journalists. It was observed that the curtailment of the press is the theme reiterated through figurativization, and establishes the narrative thread in the discursive construction of the documentary, as the different spatialities portrayed circumscribe different faces of the same tragedy.

KEYWORDS: Cercados; Documentary; Enunciation; Televisualities; Journalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Cartaz de divulgação do documentário Cercados.....	41
Figura 02: Danielle Zampollo entregando uma câmera ao médico Heider Alves.....	58
Figura 03: Danielle Zampollo relatando seu envolvimento com familiares de vítimas da Covid-19.....	58
Figura 04: Repórter da TV Cultura sendo interrompida por manifestante durante gravação de passagem.....	59
Figura 05: Jair Bolsonaro, em plano fechado, cedendo entrevista no cercadinho.....	59
Figura 06: Jair Bolsonaro respondendo a jornalistas no cercadinho.....	64
Figura 07: Apoiadora de Jair Bolsonaro insultando a imprensa no cercadinho.....	64
Figura 08: Identidade visual com título e subtítulo do documentário.....	65
Figura 09: Apoiadores de Jair Bolsonaro insultando a imprensa no cercadinho.....	66
Figura 10: Raphael Alves com equipamentos de segurança no cemitério público de Manaus.....	67
Figura 11: Interior do Hospital Vila Penteadado com leitos de UTI superlotados.....	70
Figura 12: Eliza Marinho orando na área externa do Hospital Tide Setúbal.....	71
Figura 13: Grupo de pessoas orando na área externa no Hospital Tide Setúbal.....	72
Figura 14: Jornalista Roney Domingos, em entrevista, na redação do <i>Portal G1</i>	73
Figura 15: Redação do <i>Portal G1</i> , em São Paulo.....	74
Figura 16: Wiliam Bonner conversando com Ricardo Villela e Regina Montella na redação da <i>TV Globo</i>	75
Figura 17: Jornalistas da <i>TV Globo</i> na <i>switcher</i> , durante a pane na transmissão do <i>Jornal Nacional</i>	75
Figura 18: Fotografia no interior do cemitério público de Manaus.....	78
Figura 19: Fotografia de enterros coletivos no cemitério público de Manaus.....	79
Figura 20: Edmar Barros fotografando túmulo identificado com uma flor.....	80
Figura 21: Fotografia de túmulo identificado com um copo descartável.....	80
Figura 22: Edmar Barros registrando enterros coletivos realizados com retroescavadeira.....	81
Figura 23: Fotografia da urna funerária da senhora mencionada por Raphael Alves.....	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: DOCUMENTÁRIOS COMO CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS.....	16
1.1 As origens do documentário no audiovisual.....	16
1.2 Documentário: um conceito transversal.....	27
1.3 <i>Cercados</i> : um documentário sob o olhar da imprensa.....	36
CAPÍTULO 2: A ESTÉTICA TELEVISIVA DO DOCUMENTÁRIO NO STREAMING.....	42
2.1 A televisão na convergência midiática.....	42
2.2 Documentário no <i>streaming</i> : a televisualidade de <i>Cercados</i>	50
CAPÍTULO 3: AS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS E O DIÁLOGO COM A AUTORREFERENCIALIDADE EM CERCADOS.....	60
3.1 <i>Cercados</i> e sob tensão, o efeito de sentido de cerceamento.....	62
3.2 O drama da Covid-19 segmentado em espaços.....	67
3.3 A tragédia da Covid-19 no Brasil figurativizada em Manaus	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

O ano de 2020 foi marcado por um cenário de incertezas provocado pela pandemia da Covid-19, uma ocorrência sem precedentes. Nesse contexto, a mídia desempenhou papel fundamental na disseminação de informações, na formação da opinião pública e na busca pela compreensão dos desafios sociais que a sociedade enfrentava naquele período. Os conteúdos jornalísticos obtiveram destaque nos números de audiência com a divulgação de notícias relacionadas às implicações da doença, caracterizando-se como essencial no esforço de combate ao vírus. Entretanto, no Brasil, esse período ficou marcado por muitos desafios enfrentados pela imprensa, incluindo agressões, resistência e ataques provenientes de sujeitos negacionistas que negavam a realidade da pandemia.

De acordo com o relatório da Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), o ano de 2020 foi considerado o ano mais violento para os jornalistas brasileiros, totalizando 428 casos de agressões registradas (Fenaj, 2020). Desde que o órgão iniciou a contabilização do índice de violência contra os profissionais da imprensa na década de 1990, esta foi a primeira vez que um número expressivo de agressões foi registrado. Segundo ainda a Fenaj (2020), esse aumento de casos está relacionado à sistemática ação do presidente da república da época, Jair Bolsonaro, que visava descredibilizar o trabalho da imprensa, fazendo com que seus apoiadores também se posicionassem contra os veículos de comunicação social e contra os jornalistas.

Em meio a essa disputa de narrativas, instaurou-se um cenário de desinformação protagonizado pelos negacionistas, os quais produziam e replicavam um grande fluxo de informações falsas através de grupos no *Whatsapp* e em outras redes sociais. Nesse contexto, a imprensa brasileira se viu diante da complexa tarefa de comunicar a gravidade da pandemia e suas implicações. Os jornalistas permaneceram na linha de frente, junto aos profissionais de saúde, cobrindo diariamente as ações relacionadas à pandemia, a fim de fornecerem informações precisas e confiáveis à população, ainda que fossem expostos ao risco de contágio do vírus.

Partindo do pressuposto de que todo ato comunicativo excede uma simples transmissão de informações, abrangendo também a capacidade de persuadir o receptor a adotar as convicções expressas durante a enunciação (Fiorin, 2018), e considerando a eficácia discursiva do gênero documentário, a presente pesquisa tem como foco refletir sobre alguns aspectos da relação do texto midiático com contexto sociocultural, a partir da análise de uma produção audiovisual por meio de um recorte síncrono, conjuntural.

O objeto de análise é o documentário *Cercados – a imprensa contra o negacionismo da*

pandemia. Produzido pelo *Globoplay* e dirigido por Caio Cavechini, a obra foi lançada em 03 de dezembro de 2020, ainda no período da pandemia, e retrata os desafios dos bastidores da cobertura jornalística no primeiro ano da Covid-19 no Brasil, com ênfase nas ações do governo federal em relação à pandemia. Uma das características destacáveis deste documentário reside em sua abordagem autorreferencial, uma vez que se trata de uma produção que incorpora relatos e registros da rotina de diversos jornalistas que realizaram a cobertura da pandemia em diferentes regiões do país. Nesse sentido, esta pesquisa se origina da necessidade de estudar as novas formas de discurso produzidas pela mídia, que são utilizadas como estratégia frente à negação de indivíduos, os quais, num cenário de influência protagonizado por Jair Bolsonaro, replicavam discursos de desvalorização da atividade jornalística. Dessa forma, buscou-se resposta ao problema: como são organizadas, dentro do documentário *Cercados*, as estratégias discursivas utilizadas pela imprensa para reforçar a credibilidade do jornalismo?

Baseados no aporte teórico-metodológico da semiótica discursiva de linha francesa, com ênfase no nível discursivo do percurso gerativo de sentido, o objetivo deste trabalho é analisar os efeitos de sentido produzidos pelo texto audiovisual e sua contribuição para a reflexão crítica acerca do cenário de desinformação. De forma mais específica, buscou-se identificar as estratégias enunciativas contidas no documentário *Cercados*, além de compreender quais valores são reiterados no âmbito da narrativa.

O trabalho está estruturado em três capítulos, sendo o primeiro capítulo a explanação do contexto histórico sobre o desenvolvimento do gênero documentário, o qual também discorre como as mudanças sociais e tecnológicas influenciaram a formação de movimentos socioculturais no cinema documental. Posteriormente, evidencia-se que a essência do gênero documentário sempre esteve ligada à representação do real, caracterizando-se como uma construção discursiva que possui efeitos de sentido de dizer verdadeiro, estabelecidos na esfera do contrato enunciativo (Greimas e Courtés, 2020). Após estabelecer as semelhanças e diferenças entre o gênero documentário e às produções jornalísticas, o capítulo apresenta o documentário *Cercados* como objeto de análise e elucida seu contexto de produção.

O segundo capítulo aborda a intersecção entre o gênero documentário e a estética televisiva, especificamente a maneira como o documentário é moldado pela natureza das plataformas de *streaming*, a exemplo da produção de *Cercados* pela *Globoplay*, e como essa prática influencia na forma como as narrativas são construídas e apresentadas ao público. Por se tratar de uma obra produzida para uma plataforma de *streaming*, o contexto de convergência dos meios (Jenkins, 2009) e as fases de transformação da televisão foram mencionados neste capítulo, e, posteriormente, o conceito de televisualidades (Kilpp, 2020), a fim de analisar a

estética da autorreferencialidade (Scolari, 2009) presente em *Cercados*.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta o método utilizado, e, em seguida, as análises sobre as estratégias enunciativas presentes no documentário, com ênfase nas projeções espaciais recorrentes – com exceção da espacialidade do cemitério de Manaus que não é reiterada –, tendo em vista que este é um mecanismo notoriamente utilizado em sua construção discursiva. Para além, são analisadas as estratégias relacionadas aos relatos em primeira pessoa, observando ainda como os temas pretendidos são inferidos na narrativa por meio do processo de figurativização, destacando os efeitos de sentido produzidos e as isotopias estabelecidas com a utilização da estética autorreferencial.

Esta pesquisa justifica-se como relevante por analisar as estratégias discursivas presentes em uma produção audiovisual que explora, pelo ponto de vista da imprensa, os problemas vivenciados durante um período desafiador como a pandemia da Covid-19. O estudo desse campo proporciona dimensões reflexivas e críticas sobre a produção de sentidos na comunicação midiática, elucidando como isso influencia na formação da opinião pública. Em última instância, esta pesquisa proporciona contribuição significativa para a compreensão das estratégias comunicacionais adotadas pela mídia em tempos de crise.

CAPÍTULO 1 – DOCUMENTÁRIOS COMO CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS

1.1 As origens do documentário no audiovisual

Historicamente, a linguagem cinematográfica nasceu com estética documental. Em 1895 já era possível fixar um registro fotográfico em uma superfície de papel, metal ou vidro. Entretanto, foi com a aplicação dos princípios da câmera fotográfica às imagens em movimento que surgiu o cinema, a partir da criação do cinematógrafo, pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière (Lucena, 2018). O cinematógrafo, palavra de origem grega que significa “registro de imagem em movimento”, consistia em um aparelho à manivela que captava imagens, revelava o filme e projetava-o em uma tela externa, sem usar eletricidade (Abreu, 2016).

Os registros captados pelo cinematógrafo eram imóveis, com capacidade de 24 quadros por segundo. O primeiro filme, *A saída da fábrica*, foi exibido em 28 de dezembro de 1895 no *Grand Café*, em Paris, onde posteriormente foram exibidos outros filmes como *O almoço do bebê*; *O desembarque para o Congresso de Fotografia de Lyon*; *A chegada de um trem*, também em 1895. As imagens retratadas consistiam em registros simples do cotidiano, como a saída de operários do prédio no qual funcionava a empresa da família Lumière. Entretanto, por se tratar de uma novidade para a época, a exibição pública do filme *A chegada de um trem* causou medo e admiração nos espectadores, pois estes supuseram que o trem atravessaria a parede (Lucena, 2018).

A partir da observação dos registros feitos pelos irmãos Lumière, sete anos depois, originou-se o primeiro filme de ficção, *Viagem à Lua* (1902), de George Méliès. Na exibição de *O almoço do bebê*, o mágico ilusionista observou algo que passou despercebido pelos demais espectadores, o segundo plano da cena. Atraído pelo movimento das folhas de uma árvore que estava atrás do bebê, ele desenvolveu seu “cinema de camadas”:

Méliès transformou seus filmes em verdadeiras experiências de linguagem usando efeitos de imagem como substituição de objetos a partir de interrupções da câmera ou sobre-impressão feita com a própria câmera, os chamaods *trick effects*. [...] Ele constrói cenários para seus filmes, de forma a nos dar a sensação de multicamadas e de profundidade de campo no mesmo plano, o corte evidenciando a continuidade temporal e a manutenção do mesmo espaço (Mourão, 2002, p. 36).

Ao adaptar sua experiência de teatro ao cinema, o ilusionista buscava criar uma ilusão próxima à ideia da magia. Lucena (2018) afirma que Méliès foi responsável pela criação do

primeiro roteiro cinematográfico, e que, além disso, deu origem aos elementos mais significativos do cinema de ficção: os atores, o entretenimento, a imaginação do cineasta como estimuladora da imaginação do espectador. Mais tarde, entre 1908 e 1915, o norte-americano D. W. Griffith produziu centenas de pequenos filmes – dentre eles *O nascimento de uma nação* (1915) – e estabeleceu as bases da linguagem cinematográfica as quais são conhecidas hoje: os closes, a montagem paralela com eventos simultâneos na tela, a presença de personagens como o galã e a mocinha, além da alternância de gêneros do filme – aventura, romance, comédia. Essa experimentação foi um marco na história do cinema e contribuiu para o surgimento da indústria cinematográfica norte-americana, impulsionando a indústria de Hollywood (Lucena, 2018).

Em 1910, a Pathé francesa, fabricante de câmeras, desenvolveu uma espécie de “documentário jornalístico” que tinha o objetivo de informar e entreter as pessoas. Eram filmes de viagem e de atualidades, que retratavam paisagens, eventos sociais, cenas de guerra, acidentes e as mais variadas atrações. Esses filmetes deram origem a um novo produto que ficou conhecido como *newsreel* ou cinejornal. De acordo com Da-rin (2004, p. 39), “Os cinejornais traziam duas inovações: formavam um programa fechado, compatível com a crescente padronização da indústria; e eram renovados uma ou duas vezes por semana”. Nesse sentido, o cinejornal criou para a época um formato comercial seriado, mas não estabeleceu um novo modelo estético, pois sua produção era similar aos filmes Lumière – exceto pela orientação jornalística e sua distribuição em massa. Mesmo assim, entre os anos de 1910 a 1920, centenas de filmes de viagem foram produzidos pela Pathé, ainda que as estruturas permanecessem carentes de uma “escritura” filmica própria, que pudesse capturar o espectador e fazê-lo adentrar no mundo imaginário do relato (Da-Rin, 2004).

O fim do período Lumière e a concepção do que se conhece hoje como documentário surgiu nos anos de 1920, quando Robert Flaherty visitou pela terceira vez os inuítes – uma comunidade de esquimós localizada no Norte do Canadá – e criou “aquele que é considerado o primeiro filme de não-ficção, *Nanook, o esquimó* (1922)” (Lucena, 2018, p. 10). O filme era diferente dos que já haviam sido produzidos, pois saía do padrão descritivo da natureza e das culturas visitadas e centrava a narrativa numa perspectiva dramática, com a apresentação de personagens reais – o esquimó Nanook e sua família – e sua rotina hostil com os desafios para sobreviver nos desertos gelados do Norte do Canadá (Jesus, 2008).

Até a produção de *Nanook* o filme documental era compreendido como um ato cinematográfico, o qual registrava os acontecimentos do mundo real. Já o filme de ficção era associado à construção de uma história, ao mundo imaginário/ficcional. No entanto, a partir de

1922, os filmes¹ de Flaherty redefiniram os dois tipos de cinema até então desenvolvidos:

O documentário passa a ser considerado como a produção audiovisual que registra fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e como protagonistas os próprios “sujeitos” da ação: o esquimó Nanook ou o pescador de *Os pescadores de Aran* (1934), por exemplo (Lucena, 2018, p. 11).

A estética construída em *Nanook* torna-se, a partir de então, um padrão para os filmes de não ficção, onde a subjetividade dos realizadores era introduzida em algum momento da narrativa, no processo de produção. Entretanto, este filme causou discussões e discordâncias entre observadores da época, uma vez que sua forma de representar a realidade mesclava estratégias da ficção na não-ficção, como como pode-se observar adiante.

Entre o final dos anos 1910 e durante a década de 1920, o cinema se consolidava como indústria da arte e do entretenimento. Nesse período, o cineasta soviético, Dziga Vertov, entusiasmou novas formas de pensar o cinema rudimentar, a partir de experiências, em um cinejornal denominado *kino-pravda* (cinema verdade), no qual ele produziu uma série de documentários em conjunto com sua esposa Elizaveta Svilova e seu irmão Mikhail Kaufman. No contexto da industrialização e revolução na União Soviética, uma cultura de crença com olhar futurista foi desenvolvida sob as máquinas, a eletricidade e o automóvel. Nesse período, Vertov inovou com a criação do *kino-glaz* (cine-olho), sendo considerado um dos pioneiros da imagem em movimento e precursor da base das correntes que mais tarde se desenvolveriam – o cinema direto dos norte-americanos e o cinema verdade dos franceses (Silva; Leites, 2017).

O cine-olho foi um conceito desenvolvido para resumir a ideia de que a câmera possui potencial superior ao olho humano, sendo capaz de mostrar a “verdade” na sociedade. Para Vertov (1983), a câmera não deveria ser utilizada para copiar o “falível” olho humano – como a princípio se tentava no cinema –, mas deveria ser utilizada como um terceiro olho, algo peculiar:

O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiência de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa

¹ Flaherty produziu outros filmes como *Moana* (1926), *Os pescadores de Aran* (1934) e *Louisiana Story* (1948). Todos eram documentários que continham estrutura similar a *Nanook*.

duração inacessíveis ao olho normal (Vertov, 1983, p. 257).

Vertov fez duras críticas de rejeição ao cinema ficcional que vigorava na época, afirmando que o futuro da arte cinematográfica consistia em sua negação, dando ênfase para o desenvolvimento do cinema documental. Do mesmo modo, ele se opunha ao termo “cineasta” e se denomina como *kinok*, a fim de diferenciar sua proposta das pretensões dos cineastas americanos, os quais ele chamava de “ambulantes andrajosos que impingem com vantagens as suas velharias” (Vertov, 1983, p. 247). Em 1929, Dziga Vertov lançou sua obra máxima, o filme *Um homem com uma câmera*, considerado um marco na história do cinema, em função das técnicas avançadas e inovadoras utilizadas em sua produção. O documentário traduzia a proposta do cine-olho ao narrar a movimentação ao longo do dia em uma cidade soviética. Sem utilizar intertítulos, Vertov priorizou o movimento e a montagem em seu filme, comprovando que era possível produzir narrativa apenas exibindo cenas urbanas e do cotidiano dos cidadãos.

No entanto, a tradição do documentário só se estabeleceu muitos anos após a produção de *Nanook*, quando o escocês John Grierson elaborou formulações que refletiam sobre o protótipo construído por Robert Flaherty. Grierson se tornou um grande teórico do documentário clássico, tendência que se desenvolveu na Inglaterra, a partir de 1927. Naquele período, o teórico retornava para Inglaterra após uma vivência de 27 meses nos Estados Unidos, onde observou Hollywood. Sua intenção era pesquisar os efeitos sociais da imigração, mas foi atraído a pesquisar as preferências cinematográficas do público norte-americano.

Os filmes de Flaherty levaram Grierson a utilizar pela primeira vez o termo *documentary* (documentário) em crítica publicada no jornal *New York Sun*, no dia 8 de fevereiro de 1926. O termo foi inspirado na palavra francesa *documentaire*, que denominava os filmes de viagem. Após assistir as produções de Flaherty, o escocês definiu o gênero documentário como “o tratamento criativo da realidade (ou atualidade, para alguns)” (Lucena, 2018, p. 11). Por possuir formação em filosofia moral e metafísica, além de uma especialização em ciências sociais, Grierson buscava meios para desenvolver um projeto de educação pública através do cinema, pois, para ele, os verdadeiros documentaristas deveriam centrar esforços e ir além do descritivo para então chegar ao nível interpretativo, a fim de colocar o cinema documental a serviço da educação popular em massa. Sua intenção era levar a “verdade” àqueles que não possuíam acesso a ela, como um processo de “conscientização”. Para isso, ele aprimorou o modelo de Flaherty e estruturou uma metodologia para educar a massa “desinformada”. Parte desse material estabeleceria, mais tarde, os princípios essenciais do documentário clássico (Jesus,

2008).

No final dos anos 1920, Grierson percebeu que o cinema inglês comercial não era propício para o desenvolvimento de suas ideias. Assim, viu a possibilidade de conceber seu projeto no âmbito governamental, aproximando-se de Stephen Tallents, secretário do *Empire Marketing Board (EMB)*, o mais importante organismo estatal inglês dedicado à propaganda. Entretanto, a execução do projeto seguiu ideologias políticas e não foi realizada conforme o planejamento de Grierson:

Se o objetivo supremo de Grierson era a educação para a cidadania, não deixa de ser paradoxal que os filmes que produziu fossem tão formalistas e evitassem sistematicamente aprofundar as questões sociais e econômicas. Em grande parte isso se devia às limitações ideológicas e políticas de um trabalho realizado sob a tutela do Estado (Da-Rin, 2004, p. 65).

Mesmo assim, Grierson (2015) estabeleceu um padrão na estrutura dos documentários. Em seus escritos, no artigo intitulado “Primeiros Princípios do Documentário”, o autor discute e delinea as características intrínsecas ao gênero documentário, que o diferenciam das demais formas de produção cinematográfica, dando ênfase para a exibição do real sem encenações:

(1) Acreditamos que a capacidade do cinema em deslocar-se, observar e selecionar recortes da vida propriamente dita pode ser explorada numa forma de arte nova e vital. Os filmes de estúdio ignoram largamente essa possibilidade de abrir a tela ao mundo real. Eles registram histórias encenadas com planos de fundo artificiais. O documentário registra a cena viva e a história viva.

(2) Acreditamos que o ator original (ou nativo), e a cena original (ou nativa), são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetada em tela. Eles dão ao cinema maior provisão de material. Eles dão poder a mil e uma imagens. Eles potencializam a interpretação a acontecimentos do mundo real mais complexos e surpreendentes do que a mentalidade do estúdio pode invocar ou o mecânico do estúdio recriar.

(3) Acreditamos que os materiais e as histórias extraídos da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) do que as obras encenadas. O gesto espontâneo tem valor especial na tela. O cinema tem uma capacidade sensacional de salientar o movimento que a tradição ou o tempo tornou ameno. Seu retângulo arbitrário revela sobretudo movimento; rende-lhe sua amostra máxima no espaço e no tempo. Acrescente-se a isso que o documentário pode alcançar uma intimidade de conhecimento e resultado impossíveis à coreografada mecânica do estúdio e às imaculadas interpretações do ator metropolitano (Grierson, 2015, p. 33).

Tendo isso como base, o documentário inglês passou por uma inovação, com a chegada do som ao cinema, pois, até aquele momento, não era possível gravar som ambiente junto de

imagens. As produções se limitavam ao acompanhamento de trilhas sonoras como fundo. Essa mudança contou com a colaboração do brasileiro Alberto Cavalcanti, o qual atuou junto à vanguarda francesa. O primeiro filme de Cavalcanti foi *Pett and Pott: a fairy story of the suburbs* (1934), uma comédia burlesca sobre a utilidade do telefone e a importância das telecomunicações. Um filme inteiramente encenado que causou certo desgaste no domínio que as ideias de Grierson exerciam sobre o grupo de documentaristas (Lucena, 2018). Além disso, Cavalcanti também questionou a base estética que Grierson havia assentado à escola inglesa e influenciou seu redirecionamento.

Segundo Nichols (2016), o período compreendido entre a década de 1930 até a década de 1950 foi marcado, em grande parte, por obras documentárias que abordavam questões contemporâneas, com narrativa costurada por um comentário em voz *over*². Essa voz era detentora de todo o saber sobre o mundo retratado em cena e fez com que esse formato se tornasse característico do gênero. Observa-se que a partir da década de 1930, com a introdução do som no cinema, essa técnica passou a ser amplamente adotada pelo gênero documental. Conforme Serafim (2009), um exemplo significativo desse período é o filme *Housing Problems*, um curta-metragem de 13 minutos dirigido por Arthur Elton e E. H. Anstey em 1935, que tratou das condições habitacionais precárias dos residentes da periferia pobre do leste de Londres. A estrutura narrativa desse filme, notavelmente, estabeleceu um modelo que seria posteriormente seguido pela televisão, especialmente no contexto da reportagem televisiva e do telejornalismo. O filme inicia com uma narração em voz *over* que introduz o tema, simultaneamente exibindo imagens das condições precárias das habitações. Após essa introdução, a narração em *over* apresenta o primeiro morador, seguido por uma sequência em que este fala diretamente para a câmera, o que representou um raro exemplo de uso de som direto nos anos 1930. Durante esse segmento, a imagem é complementada por inserções que ilustram o discurso do morador. Esse mesmo padrão se repete para outros moradores. Ao final, a narração em *over* retorna para concluir o filme com uma nota positiva, informando que, devido aos investimentos da companhia de gás da cidade (que também produziu o filme), as condições habitacionais já haviam melhorado. Este exemplo é notável, pois demonstra que a estrutura narrativa estabelecida serviu como um modelo que ainda hoje é seguido pela televisão em suas reportagens, com algumas variações (Serafim, 2009).

Nesse período, os equipamentos de registro apresentavam notável peso e volume,

² Voz *over* ou narração em *over* é um termo utilizado para designar a voz de um narrador que não vemos em vídeo, mas que parece estar devidamente inteirado sobre o assunto abordado, mesmo que não possua vínculo com a história. Também chamado de “voz de Deus”, este recurso foi bastante utilizado nos documentários clássicos produzidos entre as décadas de 1930 e 1940.

enquanto as películas possuíam baixa sensibilidade. Havia ainda a dificuldade em captar o som, devido à necessidade de transporte dos gravadores de som óptico em veículos de grande porte. Além disso, as câmeras de 35 milímetros, ainda que eficazes para os registros, emitiam barulhos que atrapalhavam a gravação do som ambiente, justificando, assim, a ausência de entrevistas como prática recorrente (Lucena, 2018).

Esse cenário começa a mudar após os jornalistas correspondentes da Segunda Guerra Mundial começarem a testar câmeras leves que podiam ser carregadas no ombro e equipamentos de captação de áudio portáteis – como o gravador magnético Nagra. No final da década de 1950, surgiram outras vertentes da estética documental que buscavam registrar “um real em estado bruto”. A partir daí, iniciava a era do cinema direto americano, liderado pelo produtor Robert Drew, e do cinema-verdade, que tem o francês Jean Rouch como seu melhor representante ao lado de Edgar Morin – os quais seriam espelhos para a geração de cineastas brasileiros dos anos 1960 (Puccini, 2012).

Os norte-americanos saíram na frente quando a equipe do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Loacock utilizou uma câmera 16 milímetros e um gravador para registrar a campanha do candidato à presidência, John Kennedy, dando origem, em 1960, ao documentário *Primárias* (Lucena, 2018). Este filme é considerado o marco inicial de uma sucessão de produções, compartilhadas como propósito de capturar diretamente a realidade através das lentes da câmera, sem encenações ou interferências por parte dos cineastas, caracterizando, portanto, o advento do movimento cinematográfico conhecido como "cinema direto". Weller (2012) destaca o rompimento dessa vertente com modelo clássico dominante na época:

As estratégias do Direto procuram conferir ao filme uma abordagem supostamente mais sincera ou autêntica, especialmente se levarmos em consideração o contexto de recusa às práticas tradicionais de narração em voz *over* e reconstituição de cenas nas quais se baseava o documentário chamado clássico (Weller, 2012, p. 25).

Já os cineastas franceses, utilizando dos mesmos equipamentos dos norte-americanos, desenvolveram o que chamaram de cinema-verdade, nome inspirado nas experiências do Russo Dziga Vertov, o qual utilizava o termo *kino-pravda* (versão russa para cinema-verdade). Diferente dos representantes do cinema direto, Edgar Morin e Jean Rouch entendiam o processo de gravação como uma “violação” de privacidade e, por isso, não era possível a neutralização da presença dos cineastas (Lucena, 2018). Para eles, era essencial desfrutar da interferência no processo de produção do filme, deixando que o diretor e a equipe participassem explicitamente,

sobretudo o diretor, por meio de entrevistas, perguntas e discussões.

Lucena (2018) afirma que a corrente clássica da escola inglesa, o cinema direto norte-americano e o cinema-verdade francês são as bases estilísticas que exercem influência na maioria das produções do cinema documental no Brasil e no mundo. Entretanto, como aponta Lins e Mesquita (2008), diferentemente dos movimentos inovadores do documentário, os quais desejavam abolir a narrativa clássica em voz *over*, a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma radicalmente.

De acordo com Rodrigues (2010), até o final da Segunda Guerra Mundial, a produção de documentários no Brasil consistia em filmes educativos, de viagens ou cinejornais. Em 1936, espelhando-se em experiências semelhantes ocorridas na Alemanha, Itália, França e União Soviética, o governo brasileiro criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo, mais conhecido como Ince, fruto do esforço de Roquette-Pinto. O instituto objetivava apresentar uma imagem positivista do país, na medida em que democratizava o conhecimento para as classes desfavorecidas. Humberto Mauro, que já possuía uma história importante no cinema ficcional na cidade de Cataguases – Minas Gerais, foi quem dirigiu o Ince por 30 anos. Nesse período, o cineasta realizou 354 filmes educativos curtos, inserindo uma estética pessoal na maioria deles, apesar da natureza oficial e didática na qual as produções eram vinculadas. Após constituir um extenso catálogo de filmes, que compõem um raro repositório audiovisual histórico sobre o Brasil, o Ince encerrou suas atividades no ano de 1966 (Soranz, 2006).

Em 1962, o documentarista sueco Arne Sucksdorff – que produzia documentários desde a década de 1940 – chegou ao Brasil com o objetivo de formar novos cineastas, os quais aprenderam a incorporar aos seus filmes as novas tecnologias de captação de som e imagem que revolucionaram o cinema mundial na época (câmera 35mm, gravador Nagra e mesa de montagem). A chegada de Suchsdorff foi possível através de um projeto desenvolvido pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). A formação ocorreu no Instituto Nacional de Cinema Educativo, na Praça da República, Rio de Janeiro. Suchsdorff trabalhou por quatro meses com jovens que, posteriormente, produziram filmes com as técnicas aprendidas: Arnaldo Jabour, Luiz Carlos Saldanha, Antonio Carlos Fontoura, Alberto Salvá, Vladimir Herzog, Did Lufti, entre vários outros. Em São Paulo, surgiu também um grupo de documentaristas que manteve contato com a escola Argentina de documentários. Além de Vladimir Herzog, participaram João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz e Renato Tapajós. Nesse período, predominava dentre os cineastas o desejo de fazer da câmera

um instrumento de intervenção política e de conhecimento da realidade nacional, pois o país encontrava-se em condições desiguais. Todos esses aspectos, atrelados ao uso das inovações tecnológicas, foram fatores que propiciaram o desenvolvimento do movimento que ficou conhecido como Cinema Novo³ (Rodrigues, 2010).

A partir daí, floresce a mentalidade de um cinema incorporado por jovens que estudaram também fora do país, com influências do neorrealismo italiano⁴, do cinema francês “nouvelle vague”⁵, das técnicas de montagem do russo Serguei Eisenstein⁶ e dos documentários produzidos por Jean Rouch, Edgar Morin, Mario Ruspoli, entre outros. Segundo Kreutz (2018), o Cinema Novo refletia sobre as influências cinematográficas estrangeiras e buscava uma identidade para o cinema nacional, baseando-se na crítica do sistema vigente. Um de seus maiores representantes foi Glauber Rocha, um dos cineastas brasileiros mais premiados e que produziu documentários como *Maranhão 66* (1966) e *Di Cavalcanti* (1977), além de muitos longas-metragens do gênero drama como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) e *Barravento* (1962), os quais são considerados verdadeiros clássicos do cinema nacional.

A maior parte dos integrantes do Cinema Novo iniciou sua carreira com a produção de curta-metragens, mas também se destacou com a produção de documentários. Muitos desses filmes se originaram nas universidades, produzidos pelo Centro Popular de Cultura – CPC, entidade vinculada ao movimento estudantil da União Nacional dos Estudantes (UNE), que vivia épocas de liderança nos movimentos populares. Destaque para o filme *Cinco vezes favela* (1962), que retratou as desigualdades sociais no cotidiano das favelas, com cinco episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade⁷. O documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho – que aborda

³ O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que ocorreu durante os anos de 1960 até o início dos anos 1970. Os filmes do Cinema Novo destacavam-se pelo realismo e pela crítica às injustiças sociais, evidenciando o sofrimento do povo brasileiro que tentava sobreviver sob desigualdades.

⁴ O Neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico que despontou nos anos 1940, caracterizado por histórias sobre a classe trabalhadora, filmadas com pouquíssimos recursos. A maioria tratava de temas como as dificuldades econômicas e sociais na Itália pós-Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945).

⁵ O termo *Nouvelle Vague* (que, em tradução literal, significa “nova onda”), foi usado inicialmente entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, na França, por um grupo de críticos cinematográficos da popular revista *Cahiers du Cinéma*. A *Nouvelle Vague* se impôs como a reiteração de um princípio do Neorrealismo: utilizar o cinema como ferramenta de transformação do mundo.

⁶ Serguei Eisenstein foi um dos importantes cineastas soviéticos. Para ele, a montagem não era uma simples sucessão de planos, como uma mera ligação de partes. O plano não era um simples “elemento” da montagem, mas era a sua “célula”, tal como sucede com o elemento biológico, por exemplo, se uma célula for dividida, surgirá um organismo, uma outra informação.

⁷ Do grupo de diretores de *Cinco vezes favela* (1962), Cacá Diegues dirigiu também *Ganga Zumba* (1964), e manteve sua carreira até os dias atuais; Joaquim Pedro de Andrade dirigiu *Macunaíma* (1969); Leon Hirszman dirigiu *Garota de Ipanema* (1967); Miguel Borges dirigiu *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968).

a trajetória dos militantes das Ligas Camponesas do Nordeste brasileiro – também se originou no CPC em 1964, no entanto, devido ao golpe militar, sua produção foi paralisada, sendo lançado apenas em 1984 (Rodrigues, 2010).

No final dos anos 1960, a TV se destacou como um importante veículo de comunicação de massa no Brasil. A partir desse período surgiram projetos experimentais que buscavam produzir documentários televisivos ou formatos similares ao jornalismo investigativo::

Em 1972, por iniciativa dos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, é criado o telejornal *A Hora da Notícia*, na TV Cultura de São Paulo, a fim de mostrar o Brasil real, contraposto à imagem oficial criada pelo governo militar e seus filmes institucionais. O cineasta João Batista de Andrade foi chamado para realizar pequenos documentários diários, questionando e exibindo imagens que a ditadura ocultava. Dessas reportagens, destaca-se *Migrantes*, 1972, recuperado posteriormente como um curta metragem autônomo. Após um período de perseguição política, o programa *A Hora da Notícia* termina em 1974 (Soranz, 2006, p. 84).

Em 1974, João Batista de Andrade foi convidado para integrar o grupo de cineastas que formariam a equipe de reportagens especiais da *TV Globo* de São Paulo. Além de Andrade, o grupo foi composto por Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Jr. Após a produção de uma série de documentários, surgiu o *Globo Shell Especial*, que mais tarde se tornou o *Globo Repórter*. Soranz (2006) destaca que, inicialmente, o programa era desvinculado do departamento de jornalismo, sendo inteiramente idealizado pelos cineastas. O objetivo de seus realizadores era revelar as faces de um Brasil desconhecido através de uma linguagem experimental. Documentários como *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), *Seis Dias de Ouricuri* (1975), de Eduardo Coutinho, *O Último Dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla e *Caso Norte* (1977), de João Batista de Andrade são algumas das produções marcantes realizadas durante este período.

Em 1983, quando o filme de 16mm foi substituído pelo vídeo, também os cineastas foram substituídos pelos jornalistas no *Globo Repórter*. A repressão realizada durante a ditadura militar interferiu no desenvolvimento dos documentários brasileiros. No entanto, a abertura política iniciada no final da década de 1970, trouxe novos ares para os filmes documentais, os quais se aprofundaram na história política do país. Alguns exemplos são: *Jango* (1984), de Sílvio Tendler; *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade; *Uma avenida chamada Brasil* (1988), de Octávio Bezerra; *Cabra marcado para morrer* (1984),

de Eduardo Coutinho; entre outros (Rodrigues, 2010). Na produção televisiva, Walter Salles inicia sua carreira produzindo os documentários como: *Japão, uma Viagem no Tempo* (1986); *Franz Krajcberg - o Poeta dos Vestígios* (1987) e as séries *China, o Império do Centro* (1987) e *América* (1988), que foram dirigidas por seu irmão, João Moreira Salles. Posteriormente, na década de 1990 a TV a cabo ganha força e se estabelece como uma parceira em coproduções e exibições. João Moreira Salles obtém destaque em 1999 ao dirigir, junto com Kátia Lund, o documentário *Notícias de uma guerra particular*, que aborda o confronto da polícia com o tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

Soranz (2006) afirma que, ao longo das décadas, o documentário foi considerado o campo ideal para experimentações de cinematográficas, como em *O prisioneiro da grade de ferro* (2004) de Paulo Sacramento, um filme que retrata o cotidiano de detentos do presídio Carandiru com imagens captadas pelos próprios detentos. Ademais, *Ônibus 174* (2004) de José Padilha também se destacou ao utilizar imagens de arquivo para analisar o sequestro de um ônibus, ocorrido no Rio de Janeiro.

Embora muitos cineastas tenham inovado em suas produções, Eduardo Coutinho ocupa papel de destaque no Brasil, sendo considerado o maior documentarista brasileiro. Coutinho realizou documentários peculiares a partir dos anos 2000, como *Edifício Master* (2002) e *O fim e o princípio* (2006), nos quais deixou os entrevistados livres, sem interferir na produção. Já em *Jogo de cena* (2007), o diretor foi ousado ao mesclar aspectos da ficção com a não-ficção, ao mesmo tempo em que destaca sua participação no processo de produção. Neste documentário, Eduardo Coutinho quebra paradigmas e mescla personagens reais com atrizes para relatarem e representarem os dramas pessoais de cada uma. Entretanto, em determinado momento do filme já não consegue-se identificar o que é ficção e o que é realidade nos relatos (Lucena, 2018).

Com a rápida evolução da eletrônica e informática, mais uma vez ocorreu a diminuição no tamanho e peso dos equipamentos de captação de imagem e som, o que conseqüentemente diminuiu o número de pessoas para uma produção. Conforme Soranz (2006), o que torna perceptível com essa evolução são os documentários narrados em primeira pessoa, onde a relação do realizador com a realidade vai além de questões sobre a representação do real, ampliando os limites do gênero. Os exemplos dessa vertente, são as seguintes obras: *Passaporte Húngaro* (2003)⁸, de Sandra Kogut e *33* (2002)⁹, de Kiko Goifman. Além do processo de

⁸ No filme, a cineasta Sandra Kogut registra sua tentativa de obter a cidadania húngara e acaba questionando o sentido de uma nacionalidade, para que serve um passaporte, e o que herdamos.

⁹ Kiko Goifman é filho adotivo, e no ano em que completou 33 anos, decidiu procurar sua mãe biológica. A partir de pistas dadas por detetives de São Paulo e Belo Horizonte, o cineasta parte nessa jornada, documentando com humor e ironia todo seu trajeto em um diário on-line que foi transformado em material para seu filme.

produção, o processo de distribuição de documentários e outros formatos audiovisuais foi ampliado a partir da década de 1990, sobretudo no início do século XXI. Se antes os documentários eram restritos às salas de cinema, hoje os filmes circulam em canais de TV aberta e TV por assinatura, bem como em plataformas de vídeo gratuitas como o YouTube, além das plataformas de *streaming* – as quais tem se apresentado como espaços promissores para a circulação de documentários.

Segundo Kreutz (2018), nos últimos anos, tem sido evidente no cinema brasileiro uma tendência por produções documentais de *true crime* (crime real). Esses documentários consistem em retratar histórias de pessoas, de acontecimentos e de investigações que estão relacionadas a crimes conhecidos publicamente. *Doutor Castor* (2021), dirigido por Marco Antônio Araújo, *João de Deus: Cura e Crime* (2021), de Maurício Dias e Tatiana Villela e *Bandidos na TV* (2019), de Daniel Bogado, são exemplos de obras que retratam a vida de criminosos e as diversas infrações cometidas por eles. Do mesmo modo, *Elize Matsunaga: Era Uma Vez no Crime* (2021), de Eliza Capai e *Marielle, O Documentário* (2020), de Caio Cavechini também abordam histórias de crimes reais, no entanto, estes detêm o foco em acontecimentos específicos.

Em síntese, é evidente que a evolução do gênero documentário ao longo da história reflete tanto mudanças sociais e tecnológicas quanto transformações nas abordagens artísticas e narrativas. Desde os primórdios do cinema, até os dias atuais, o documentário tem desempenhado um papel fundamental na representação da realidade, na investigação de questões sociais, políticas e culturais, e na ampliação das fronteiras da linguagem cinematográfica. Por outro lado, a definição de sua essência também é objeto de exploração de diversos teóricos. A seguir, os conceitos propostos por diferentes autores sobre o que consiste um documentário, serão aprofundados, a fim de se compreenda a amplitude desse gênero que perpassa por diversos horizontes.

1.2 Documentário: um conceito transversal

Em sua obra “*Mas afinal... o que é mesmo documentário?*”, Ramos (2008) afirma que as fronteiras do documentário constituem um campo complexo de definição, pois muitas vezes o conceito de documentário é confundido, por alguns autores, com a forma estilística da narrativa documental clássica, provocando divergências. Isso porque nas décadas de 1930 e 1940 os documentários enunciavam baseados em voz *over*, como evidenciado anteriormente. Foi só a partir de 1990 que, aos poucos, foi consolidando-se a ideia de que o documentário é

um campo que vai além de sua narrativa mais clássica, podendo ser incorporados outros procedimentos advindos da evolução estilística, como imagens manipuladas digitalmente ou captadas por câmeras minúsculas e ágeis. Tais inovações fazem parte do documentário contemporâneo e, ainda assim, nos permitem enxergar a totalidade de uma tradição (Ramos, 2008).

De acordo com Ramos (2008), o termo “documentário” possui em seu conceito um conteúdo histórico denso que abrange movimentos estéticos, autores, forma narrativa e transformações radicais. Entretanto, a noção de documentário ao longo da história sempre esteve atrelada a um eixo comum: o sentido de que este formato audiovisual estabelece asserções sobre o mundo, ou seja, proposições sobre a nossa realidade, as quais podem ser assumidas como verdadeiras. Nesse sentido, Ramos (2008, p. 22) pondera:

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

Do mesmo modo, Puccini (2012) afirma que uma das características do documentário é abordar o real, e, para isso, utiliza em sua estrutura depoimentos, entrevistas, captação de imagens, acesso a arquivos que remontem uma história, ou seja, todos os elementos possíveis que auxiliam na construção de uma narrativa que será apresentada a um público. Para o autor, o documentário é um processo criativo do cineasta, que perpassa diversas etapas de seleção, onde são evidentes escolhas subjetivas do realizador.

Lucena (2018), ao citar o fundador da escola inglesa de documentário clássico, John Grierson, concorda com a definição cunhada pelo teórico no final da década de 1920 e reafirma que um documentário é o tratamento criativo da realidade. No entanto, vai além e destaca sua própria definição para o termo:

O documentário, diferentemente da ficção, é a edição (ou não) de um conteúdo audiovisual captado por dispositivos variados e distintos (câmera, filmadora, celular), que reflete a perspectiva pessoal do realizador – ou seja, nem tudo é verdade no documentário –, envolvendo informações colhidas no mundo histórico, ambientações quase sempre realistas e personagens na maioria das vezes autodeterminantes (que falam de si ou desse mundo), roteiro final definido e não necessariamente com fins comerciais, com o objetivo de atrair nossa atenção (Lucena, 2018, p. 16).

Em contrapartida, Nichols (2016) afirma que essas obras audiovisuais não podem ser caracterizadas como a reprodução da realidade, pois tratam-se de representações do mundo em que vivemos, onde é apresentada a visão pessoal de quem produz o filme. Em sua obra *“Introdução ao documentário”*, Nichols analisa três definições, inclusive a de Grierson, e acrescenta formulações próprias, chegando à síntese de que:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (Nichols, 2016, p. 37).

Embora não haja uma definição única e precisa para o documentário, alguns teóricos frequentemente atribuem o gênero à representação da realidade, com asserções sobre o mundo real. Do mesmo modo, observa-se que, em suas postulações, estão implícitas questões relacionadas ao processo de comunicação, onde é refletida a persuasão ou estratégia de convencimento no âmbito do discurso. Na perspectiva de Ramos (2008), compreende-se que, do ponto de vista semiótico, na esfera do documentário há sempre uma estratégia discursiva que compreende um acordo entre o enunciador e o enunciatário, na medida em que haja um espectador que receba a narrativa como asserção sobre o mundo, ou seja, como verdade.

Conforme afirma Barros (2005), os mecanismos discursivos possuem a finalidade de criar a ilusão da verdade, ou seja, o enunciador não cria discursos verdadeiros ou falsos, ele cria efeitos de sentido de verdade ou falsidade. Assim, ao produzir um enunciado, o enunciador estabelece um fazer persuasivo, cabendo ao enunciatário interpretar e decidir sua aferição. Para Greimas (2014), essa comunicação persuasiva é concretizada por meio de um acordo tácito entre o enunciador e o enunciatário. O autor considera que a verdade é apenas um efeito de sentido. Quando um enunciador produz um enunciado, ele insere nele estratégias de fazer-parecer-verdadeiro. Trata-se de um “fazer persuasivo que tem diante de si um fazer interpretativo inverso e igualmente exigente” (Greimas, 2014, p. 124). Assim, somente o enunciatário pode sancionar o contrato de veridicção, ao aceitar ler o enunciado como verdadeiro, ou como aponta Ramos (2008) – ao falar sobre o conceito de documentário – como asserção sobre o mundo.

Segundo Fiorin (2018), a finalidade do ato de comunicação não é apenas informar, mas persuadir o outro a crer no que está sendo dito. Trata-se de “um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite” (Fiorin, 2018, p. 75). E nesse

jogo de persuasão o enunciador utiliza diversos procedimentos argumentativos para convencer o enunciatário de que o discurso é confiável, correto e condizente com a “verdade”. Greimas e Courtés (2020) afirmam que a verdade pode ser pensada a partir da categoria veridictória do ser vs. parecer. Assim, um discurso pode produzir um efeito de sentido de dizer verdadeiro quando se constitui como “um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos” (Greimas; Courtés, 2020, p. 534). Dessa forma, “emprega-se o termo veridicção ou dizer-verdadeiro, já que um discurso será verdadeiro quando for interpretado como verdadeiro, quando for dito verdadeiro” (Barros, 2005, p. 64). Nesse sentido, ao produzir um enunciado, o enunciador exerce a manipulação como um fazer persuasivo, cabendo ao enunciatário o fazer interpretativo. Dessa forma:

o discurso é esse lugar frágil em que se inscrevem e se leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo, modos de veridicção resultantes da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário; suas diferentes posições não se estabelecem senão na forma de um equilíbrio mais ou menos estável que provêm de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse acordo tácito que é designado pelo nome de *contrato de veridicção* (Greimas, 2014, p. 117).

Da mesma forma, pode-se considerar a definição de Puccini (2012), nesse contexto, uma vez que a abordagem do “real” é sempre uma representação, um discurso, um efeito de sentido de realidade que se estabelece no âmbito da produção de um enunciado, ou seja, na enunciação. Ao colocar em discurso, selecionamos histórias, criamos narrativas, tratamos criativamente a realidade. Como bem apontam Lucena (2018) e Nichols (2016), não se trata de um recorte da realidade, e sim de uma representação, pois existe uma intenção, um fazer persuasivo que pressupõe um fazer interpretativo, que se encontra implícito nas entrelinhas do produto, refletindo o ponto de vista do idealizador, sua estratégia de convencimento (Greimas, 2014). Nesse sentido, compreende-se um documentário como uma construção discursiva que reflete a intenção e o ponto de vista de seu produtor.

Outro aspecto recorrente entre os debates teóricos acerca do conceito de documentário está relacionado às técnicas utilizadas ao longo do tempo para a construção da narrativa documental. A dicotomia entre a representação objetiva da realidade e a exploração criativa da narrativa com elementos ficcionais, gerou discussões profundas e complexas sobre a natureza da verdade, da arte e da percepção. Diante das criativas produções que surgiram e da necessidade de definir o que era produzido, a discussão sobre a presença de elementos da ficção no âmbito da não ficção foi levantada. Para entender o contexto dessa discussão, toma-se, a

título de exemplo, a já citada obra *Nanook, o esquimó*. Dirigido por Robert Flaherty e lançado em 1922, o documentário retrata a vida do esquimó Nanook e de sua família em Port Huron, Canadá, evidenciando os desafios da caça, da pesca e da migração de um grupo que se encontrava à margem da industrialização da época.

Ao assistir o documentário, é possível imergir na história do cotidiano de uma família de esquimós, entretanto, nos bastidores da gravação, muitas imagens captadas foram encenadas. De acordo com Lucena (2018), alguns exemplos dessa encenação são: a utilização de cenários artificiais para reproduzir a rotina dos esquimós; a participação de um ator japonês para representar Nanook durante uma tempestade, uma vez que o personagem real havia falecido; a utilização de barcos que os nativos não costumavam utilizar; a construção de um iglu¹⁰ grande para possibilitar a movimentação da câmera no ambiente interno. Considerando seus bastidores, *Nanook* recebeu várias críticas na década de 1920, as quais afirmavam que o filme estaria mais próximo da ficção, em função de suas cenas produzidas.

No entanto, ao se debruçar sobre as diferenças entre documentário e ficção, Ramos (2008) é enfático ao dizer que os filmes de ficção não estabelecem asserções sobre o mundo da mesma forma que o documentário, assim como não estabelece para o espectador. De acordo com o autor, nota-se, logo de antemão, se estamos assistindo a um filme de ficção ou a um documentário e, além disso, construímos relações com a narrativa a partir dessa percepção. Por isso, quando os espectadores assistem um filme de ficção no cinema, estes estão dispostos entreter-se com as obras fictícias e seus personagens, ou seja, não os assistem em busca de asserções sobre o mundo real. Dessa maneira, conforme enfatizado por Bezerra (2018), essa dinâmica representa um conhecimento social prévio, uma vez que a experiência de assistir a um documentário constitui um ato social guiado por um conjunto de definições e de organizações, internas e externas à narrativa.

Para Ramos (2008), o documentário define-se pela intenção de seu autor de fazer um documentário, uma intenção social que é manifestada na indexação da obra e percebida pelo espectador. O teórico Roger Odin (2012) enfatiza essa intenção ao reconhecer a existência de filmes que se exibem efetivamente como documentários, ou seja, filmes que propiciam ao espectador uma “leitura documentarizante”¹¹ – leitura capaz de compreender o filme como um documento. Odin (2012, p. 23) ressalta que a leitura documentarizante é programada nos filmes como uma instrução:

¹⁰ Casa construída com blocos de gelo, que se caracteriza por sua forma semiesférica.

¹¹ Termo cunhado por Roger Odin para designar um modo de leitura que compreende a obra como um documento. O oposto da leitura documentarizante é a leitura fictivizante, na qual o espectador compreende a obra como uma história fictícia.

Diremos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico.

Assim, compreende-se que os filmes de ficção possuem roteiro pré-determinado com personagens reais ou ficcionais (na maioria das vezes ficcionais, interpretados por atores), que buscam o entretenimento do espectador. Os documentários, por sua vez, utilizam-se de personagens do mundo real, buscando informar o espectador. Enquanto na ficção o final feliz é uma de suas características, no documentário é destacada a mensagem aberta (Lucena, 2018), e pode-se diferenciá-los pelo modo como é organizada a narrativa. Em sua obra “Ver e poder”, o cineasta e teórico Jean-Louis Comolli destaca no formato documentário sua abertura para o incontroleável, uma vez que as produções desse gênero não podem ser inteiramente roteirizadas ou mesmo previstas. Dessa forma, Comolli (2008) afirma que, diferente da ficção, representar o real significa possuir liberdade:

Os roteiros de ficção são frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo (Comolli, 2008, p. 177).

Nesse sentido, por não depender exclusivamente de um roteiro e por lidar com a realidade, o documentarista possui liberdade para produzir sem se preocupar com as bordas de definição do gênero, porém, isto não impede que elas existam (Ramos, 2008). Como visto em Comolli (2008), o documentário possibilita formas para inovação, algo que é limitado para a ficção, resumindo-se a roteiros fixos pré-estabelecidos. Voltando à discussão sobre *Nanook*, ao analisar este documentário em seus bastidores, percebe-se a diversidade de tentativas para a reconstituição de fatos reais. Entretanto, como afirma Nichols (2016), é visível que esta obra possui uma qualidade documental significativa, porém o autor destaca que, de modo geral, a estratégia de reconstituição de fatos da realidade precisa corresponder a um fato histórico conhecido para continuar plausível.

De acordo com Nichols (2016), os documentários estimulam no público um desejo de saber, na medida em que transmitem uma lógica informativa e estabelecem persuasão por meio de uma poética comovente, a qual propõe informação, conhecimento, descobertas e conscientização. Por abordar o real, o documentário se aproxima e muitas vezes é confundido

com os formatos dos gêneros jornalísticos (Mombelli; Tomaim, 2014). Entretanto, ainda que semelhantes na representação do mundo real, estes dois polos possuem diferenças, uma vez que o documentário assume forma própria ao abordar um acontecimento com subjetividade explícita. Nesse sentido, Comolli (2008) destaca que essa diferença se encontra, por parte do documentário, na possibilidade que o gênero oferece para afirmar um posicionamento, para reescrever acontecimentos, situações ou fatos do ponto de vista de um sujeito, mantendo-o explícito até o fim.

De acordo com Nichols (2016, p. 85) “tudo o que vemos e ouvimos representa não só o mundo histórico, mas também a maneira como o criador do filme quer falar sobre esse mundo”. Segundo o teórico, o documentário possui estratégias discursivas não apenas em seus depoimentos, mas em todos os meios que um enunciador dispõe no âmbito audiovisual para construir uma narrativa:

A questão do discurso levanta a questão da “voz”, e encontrar e ter uma voz significam mais do que usar a palavra falada. Quando um documentário “fala sobre” alguma coisa, quando “nós falamos de alguma coisa para você”, por exemplo, o filme fala através da composição de planos, da edição de imagens e do uso da música, entre outras coisas (Nichols, 2016, p. 85).

No documentário, as estratégias discursivas são inseridas objetivando criar uma unidade temática que prevalece, ainda que cada documentarista insira de forma particular. A esse modo de inserir um ponto de vista e uma lógica, Nichols (2016) denomina “voz” do documentário. A voz evidencia como o cineasta se posiciona no mundo histórico que compartilha, como fala sobre ele, e essa voz não se restringe a vozes de “deuses” invisíveis, de “autoridades” visíveis ou de atores sociais que representam suas próprias concepções no filme. Ela se manifesta na unidade temática, por meio de todos os recursos à disposição do documentarista, e é percebida pelo espectador.

Nesse sentido, observa-se que as proposições e asserções do documentário são enunciadas de formas distintas, as quais se desenvolveram durante a história do cinema documental, como evidenciado anteriormente. Nichols (2016) reúne recorrências usuais e propõe a existência de seis modos de representação, onde cada modo possui características próprias que possibilitam dinamismo e liberdade criativa ao diretor para a expressão de seu ponto de vista, sendo denominados: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. O modo expositivo está diretamente relacionado à presença de comentários verbais, onde as imagens “conversam” com a narração. No modo poético é valorizada uma montagem bem elaborada com fins estéticos, com textos que podem incorporar obras literárias

reconhecidas para proporcionar sensibilidade e reflexão. Já o modo observativo evidencia a realidade tal como ela é, com pouca ou nenhuma interferência de produtores. Em contrapartida, no modo participativo, a interação do diretor ou equipe é valorizada, pois estes auxiliam na narrativa provocando as fontes para que façam relatos de seu interesse. O modo reflexivo explana temas individuais e leva o espectador a uma posição de dúvida, em função de sua voz repleta de reflexão abstrata sobre o que o espectador julga conhecer. Por fim, o modo performático evidencia a subjetividade do autor de forma intencional, combinando o real com o imaginado na tentativa de direcionar o espectador emocionalmente (Nichols, 2016).

Pode-se afirmar que também existe uma voz que ecoa nas reportagens, entretanto, ela aparece numa escala bem menor, pois, ao contrário do documentarista, o jornalista segue regras no intuito de buscar a neutralidade/imparcialidade – ainda que essa ação seja vista como ilusória por vários teóricos (Melo, 2013). Em uma reportagem de telejornal, por exemplo, o profissional não deve expor sua opinião sobre o assunto abordado, e precisa ouvir todos os lados da história, pois é um espaço ausente para a expressão do viés autoral (Ramos, 2008). De acordo com Melo (2013, p. 29) a “doutrina da imparcialidade jornalística” foi adotada pelos americanos no início do século XX, a fim de aprimorar o jornalismo que estava sob o sensacionalismo da imprensa. Essa forma de produzir notícia tornou-se um padrão normativo que perdura até os dias atuais em diversas redações não apenas dos Estados Unidos, mas também do Brasil. No entanto, a imparcialidade é um conceito mítico no âmbito do discurso, a qual permite apenas a camuflagem da tendenciosidade do veículo.

Para Comolli (2008, p. 174), "subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário". O teórico aponta que pelo fato de o jornalismo e o documentário se referirem ao mundo dos acontecimentos, elaborando narrativas filmadas, estes podem ser confundidos por sua semelhança. Entretanto, o que os separa é o fato de o documentário não dissimular, não negar, mas afirmar seu posicionamento em reescrever o mundo do ponto de vista de um sujeito. Do mesmo modo, Bezerra (2018) afirma que diferentemente do jornalismo, o documentário jamais contou com a força de uma indústria consolidada, que fosse capaz de estabelecer metodologias estáveis e de impor convenções estilísticas e narrativas homogêneas. Ramos (2008) pondera que o documentário é constituído por uma estrutura narrativa que é fruída na unidade de uma extensão temporal determinada. Assim, sua unidade narrativa é enunciada em uma duração temporal variável, porém una, veiculada ao espectador como uma unidade. Já a reportagem é uma forma narrativa que está articulada dentro de outro formato enunciativo, o qual o Ramos (2008) denomina de programa:

O programa é a unidade discursiva de um meio particular, a televisão (mais recentemente começam a ser abertos espaços de programas na internet), com recorte mais espetacular, onde podemos incluir programas de auditório, programas de entrevistas, transmissões esportivas, mesas redondas, etc. (Ramos, 2008, p. 58).

Para o autor, a reportagem é um formato narrativo que também enuncia asserções sobre o mundo, mas é veiculada dentro de um programa televisivo, o telejornal. A estrutura desse programa consiste na sucessão de notícias, onde não há propriamente uma narrativa que articule sua unidade no todo (Ramos, 2008). Dentro do telejornal, essas circunstâncias ofuscam, em certa medida, um ponto de vista pretendido no discurso da reportagem, como aponta Fiske (1987), conforme citado por Machado (2000, p. 104): “O telejornal é uma montagem de vozes, muitas delas contraditórias, e sua estrutura narrativa não é suficientemente poderosa para ditar a qual voz nós devemos prestar mais atenção”. Por outro lado, Nichols (2016) afirma que os documentários não possuem um conjunto fixo de regras ou técnicas consideradas obrigatórias no âmbito da produção, assim como também não existe apenas uma forma de estruturar a narrativa. O documentarista é livre para abordar em um documentário assuntos diversos sem se preocupar com o imediatismo ou com a neutralidade discursiva. Como declara Salles (2005, p. 58): “O documentário não é uma coisa só, mas muitas”.

Contudo, é importante considerar que, tanto no documentário quanto na reportagem, suas características não estão para a representação do real, mas sim de um processo de construção de valores, significados e conceitos. Conforme Melo (2013), no documentário as vozes que ecoam em sua narrativa encaminham o enunciário para a compreensão clara do ponto de vista de seu diretor, sem que este seja questionado profissionalmente por isso. No entanto, o repórter não usufrui deste privilégio em seu ofício diário, pois seu trabalho é caracterizado pela busca da “imparcialidade”, sob pena de ser acusado popularmente como manipulador da informação.

Embora estes dois universos sejam separados por especificidades narrativas, há que se pontuar uma de suas principais proximidades além da abordagem do real, a ética. Bezerra (2018) pontua que documentário e jornalismo lidam com pessoas e suas vidas e, por isso, jamais seus produtores podem esquecer que seus personagens possuem vidas independente do filme ou reportagem aos quais estejam vinculados. Outrossim, o jornalismo só consegue cumprir sua função social quando ético, uma vez que qualquer apuração malfeita conduzirá a interpretações diversas sobre um fato. Referindo-se ao documentário, Salles (2005) é enfático ao destacar que, ao lidar com pessoas e suas histórias de vida, a questão central da natureza ética dos documentaristas seja essencial.

Ao percorrer as perspectivas de diversos teóricos acerca do conceito de documentário, compreende-se que a delimitação desse gênero cinematográfico se revela fluída, assim como as mudanças sociais e tecnológicas que acompanharam seu desenvolvimento. Do mesmo modo, é preciso reconhecer que a produção de um documentário é sempre a produção de um discurso, de um enunciado, onde o enunciador articula estratégias de convencimento – conforme o ponto de vista pretendido – a fim de sancionar o contrato de veridicção (Greimas, 2014). Dessa forma, o efeito de sentido proposto em um documentário é sempre o de dizer verdadeiro, ainda que o enunciador utilize de recursos enunciativos de ficcionalidade, como a simulação. O que predomina na narrativa documental, ou seja, o valor inserido em sua estrutura discursiva é o da credibilidade, logo, busca-se sempre uma adesão ao crer, assim como ocorre nos gêneros jornalísticos – entretanto, com particularidades. Assim, entende-se o documentário como um formato distinto de outros formatos contidos no audiovisual, uma vez que sua estrutura possibilita ao seu criador utilizar de recursos enunciativos que perpassam pelas áreas da ficção e do jornalismo. Todavia, o documentário não é um formato da ficção e nem do jornalismo, mas é caracterizado como um híbrido que se constrói discursivamente na esfera do contrato enunciativo. A seguir, o documentário *Cercados*, objeto de análise desta pesquisa, e o contexto social sobre o período em que foi produzido será apresentado.

1.3 Cercados: um documentário sob o olhar da imprensa

Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre os casos de pneumonia ocorridos em função da propagação de uma nova cepa (tipo) de coronavírus¹² na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que se tratava de um novo coronavírus, sobre o qual não havia registro de infecção em seres humanos. Por consequência do aumento no número de pessoas infectadas, em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto causado pelo vírus constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII). Naquela ocasião, o vírus já havia se espalhado em 19 países, sendo transmitido entre humanos na China, Alemanha, Japão, Vietnã e Estados Unidos da América.¹³

Na primeira semana de fevereiro de 2020, o número de mortes causadas pelo novo

¹² Os coronavírus são uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo o homem, camelos, gados, gatos e morcegos.

¹³ OMS declara emergência de saúde pública de importância internacional por surto de novo coronavírus. Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), 2020. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/news/30-1-2020-who-declares-public-health-emergency-novel-coronavirus>. Acesso em: 17 mar. 2023.

coronavírus ultrapassou 800 pessoas. Em 13 de fevereiro, o Centro de Controle e Prevenção de Doenças (CDC) dos Estados Unidos anunciou a transmissão assintomática. Naquela ocasião, a OMS passou a utilizar o termo “Covid-19” para a síndrome respiratória aguda grave causada pelo novo coronavírus, o qual foi denominado como Sars-Cov-2. A doença logo se espalhou pelo mundo inteiro, e, em 15 de fevereiro, o diretor-geral da OMS, Tedros Adhanom, solicitou aos governantes dos países que organizassem seus sistemas de saúde, pois não era possível prever a direção da epidemia. Em 26 de fevereiro, foi registrado o primeiro caso de Covid-19 no Brasil, elevando o nível de alerta no país. No final de fevereiro, a Itália vivenciou um surto descontrolado de Covid-19, e seu sistema de saúde entrou em colapso, com grupos de risco sendo estabelecidos entre idosos e portadores de comorbidades.

No início de março, o número de mortos já ultrapassava 3.000 pessoas em todo o mundo. Em 11 de março, a OMS caracterizou a Covid-19 como uma pandemia¹⁴, visto que a doença se espalhava mundialmente de forma acelerada e descontrolada. Nesse cenário, escolas e universidades foram fechadas em centenas de países e a Unesco recomendou a utilização de plataformas, recursos e programas de ensino a distância, para garantir o ensino, ainda que de forma remota, e evitar a descontinuidade do aprendizado. Em 13 de março de 2020, a OMS anunciou que a Europa se tornou o centro ativo da Covid-19, e, no dia seguinte, a Espanha decretou *lockdown*¹⁵. Como os casos de Covid-19 dobravam a cada 2 ou 4 dias, em vários países a população realizou estocagem de alimentos, tendo em vista o isolamento social como a única forma de prevenção naquele momento. Ao mesmo tempo ocorria o colapso dos sistemas de saúde e a vacina para o vírus ainda estava em fase inicial de pesquisa.

Termos como “isolamento social”, “distanciamento social”, “quarentena” e “lockdown” foram cada vez mais utilizados mundialmente para informar sobre a gravidade da Covid-19. Vários países determinaram que somente serviços públicos e atividades essenciais seriam mantidas. No Brasil, o decreto nº 10.282¹⁶, publicado em 20 de março de 2020, destacava, dentre muitas, as seguintes atividades como essenciais: atividades de assistência à saúde, incluindo os serviços médicos e hospitalares; atividades de defesa nacional e de defesa civil; telecomunicações e internet. Assim, o cenário da busca pela vacina consistia em informar a população através da imprensa sobre as medidas de prevenção e isolamento social, enquanto o sistema de saúde se preparava para receber gradativamente pacientes em estado grave – era a

¹⁴ Caracteriza-se como pandemia a situação de disseminação mundial de uma nova doença, ou seja, quando uma epidemia – surto que afeta uma região – se espalha em diferentes continentes.

¹⁵ Lockdown refere-se ao bloqueio total de uma região, imposto pelo Estado ou pela Justiça. É a medida mais rígida adotada durante situações extremas, como uma pandemia.

¹⁶ DECRETO. Nº 10.282, DE 20 DE MARÇO DE 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/d10282.htm. Acesso em: 17 mar. 2023.

tentativa de “achatamento da curva epidemiológica”.

Diante de um cenário atípico, a população precisou se adequar às condições impostas pelo isolamento social e, nesse contexto, a mídia assumiu um papel de protagonismo essencial no Brasil e no mundo. De acordo com estudo veiculado na quinta edição do *Kantar Thermometer* em 17 de abril de 2020, na semana do dia 05 a 11 de abril de 2020, os brasileiros assistiram diariamente, em média, 7 horas e 54 minutos de conteúdo televisivo, o que, naquela ocasião, indicou um aumento de 1 hora e 20 minutos em relação ao período anterior à pandemia. Já na TV por assinatura, que possui canais segmentados, a audiência cresceu 20% entre os assinantes em comparação à primeira semana de março. Além do crescimento na audiência dos canais jornalísticos, houve aumento significativo na procura por canais de filmes e séries (+47%), *lifestyle* (+23%) e documentários e factuais (+25%).¹⁷ As plataformas de *streaming* tiveram alta procura durante esse período também. Em matéria veiculada no site do *O Globo* em 31 de agosto de 2020, foi divulgado o crescimento de 145% na base de assinaturas do *Globoplay*, plataforma de *streaming* do *Grupo Globo*, além de um aumento de 224% no total de horas consumidas, apenas no primeiro semestre de 2020¹⁸.

Os conteúdos jornalísticos ganharam destaque com a divulgação de informações sobre a Covid-19, configurando-se como uma medida importante para o combate à pandemia. De acordo com matéria veiculada pela *UOL* em 19 de março de 2020¹⁹, naquele período, a *Globo News* assumiu a liderança de audiência no *ranking* de TV por assinatura do Painel Nacional de TV (PNT). Já na TV aberta, o jornalismo da *TV Globo* registrou grande avanço nos números, emplacando 20 pontos, em média, no dia 17 de março de 2020 – com destaque para o *Jornal Nacional* e suas edições quase monotemáticas sobre a Covid-19, que o destacou com 37 pontos na Grande São Paulo. Numa pandemia sem precedentes, já era esperado que as pessoas buscassem por informações críveis para a tomada de decisões no cotidiano, entretanto, houve também um grande volume de *fake news* que circularam... nos grupos de *Whatsapp*.

Para que as notícias chegassem à população, muitos repórteres foram expostos aos riscos da doença próximos a hospitais, cemitérios e ruas, a fim de apurar informação *in loco*. Além disso, a própria rotina de trabalho dos jornalistas sofreu impacto direto com o convívio em

¹⁷ Nada será como antes: adaptar-se às mudanças fará a diferença após a pandemia de Covid-19, diz Kantar. Kantar Ibope Media, 2020. Disponível em: <https://kantaribopemedia.com/conteudo/nada-sera-como-antes-adaptar-se-as-mudancas-fara-a-diferenca-apos-a-pandemia-de-covid-19-diz-kantar/>. Acesso em: 8 dez. 2022.

¹⁸ ROSA, Bruno. Globoplay terá programação ao vivo dos Canais Globo. O GLOBO, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/globoplay-tera-programacao-ao-vivo-dos-canais-globo-24615722>. Acesso em: 8 dez. 2022.

¹⁹ PADIGLIONE, Cristina. Audiência de telejornalismo explode durante crise do novo coronavírus. Folha de S. Paulo, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/audiencia-de-telejornalismo-explode-durante-crise-do-novo-coronavirus.shtml>. Acesso em: 21 mar. 2023

situações de forte impacto emocional. Mesmo o jornalismo sendo considerado uma atividade essencial durante a pandemia, houve um aumento significativo no número de casos de violência contra os profissionais naquele período. De acordo com o Relatório de Violência contra Jornalistas e Liberdade de Imprensa no Brasil²⁰, elaborado pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), o ano de 2020 apresentou o maior número de ataques aos profissionais da imprensa, totalizando 428 casos – um aumento de 105,77% em relação a 2019, ano que também registrou crescimento nas violações à liberdade de imprensa no país. Segundo a Fenaj (2020), Jair Bolsonaro foi o principal agressor, protagonizando 175 dos 428 casos de ataques registrados no ano de 2020, e, além disso, incentivou seus apoiadores a também se tornarem agressores.

Nesse sentido, a imprensa brasileira enfrentou diversas dificuldades no exercício de sua profissão, tanto no processo de produção de notícias – o qual demandava isolamento social, uso de máscaras e higienização das mãos, atendendo às recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) – quanto na ação de resistir ao contexto político do negacionismo, naquele período protagonizado pelo próprio presidente da república, Jair Bolsonaro. O negacionismo consiste em negar uma realidade comprovada cientificamente. O termo foi popularizado pelo historiador Henry Rousso (1987), ao se referir a grupos que negavam a existência das câmaras de gás que exterminaram milhares de Judeus durante o regime da Alemanha nazista. No caso específico da pandemia da Covid-19, o presidente Jair Bolsonaro dizia não acreditar na gravidade da crise sanitária mundial, e, conseqüentemente, influenciou a opinião de grande parte dos brasileiros, sobretudo a de seus apoiadores. Conforme ponderam Fechine e Demuru (2022) a “retórica da desinformação”, propagada por Bolsonaro diante da pandemia, consistiu em estratégias discursivas variadas que almejavam convencer a população a aderir a postura negacionista e de anticientificismo, utilizando não apenas a reprodução de notícias falsas, como também argumentações falaciosas.

Para registrar este período vivenciado pela imprensa brasileira, o *Globoplay* produziu o documentário *Cercados – A imprensa contra o negacionismo da pandemia*. Lançado em 03 de dezembro de 2020, o documentário possui duração de 1 hora e 56 minutos e retrata o cotidiano de profissionais dos veículos de comunicação: *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Portal G1*, *Rádio Bandnews FM*, *TV Cultura de Fortaleza*, *TV Globo*, além de agências internacionais e coletivos de imprensa. Organizado sem narração em voz *over*, o documentário

²⁰ Relatório de Violência contra Jornalistas e Liberdade de Imprensa no Brasil. Federação Nacional dos Jornalistas - FENAJ, 2020. Disponível em: <https://fenaj.org.br/violencia-contra-jornalistas-cresce-10577-em-2020-com-jair-bolsonaro-liderando-ataques/>. Acesso em: 13 ago. 2023.

também não utiliza o recurso de entrevistas longas e, em sua narrativa, são priorizadas imagens da vivência de jornalistas durante a cobertura do primeiro ano da pandemia.

Figura 01: Cartaz de divulgação do documentário *Cercados*



Fonte: Globoplay (2020)

Em entrevista para o *Portal G1*²¹ em dezembro de 2020, o diretor de *Cercados*, Caio Cavechini, explicou que o documentário faz um registro histórico dos desafios vividos pela imprensa brasileira e, ao invés de montar um roteiro com entrevistas profundas, a equipe optou por fazer uma produção de imersão, evidenciando imagens do cotidiano de jornalistas dos mais variados veículos. Assim, *Cercados* foi idealizado com o intuito de retratar os ataques sofridos pela imprensa no âmbito da pandemia da Covid-19, dentre os meses de maio a agosto de 2020. A roteirista de *Cercados*, Eliane Scardovelli, relatou em entrevista para o *Portal WHIZ*²² em 2020, que o projeto surgiu a partir do diálogo entre a equipe de jornalismo da *TV Globo* e a equipe do *Globoplay*. Segundo Scardovelli, era imprescindível falar sobre o período peculiar de uma pandemia sem precedentes, e foi decidido que o fariam em um documentário, sob o ponto de vista dos jornalistas. Em 2021, *Cercados* foi selecionado para o Festival Canadense *HotDocs*, um dos festivais mais relevantes do gênero a nível mundial. O filme foi exibido no

²¹ *Cercados* estreia no Globoplay e mostra os desafios da cobertura jornalística da pandemia. Pop & Arte. Portal G1. 03 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/03/cercados-estrea-no-globoplay-e-mostra-os-desafios-da-cobertura-jornalistica-da-pandemia.ghtml>. Acesso em: 01 ago. 2021.

²² Cara a Cara: Eliane Scardovelli. Cara a Cara. Portal WHIZ. dez. 2020. Disponível em: <https://portalwhiz.com/cara-a-cara-eliane-scardovelli/>. Acesso em: 07 ago. 2023.

programa “Systems Down” do evento – o qual evidencia a luta de cidadãos contra sistemas opressores –, e disputou a categoria “Escolha do Público”.

Cercados possui uma linha narrativa baseada na sucessão dos fatos em ordem cronológica, às vezes não sequencial, produzindo efeitos de sentido de que o documentário possui certo desalinho. Entretanto, ao observar a ordem dos acontecimentos pode-se afirmar que a organização da narrativa está referendada na cronologia dos eventos ocorridos no ano de 2020, com várias ações ao mesmo tempo, em diferentes localidades, ou seja, em diferentes espacialidades.

As gravações do documentário foram iniciadas em meados do mês de maio de 2020, entretanto, também foram inseridos, durante a montagem, registros desde o mês de março. Este momento marcava o início da pandemia no território brasileiro e também os primeiros embates decorrentes da postura negacionista do presidente da república, alinhada à visão da extrema direita, frente à pandemia da Covid-19, resultando no desalinhamento das políticas de enfrentamento à disseminação do vírus no país. Isso porque parte dos governadores de estado optaram por seguir as recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS), assim como o primeiro Ministro da Saúde do governo Bolsonaro, Luiz Henrique Mandetta.

Uma das características destacáveis de *Cercados* é seu teor autorreferencial, pois trata-se de um documentário que possui relatos e registros da rotina de diferentes jornalistas que atuaram na cobertura da pandemia espalhados pelo país. Entretanto, esta foi uma produção pensada, estruturada e distribuída para uma plataforma de *streaming*, a *Globoplay*, que faz parte do *Grupo Globo*, o qual se sobressai no enredo. Além disso, parte dos registros do documentário são imagens captadas pela equipe de jornalismo da *TV Globo*, as quais foram incorporadas na montagem do produto, fazendo com que este, por vezes, relembra a estética das grandes reportagens televisivas.

Embora a reutilização de imagens gravadas para a produção de diversos conteúdos audiovisuais seja uma estratégia comumente utilizada pela *TV Globo*, essa prática implica na fluidez de diversos formatos audiovisuais, como o documentário. Entretanto, atrelada à autorreferencialidade explicitada pelos bastidores da TV, essa prática pode consistir também em estratégias discursivas, como será evidente nas próximas linhas deste trabalho.

CAPÍTULO 2 – A ESTÉTICA TELEVISIVA DO DOCUMENTÁRIO NO STREAMING

2.1 A televisão na convergência midiática

À medida que as tecnologias de comunicação avançam e novas plataformas surgem, as estratégias discursivas se multiplicam e os estudos sobre as novas formas de discurso produzidas pela mídia tornam-se relevantes para a compreensão e análise da sociedade contemporânea. Neste trabalho, é importante contextualizar o cenário da convergência midiática e das novas tecnologias, uma vez que o objeto de estudo é um produto audiovisual no formato documentário, produzido para uma plataforma de *streaming*, espaço que tem exercido um impacto significativo na produção audiovisual e na forma como o público consome conteúdo.

Na esfera dos meios de comunicação, muitas discussões foram estabelecidas ao longo do tempo acerca das transformações da mídia. Uma das principais teorias foi formulada por Marshall McLuhan em sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Para o autor, o processo de transformação da mídia se dava por hibridização, pois o híbrido – o encontro de dois meios – libera força ou energia por fissão ou fusão, porque constrói o instante, de verdade e revelação, no qual surge a forma nova. Assim, os meios existentes estão constantemente se fundindo e se transformando, resultando em novas configurações comunicativas e culturais, uma vez que as tecnologias de comunicação impactam profundamente a sociedade em que se inserem, sendo a hibridização, com seus novos formatos, um dos processos fundamentais que impulsionam essa mudança (McLuhan, 2000). Um exemplo de hibridização pode ser visto na transição da comunicação oral para a escrita e, posteriormente, para a imprensa. A escrita hibridizou e transformou a comunicação oral ao introduzir uma estrutura mais linear e objetiva para a expressão de ideias. Da mesma forma, a imprensa permitiu a disseminação rápida e em massa de informações, alterando radicalmente a dinâmica da comunicação e da cultura.

Adaptando e transpondo algumas bases postuladas por Marshall McLuhan, outro conceito foi cunhado por Jay David Bolter e Richard Grusin (1999), sob o qual os autores afirmam que o processo de transformação das mídias se dá por remediação, isto é, por uma remodelagem que é recíproca, pois na medida em que as mídias tradicionais se adaptam ao mundo digital e remodelam seus produtos, tendo em vista a nova lógica, também os meios emergentes remodelam os antigos, como a fotografia remediou a pintura e a televisão com

relação ao cinema e ao rádio. Nesse sentido, as mídias contemporâneas constantemente buscam remediar ou refazer as mídias já existentes, incorporando elementos familiares para o público e, ao mesmo tempo, introduzindo inovações tecnológicas. O conceito de remediação de Bolter e Grusin oferece uma visão perspicaz da natureza interconectada e evolutiva das mídias, destacando como as novas formas de comunicação sempre buscam se relacionar com o passado, ao mesmo tempo que aspiram o futuro.

Partindo dessa concepção, Roger Fidler (1997) desenvolveu o conceito de mediamorfose, o qual define que as novas mídias não emergem de forma espontânea e independente, mas surgem aos poucos a partir da transformação das velhas mídias, ou seja, os novos meios apreendem aspectos dos tradicionais para posteriormente descobrir sua identidade e linguagem. Nesse cenário, novas mídias como a internet e as plataformas digitais, impõem desafios significativos às mídias clássicas como jornais impressos, revistas, rádio e televisão. Estes não desaparecem, mas passam por um processo de adaptação para permanecerem relevantes e atuantes, correspondendo às demandas de um ambiente midiático em constante transformação. No entanto, a adaptação das velhas mídias não implica simplesmente na transferência de conteúdo de uma plataforma para outra. Envolve repensar a forma como o conteúdo é apresentado e consumido, para melhor se adequar às demandas emergentes.

Todos estes conceitos estão relacionados ao contexto da convergência midiática, termo proposto por Henry Jenkins (2009) para designar uma mudança significativa na forma como os conteúdos midiáticos são produzidos, distribuídos e consumidos na era digital e tecnológica contemporânea. Ainda segundo Jenkins (2009), com a cultura da convergência, os meios de comunicação como televisão, rádio, cinema e internet, fundem suas características, tornando-se fluídos e interconectados, num processo que altera as lógicas de produção até então fixadas sobre estes meios:

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Lembrem-se disto: a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final (Jenkins, 2009, p. 43).

Assim, entende-se que a convergência dos meios é um processo dinâmico e que constitui uma mudança profunda nas práticas culturais e midiáticas, tal como apontado por McLuhan (2000), Bolter e Grusin (1999) e Fidler (1997). Na medida em que as fronteiras entre os meios de comunicação considerados “tradicionais” se dissolvem, conseqüentemente suas narrativas e

a própria forma de participação do público são modificadas, dando origem a novos modos de produção e consumo. Como afirma Jenkins (2009), trata-se de um processo contínuo e em constante evolução, uma vez que, ao se verem em um novo contexto tecnológico, os espectadores aspiram cada vez mais por transformações na mídia. Da mesma forma, as novas gerações que nascem e crescem nessa conjuntura, articulam novos hábitos, adaptam-se a novos dispositivos e formas de acesso à informação.

Nos dias atuais, a convergência dos meios pode ser observada explicitamente nos meios de comunicação audiovisuais, – como o cinema, a televisão e a internet – abrangendo também seus formatos e conteúdos produzidos. Tal como ocorreu com o rádio após o surgimento da TV, especulou-se o fim da televisão com a chegada da internet e o surgimento de novas plataformas. No entanto, a ideia de que a televisão não se encontra em declínio, mas sim em um processo de transformação contínuo, é compartilhada por muitos pesquisadores, os quais defendem o potencial do meio, explícito a seguir.

Segundo Scolari (2009), foi na década de 1980 que a televisão iniciou seu processo de transformação. Naquele período, os grandes monopólios estatais, como a *British Broadcasting Corporation* (BBC), começaram a dividir espaço com os canais privados, o que ocasionou alterações no modelo estabelecido, como a segmentação das audiências e o consumo baseado no *zapping* – alternância veloz e sequencial entre canais, utilizando o controle remoto, frequentemente com o propósito de evitar os intervalos comerciais. Umberto Eco (1979 *apud* Scolari, 2009) definiu esse fenômeno como a transição da paleotelevisão para a neotelevisão. A paleotelevisão diz respeito à fase inicial que ocorre antes dos anos 1980, quando a televisão era caracterizada pela predominância da presença de um cidadão trajado formalmente, com voz bem posta e que utilizava um discurso pedagógico distante do telespectador. Isto também diz respeito a era da televisão estatal de serviço público, sob a qual se encontrava o monopólio e a supervisão do Estado. As pessoas assistiam ao que acontecia com o mundo, dentro de suas casas, em conjunto (Barbosa, 2013). De acordo com Casetti e Odin (2012), a paleotelevisão foi fundada sob a visão de um projeto de educação cultural e popular, e se apresentava estabelecendo um contrato de comunicação pedagógica, aderindo à abordagem proposta por Jean-Louis Missika e Dominique Wolton, na qual os telespectadores se configuram como uma espécie de "grande classe", com os profissionais da televisão assumindo o papel de "professores". Casetti e Odin (2012) destacam o processo de comunicação da paleotelevisão:

Três aspectos caracterizam a comunicação pedagógica: ela tem como objetivo, transmitir saberes; é uma comunicação direcionada, o que implica em um

voluntarismo, quase em um dirigismo, na maneira de interpretar seu emissor; enfim, é uma comunicação fundada sobre a separação e a hierarquia de papéis: há aqueles que são detentores do saber e aqueles aos quais se busca comunicar. Esta postura pedagógica envolve mais ou menos todos os programas sejam quais forem suas funções e seus gêneros (Casetti; Odin, 2012, p. 9).

Se a paleotelevisão se caracterizava, sobretudo, por essa relação hierárquica estabelecida com seus telespectadores, a neotelevisão objetivou romper com esse modelo de comunicação pedagógica (Casetti; Odin, 2012). Essa nova fase surgiu com o desenvolvimento tecnológico, a partir da proliferação de emissoras e empresas televisivas que geraram influências profundas no conteúdo e modo de produção dos programas. Scolari (2009) aponta que na fase da neotelevisão, a distinção entre informação (realidade) e entretenimento (ficção) é dissolvida, e anulam-se as diferenças culturais para fazer com que o telespectador seja envolvido em um fluxo contínuo de conteúdo televisivo que o acompanha ao longo do dia. Nesse estágio, a televisão inicia um processo de auto-observação e autorrepresentação:

Para gerar esse efeito, a própria televisão abre ao público seu dispositivo técnico de enunciação: os telespectadores podem ver os microfones, as câmeras e as redações dos telejornais. Se a paleotelevisão pretendia representar a realidade e contá-la aos seus públicos com uma atitude pedagógica, a neotelevisão substitui essa abordagem didática por um processo de construção da realidade (Scolari, 2009, p. 178, tradução nossa).²³

Barbosa (2013) pondera que, apesar de as transformações serem explícitas ao longo da história, dentre os pesquisadores que exploram as diferentes fases da televisão não há uma concordância quanto à definição exata do encerramento de cada período. Contudo, existem marcos históricos nos quais se observaram alterações em resposta às transformações tecnológicas. No entanto, nenhuma dessas características foi completamente erradicada. Como afirma Scolari (2009), há experiências paleotelevisivas que seguem existindo integradas ao fluxo neotelevisivo. Ainda hoje, por exemplo, acompanha-se em tempo real – tal como na paleotelevisão – o resultado de eleições presidenciais, cerimônias e competições das Olimpíadas ou da Copa do Mundo de Futebol. Do mesmo modo, a linguagem da neotelevisão se encontra solidamente arraigada, evidenciando-se na interação com o público, na presença de plateias em estúdios e na fragmentação de conteúdo, resultante do uso de controles remotos e do consumo de canais por assinatura (Barbosa, 2013).

²³ No original: Para generar este efecto la televisión se muestra a sí misma, abre al público su dispositivo técnico de enunciación: los espectadores pueden ver los micrófonos, las cámaras y las salas de redacción de los telediarios. Si la paleotelevisión se proponía representar la realidad y contarla a sus audiencias con una actitud pedagógica, la neotelevisión substituye esta aproximación didáctica por un proceso de construcción de la realidad.

De acordo com Miller (2009), a maioria das mídias contemporâneas superou suas predecessoras, emergindo como os principais veículos de autoridade e entretenimento. No entanto, a televisão é uma mistura de mídias, um “armazém cultural que continua crescendo” (Miller, 2009, p. 19). Para Vilches (2013), a convergência digital, como é atualmente compreendida, deriva da influência abrangente da televisão nas interações online. Dessa forma, a televisão passou a ser objeto de inúmeras discussões em blogs (1993), no *Facebook* (2004) e no *Twitter*²⁴ (2006). Essa subsequente etapa de convergência é, em parte, antecedida pela relação de destaque que a televisão estabeleceu com a internet por meio da elaboração de seus próprios websites (Vilches, 2013).

Scolari (2009) pondera que essas transformações ocorridas no âmbito do meio televisivo vão muito além de um simples aprofundamento dos traços distintivos da neotelevisão. Para o autor “se a televisão fala cada vez mais de si mesma, também é cada vez mais difícil falar da televisão” (Scolari, 2009, p. 182). Nesse sentido, a convergência das características neotelevisivas com outras formas de mídia, juntamente com as mudanças abrangentes em todo o ecossistema midiático, devido à disseminação ubíqua das tecnologias digitais e o surgimento de novos padrões e paradigmas de consumo, estão atualmente reconfigurando de maneira rápida o sistema televisivo. Scolari (2009) denomina a atual fase desse meio como hipertelevisão. O autor destaca a ideia de que, assim como Umberto Eco (1979 *apud* Scolari, 2009) argumentou que cada texto gera o seu leitor, do mesmo modo, cada interface constrói o seu usuário. Dessa forma, a difusão de novas práticas midiáticas interativas, como a navegação na *web* e a jogabilidade de videogames, modificou o ritmo da relação entre os usuários e a mídia tradicional:

Esta experiência de fruição hipertextual construiu um tipo de leitor habituado à interatividade e às redes, um usuário especialista em textualidades fragmentadas e com grande capacidade de adaptação a novos ambientes de interação. A mídia também deve se adaptar a esses novos telespectadores. Isto não significa, vale a pena repetir, que as formas televisivas anteriores desaparecem, mas passam para segundo plano ou são combinadas com as novas para dar lugar a formatos híbridos (Scolari, 2009, p. 183, tradução nossa).²⁵

Segundo Scolari (2009) a hipertelevisão reconhece que a televisão não está mais

²⁴ A rede social *Twitter* passou a ser denominada “X” em julho de 2023.

²⁵ No original: Esta experiencia de fruición hipertextual há construído un tipo de lector acostumbrado a la interactividad y las redes, un usuario experto en textualidades fragmentadas con gran capacidad de adaptación a nuevos entornos de interacción. Los medios de comunicación también deben adaptarse a estos nuevos espectadores. Esto no significa, conviene repetirlo, que desaparezcan las formas televisivas anteriores sino que pasan a un segundo plano o se combinan con las nuevas para dar lugar a formatos híbridos.

limitada ao tradicional meio unidirecional de transmissão de conteúdo para os telespectadores. Em vez disso, a hipertelevisão é caracterizada por uma série de mudanças fundamentais que a transformam em um meio mais interativo, participativo e conectado. Os produtos televisivos tornam-se então acessíveis em qualquer lugar, sem necessariamente precisarem de um aparelho televisivo específico para essa finalidade. Nos dias atuais não é necessário que o telespectador permaneça sentado na sala de estar para assistir televisão, pois os conteúdos televisivos podem ser acessados em qualquer lugar e a qualquer hora, por meio de celulares, computadores, tablets, entre outros dispositivos que possuem conexão com internet. A TV é ubíqua (Correia, 2015).

Médola (2009) afirma que o divisor de águas na caracterização da televisão se deu a partir de sua incorporação com a internet, uma vez que novos usos para o dispositivo foram instaurados, além do hábito de assistir a conteúdos audiovisuais:

Uma gama de serviços interativos passa a compor o espectro de funcionalidades da televisão associada à internet. Todos os benefícios da conexão como acesso a vídeos sob demanda, jogos multiplayer, serviços do governo, serviços bancários, contas de e-mail, acesso a redes de compra, redes sociais, bancos de dados passam a estar disponíveis no aparelho de televisão (Médola, 2009, p. 2).

Vilches (2013) explica que no processo de convergência da internet com a TV, estabeleceu-se o fim do modelo único de televisão após surgir a ascendente abordagem *crossmedia*²⁶/transmídia²⁷ na produção, difusão e recepção audiovisual. Assim, o modelo econômico e cultural da televisão, originado nos anos 1950, passou a ser percebido como obsoleto. Correia (2015) afirma que essa transformação não se limita apenas a uma *Web TV*, mais ou menos estática, em muitos casos, uma mera reprodutora passiva de conteúdos originados offline. Trata-se, na verdade, de uma televisão que se caracteriza por ser notavelmente nômade e multiplataforma, que difunde sua presença por meio de várias plataformas e faz emergir inúmeras mudanças com desafios significativos.

Neto e Júnior (2023) apontam que a principal característica dessa nova configuração comunicacional está centrada no caráter transmidiático, por meio de uma estética hipertextual da televisão e da linguagem das redes. A própria televisão passa a engajar e estimular a

²⁶ Na estratégia de *crossmedia*, observa-se um processo de disseminação de conteúdo em múltiplos meios de comunicação. Importante notar que esse material não precisa ser necessariamente idêntico entre os diferentes meios; frequentemente, o que é compartilhado em uma mídia complementa o que está presente em outra. O objetivo é promover interação entre o público e o conteúdo (FINGER; DE SOUZA, 2012).

²⁷ A transmídia representa a convergência de conteúdos e canais de mídia com o intuito de realçar a colaboração ativa do usuário, que assume um papel central como criador de conteúdo e narrador de experiências. Nesse contexto, o usuário passa a ser o centro das atenções, desempenhando o papel de inventor de produtos e condutor de narrativas (FINGER; DE SOUZA, 2012).

participação ativa do telespectador, com o propósito de envolvê-lo na construção das narrativas e nas estratégias de comunicação que implementa (Finger; De Souza, 2012). Da mesma forma, os programas da hipertelevsão se ajustam a um ecossistema midiático que enfatiza as redes e interações como elementos centrais, incorporando algumas das características pertinentes das novas mídias como: multiplicação de programas narrativos, fragmentação da tela, aceleração de histórias, criação de narrativas em tempo real – ou gravadas e distribuídas sob demanda –, além da expansão narrativa e do desenvolvimento de histórias não sequenciais (Scolari, 2014).

Nesse contexto da lógica hipertelevsiva, encontra-se o *streaming*. Com a evolução da internet, surgiram os serviços de tecnologia *Over The Top* – acima do topo – (OTT), sendo possível a tecnologia de transmissão de conteúdo online, que viabiliza o acesso a filmes, séries e músicas, possibilitando o consumo desses produtos culturais por meio da internet (Hooper; Moyler; Nicoll; 2010, apud Fadanelli; Miyamoto, 2020). Essa tecnologia de transmissão é denominada como *streaming* (Mena, 2017). Desenvolvido nos Estados Unidos na década de 1990, o *streaming* ganhou popularidade a partir dos anos 2000, impulsionado pelo desenvolvimento de novas formas de conexão de internet como a banda larga e, posteriormente, a fibra ótica. Esses avanços possibilitaram uma significativa melhoria na transmissão de dados, o que, por sua vez, viabilizou melhorias no acesso a conteúdos em vídeo disponíveis na internet e permitiu aos usuários assistirem vídeos sem a necessidade de realizar *download*, uma vez que o *streaming* permite que os dados sejam baixados instantaneamente (Fadanelli; Miyamoto, 2020). A partir daí surgiram e popularizaram-se várias plataformas de compartilhamento de vídeo como *YouTube*, dentro das quais se tornou possível produzir e distribuir conteúdo em vídeos online, tendo amplo alcance.

Com essa nova configuração de acesso a conteúdos audiovisuais, Carmo (2021) pondera que os dispositivos móveis como computadores, *tablets* e *smartphones* passaram a ocupar o lugar que antes pertencia à televisão. “Para entreter-se ou informar-se, pode-se dirigir à plataforma de *streaming* de preferência, àquele *site* informativo julgado como o mais confiável ou àquele aplicativo instalado no *smartphone* ou no *tablet*” (Carmo, 2021, p. 23). Com isso, surgem as próprias *smart TVs* para substituir o tradicional aparelho televisivo, e, assim, uma mídia tradicionalmente massiva como a televisão, se adapta também para a lógica de conteúdos segmentados acessados pela internet. A categoria de *Video on Demand* (VoD) representa um segmento da indústria audiovisual que se destaca pela disponibilização de conteúdo em formato de catálogo. Enquanto compartilha semelhanças com a televisão em relação ao tipo de conteúdo oferecido, o diferencial dessa plataforma reside na capacidade de personalização e programação individualizada para cada usuário, permitindo uma experiência de consumo altamente

personalizada.

Segundo Prates (2017), essa transformação permitiu aos espectadores um papel mais ativo dentro da programação, pois com o surgimento da Internet TV – conceito utilizado pela autora para designar a televisão *on demand* – estes passam a escolher quando e como desejam assistir os conteúdos de seu interesse. Isso se torna possível devido as plataformas de *streaming* disponibilizarem acesso a uma ampla biblioteca de conteúdo por meio de uma assinatura mensal ou, em determinados casos, de forma gratuita, sujeita a condições específicas. Os conteúdos podem abranger diversas formas de mídia, incluindo música – como nas plataformas *Spotify* e *Deezer* –, filmes e séries – a exemplo da *Netflix*, *Amazon Prime Vídeo*, *HBO Max*, *Disney+* – além de outras modalidades de entretenimento e informação, como ocorre no *Globoplay*, a plataforma de *streaming* do *Grupo Globo*, armazenadora de *Cercados*. Carmo (2021) explica que o *Globoplay* funciona como um espaço de acervo digital, onde há a distribuição de conteúdo sob demanda, além da transmissão de conteúdos da programação da *TV Globo* – e dos demais canais do *Grupo Globo* – ao vivo em tempo real.

De acordo com Nogueira e Merino (2015), é importante notar que o fenômeno da convergência visual não teve seu início com a televisão. Muito do cinema nas suas fases iniciais incorporou elementos temáticos ou estilísticos da pintura e do teatro. Além disso, o desenho e a pintura contribuíram para o desenvolvimento da animação e da banda desenhada. Livros e museus também eram meios que podiam abrigar uma ampla variedade de imagens. No entanto, a televisão, seja por escolha deliberada ou por necessidade inerente ao meio, assumiu-se de maneira distintiva como um receptáculo de imagens diversas, mesmo que estas fossem heterogêneas em sua natureza e origem.

Nesse sentido, ao refletir sobre a organização das novas plataformas, observa-se que o *streaming* abriga traços do cinema, da televisão e da internet, e se estabelece como um novo ambiente midiático, dando origem a um espaço inédito e abrangente, onde os meios de comunicação tradicionais e emergentes têm a oportunidade de coexistir e interagir nessa convergência (Jenkins, 2009).

Da mesma forma, os conteúdos e formatos desses meios de comunicação, sobretudo os audiovisuais, ganham cada vez mais espaço nessa dinâmica, ainda que as bordas de definição dos gêneros e formatos se tornem fluídas. A sociedade, impulsionada pela informação e pelos avanços tecnológicos, molda a ocorrência de um novo modelo de comunicação e novos padrões de consumo de produtos midiáticos. A seguir, tomar-se-á como exemplo um desses produtos midiáticos, o documentário, e, dessa forma, será possível observar como esse formato – originado no cinema e posteriormente adaptado para a televisão – sofreu influências estéticas

ao chegar à internet por meio das plataformas de *streaming*.

2.2 Documentário no *streaming*: a televisualidade de *Cercados*

No contexto da evolução contínua das tecnologias de comunicação e do consumo de conteúdo audiovisual, os documentários têm encontrado um novo lar nas plataformas de *streaming*. Essa mudança na forma como o público acessa e consome documentários traz consigo não apenas novas oportunidades, mas também implicações para a estética e a linguagem cinematográfica. Embora tenha se originado no cinema, o formato documental não é inédito à televisão. Como visto anteriormente, o documentário chegou à TV brasileira na década de 1970 pela *Rede Globo*, a partir do programa jornalístico *Globo Repórter*, o qual inicialmente reuniu um grupo de cineastas para compor sua equipe. De acordo com Mello e Duarte (2021), o telejornalismo, portanto, desempenhou um papel fundamental na introdução dos documentários na televisão, tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo – ao considerarmos em seu contexto histórico a produção de filmes sobre as atualidades.

Serafim (2009), no entanto, destaca que muitas vezes os canais de televisão criam categorias específicas para classificar seus produtos audiovisuais. Nesse contexto, um produto que se baseia na representação da realidade e possui uma duração que excede os poucos minutos típicos de uma reportagem ou de uma chamada grande reportagem, costuma ser categorizado como documentário. No Brasil, canais de televisão aberta e uma profusão de canais fechados, muitos dos quais, especialmente os nacionais, pertencem à maior rede de televisão da América Latina, a *TV Globo*. Isso levanta a questão de como a produção, realização e exibição de documentários ocorrem em nossa televisão.

Nesse sentido, Serafim (2009) observa uma ambiguidade significativa em relação à categorização desses produtos. Na maioria dos casos, qualquer produção que aborde aspectos da realidade e que tenha uma duração superior a 15 minutos é rotulada como documentário. Isto posto, segundo Serafim (2009), é curioso notar essa classificação atribuída pelas emissoras de televisão, uma vez que, frequentemente, esses produtos adotam o estilo de uma reportagem, diferenciando-se na maior parte das vezes apenas pela longa duração.

Atualmente, os canais de televisão aberta, no Brasil, veiculam programas de cunho factual que frequentemente seguem o modelo do *Globo Repórter*. Estes programas consistem em reportagens jornalísticas que compartilham semelhanças, tanto em sua estrutura (com apresentadores e narradores), quanto nas temáticas abordadas, as quais tendem a ser tratadas de maneira relativamente não controversa. As temáticas comuns incluem tópicos como vida

animal, questões econômicas, saúde, alimentação, entre outros, sem uma abordagem tão impactante (Serafim, 2009).

No entanto, é pertinente ressaltar a atuação do programa *Profissão Repórter* na produção telejornalística brasileira, o qual estreou como um programa independente na programação da *TV Globo* em 03 de junho de 2008, sendo anteriormente apresentado como uma edição especial no *Globo Repórter* e também como um quadro no programa *Fantástico*. Ao ser inserido na grade da programação, sucedeu, curiosamente, o programa *Linha Direta*, o qual possuía linha editorial policial e linguagem geralmente associada como sensacionalista (Meliani, 2012).

O programa *Profissão Repórter* teve sua origem através de Caco Barcellos, um jornalista com uma longa trajetória no jornalismo investigativo e notável compromisso com a exploração aprofundada de questões sociais. Desde os anos 1990, Caco Barcellos concebia a ideia de criar um projeto que reunisse colegas com afinidades jornalísticas, a fim de produzir um programa de televisão com reportagens de longo alcance. O objetivo era abordar histórias sob múltiplos pontos de vista, promovendo uma cobertura mais completa e abrangente, com histórias que levassem em conta diferentes ângulos (Memória Globo, 2022).

A dinâmica de funcionamento do programa *Profissão Repórter* foi estruturada em torno da figura central do repórter. Nesse modelo, os repórteres desempenhavam um papel abrangente, assumindo as responsabilidades de apuração, produção, reportagem e edição, sob a supervisão, orientação e incentivo de Caco Barcellos. Posteriormente, um grupo de editores se juntou à equipe, desempenhando a função de montar o material pré-editado pelos repórteres. (Memória Globo, 2022). Essa adição à equipe permitiu uma maior agilidade no processo de produção e proporcionou uma perspectiva mais abrangente, considerando os diversos pontos de vista apresentados pelas equipes na criação da narrativa final do programa.

Outra característica marcante do programa *Profissão Repórter*, desde a sua estreia, é o uso da câmera. Os repórteres eram encarregados de filmar suas próprias reportagens, segurando a câmera e assumindo o papel de personagem nas narrativas, como repórteres cinematográficos. A cada edição do programa, “os desafios da reportagem e os bastidores da notícia” – frase que deu origem ao *slogan* do programa, eram explorados por meio de imagens dos bastidores, comentários dos próprios repórteres, conversas entre os profissionais na sala de edição ou durante reuniões de pauta. Essa abordagem contribuiu para que o *Profissão Repórter* se tornasse uma espécie de escola para novos talentos no cenário da *TV Globo* (Memória Globo, 2022).

A equipe inaugural do programa *Profissão Repórter* foi composta por Caco Barcellos, juntamente com Felipe Gutierrez, William Santos, Caio Cavechini, Nádia Bochi, Júlia Bandeira, Ana Paula Santos, Nathalia Fernandes e Juliana Maciel, jovens jornalistas liderados

por um profissional experiente, todos desempenhando funções de reportagem, produção e edição. Nesse sentido, é importante observar a participação do diretor de *Cercados* nessa “escola”, Caio Cavechini – jornalista, documentarista e membro da equipe de jornalismo responsável pela produção de documentários do *Globoplay* –, o qual atuou como repórter e editor-executivo do programa *Profissão Repórter* por muitos anos, estando à frente de coberturas históricas como a enchente em Boca do Acre (AM), em 2012. Vale destacar que, além de *Cercados*, Cavechini dirigiu documentários marcantes como *Carne Osso* (2011), *Jaci: sete pecados de uma obra Amazônica* (2014), *Entre os homens de bem* (2016), *Cartas para um ladrão de livros* (2017), *Marielle – o documentário* (2020), *Escola de base: um repórter enfrenta o passado* (2022), e sua produção mais recente, a série documental *Extremistas.br* (2023). Diferente das outras obras, *Marielle*, *Cercados*, *Escola de base* e *Extremistas.br* são produções originais desenvolvidas pelo *Globoplay*, a plataforma de *streaming* do Grupo Globo.

Observando o histórico de formação do programa *Profissão Repórter* e os próprios conteúdos produzidos, percebe-se o cruzamento de uma estética documental e telejornalística que muitas vezes se confunde entre os gêneros por estabelecer efeitos de subjetividade. No entanto, o programa classifica-se como jornalístico e opera com os procedimentos jornalísticos de checagem, entretanto, com uma abordagem autorreferencial de representação (Scolari, 2009), uma vez que exhibe parte de seus bastidores.

Conforme Serafim (2009) argumenta, à medida que o formato documental transitou do cinema para a televisão, ele gradualmente adquiriu maior liberdade criativa em sua produção, distanciando-se de estruturas predefinidas. Essa maior liberdade artística também permeou o campo televisivo, possibilitando que o formato não ficcional se expandisse para esse meio. Da mesma forma, Prates (2017) argumenta que os serviços de *streaming* abrem possibilidades para a criação de novas estéticas e formatos audiovisuais, proporcionando uma liberdade consideravelmente mais ampla, em comparação com os programas televisivos tradicionais. Segundo Mello e Duarte (2021), isso ocorre porque as produções veiculadas nessas plataformas não necessitam aderir aos mesmos padrões e convenções que frequentemente regem os programas televisivos, o que possibilita uma maior flexibilidade criativa e estrutural. Além disso, a possibilidade de assistir às obras sob demanda, no momento escolhido pelo espectador, e em uma ampla gama de dispositivos, contribui ainda mais para a liberdade proporcionada pelos serviços de *streaming*, desta vez do ponto de vista do público. Isso reflete na predisposição dessas plataformas para abraçar um estilo de documentário cada vez mais promissor, que incorpora elementos já consolidados na narrativa da televisão ficcional, resultando em uma abordagem inovadora e enriquecedora (Mello; Duarte, 2021).

O jornalismo, então, emerge nesse contexto como um meio capaz de proporcionar novas experiências, transformando o profissional em alguém versátil e adaptável às inovações tecnológicas que permeiam a área da comunicação. Segundo Medeiros e Oliveira (2021), esse movimento tem ganhado espaço, a ponto de uma parte do núcleo de jornalismo da *TV Globo* estar dedicada exclusivamente ao *Globoplay*, produzindo documentários, como mencionado. Essa configuração surgiu há poucos anos e deu origem a *Marielle - O documentário* (2020) e, posteriormente, *Cercados* (2020), ambos dirigidos por Caio Cavechini. A inclusão de produções jornalísticas nas plataformas de *streaming* reflete uma resposta à crescente demanda do público por conteúdo informativo e de alta qualidade, indo além do entretenimento. Além disso, essas plataformas estão intensificando seus investimentos em produções originais, abrangendo narrativas jornalísticas que buscam não apenas informar, mas também envolver e engajar os espectadores (Zak, 2023).

Uma tendência notável, resultante dessa convergência entre formatos e estilos de narrativa audiovisual é a produção de séries documentais que exploram tópicos complexos em profundidade. Essas séries permitem uma narrativa mais expansiva e aprofundada, o que é particularmente benéfico para tópicos que requerem uma exploração mais detalhada. *O Globoplay*, por exemplo, além de produzir documentários com duração padrão em torno de uma hora, passou também a investir em produções documentais que seguem esse formato serializado, são exemplos: *Você nunca esteve sozinha - o doc de Juliette* (2021); *Boate Kiss - A tragédia de Santa Maria* (2023); *Onde está Tim Lopes?* (2023); *Xuxa, o documentário* (2023). Neste contexto, é válido observar que a demarcação conceitual da televisualidade, conforme definida por Kilpp (2020), constitui recurso altamente operacional para pensar o processo de estruturação dos conteúdos audiovisuais no *streaming*, como ocorre no documentário de Cavechini.

Cercados foi produzido exclusivamente para o *Globoplay*, plataforma dedicada numa primeira fase ao armazenamento das produções televisivas do *Grupo Globo*, aquelas exibidas primeiramente em *broadcasting* e, posteriormente, disponibilizadas na plataforma para consumo *on-demand*. Em uma segunda fase, em 2016, o *Globoplay* torna-se um ambiente de acesso a conteúdos exclusivos para a plataforma, como por exemplo a série *Supermax*²⁸. Já num terceiro momento, no ano de 2017, a plataforma da *TV Globo* optou por duas inovações, a transmissão de sua programação ao vivo (limitada inicialmente a algumas capitais brasileiras) e aquisição de séries internacionais. Houve também, a utilização do *Globoplay* para estratégias

²⁸ O conteúdo dessa série era disponibilizado integralmente primeiro na *Globoplay* e posteriormente exibido na programação televisiva.

de programação multiplataforma dos conteúdos telejornalísticos (Caldas; Do Carmo, 2020).

É para o ambiente midiático de uma plataforma digital, como o *Globoplay*, que o documentário *Cercados* é produzido e lançado com acesso restrito aos assinantes, chegando a ser disponibilizado gratuitamente durante trinta dias, entre os meses de janeiro e fevereiro de 2021. Entre as estratégias enunciativas presentes no documentário, destaca-se a autorreferencialidade relativa ao fazer discursivo, característica notadamente neotelevisiva (Scolari, 2009), utilizada como mecanismo de persuasão. Assim, com o propósito de construir a realidade sobre as condições de produção jornalística durante a pandemia da Covid-19 no Brasil, estabelece-se um contrato de veridicção, ou seja, um efeito de sentido de dizer verdadeiro, característico do fazer documental. Dessa forma, o efeito de sentido de atenção é engendrado no enunciado visando promover a reflexão dos destinatários da comunicação sobre os processos de produção de informação no país sob a presidência de Jair Bolsonaro. Nesse sentido, o caráter televisual deste documentário está circunscrito na noção de televisualidade, conforme propõe Suzana Kilpp (2020), que ao mesmo tempo em que afirma ser a transmissão em tempo real a característica principal da televisão, abre a perspectiva das múltiplas possibilidades da transmissão de conteúdos audiovisuais por meios eletrônicos.

Segundo Machado (2000) a televisão se originou como um meio de comunicação que utiliza o som e a imagem para transmitir um conteúdo em tempo real, algo jamais feito antes por outro meio de comunicação. Mas ao considerar esta característica nos dias atuais, questiona-se: as plataformas que possibilitam transmissões ao vivo podem ser consideradas televisão? As mesmas plataformas que abrigam os conteúdos audiovisuais videográficos acessados por demanda podem ser considerados conteúdos televisivos? De acordo com Leal (2020), na década de 1980 quando os escritos de Umberto Eco sobre televisão circularam pelo país, ninguém tinha dúvidas de que ele se referia à TV aberta. Entretanto, o que se vê agora são imprecisões sobre como identificar o que é ou não é televisão. Dentro do contexto de convergência dos meios, Machado (2000) pondera ser impossível demarcar com exatidão o campo abrangido por um meio de comunicação ou uma forma de cultura, isso porque suas fronteiras tornaram-se fluídas e se confundem com outros campos.

De acordo com Kilpp (2015), é certo denominar “TV off-line” a TV aberta, onde o fluxo televisivo é predominante e precisamos aguardar o início de um programa. Da mesma forma, podemos denominar “TV on-line” as plataformas que disponibilizam conteúdo para acesso individual, no horário desejado. Neste modelo, o espectador escolhe o que quer assistir. Quanto às características do que se constitui como televisão, Kilpp (2015) destaca que os sentidos identitários televisivos, ou seja, as subjetividades televisivas, também chamados de

ethicidades/construtos, apresentam-se através de molduras nas telas. Nessa perspectiva, a autora ressalta os conceitos de molduras, moldurações e emolduramentos. Entendendo molduras como espaços de experiência e significação, as moldurações são, então, procedimentos de ordem técnica e estética, aquilo que aparece na tela do quadro em que as imagens são exibidas. Já os emolduramentos correspondem ao agenciamento dos sentidos, ou seja, à atribuição de sentidos realizada pelos espectadores de acordo com suas referências pessoais e culturais, as quais implicam no reconhecimento de imagens televisivas (Kilpp, 2015). Assim, são enumerados como ethicidades televisivas sólidas: i) as emissoras televisivas e seus canais de televisão; ii) os gêneros; iii) os programas e outras unidades televisivas autônomas; iv) os panoramas televisivos e moldurações intrínsecas; v) a programação; vi) a televisão.

A autora explica que os canais de televisão são lugares de fala das emissoras, espaços autorizados pelo poder público e autenticados pelos telespectadores que recebem seus sinais. Com relação aos gêneros, compreende-se que a TV os moldura conforme o fluxo, dando origem também a novos gêneros. Os programas e as outras unidades autônomas (promoções e anúncios publicitários) “são moldurados no fluxo televisivo” (Kilpp, 2015, p. 7), em outras palavras, correspondem aos conteúdos reproduzidos durante a programação. Já os panoramas televisivos e moldurações intrínsecas referem-se às práticas de montagem que possuem implicações éticas para os espectadores, objetos, fatos, acontecimentos e durações visíveis no ecrã. A programação, por sua vez, consiste na moldura mais importante de todas, aquela que as emissoras hesitam em alterar, pois rege todo o planejamento de conteúdos que serão exibidos. Nela, encontra-se uma matriz oculta nas grades e no fluxo, que considera ainda horários, públicos, espaços, entre outros aspectos que conduzem a audiência (Kilpp, 2015). Por fim, ao incluir a própria televisão como uma ethicidade, Kilpp a define como produtora e vitrine de mercadorias culturais, pois ela opera na reciclagem de restos culturais e produz “quadros de experiência (as molduras e as moldurações) das metrópoles comunicacionais contemporâneas” (Kilpp, 2015, p. 9).

A partir disso, é possível perceber que tais elementos, em maior ou menor grau, compõem a estrutura de diferentes plataformas de *streaming* as quais utilizamos hoje, como é o caso da *Netflix*, *Disney+*, *Prime Vídeo* e a própria *Globoplay*, a armazenadora de *Cercados*. Diante dessas similaridades, surgem discussões que nos encaminham para o conceito de “televisualidades”. Conforme Kilpp (2020, p. 49):

[...] a simples presença de restos, cacos ou rastros da televisão em tais interfaces justifica que as entendamos como telas de TV? Se sim, então, temos

de admitir também, por exemplo, que os filmes aos quais assistimos na televisão são cinema, e que a Monalisa de Michelangelo projetada na fachada de um prédio, ou gravada numa camiseta, é pintura [...]

Segundo Kilpp (2020), essa fusão de características e formatos dificulta a compreensão dos limites físicos e epistemológicos das mídias audiovisuais. Mas se a estrutura de uma plataforma de *streaming* não consiste em televisão íntegra, por outro lado, suas características estabelecem televisualidades. Em outras palavras, existem elementos televisivos atualizados em diversos meios e mídias.

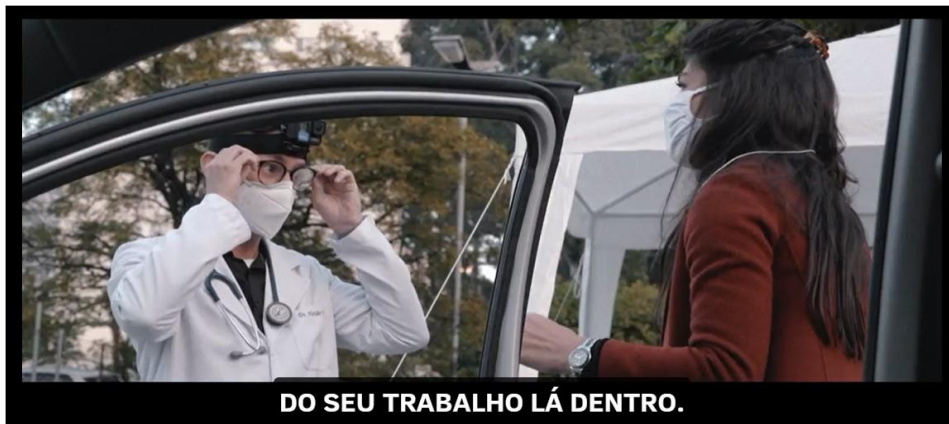
Cercados representa uma dentre as diversas possibilidades de acessar conteúdos televisivos nas redes sociotécnicas, onde proliferam as telas que abrigam as televisualidades. Isso porque a linguagem, as narrativas, os formatos são pautados por modelos já consolidados pela televisão, de modo que as televisualidades, determinadas em grande medida por arranjos enunciativos que dão forma a conteúdos, estão presentes agora em diferentes práticas de consumo como as possibilitadas pelo *streaming*. Nesse sentido, Kilpp (2018, p. 6) aponta para a dificuldade de definir os “limites da televisão, justamente porque seus limites estão se liquefazendo na intensa televisualização que assombra as múltiplas telas e interfaces hoje existentes relacionadas (ou não) à TV”. Pode-se observar, portanto, que os conteúdos disponíveis por *streaming* reproduzem muitas das lógicas televisivas, assim como utilizam os mesmos recursos e efeitos da forma televisual. Trata-se de um processo que acomoda hibridismos e distribui conteúdos inseridos em veículos, os quais integram a ecologia midiática (Scolari, 2009), a qual é baseada na convergência tecnológica digital dos meios (Jenkins, 2009). Assim, compreende-se que a estrutura de uma plataforma de *streaming* engloba conteúdos televisivos, pois suas características abrigam televisualidades. Em outras palavras, existem elementos televisivos atualizados em plataformas como a *Globoplay*.

Diante da estética audiovisual de *Cercados*, deve-se considerar também o contexto de seus produtores, pois tanto o diretor quanto a roteirista da obra fizeram parte do quadro de jornalistas do programa *Profissão Repórter*, o qual possui características intrinsecamente ligadas à autorreferencialidade do fazer jornalístico. Além disso, Cavechini e Scardovelli também são documentaristas e compõem a equipe de jornalismo que trabalha para o *Globoplay*. Isto posto, pode-se compreender a base estilística pela qual perpassa o documentário *Cercados*, que também possui estética autorreferencial.

No decorrer da narrativa, observa-se que o modo de abordagem utilizado relembra a estética das grandes reportagens telejornalísticas. A própria presença da repórter Danielle Zampollo, do *Profissão Repórter*, nos remete a essa memória dos bastidores jornalísticos

evidenciado pelo programa. No *time* 31:42, a repórter aparece pela primeira vez e o documentário a evidencia entregando uma câmera para que o médico Heider Alves registrasse o interior do Hospital Geral Vila Penteado, em São Paulo. Esse trecho desvenda para o público o *modus operandi* do trabalho jornalístico durante as restrições impostas pela Covid-19. Em outro momento, No *time* 36:40 a repórter Zampollo relata seu envolvimento com os familiares de vítimas da doença: “Quando eu tava indo dormir, eu recebi a mensagem do Santos: minha mãe morreu. Eu sonhei com isso, como não sonhar? Me arrepia”. Nesse sentido, o envolvimento da repórter e de outros jornalistas com familiares de pessoas internadas ou vítimas da Covid-19 nas espacialidades evidenciadas, também pode ser atrelado a essa metalinguagem comumente utilizada pela *TV Globo*, pois se caracteriza como similar ao que é enunciado nas grandes reportagens do *Profissão Repórter*. Trata-se de um modelo já consolidado pela neotelevisão (Scolari, 2009) e que é tido como referencial nas obras produzidas por Cavechini e Scardovelli.

Figura 02: Danielle Zampollo entregando uma câmera ao médico Heider Alves



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 03: Danielle Zampollo relatando seu envolvimento com familiares de vítimas da Covid-19



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020).

Do mesmo modo, no *time* 01:27:01 a sequência de cenas registra uma repórter da *TV Cultura* sendo interrompida de gravar a passagem para uma reportagem. Os registros mostram a presença de um manifestante que profere frases desvalorizando o trabalho jornalístico. Ao abordar as dificuldades vivenciadas pelos jornalistas *in loco*, o documentário reitera a estética da autorreferencialidade e emerge o espectador no universo desafiador de sua produção. Por conseguinte, observa-se em *Cercados* a reutilização de imagens captadas pela equipe de jornalismo da *TV Globo*, as quais são incorporadas ao documentário para ilustrar e auxiliar na construção da narrativa cronológica dos fatos. Esse aspecto corrobora para a aproximação com os planos comumente utilizados em reportagens, como é possível visualizar na figura 05, onde Jair Bolsonaro, em plano fechado, cede entrevista no cercadinho.

Figura 04: Repórter da *TV Cultura* sendo interrompida por manifestante durante gravação de passagem.



Fonte: *Globoplay* - Documentário *Cercados* (2020).

Figura 05: Jair Bolsonaro, em plano fechado, cedendo entrevista no cercadinho.



Fonte: *Globoplay* - Documentário *Cercados* (2020).

Cabe salientar que *Cercados* jamais foi exibido na TV aberta. A exibição em TV aberta de produções realizadas para *streaming* atende, de forma geral, prioritariamente às estratégias de divulgação dos conteúdos *on demand*. No caso da não exibição de *Cercados* na TV aberta, trata-se de uma estratégia voltada para a preservação da configuração do *Grupo Globo* em detrimento do estímulo à promoção da plataforma *Globoplay*. Nessa lógica, não exibir *Cercados* em programação aberta, mas disponibilizá-lo gratuitamente por trinta dias na *Globoplay*, poderia ser um meio de encaminhar o público da TV off-line para fruir da experiência televisual na TV on-line (Kilpp, 2015). Isso significa expandir seu alcance com novas mídias e “transportar o cerco” do sistema *broadcasting*.

A televisualidade em *Cercados* projeta um texto marcado pela autorreferencialidade no que diz respeito a uma estética mais televisiva e telejornalística também. Isso porque o próprio tema com o qual o documentário vai trabalhar é a cobertura jornalística, é o instituto do jornalismo também feito pela TV. Neste sentido, está implicada a questão televisual e a televisão, como bem demonstra Scolari (2009) ao abordar os estudos sobre a paleotelevisão, enquanto uma “janela para o mundo”, e a neotelevisão que “fala de si”, compreendida notadamente pelo viés da autorreferencialidade na perspectiva da construção televisiva dos textos. E, de fato, quando a temática de um documentário aborda a questão da cobertura jornalística nos meios televisivos, mas não só porque *Cercados* mostra também como o fazer jornalístico ocorre em outros meios, isso cria um efeito de sentido de imprensa.

Cabe salientar ainda que não se trata de uma autorreferencialidade de caráter somente estético, enquanto manifestação, mas sobretudo de caráter argumentativo, demonstrando que a veiculação de uma informação implica todo um processo de investigação, de apuração, de verificação e de checagem. O próximo capítulo versará – por meio do método da semiótica discursiva de linha francesa, a partir do percurso gerativo de sentido com foco no nível discursivo – em como essas estratégias enunciativas autorreferenciais são inseridas na narrativa do documentário, com vistas a identificar os mecanismos de colocação em discurso e deprender os efeitos de sentido de dizer verdadeiro estabelecido no contrato de veridicção.

CAPÍTULO 3 – AS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS E O DIÁLOGO COM A AUTORREFERENCIALIDADE EM CERCADOS

Conforme afirma Diana Barros (2005, p. 7) “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*”. Entretanto, a noção de texto aqui mencionada está para além da compreensão de objetos empíricos constituídos apenas verbalmente, pois julgou-se importante considerar o contexto visual, gestual e até mesmo sincrético. Segundo a autora, um texto pode ser definido de duas formas: a) como um objeto de significação, no qual a organização/estruturação faz dele um “todo de sentido”, permitindo que diferentes teorias e abordagens o analisem – a semiótica é uma delas; b) como objeto de comunicação entre dois sujeitos, num processo que considera o contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido (Barros, 2005). Enquanto na primeira definição o texto é analisado em sua estrutura interna, a segunda considera elementos do contexto externo, o que provoca debates entre diversos teóricos. Apesar das diferenças conceituais, Barros (2005) pondera que a definição de texto deve ser considerada nessa dualidade, pois a semiótica, ao mesmo tempo em que examina os procedimentos de organização textual, também considera seus mecanismos de produção e recepção.

Nesse sentido, ao utilizar a semiótica discursiva como método de análise, realizou-se a desconstrução de um texto com o objetivo de identificar as leis que regem seu discurso e as produções de sentido contidas nele. Para isso, adota-se um modelo de representação da produção de sentido: o percurso gerativo de sentido (Floch, 2001). Esse processo de geração de sentido é composto por níveis de análise, os quais evidenciam como o sentido de um texto é produzido e interpretado, num processo que vai do mais simples ao mais complexo (Fiorin, 2018). Jean-Marie Floch esclarece o uso do termo “gerativo”:

O percurso gerativo da significação é uma representação dinâmica dessa produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta. Compreende-se a escolha do termo "percurso". Mas por que "gerativo"? Por que todo o objeto significativo, para a semiótica, pode – e deve – ser definido segundo seu modo de produção, e não segundo a "história" de sua criação: "gerativo" se opõe assim à "genético" (Floch, 2001, p. 15, grifo do autor).

Assim, o percurso gerativo de sentido é classificado em três níveis: profundo (ou fundamental), narrativo e discursivo. A descrição das análises que serão feitas a partir deste capítulo está intrinsecamente focada no nível discursivo, sob o qual “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude” (Fiorin, 2018, p. 41). É no

nível discursivo que se produzem variações, as quais em conteúdos narrativos são definidas como invariantes. Nesse nível, estudam-se as marcas da enunciação no enunciado, através dos procedimentos de colocação em discurso, os quais na sintaxe encontra-se a actorialização, a espacialização e a temporalização, e, na semântica, as estratégias enunciativas que manifestam os temas e as figuras.

Para Greimas e Courtés (2020, p. 166) a enunciação é a “instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)”. Assim, compreende-se a enunciação como a instância das categorias semânticas – pessoa, tempo e espaço – na qual se constrói uma discursivização. Embasado em Benveniste, Fiorin (2018) acrescenta que é a instância de um “eu-aqui-agora”, onde o “eu” realiza um ato de dizer que está inserido em um dado tempo (agora) e espaço (aqui). Sobre a espacialização, Greimas e Courtés (2020) esclarecem que:

No percurso gerativo global, espacialização aparece como um dos componentes da discursivização (da colocação em discurso das estruturas semióticas mais profundas). Comporta, em primeiro lugar, procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debragem e de embreagem efetuadas pelo enunciador para projetar fora de si e aplicar no discurso enunciado uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos (Greimas; Courtés, 2020, p. 176-177).

Nessa perspectiva, entende-se que os espaços são projetados no âmbito do discurso, com o intuito de construir ambientação/representação de determinada realidade. E é analisando as marcas deixadas pela enunciação que se torna possível reconstituir o percurso gerativo de sentido do texto e, conseqüentemente, os efeitos de sentido projetados. No nível discursivo, dois conceitos se destacam, conforme mencionado: a) tematização; b) figurativização. Greimas e Courtés (2020) definem a tematização como um procedimento que, tomando valores – já identificados nos outros níveis – os difunde sob a forma de temas pelos programas e percursos narrativos, o que abre caminho para uma eventual figurativização. Desse modo, compreende-se o tema como sendo um elemento semântico, de natureza conceptual, que não está fisicamente manifestado no mundo natural, mas possui relação com ele (Fiorin, 2018).

Já a figurativização é definida em Barros (2005) como o procedimento pelo qual figuras do conteúdo ilustram os temas abstratos percebidos no texto e lhe dão traços de revestimento sensorial. Fiorin (2018, p. 91) afirma que a figura “é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural”. Desse modo, as figuras de um enunciado podem ser identificadas tanto visualmente

quanto verbalmente. De acordo com Floch (2001), uma vez que o enunciado utiliza da figurativização em um enunciado, esbarra-se, então, em um conceito fundamental para a semiótica, que é correlato à coerência textual: isotopia. Greimas e Courtés (2020, p. 276) definem isotopia como “a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas”. Em outras palavras, isotopia é a reiteração de temas e a repetição de figuras no discurso, que permitem, através desse retorno constante de sentido, a construção de sua coerência semântica. Podem ser distinguidas em dois tipos: isotopias temáticas – as quais reiteram temas –; isotopias figurativas – as quais se caracterizam pela redundância de traços figurativos (Barros, 2005). Dessa forma, ao analisar as marcas das isotopias temáticas encontradas em um texto é possível identificar seus efeitos de sentido e suas estratégias de significação.

A seguir, serão desenvolvidos os seguintes aspectos: como as estratégias discursivas que constroem efeitos de sentidos de dizer verdadeiro em *Cercados*, como produção audiovisual documental, propõem-se a denunciar as dificuldades do exercício profissional do jornalismo na cobertura da pandemia da Covid-19 no ano de 2020, no Brasil do governo Bolsonaro.

3.1 *Cercados* e sob tensão, o efeito de sentido de cerceamento

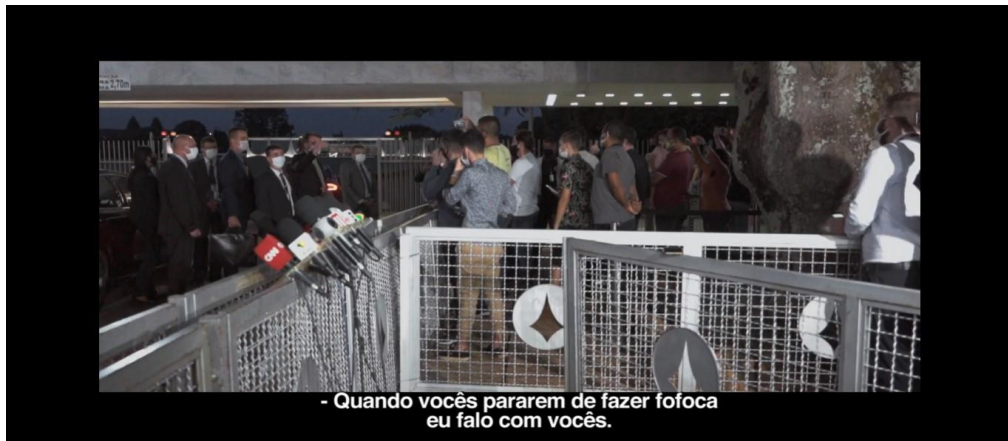
O problema central apresentado no documentário *Cercados* – o qual, inclusive, deu origem ao título da obra – é o plantão realizado pela imprensa no Palácio da Alvorada no ano de 2020. O conteúdo explicita que, desde a candidatura de Jair Bolsonaro ao cargo de Presidente da República em 2018, a imprensa passou a ser desrespeitada publicamente, fato que veio a se intensificar após sua posse. Se antes os jornalistas usufruíam do livre espaço para acompanhar os chefes de Estado, a partir do governo Temer o Palácio da Alvorada recebeu grades que impediram a circulação da imprensa, as quais perduraram durante todo o governo Bolsonaro. Restringidos a um “cercadinho” – como passaram a ser chamadas as grades – os jornalistas dividiam o espaço, no qual também recebiam agressões verbais, com apoiadores do presidente.

O cercadinho é um espaço delimitado, englobado, evidenciado como palco de um grande conflito logo no início do documentário, especificamente no *time* 03:45, quando é exibida a cena em que Jair Bolsonaro chega ao Palácio da Alvorada. Acompanhado de seus seguranças, o presidente caminha em direção aos seus apoiadores para cumprimentá-los, ignorando a imprensa ali presente. Após perguntas feitas por jornalistas, Bolsonaro responde: “Quando vocês pararem de fazer fofoca eu falo com vocês”. Logo em seguida, o presidente se retira do local e uma de suas apoiadoras se direciona aos jornalistas e os insulta: “Deixem o

presidente governar [...] quando vocês estiverem com fome, sem trabalhar, sem poder sair de casa, quando vocês começarem a apanhar, vocês vão dar valor a um presidente que em quarenta décadas, quarenta anos, nunca houve um presidente igual a esse [...]”.

Nessas cenas é possível visualizar a posição dos personagens e os elementos presentes no local. Entretanto, é através das agressões, pronunciadas por Bolsonaro e sua apoiadora, que se denota a colocação dos profissionais de imprensa como sujeitos oponentes, antagônicos ao programa narrativo do presidente e seus adjuvantes, chamados “apoiadores”. O tema discursivizado nessa sequência é o da negação à gravidade da pandemia e ao jornalismo, ou seja, é o próprio negacionismo. E para desenvolver esse tema, o ambiente inóspito do trabalho jornalístico é figurativizado pelo cercadinho e pela fala da apoiadora, a qual aciona outros temas, como: censura à mídia, violência física e desvalorização profissional. Do mesmo modo, ao exibir a imagem da apoiadora, o plano fechado evidencia que sua máscara está posicionada de maneira incorreta de forma proposital, o que denota sua não preocupação em contrair o vírus da Covid-19.

Figura 06: Jair Bolsonaro respondendo a jornalistas, no cercadinho



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 07: Apoiadora de Jair Bolsonaro insultando a imprensa, no cercadinho



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Em seguida, no *time* 5:17 é apresentado o título do documentário e sua identidade visual. A palavra “cercados” aparece sublinhada e composta por uma tipografia serifada, a qual é bastante utilizada em jornais e transmite valores ao público, como respeito e confiança (Webnial, 2022). As cores utilizadas são o preto e o branco, cores neutras que apresentam baixa intensidade. Ao estabelecer preto como a cor predominante, observa-se uma estratégia de figurativizar temas como o luto, uma vez que esta cor está associada, na cultura ocidental, à morte. Do mesmo modo, a presença de formas estilísticas, ao redor do título, idênticas às grades do cercadinho, reforçam a dimensão semântica acionada pelo título: cerceamento. Nesta sequência que culmina com a apresentação do título estabelece-se o contrato de verificação proposto no documentário (enunciado), ou seja, exerce-se um fazer persuasivo que instiga um fazer interpretativo a partir daí, configurando-se como uma estratégia de convencimento (Greimas, 2014).

Figura 08: Identidade visual com título e subtítulo do documentário



Fonte: Globoplay – Documentário *Cercados* (2020)

Em vários momentos do documentário, os conflitos no cercadinho são mostrados de forma intercalada com os acontecimentos em outros espaços. O ponto de grande tensão pode ser visto no *time* 01:24:21, quando os veículos de comunicação começam a divulgar fragmentos do vídeo da reunião ministerial de 22 de abril de 2020, que compunha o material de investigação sobre a interferência ou não do Executivo na Polícia Federal. Nos fragmentos eram expostas conversas entre o presidente e seus ministros, destacando ilegalidades, falta de compostura e despreparo para lidar com a crise sanitária. Assim, no dia 25 de maio de 2020, após respostas ofensivas do presidente contra os jornalistas no cercadinho, os apoiadores de Bolsonaro “encurrallaram” a mídia insultando ofensas como: “vocês são um lixo”, “a Globo é um lixo”.

Diante disso a agressividade destes apoiadores preocupou os diretores dos veículos de comunicação que temiam agressões físicas contra os jornalistas. O fato levou o *Grupo Globo* e a *Folha de S. Paulo* a abandonarem a cobertura no Palácio da Alvorada. O documentário evidencia durante a exibição destas cenas todas as discussões que levaram a essa decisão.

Os temas identificados na sequência são: cerceamento, restrição, negação, ofensa, dentre outros. O tema cerceamento é figurativizado pelo cercadinho, o qual, na cena mencionada, evidencia o espaço restrito ocupado pelos profissionais jornalistas, os quais são “cercados” e insultados diretamente por apoiadores de Bolsonaro, conforme visto na figura 4. Assim, o sentido produzido reflete a busca por “humanizar” nas telas a figura do jornalista, que, no exercício de sua profissão, encontra-se vulnerável à violência.

Figura 09: Apoiadores de Jair Bolsonaro insultando a imprensa no cercadinho



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

A vivência de jornalistas no cercadinho é intercalada com outros acontecimentos até ser exibida a decisão dos veículos de comunicação de não cobrirem mais no espaço. Entretanto, o efeito de sentido de restrição também pode ser identificado em outras passagens do documentário, as quais não ocorrem no espaço físico do cercadinho. No *time* 06:18 do documentário, apresenta-se o relato do fotógrafo da Agência EFE, Raphael Alves, o qual narra experiências pessoais vividas durante a pandemia, em Manaus:

Eu sofro muito com claustrofobia. Eu não ando de elevador. Tendo que usar máscara, óculos... a ideia de isolamento também é muito difícil, apesar de que eu tô saindo para cobrir as pautas. Mas quando não tem pauta eu tô em casa, eu não saio sem necessidade. Não tem passeio, não tem nada. E isso me causa um pouco de ansiedade, de angústia.

No *time* 13:01 ele reitera sua condição: “Eu sou claustrofóbico, e aí quando eu vi a notícia de que as pessoas morriam com dificuldades de respirar, eu tinha crises de ansiedade,

eu não dormia”. Nas imagens que cobrem este último relato, vê-se Raphael editando suas fotografias dentro de casa, entretanto, outras imagens exibidas anteriormente retratam o cotidiano de trabalho do fotógrafo, onde é possível ver o profissional utilizando luvas, máscara e óculos de proteção. Nessas sequências identifica-se o tema restrição no relato do fotógrafo, sendo figurativizado pela claustrofobia, uma fobia situacional que faz com que as pessoas sintam medo de espaços fechados ou confinados, por receio de sufocar. Elementos como luvas, máscaras e equipamentos de proteção figurativizam também o tema da restrição imposta pelo novo coronavírus, uma vez que, ao serem incorporados à rotina durante a pandemia, limitam o modo de viver das pessoas.

Ainda no relato do fotógrafo é estabelecido o efeito de subjetividade por meio da narração em primeira pessoa, a qual carrega efeitos de sensibilidade, evidenciando “parcialidade” – mecanismo comumente utilizado em documentários. Esse processo é denominado de breagem enunciativa (Greimas; Courtés, 2020). Assim, o documentário encaminha a narrativa com procedimentos inversos dos telejornais diários, pois, ao invés de expor um discurso distante, objetivo, “imparcial” e disfarçado em terceira pessoa, prioriza uma relação de proximidade com os espectadores.

Figura 10: Raphael Alves com equipamentos de segurança no cemitério público de Manaus



Fonte: Globoplay – Documentário *Cercados* (2020)

Embora não haja muitas entrevistas no enredo de *Cercados*, na maior parte dos relatos dos personagens que o compõe, tende-se a “humanizar” a figura do jornalista, o qual, no cenário do pico da pandemia, enfrentava riscos de vida e duras jornadas de trabalho, mantendo-se na linha de frente no combate à Covid-19. Assim, tais relatos estabelecem aspectos de sensibilidade e fabricam frequentemente o efeito de proximidade. Do mesmo modo, ao analisar

o documentário constata-se que não há um único sujeito, em específico, que busca o objeto-valor, ou seja, convencer o espectador, aquilo com o qual o sujeito deseja estar em conjunção (Greimas; Courtés, 2020). Diz-se dessa maneira, pois observa-se que, em *Cercados*, existem atores do discurso que possuem um mesmo programa narrativo de base: os desafios do trabalho jornalístico na cobertura da pandemia. São apresentados vários jornalistas (narradores), e dentro desse processo de “delegação de vozes”, como aponta Barros (2005), o sujeito da enunciação atribui ao narrador a voz, isto é, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar. Diferente do que é feito no telejornal, que busca “distanciar-se”, no documentário é explícito o discurso pretendido contra o negacionismo. Dessa forma, o jornalismo é evidenciado como comprometido com a verdade, com a sociedade. Nele são dispostos, então, vários narradores (jornalistas), acionados pelo enunciador (Caio Cavechini – diretor de *Cercados*), que defende e está sob a esfera do discurso do destinador (*Globoplay/GrupoGlobo*).

Ao relatar algumas das passagens contidas no documentário, é possível verificar que o campo semântico do título “Cercados” abriga diferentes camadas de sentido, podendo ser apreendidas de modo fluído, numa rápida compreensão da metáfora contida neste título. Em seu enredo, o documentário deixa evidente o cenário em que os jornalistas se encontram durante a pandemia: cercados atrás de grades, cercados pelo negacionismo, cercados pelo risco de contágio do novo coronavírus, cercados pelos obstáculos impostos ao desenvolvimento de suas atividades, ou seja, é a imprensa sob pressão e cercada por todos os ângulos.

3.2 O drama da Covid-19 segmentado em espaços

A organização do universo semântico de *Cercados*, ao mesmo tempo em que abre perspectivas de leitura em diferentes patamares, realiza um constante movimento de retorno à noção de circunscrição, ponto de convergência, produzindo uma isotopia temática relacionada à questão de espaços delimitados, sejam eles físicos ou simbólicos. Fiorin (1996) esclarece que, na teoria da enunciação, os estudos sobre o espaço privilegiam a ambientação como sendo da ordem da semântica da espacialidade, e uma das concepções de sustentação é a de que “o espaço é um objeto construído a partir da introdução de uma descontinuidade na continuidade” (Fiorin, 1996, p. 260). Tal característica projeta, no âmbito do discurso, desde relações espaciais simétricas e reversíveis até a pluridimensionalidade espacial. Nesse sentido, o espaço pode ser articulado em categorias como interioridade vs. exterioridade, fechamento vs. abertura, fixidez vs. mobilidade, ou seja, categorias que regem a análise do espaço sob a égide da direcionalidade e do englobamento. Em *Cercados* interessa identificar as articulações da categoria englobado

vs. englobante e o alcance do campo semântico do discurso, dos seus efeitos de sentido, a partir do caráter metonímico de um cercado, enquanto *locus* de conotação disfórica do modo de produção de notícias.

No âmbito do enunciado, os elementos do nível discursivo do percurso gerativo de sentido (Greimas; Courtés, 2020), tais como as projeções de espacialidade e os procedimentos de tematização da autorreferencialidade do fazer jornalístico, ambos articulados com as projeções de tempo e pessoa, além de procedimentos de figurativização, resultam na discursivização de um enredo sobre a produção de informação no documentário. Nas projeções espaciais, o Brasil é o espaço englobante no qual os bastidores do trabalho jornalístico são abordados em cinco espaços englobados, ou seja, as capitais brasileiras Manaus, Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo, além do distrito federal, Brasília – local onde se encontra o cercado instalado ao lado do Palácio da Alvorada, residência oficial da presidência da república no Brasil.

Na produção do documentário vários acontecimentos são abordados, como o cotidiano de jornalistas no cercadinho do Palácio da Alvorada; o embate da imprensa com o presidente Jair Bolsonaro e seus apoiadores; a vivência de fotógrafos de agências internacionais no cemitério de Manaus; o drama nos hospitais de São Paulo; as articulações da imprensa contra a propagação de *fake news* – o que em bom português significa notícias falsas, mentiras –; os bastidores da redação do *Jornal Nacional*. Cada acontecimento ocorre em um espaço e todos são intercalados no decorrer da obra, com exceção do drama nos cemitérios de Manaus, o que indica que a utilização dos espaços é um recurso importante.

O programa narrativo de base do documentário *Cercados* reitera a isotopia temática dos obstáculos enfrentados pela imprensa em desvendar para o público o discurso do governo federal do não ser verdade a pandemia e seus reflexos. As narrativas em diferentes espacialidades presentes no documentário constituem uma estratégia para alcançar tal objetivo. O primeiro espaço destacado dentre os primeiros 15 minutos da obra – o qual será analisado no próximo tópico – circunscreve a temática da mais grave das consequências da Covid-19: a morte. No cemitério público de Manaus, o colapso, após muitos enterros, é abordado por meio do olhar do fotógrafo da Agência *EFE*²⁹, Raphael Alves, e do fotógrafo da *Associated Press*³⁰, Edmar Barros. O depoimento de Edmar Barros relata a tristeza de famílias que enterraram entes queridos em valas comuns. Raphael Alves, por sua vez, destaca ainda um caso de negacionismo

²⁹ Agência *EFE* – serviço de notícias internacional criado em 1939 na Espanha. É a quarta maior agência de notícias do mundo.

³⁰ *Associated Press* - agência de notícias independente, fundada em maio de 1846. Opera como uma cooperativa, sendo de propriedade dos jornais, estações de rádio e televisão estadunidenses.

que presenciou no cemitério, onde um viúvo havia perdido sua esposa, mas negava a doença e acreditava que o vírus era uma invenção para atrapalhar governos. Ou seja, o fazer interpretativo do sujeito que adere ao discurso negacionista está modalizado por um não-querer-creer que a causa da morte seja a Covid-19.

Para além de evidenciar a gravidade da pandemia, negligenciada pelas autoridades em Manaus, que revela a possibilidade do caráter terminativo do contágio, o documentário apresenta percursos de sujeitos que experienciam a doença em sua duratividade, sempre a partir da perspectiva do fazer jornalístico. *Cercados* aborda, por exemplo, o drama no Hospital Geral Vila Penteadado de São Paulo, com a superlotação de leitos e sobrecarga de trabalho entre médicos e enfermeiros. Como não era permitida a entrada nos hospitais, o documentário exhibe as estratégias utilizadas pelos jornalistas do *Profissão Repórter* para a captação de imagens dessa realidade durante cinco dias. A câmera acoplada na cabeça do médico plantonista Heider Alves permitiu à equipe acompanhar a rotina dos profissionais no combate à Covid-19. No *time* 31:58 as imagens captadas pelo médico registram o interior das Unidades de Terapia Intensiva (UTI) com leitos superlotados e equipes médicas persistindo até o último minuto para salvar a vida de pacientes em estado grave, infectados pela Covid-19. Nos trechos exibidos há a presença de enfermeiros com máscaras, pessoas internadas, monitores cardíacos, desfibriladores e ventiladores pulmonares, ou seja, diferentes relações significantes nas tomadas figurativizam procedimentos médicos de urgência, acompanhados de gestualidades e de fisionomias que produzem efeitos de sentido e remetem a temas como desânimo, angústia e frustração entre os profissionais de saúde.

Figura 11: Interior do Hospital Vila Penteadado com leitos de UTI superlotados.

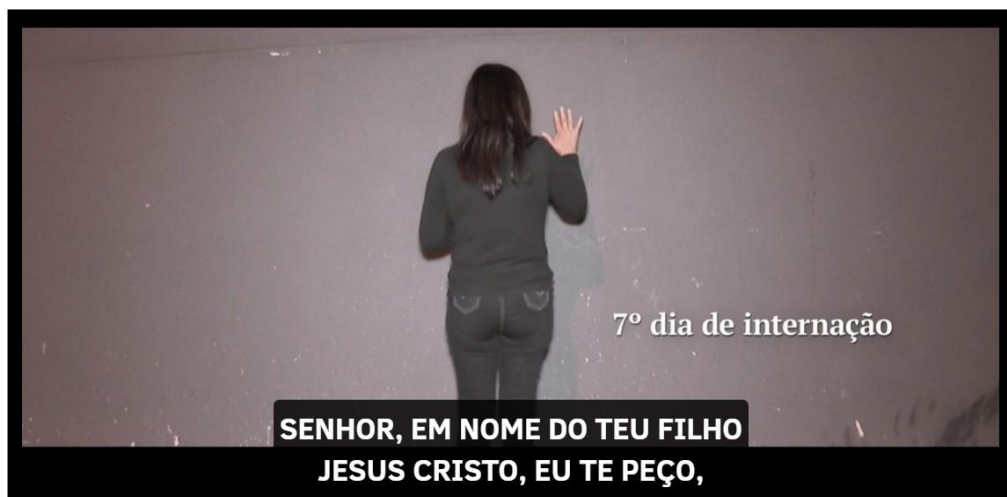


Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Já no Hospital Tide Setúbal de São Paulo, a repórter Danielle Zampollo, do *Profissão*

Repórter, acompanhou o drama vivido do lado de fora do hospital por pessoas que aguardavam informações sobre a saúde de familiares. Na exterioridade deste espaço, é possível depreender o estado passional da espera nas cenas de grupos orando pelas pessoas internadas. Buscando obter a identificação do enunciatário, o documentário destaca a história de Eliza Marinho e seu esposo, Sebastião Marinho, que ficou internado durante 44 dias no hospital. No *time* 01:32:53 Eliza revela à jornalista que descobriu a localização do quarto do esposo, e as cenas seguintes a registram orando com a mão apoiada nas paredes externas de onde se encontra Sebastião. Já no *time* 01:42:16, as imagens exibem um grupo de pessoas orando juntas e direcionando as mãos para as paredes onde estão localizadas as pessoas internadas no Hospital Tide Setúbal. Nessa espacialização, identificou-se os mesmos temas já analisados na espacialização do Hospital Vila Penteadado. No entanto, trata-se de um outro espaço, que possui figuras diferentes, mas que circunscrevem os mesmos temas: desânimo, agonia, frustração, tristeza, ou seja, isotopias temáticas presentes em todo o discurso; recorrências de categorias sêmicas abstratas (Greimas; Courtés, 2020). Do mesmo modo, no *time* 01:15:10, a repórter Danielle Zampollo relata seu envolvimento com os familiares dos pacientes: “A gente acaba torcendo por todos eles. Hoje estou aqui torcendo pelo Sebastião”. Trata-se de uma marca discursiva que reitera o efeito de sentido de proximidade e estabelece aspectos sensíveis, objetivando humanizar a figura do jornalista, profissional capaz de estabelecer uma relação afetiva com o objeto da informação.

Figura 12: Eliza Marinho orando na área externa do Hospital Tide Setúbal



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 13: Grupo de pessoas orando na área externa no Hospital Tide Setúbal



Fonte: Globoplay – Documentário *Cercados* (2020)

Dentre a intercalação da abordagem de diferentes espaços, no *time* 48:51 outro problema é abordado: a propagação de *fake news*. O documentário exibe prints de *fake news* divulgadas nas redes sociais durante o pico da pandemia no Brasil, as quais cogitavam a inflação no número de óbitos por Covid-19 na Amazônia. Em meio a aflição, tais *fake news* passaram a ser replicadas nos grupos de *Whatsapp* da população brasileira, sendo impulsionadas pelas próprias declarações do presidente da república, que ainda acusava a mídia de espalhar sensação de terror e de querer derrubar seu governo, tirando proveito da pandemia. Diante desse cenário, a imprensa se viu obrigada a checar os *posts* que repercutiam com conteúdo fora da realidade, como é o caso da *fake news* sobre os caixões vazios em Manaus.

O contraponto ao ambiente virtual de circulação de desinformação ocorre no segmento narrativo sobre a criação e o cotidiano de uma editoria denominada “Fato ou Fake”, pertencente ao *Portal G1*, e apresenta o espaço de redação das mídias sociais. A editoria é responsável por checar diariamente se os conteúdos que repercutiam eram reais ou se continham fotos e vídeos descontextualizados. No *time* 51:33, o repórter Roney Domingos, do *Portal G1*, destaca a importância do trabalho jornalístico no combate às *fake news* criadas durante a pandemia:

[...] Isso ganha uma relevância muito grande porque você se sente numa espécie de trincheira. E aí quando você se depara com alguns discursos, algumas informações que você vê que são absolutamente falsas, muitas vezes emitidas por pessoas que deveriam ser confiáveis, é como estar envolvido numa guerra em que se você conseguir produzir uma checagem confiável e fazer com que ela chegue às pessoas, você pode tá salvando uma vida.

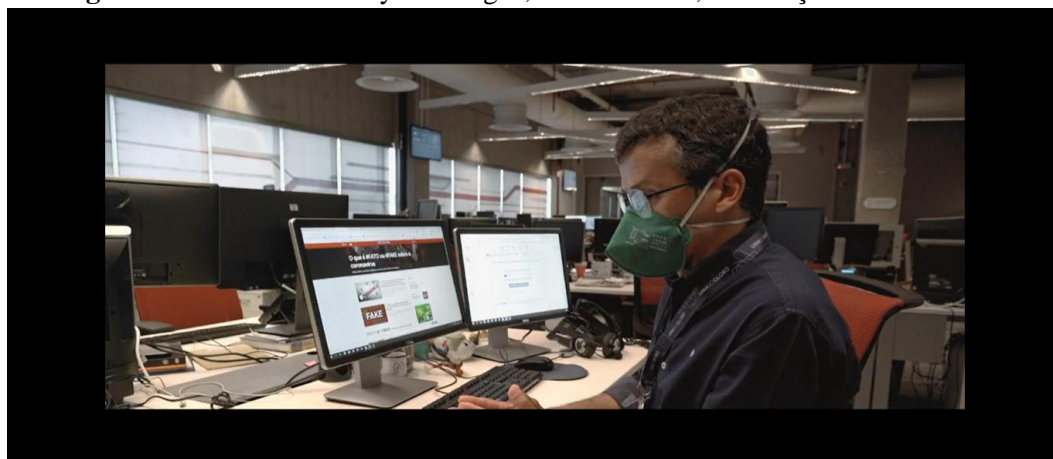
Ao narrar os desafios da editoria “Fato ou Fake” contra a disseminação de *fake news*, o repórter menciona a conduta de “pessoas que deveriam ser confiáveis”. Pode-se inferir que

Roney Domingos esteja se referindo ao presidente da república, uma vez que, logo em seguida, o documentário mostra que Jair Bolsonaro compartilhou algumas *fake news*, durante o pico da pandemia, entusiasmando as teorias da conspiração formuladas por negacionistas.

Esse trecho ilustra a discussão relacionada ao dizer verdadeiro e ao parecer verdadeiro de um enunciado, conforme mencionado anteriormente. No contrato fiduciário estabelecido socialmente nas relações de comunicação, as notícias jornalísticas constituem um discurso com efeito de sentido de dizer verdadeiro, ou seja, a credibilidade é elemento fundante do fazer persuasivo, por parte do enunciador, e do fazer interpretativo, por parte do enunciatário. Por outro lado, as *fake news* também são discursos com efeitos de sentido de dizer verdadeiro. Ambos possuem o objetivo de convencer o público, entretanto, a diferença está no processo de produção destes enunciados, onde um é submetido por critérios e mecanismos de checagem rígida – os quais no documentário são revelados na espacialidade da redação do *Portal G1* –, enquanto o outro se embasa em teorias formuladas por observação pessoal, na maioria das vezes equivocada. Na perspectiva da categoria semântica da veridicção, que articula a oposição ser vs. parecer, o desafio é encontrar mecanismos para identificar no discurso as marcas que contrapõem os efeitos de sentido do dizer verdadeiro e do parecer verdadeiro.

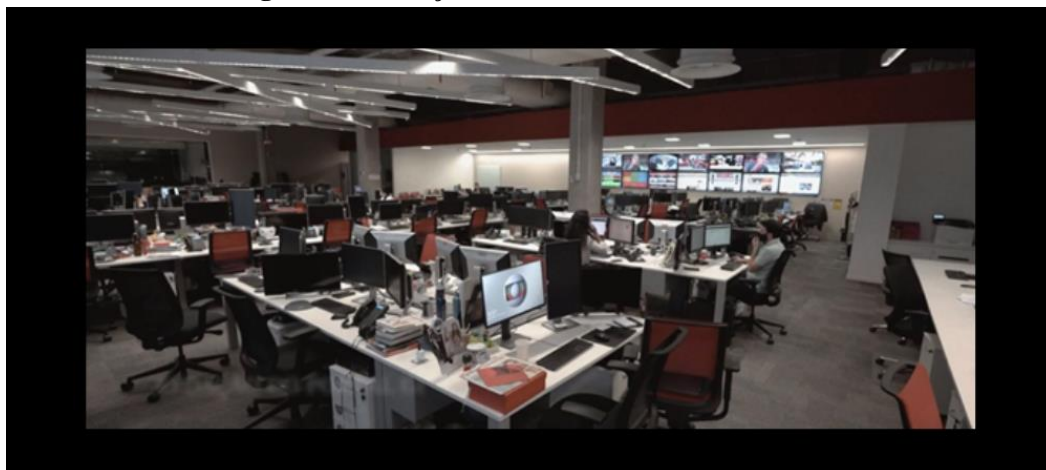
Barros (2005) afirma que para negar a “verdade” de um discurso existem duas possibilidades: a) analisar sua estrutura a fim de identificar se o discurso é mal construído; b) inserir um texto no contexto de outros textos e confrontar sua composição para, então, dizê-lo mentiroso ou falso. É nesse sentido que, ao desvendar para o público o *modus operandi* do trabalho jornalístico por meio da autorreferencialidade (Scolari, 2009), *Cercados* cria estratégias para reforçar a credibilidade do jornalismo e convencer o espectador acerca dos perigos da propagação de notícias falsas.

Figura 14: Jornalista Roney Domingos, em entrevista, na redação do *Portal G1*



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 15: Redação do *Portal G1*, em São Paulo.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

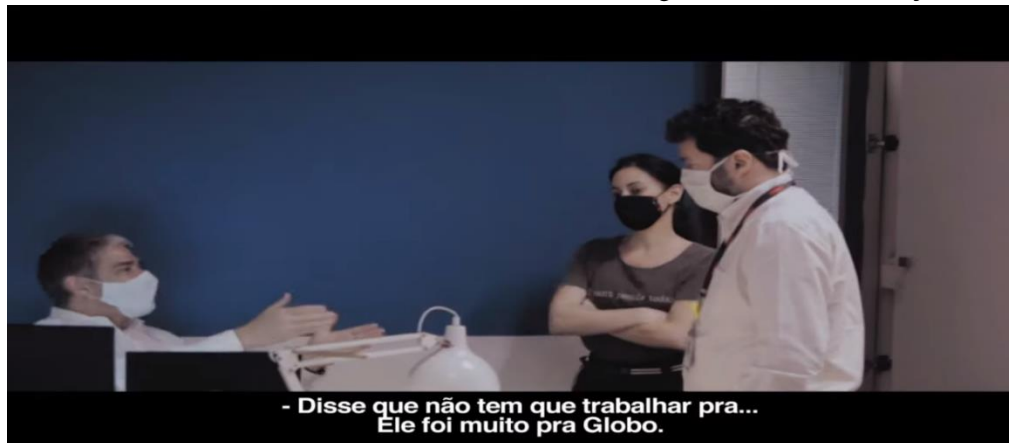
Embora a sinopse do documentário afirme que a produção acompanhou a rotina de vários veículos de comunicação, *Cercados* coloca em papel de destaque o trabalho jornalístico da *TV Globo*, sobretudo, o do *Jornal Nacional*. Isso fica evidente a partir da metade da obra, quando o documentário apresenta o telejornal sendo alvo de ataques de Jair Bolsonaro. O *time* 01:23:41, por exemplo, mostra o presidente em entrevista coletiva no cercadinho com provocações ao *Jornal Nacional*: “[...] já tem doze minutos que está no ar a TV funerária, TV Globo!”. E continua imitando a entonação de voz dos âncoras Renata Vasconcelos e William Bonner, comparando a expressão da apresentadora com a de uma “freira arrependida”.

Em outro momento, no *time* 01:35:38, novamente em entrevista coletiva, ao ser questionado sobre a decisão do Ministério da Saúde sobre a alteração no horário da divulgação dos números de óbitos por Covid-19, Jair Bolsonaro provoca outra vez o telejornal: “Acabou a matéria do *Jornal Nacional*”. Em seguida, o documentário evidencia como o fato repercutiu na redação e mostra as conversas entre William Bonner, Ricardo Villela, diretor executivo de jornalismo da *TV Globo*, e a editora do *Jornal Nacional*, Regina Montella, os quais buscavam noticiar da melhor forma o atraso dos dados. É revelada ainda a decisão de realizar um plantão às 22h para divulgar os dados da Covid-19. Posteriormente, é apresentada a formação de um consórcio de imprensa para obter e divulgar dados oficiais sobre a pandemia no Brasil.

Outros bastidores do *Jornal Nacional* são exibidos, no decorrer da narrativa, mostrando o antagonismo entre os sujeitos (governo federal e imprensa) na relação polêmica pela busca de um objeto-valor: convencer o espectador. Enquanto um actante procura evidenciar a gravidade do impacto da ausência de políticas públicas de combate à Covid-19 no Brasil, o outro atua negando tais impactos e as informações repassadas pelo jornal. Diante dessa

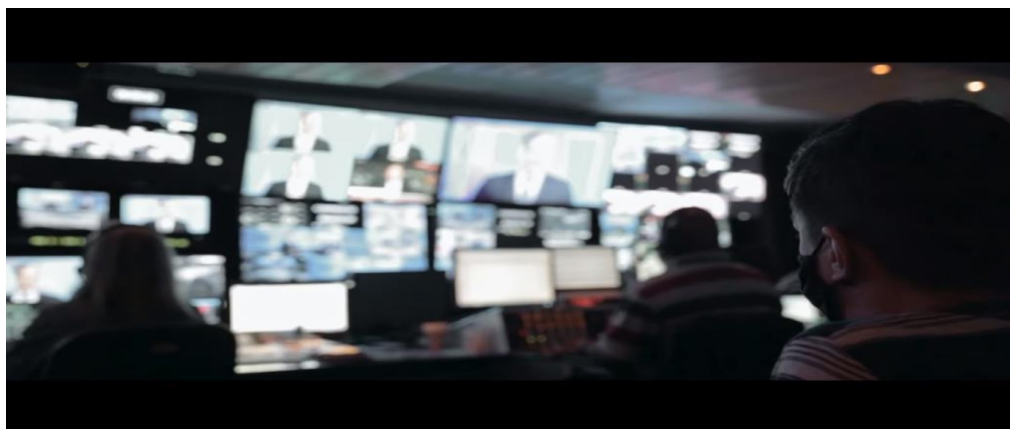
conjuntura, destaca-se, por exemplo, o momento em que a redação recebe o vídeo na íntegra da reunião ministerial de 22 de abril de 2020. A sequência do *time* 01:20:21 mostra os jornalistas na redação da *TV Globo* trabalhando para conseguir editar o material a tempo de o telejornal ir ao ar. O diálogo entre Ricardo Villela e uma jornalista da redação é destacado quando ela o questiona se a fala de Jair Bolsonaro, insultando a *Folha de S. Paulo*, deve ser coberta ou não pelo recurso sonoro que encobre as palavras chulas e de baixo calão proferidas pelo presidente. Posteriormente, é exibida a pane que interrompeu a transmissão da abertura do telejornal no mesmo dia. A equipe de filmagem do documentário conseguiu registrar, por acaso, a reação de espanto imediato dos jornalistas na *switcher* – a sala de controle das câmeras. Nos trechos mencionados, novamente o documentário apresenta estratégias relacionadas à autorreferencialidade, pois, ao expor para o público os bastidores da preparação de matérias que serão exibidas no *Jornal Nacional*, reitera a legitimidade do jornalismo e busca convencer o espectador de que a emissora é confiável e comprometida com seu trabalho jornalístico, apesar dos desafios enfrentados.

Figura 16: Wiliam Bonner conversando com Ricardo Villela e Regina Montella, na redação da *TV Globo*.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 17: Jornalistas da *TV Globo* na *switcher*, durante a pane na transmissão do *Jornal Nacional*.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

De acordo com Barros (2005), ao lermos um texto, buscamos o tema que costura os diferentes pedaços do texto, ou seja, sua isotopia temática. Conforme visto na análise, em *Cercados*, a recorrência às espacialidades consiste na principal estratégia enunciativa do documentário, uma vez que corrobora para o engendramento de isotopias temáticas, as quais são figurativizadas de diferentes formas durante a narrativa. Ao contrastar com discursos negacionistas, espacialidades como cemitério, hospitais, cercadinho e redações jornalísticas conferem uma tangibilidade substantiva ao ponto de vista apresentado pela imprensa, fortalecendo, assim, seu discurso contra o negacionismo.

3.3 A tragédia da Covid-19 no Brasil figurativizada em Manaus

Como mencionado anteriormente, dentre os espaços englobados no documentário, Manaus, a capital do Estado do Amazonas, é apresentada como uma das cidades brasileiras mais afetadas pela pandemia da Covid-19 no ano de 2020. O primeiro caso de covid-19 no Amazonas foi confirmado no dia 13 de março, sendo o 13º Estado do país a identificar caso de contágio pelo novo coronavírus. Pouco mais de um mês depois, a situação da doença na capital amazonense foi considerada a mais crítica do país. A taxa de ocupação dos leitos de UTI alcançou um patamar crítico de 95% no início de abril, desencadeando uma resposta conjunta dos governos federal e estadual³¹. Esta resposta incluiu a alocação de recursos financeiros, equipamentos médicos e a mobilização de profissionais de saúde adicionais, bem como a abertura de novos hospitais em caráter de emergência, com o objetivo de conter o colapso integral do sistema de saúde.

No entanto, ao mesmo tempo em que ocorria a transmissão do vírus da Covid-19, outros vírus como Influenza A, Influenza B, Metapneumovírus, Adenovírus, Vírus Sincicial, entre outros, circulavam em Manaus, em função das condições climáticas da região, pois, no Amazonas, dentre os meses de novembro a abril concentra-se o maior volume de chuvas no Estado, o que favorece a proliferação de vírus causadores de síndromes respiratórias. Esse fato se tornou um agravante durante a pandemia, pois, mesmo com os esforços mobilizados para conter o avanço da Covid-19, houve um aumento significativo na quantidade de óbitos causados pela doença e por síndromes respiratórias, crescendo em 50% a demanda pela abertura de covas

³¹ BARIFOUSE, Rafael. Muita chuva, poucos testes e mais gente na rua: o que levou Amazonas a explosão de casos de covid-19. AMAZONAS. BBC News Brasil. 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52333611>. Acesso em: 20 ago. 2023

no cemitério da capital³². Diante desse cenário atípico, no dia 20 de abril de 2020, a prefeitura de Manaus anunciou a abertura de valas comuns, denominadas “trincheiras” pelo órgão, as quais foram destinadas para o enterro das vítimas da Covid-19. Naquela ocasião, entre os dias 21 e 28 de abril, a prefeitura registrou a ocorrência de 77 óbitos causados pelo novo coronavírus na cidade de Manaus, e, no mesmo intervalo de tempo, ocorreram 388 óbitos por síndrome respiratória e 262 óbitos por causa indeterminada.

Em *Cercados*, o tempo destinado para abordar o drama da Covid-19 em Manaus corresponde a 10 minutos e 7 segundos, iniciando no *time* 05:27 e perdurando até o *time* 14:40. No decorrer da abordagem, foi possível acompanhar a vivência dos fotógrafos *freelancers* em sua rotina de trabalho com registro de imagens no cemitério público de Manaus. Essa espacialidade emerge como uma das mais significativas no contexto da construção discursiva delineada no documentário, e é exibida logo após a apresentação do título. Nesse sentido, além dos relatos já analisados nos tópicos acima, há que se destacar outras passagens referentes ao trabalho dos fotógrafos no cemitério. Os conteúdos propiciam percepções importantes sobre como a representação dos efeitos da Covid-19 em Manaus é figurativizada na temática da morte por meio da tríade discursiva do relato oral, da fotografia e do registro em vídeo.

A abordagem inicia com a apresentação dos fotógrafos e imagens de sua preparação para mais um dia de trabalho no Cemitério Municipal Nossa Senhora Aparecida, localizado no Bairro Tarumã, em Manaus. Após o relato de Raphael Alves, o qual revela ser claustrofóbico, no *time* 06:47 Edmar Barros narra sua experiência com o isolamento social imposto pela Covid-19 e destaca o modo de vida interiorano amazônida:

Como eu sempre falo: eu sou um caboclo do interior. Então a gente gosta muito desse contato físico, a gente se abraça, a gente é muito unido sempre. Faz muita falta, é difícil. Nesses meses todos eu não tive contato com ninguém. Me distanciei de todo mundo.

Em outro momento, no *time* 08:45 Edmar Barros relata os desafios de seu ofício ao testemunhar a dor de familiares que perderam entes queridos: “Todas as vezes eu sempre me emociono quando venho aqui [...]. Eu tinha falado que eu não queria mais voltar aqui, mas infelizmente a gente é obrigado a voltar. Obrigado não, a gente tem que mostrar o que acontece aqui”. Os relatos do fotógrafo nos remetem à compreensão da rotina do trabalho jornalístico

³² DINIZ, Carolina. Demanda em cemitério de Manaus cresce 50% após casos de Covid-19, e prefeitura abre novas covas. AMAZONAS. Portal G1. 17 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/17/demanda-em-cemiterio-de-manau-cresce-50percent-apos-casos-de-covid-19-e-prefeitura-abre-novas-covas.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

durante a pandemia, além do esforço praticado pelos profissionais para manter a população informada. Nesse sentido, o sujeito “eu” que simula estar atuando num tempo e espaço presentes (agora e aqui) engendra um efeito de proximidade, visando a criar a impressão de subjetividade com a finalidade de conferir veracidade ao discurso, de acordo com o contexto discursivo (Tatit, 2021). Do mesmo modo, trata-se também de uma estratégia voltada para a autorreferencialidade (Scolari 2009), pois denota a humanização da figura do jornalista, uma vez que este enfrenta a sobrecarga emocional em sua rotina e o próprio risco de contágio, mas pelo dever de informar a população, permanece na linha de frente registrando os fatos.

No *time* 07:28, após a chegada dos fotógrafos no cemitério, uma sequência de fotografias em preto e branco, registradas por Raphael Alves, é exibida junto de seu relato sobre a escolha das cores no tratamento: “algumas pessoas me perguntaram: por que preto e branco? Por que cinza? Por que assim escuro? Ah, eu escolhi um cinza bem cor de chumbo, bem plúmbeo, para mostrar o peso desse momento”. Observa-se novamente a utilização intencional do preto com tons acinzentados – cores de baixa intensidade – para retratar o drama da Covid-19. Conforme visto em Barros (2021), nos discursos figurativos, essas escolhas (de cores, formas, sons, gestos, entre outros) concretizam sensorialmente os temas pretendidos. No caso das fotografias, os temas identificados são o luto, a morte, a tristeza das famílias que perderam entes queridos. A própria composição dos elementos nas fotografias nos remetem a esses temas. Em uma delas, por exemplo, observa-se uma máscara no chão, sob a sombra de uma cruz. Em outra fotografia, nota-se uma retroescavadeira com pessoas ao fundo acompanhando os enterros.

Figura 18: Fotografia no interior do cemitério público de Manaus.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 19: Fotografia de enterros coletivos no cemitério público de Manaus.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

No documentário também fica evidente a aflição vivida pelos familiares que não possuem condições de pagar pela identificação dos túmulos de seus entes queridos. No *time* 09:27, uma mulher expressa sua indignação referente à identificação de túmulos: “Meu pai lutou a vida inteira pra não ter direito a uma cruz... Eu não aceito isso”. Dentre as cenas, a captação de som ambiente é destacada, sendo possível “imersão” no drama vivenciado dentro da espacialidade do cemitério, ao som de choros, retroescavadeiras, acompanhados dos cliques da câmera fotográfica. No *time* 10:01, por meio do relato de Edmar Barros, são evidenciados improvisos realizados pelos familiares para a identificação de túmulos:

Esse aqui é um dos dramas dos familiares que não têm dinheiro para identificar o túmulo na hora do enterro. E aí... um copo descartável, outros identificam apenas com uma flor. Eles não são obrigados, mas a identificação é vendida aqui no cemitério, e muitos não têm os cento e vinte reais para identificar o túmulo. E aí, provavelmente, o familiar nunca mais vai encontrar o túmulo do seu familiar. É muito triste ver um túmulo identificado com um copo descartável.

Isto posto, além dos temas morte e tristeza, identifica-se outro tema acionado pela figurativização dessas cenas. Segundo Barros (2005), ao tematizar um discurso, formulam-se valores de modo abstrato, mas é pelo procedimento da figurativização que os conteúdos temáticos abstratos ganham traços e revestimentos sensoriais. Dessa forma, observa-se que, embora o cemitério seja público, os familiares precisam pagar pela cruz que identifica os túmulos. Assim, a desigualdade social desponta como um tema figurativizado pelo relato da mulher que perdeu o pai e não pode pagar pela cruz de madeira, e também pelos elementos flor e copo descartável, os quais foram utilizados para a identificação dos túmulos fotografados por

Edmar Barros, os quais estão presentes tanto em seu relato quanto nas imagens registradas.

Figura 20: Edmar Barros fotografando túmulo identificado com uma flor.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Figura 21: Fotografia de túmulo identificado com um copo descartável.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

O documentário deixa evidente o posicionamento da imprensa contra qualquer forma de abrandamento discursivo ao mostrar uma sequência de fatos no cemitério de Manaus referentes à situação agravante com o número de mortes. No *time* 11:04, é exibido o momento em que uma retroescavadeira da Prefeitura Municipal de Manaus enterra três urnas funerárias em fileira. A cena mostra o fotógrafo Edmar Barros registrando o momento no qual relata sobre o dia em que soube da decisão acerca dos enterros coletivos, discordando também da denominação de “trincheiras” atribuída às valas comuns pela prefeitura:

Eu lembro como se fosse hoje, era mais ou menos essa hora, meio-dia, eu tive a notícia de que tavam enterrando gente com trator [...]. Aqui a gente chama de vala comum, não importa o nome que eles deram de trincheira. Eu acho

isso uma conversa fiada, aqui a gente conhece como vala, vala comum.

Figurativizar com a palavra “trincheira”, o tema da morte coletiva provocada pela gravidade da pandemia em Manaus, é visto por Edmar Barros como uma estratégia da Prefeitura de Manaus para amenizar os impactos da Covid-19 naquela espacialidade. Conforme mencionado por Barros (2021), a relação entre o tema e as figuras que o investem constitui uma manifestação discernível da posição ideológica do destinador, dos valores transmitidos por meio de seu discurso e a determinação social desse discurso. Isso significa que as circunstâncias e contextos sociais em que um discurso é produzido desempenham um papel significativo na maneira como ele é formulado, nas escolhas linguísticas feitas pelo emissor e na mensagem que é transmitida. No relato do fotógrafo identifica-se o anseio em contribuir para a formação de uma opinião pública consistente, embasada em fatos que estão explícitos na realidade de Manaus. Por isso, ele defende que o termo utilizado denote a dimensão da tragédia na capital amazonense, explicando que se tratam de enterros em valas comuns.

Figura 22: Edmar Barros registrando enterros coletivos realizados com retroescavadeira.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Em seguida, o documentário encaminha a narrativa para evidenciar a complexidade envolvida nos discursos negacionistas. No *time* 12:03 Raphael Alves conversa com o coveiro Marcos Antônio, o qual revela ter enterrado 115 pessoas em apenas um dia com o auxílio de grandes painéis de luz no período da noite. O coveiro adverte sobre a existência da doença e seus riscos: “Essa aqui é a prova maior de como a doença existe. De um lado e do outro de sepultamento aí pra você ver. Então não brinque, pessoal. Não brinque porque o negócio é sério”. Do mesmo modo, no *time* 14:15, ao exibir uma fotografia de sua autoria, Alves relata o caso de negacionismo que presenciou no cemitério, o qual foi mencionado anteriormente:

Essa aqui foi a primeira foto que eu fiz no cemitério. Essa senhora faleceu e uma coisa que me chamou muita atenção foi que o marido dela, apesar de ela ter sido testada positivo pra Covid, ter entrado na estatística, ter saído com a certidão de óbito informando isso, o marido não acreditava, ele dizia que esse vírus era uma invenção pra derrubar governos.

Figura 23: Fotografia da urna funerária da senhora mencionada por Raphael Alves.



Fonte: *Globoplay* – Documentário *Cercados* (2020)

Os trechos mencionados constituem uma estratégia que visa convencer o espectador de que a doença é real e suas consequências incontestáveis. No relato do coveiro, é possível identificar a temática da morte coletiva, uma vez que a dimensão da tragédia é figurativizada em números de enterros – 115 em apenas um dia –, sendo reiterada também quando Marcos Antônio afirma que o número de sepulturas é a maior prova da existência da doença. Por outro lado, quando o fotógrafo Raphael Alves relata o caso do viúvo que não acreditava nos riscos da Covid-19, observa-se como o negacionismo pode se manifestar em diferentes contextos, inclusive naquele em que a realidade dos óbitos relacionados à Covid-19 é devastadora.

Ao destacar a situação agravante em Manaus, *Cercados* inicia sua narrativa com a representação da mais séria consequência da pandemia da Covid-19: a morte. Entretanto, este é um contexto peculiar, no qual ocorre um grande número de óbitos, não sendo permitida a realização do tradicional processo de velório dos corpos, em função das medidas de segurança orientadas pelas autoridades de saúde. Além disso, a exposição das valas comuns, onde as vítimas da Covid-19 são enterradas, revela a dimensão da tragédia na capital amazonense. Não se tratam de valas comuns sem identificação de sepulturas – exceto nos casos em que os familiares não possuem recursos para pagar pela identificação –, mas o grande volume de enterros, realizados com o auxílio de uma retroescavadeira, figurativiza a temática da morte coletiva desprovida de dignidade, uma vez que os velórios não são permitidos e a despedida

simbólica dos familiares é impedida. Nesse sentido, ao exibir imagens da crise que se instaurou em Manaus, *Cercados* deixa evidente, por meio da espacialidade do cemitério, que o vírus da Covid-19 é real e perigoso, podendo levar à morte, ainda que uma parcela da população minimize ou negue sua gravidade. Essa sequência inicial do documentário ilustra as complexas dimensões da pandemia, destacando não apenas a tragédia de mortes coletivas causadas pela doença, mas também os desafios sociais, emocionais e ideológicos que surgiram nesse contexto.

No entanto, há de se ressaltar que no *trailer* de divulgação de *Cercados*, imagens do drama vivenciado no cemitério de Manaus são destacadas junto do relato dos fotógrafos, porém, o tempo destinado para a abordagem dessa espacialidade no documentário corresponde a apenas 10 minutos e 7 segundos. Em seguida, o documentário se concentra em outros espaços e não intercala a realidade de Manaus no decorrer da narrativa – a exemplo do que ocorre com o cercadinho e o hospital. Embora a crise no cemitério público da capital tenha sido inicialmente evidenciada, ao observar o desenvolvimento da narrativa de *Cercados*, percebe-se que a situação de Manaus parece se tornar um episódio isolado no contexto do documentário, assim como a própria Região Norte muitas vezes é vista, pelo senso comum, como um lugar isolado e distante de outros lugares do país. Entretanto, o destaque conferido ao eixo Rio-São Paulo reflete a ênfase na cobertura jornalística centrada nas regiões mais influentes do Brasil. O objetivo do documentário não consiste em retratar a consequência da Covid-19 no cemitério de Manaus, mas, sim, em explorar as diversas dimensões dessa tragédia em diferentes espacialidades brasileiras no ano de 2020, sob o ponto de vista da imprensa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o cenário de disputa narrativa que se instaurou durante o primeiro ano da Covid-19 no Brasil, período em que ficou evidente o embate e a resistência da imprensa frente aos ataques e agressões protagonizados pelos negacionistas, o presente trabalho teve como objeto de análise o documentário *Cercados – a imprensa contra o negacionismo da pandemia*, dirigido por Caio Cavechini e produzido pelo *Globoplay*. Partindo do pressuposto de que a essência do ato comunicativo transcende o mero repasse de informações, estendendo-se a persuadir o receptor a aderir às convicções expressas (Fiorin, 2018), compreende-se que o documentário foi o formato escolhido pela equipe de jornalismo do *Globoplay* para retratar os desafios do trabalho jornalístico no âmbito da pandemia, tendo em vista a natureza persuasiva e a eficácia intrínseca do gênero na transmissão de um ponto de vista. No primeiro capítulo, esse fato é observado desde os primórdios do cinema documental até os dias atuais, uma vez que o documentário desempenha papel fundamental na defesa de posições discursivas que permeiam questões sociais, políticas e culturais. Do mesmo modo, entende-se que a produção de um documentário é sempre uma construção discursiva regida pelo contrato de veridicção, o qual propõe ao enunciatário o efeito de sentido de dizer verdadeiro (Greimas, 2014), o mesmo proposto pelos gêneros jornalísticos, entretanto, com particularidades.

Considerando o contexto de desinformação instaurado durante a cobertura do primeiro ano da pandemia da Covid-19 no Brasil, o qual consistia em deslegitimar o trabalho realizado pela imprensa brasileira, buscou-se analisar o documentário *Cercados* com o objetivo de identificar as estratégias enunciativas utilizadas pela imprensa para convencer o público acerca da gravidade da pandemia. Como método de análise, utilizou-se a semiótica discursiva de linha francesa, com enfoque no nível discursivo do percurso gerativo de sentido. Este método possibilitou o estudo das marcas da enunciação presentes no enunciado, por meio da análise dos procedimentos de colocação em discurso. Dentro da sintaxe discursiva, onde encontra-se a actorialização, a espacialização e a temporalização, este trabalho concentrou, especificamente na espacialização, mecanismo bastante explorado em *Cercados*, que se relaciona com a organização e representação do espaço no discurso. No âmbito da semântica discursiva, analisou-se as estratégias enunciativas que se manifestam na construção dos temas e das figuras discursivas. Isso incluiu analisar as escolhas adotadas pelos enunciadores para destacar determinados temas, personagens ou elementos no discurso, bem como para atribuir efeitos de sentido e conotações específicas.

Diante das transformações tecnológicas, em função da convergência midiática

possibilitada pelo advento da internet (Jenkins, 2009), observou-se que na esfera dos meios de comunicação audiovisuais – cinema, TV e internet – também ocorre a remediação (Bolter; GRUSIN, 1999) de formatos e conteúdos produzidos, sendo as plataformas de *streaming*, como o *Globoplay*, novas mídias que exercem impacto significativo, tanto na produção quanto no consumo de conteúdos audiovisuais. Embora essa dinâmica de remediação resulte na fluidez das bordas de definição de gêneros e formatos, como o telejornalismo e documentário, compreende-se que essa prática articula também novas estratégias discursivas, como a autorreferencialidade apontada por Scolari (2009). Nesse contexto, destaca-se o conceito de televisualidades apontado por Kilpp (2015; 2018; 2020), o qual opera com a noção de que existem elementos televisivos atualizados em diversos meios e mídias. Esse recurso se encontra bastante presente nas produções audiovisuais atuais, inclusive no documentário *Cercados*.

Embora produzido e disponibilizado em uma plataforma de *streaming*, é sob a perspectiva dos estudos de televisão que se depreenderam os efeitos de sentido produzidos em *Cercados*, bem como sua contribuição para a reflexão crítica acerca do cenário de desinformação, além da relevância do jornalismo como instituição do sistema democrático. As análises realizadas, sobre as televisualidades identificadas no documentário *Cercados*, ressaltam aspectos de caráter conteudístico, por um lado, e, por outro, de caráter estratégico em relação aos modos de distribuição do documentário. Entretanto, ambos os aspectos dialogam com as coerções que cercam o fazer jornalístico em um ambiente marcado pela maior crise sanitária da história do Brasil.

Ao analisar as estratégias enunciativas contidas no documentário *Cercados*, os conceitos de debreagem enunciativa (Greimas; Courtés, 2020), tematização e figurativização (Barros, 2005; Fiorin, 2018; Greimas; Courtés, 2020) foram fundamentais. *Cercados* é o título cujo campo semântico está ampliado, simbolicamente, para além de um pequeno espaço destinado a jornalistas que faziam a cobertura dos depoimentos do presidente em frente ao Palácio da Alvorada. A prática de produção de notícias encontrou neste período e, mais precisamente sobre este tema, obstáculos institucionalizados, posturas incompatíveis das autoridades frente à demanda por informação.

As análises realizadas no terceiro capítulo demonstram que a aspectualização espacial denotada no título *Cercados* sintetiza uma isotopia temática que pode ser lida como a imposição de limites. O cerceamento do trabalho jornalístico é o tema reiterado por meio da figurativização, e este estabelece o fio narrativo observado na construção discursiva do documentário, à medida que os diferentes espaços retratados circunscrevem diferentes faces da mesma tragédia. Além disso, o contraponto criado nas sequências narrativas em locais como

cemitério, hospitais e redações de órgãos de imprensa, indicam ao enunciatório a inconsistência das versões que negam fatos, demonstrando a efetividade da organização discursiva do documentário. Em última instância, permitindo ao espectador elaborar uma avaliação ampliada dos sentidos manifestados simbolicamente para além das espacialidades. O sentido mais geral e abstrato construído pelo documentário, possibilita uma leitura crítica da ocorrência de processos de cerceamento e deslegitimação do trabalho da imprensa no trato da informação, por parte de sujeitos que cumprem um papel actancial de negação da realidade e atribuição de responsabilidade a outrem.

Ainda que *Cercados* configure-se como uma obra de imersão, na qual são priorizadas imagens que registram a experiência dos jornalistas, durante a cobertura da pandemia da Covid-19, há que se destacar a estratégica utilização de relatos em primeira pessoa destes personagens, sob os quais é estabelecido o efeito de subjetividade, evidenciando parcialidade, posições discursivas, ou a voz do documentário, como pondera Nichols (2016). Esta técnica é denominada de debreagem enunciativa (Greimas; Courtés, 2020) e, quando utilizada na construção de um enunciado, tenciona uma relação de proximidade com o enunciatório. Dessa forma, embora não haja muitas entrevistas no enredo de *Cercados*, a maior parte dos relatos dos personagens que o compõe, tende a “humanizar” a figura do jornalista, o qual, no cenário do pico da pandemia, enfrentava riscos de vida e duras jornadas de trabalho, mantendo-se na linha de frente no combate à Covid-19. Essa abordagem autorreferencial possibilita ao enunciatório adentrar ao universo da produção noticiosa e identificar-se com os papéis temáticos desempenhados pelos jornalistas.

Através da contextualização dos desafios enfrentados no combate à desinformação, *Cercados* não apenas evidencia as dificuldades do trabalho jornalístico no âmbito da pandemia, mas também constrói um argumento persuasivo que destaca a importância da informação checada e das vozes responsáveis pela mediação das informações, pela defesa da saúde pública e das pesquisas científicas. Assim, o documentário se apresenta como um discurso de resistência dos profissionais jornalistas, contrapondo-se aos esforços de descredibilização da imprensa e fortalecendo a compreensão pública dos perigos do negacionismo, em um momento de crise global sem precedentes.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Katia. Como funcionava o primeiro cinematógrafo. *Super Interessante*, 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo/>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- BARBOSA, Cíntia Soares. A televisão além do controle remoto: uma análise da participação do público no telejornalismo. 2013. 109p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BARIFOUSE, Rafael. Muita chuva, poucos testes e mais gente na rua: o que levou Amazonas a explosão de casos de covid-19. *Saúde. BBC News Brasil*. 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52333611>. Acesso em: 20 ago. 2023
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Diana Pessoa de. A Comunicação humana. In: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à linguística**. 6. Ed. São Paulo: Contexto, 2021. p. 25-54.
- BEZERRA, Julio. O elefante na sala: duas ou três coisas sobre documentário e jornalismo. In: KURTZ, Adriana Schryver; VARGAS, Heidy. **Jornalismo e Documentário: Diálogos Possíveis**. Curitiba: Appris, 2018.
- BOLTER, Jay David e GRUSIN Richard. **Remediation: Understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- CALDAS, C.; BARBOSA DO CARMO, M. Estratégias multiplataformas na comunicação televisual. **Revista Geminis**, v. 11, n. 1, p. 65-87, 11 jun. 2020. Disponível em: encurtador.com.br/hGMSU. Acesso em: 16 jul. 2021.
- Cara a Cara: Eliane Scardovelli. *Cara a Cara*. Portal WHIZ. dez. 2020. Disponível em: <https://portalwhiz.com/cara-a-cara-eliane-scardovelli/>. Acesso em: 07 ago. 2023.
- CARMO, Monielly Barbosa. Telejornalismo no Globoplay: as estratégias enunciativas na arquitetura de distribuição do Jornal Nacional. 2021. Dissertação de Conclusão (Mestrado em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob orientação da Prof. Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola, Bauru, 2021.
- CASSETTI, Francesco; ODIN, Roger. **Da Paleo à Neotelevisão: abordagem semiopragmática**. Tradução: Henrique Ramos Reichelt. In: *Ciberlegenda: Os novos caminhos da produção, espetatorialidade e do consumo televisivo na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), n. 27, 2012.
- Cercados estreia no Globoplay e mostra os desafios da cobertura jornalística da pandemia. *Pop & Arte*. Portal G1. 03 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/03/cercados-estrela-no-globoplay-e-mostra-os-desafios-da-cobertura-jornalistica-da-pandemia.ghtml>. Acesso em: 01 ago. 2021.
- CERCADOS. Direção: Caio Cavechini. Produção de Ali Kamel, Erick Brêtas e Ricardo

Villela. Brasil: Globoplay, 2020. Disponível em: encurtador.com.br/pzHK4. Acesso em: 16 jul. 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORREIA, João Carlos. Ubiquidade: a próxima revolução televisiva. In: SERRA, Paulo; Sá, Sónia; FILHO, Washington Souza. **A televisão ubíqua**. Covilhã: UBI, 2015. LabCom.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DECRETO. Nº 10.282, DE 20 DE MARÇO DE 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/d10282.htm. Acesso em: 17 mar. 2023.

DINIZ, Carolina. Demanda em cemitério de Manaus cresce 50% após casos de Covid-19, e prefeitura abre novas covas. AMAZONAS. Portal G1. 17 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/17/demanda-em-cemiterio-de-manaus-cresce-50percent-apos-casos-de-covid-19-e-prefeitura-abre-novas-covas.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ECO, U. **TV: la transparencia perdida en La estrategia de la ilusión**. Barcelona: Lumen, 1986.

FADANELLI, F.; BRITO MIYAMOTO, B.. O EFEITO DA UTILIZAÇÃO DE STREAMING EM OUTROS MEIOS CONCORRENTES. 14º Congresso Latino-Americano de Varejo e Consumo (CLAV 2021), Brasil, out. 2020. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ocs/index.php/clav/clav2020/paper/view/7476/2197>. Data de acesso: 30 ago. 2023.

FECHINE, Yvana; DEMURU, Paolo. **Um bufão no poder**: ensaios sociossemióticos. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2022.

FIDLER, Roger. **Mediamorphosis** – Understanding New Media. Califórnia: Pine Forge Press, 1997.

FINGER, C.; DE SOUZA, F. C. Uma nova forma de ver TV no sofá ou em qualquer lugar. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 373–389, 2012. DOI: 10.15448/1980-3729.2012.2.12320. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12320>. Acesso em: 31 ago. 2023.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.

FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**[1985]. Tradução Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: Ensaio semiótico**. São Paulo: Edusp, 2014.

GRIERSON, John. Primeiros Princípios do Documentário. In: LABAKI, Amir (Org.) **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JESUS, Rosane Meire Vieira de. Escola e documentário: uma relação antiga. **Revista HISTEDBR**, Campinas, n. 1, p. 233-242, Dez. 2008 - ISSN: 1676-2584. Disponível em: <https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/article/view/283>. Acesso em: 21 fev. 2023

KILPP, Suzana. Sentidos identitários paradoxais de TV na internet. **E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de pós-graduação em Comunicação**, v. 18, n.3, set/dez. 2015. Disponível em: encurtador.com.br/chiB6. Acesso em: 23 jul. 2021.

KILPP, Suzana. Tele-visões em interfaces contemporâneas. In: MARQUIONI, Carlos Eduardo; FISCHER, Gustavo Daudt. **Da televisão às televisualidades: continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas**. Belo Horizonte: UFMG, 2020. E-book. ISBN 978-65-86963-23-6. Disponível em: encurtador.com.br/oRU08. Acesso em: 23 jul. 2021.

KILPP, Suzana. Tele-visões em interfaces contemporâneas. **Revista Famecos**, v. 25, n. 3, p. 1-15, set./dez. 2018. Disponível em: 11nq.com/qzvtvj. Acesso em: 05 nov. 2022.

KREUTZ, Katia. Cinema Novo. Academia Internacional de Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

LEAL, Bruno Souza. De que falamos quando falamos de “televisão”? In: MARQUIONI, Carlos Eduardo; FISCHER, Gustavo Daudt. **Da televisão às televisualidades: continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas**. Belo Horizonte: UFMG, 2020. E-book. ISBN 978-65-86963-23-6. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/da-televisao-as-televisualidades-continuidades-e-rupturas-em-tempos-de-multiplas-plataformas/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: Conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2000.

- MEDEIROS, Amanda Ferreira; OLIVEIRA, Vinicius Martins Carrasco de. Laerte-se e as potencialidades do documentário jornalístico nas plataformas de streaming. **Revista Iniciacom**, n. 2, v. 10, 2021. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/iniciacom/article/view/3624>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- MÉDOLA, A.S.L.D. Televisão digital brasileira e os novos processos de produção de conteúdos: o desafio para o comunicador. In: **E-Compós** - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. v. 12, n.3 set.-dez, 2009. Disponível em: <https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/379>. Acesso em: 07 ago. 2023.
- MELIANI, Miriam. Estudo de práticas midiáticas a partir do produto: o jogo de espelhos de Profissão Repórter. In: Soares, R. L.; GOMES, M. R. (Org.). **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 294 p., 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/DzftcrCWSbYFkNhPjwhL5gm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- MELLO, Jamer Guterres; DUARTE, Leonardo Lopes. Estratégias narrativas em séries documentais em streaming: expedientes da ficção e novos formatos de distribuição. **Revista Temática**, n. 4, v. 17, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2021v17n04.59004>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/59004>. Acesso em: 22 ago. 2023
- MELO, C. T. V. de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 25–40, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v5i1/2.24168. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- MEMÓRIA GLOBO. Profissão Repórter. História. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/profissao-reporter/noticia/historia.ghtml>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- MENA, Isabela. Verbete Draft: o que é OTT. Projeto Draft, 12 jul. 2017. Disponível em: <https://www.projtodraft.com/verbete-draft-o-que-e-ott/>. Acesso em: 31 ago. 2023.
- MILLER, Toby. A Televisão acabou. In: FREIRE FILHO, João (org.) **A TV em transição**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MOMBELLI, N. F.; TOMAIM, C. D. S. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Lumina**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2014. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21098. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 54, n. 2, Out./Dez. 2002. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200027#:~:text=Indo%20a%20m%20na%20quest%C3%A3o%20temporal,desenvolve%20para%20registrar%20os%20fatos. Acesso em: 21 fev. 2023.
- Nada será como antes: adaptar-se às mudanças fará a diferença após a pandemia de Covid-19, diz Kantar. Kantar Ibope Media, 2020. Disponível em:

<https://kantariobopemedia.com/conteudo/nada-sera-como-antes-adaptar-se-as-mudancas-fara-a-diferenca-apos-a-pandemia-de-covid-19-diz-kantar/>. Acesso em: 8 dez. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

NOGUEIRA, Luís; MERINO, Francisco. Ubiquidade, convergência e ontologia da imagem televisiva. In.: SERRA, Paulo; SÁ, Sônia; SOUZA FILHO, Washington. **A televisão ubíqua**. Covilhã, Portugal: Livros LabCom, 2015. p. 39- 52. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20150529-201507_pserrassawfilho_tvubiqua.pdf. Acesso em: 20 ago. 2023.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 39 (37), 10-30, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>. Acesso em: 12 ago. 2022.

OMS declara emergência de saúde pública de importância internacional por surto de novo coronavírus. Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), 2020. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/news/30-1-2020-who-declares-public-health-emergency-novel-coronavirus>. Acesso em: 17 mar. 2023.

PADIGLIONE, Cristina. Audiência de telejornalismo explode durante crise do novo coronavírus Folha de S. Paulo, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/audiencia-de-telejornalismo-explode-durante-crise-do-novo-coronavirus.shtml>. Acesso em: 21 mar. 2023

PRATES, Helena Zanella. Netflix e a estética do banco de dados. 2017. [108 f.]. Dissertação (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

PUCCHINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papirus, 2012.

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

Relatório de Violência contra Jornalistas e Liberdade de Imprensa no Brasil. Federação Nacional dos Jornalistas - FENAJ, 2020. Disponível em: <https://fenaj.org.br/violencia-contra-jornalistas-cresce-10577-em-2020-com-jair-bolsonaro-liderando-ataques/>. Acesso em: 13 ago. 2023.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 24, n. 1, 2010. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cesRevista/article/view/664>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ROSA, Bruno. Globoplay terá programação ao vivo dos Canais Globo. O GLOBO, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/globoplay-tera-programacao-ao-vivo-dos-canais-globo-24615722>. Acesso em: 8 dez. 2022.

ROUSSO, Henry. **Le syndrome de Vichy (1944-1987)**. Paris: Seuil, 1987.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). **O poético e o imaginário nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-71.

NETO, V. S.; JÚNIOR, M. A. B. As Reconfigurações na Televisão Brasileira e as Novas Dinâmicas Comunicacionais: Um Estudo Sobre a Plataforma de Streaming Globoplay. **Vista**, [S. l.], n. 11, 2023. DOI: 10.21814/vista.4438. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/4438>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SCOLARI, Carlos A. This is the end: As intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: CARLÓN, Mario; FECHINE, Yvana (orgs.). **O Fim da Televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

SCOLARI, Carlos Alberto. Ecología de la hipertelevisión. Complejidad narrativa, simulación y transmedialidad en la televisión contemporánea. In: **Televisão digital: desafios para a comunicação**. Livro da Compós – 2009. Orgs. Sebastião Squirra e Yvana Fechine. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SERAFIM, José Francisco. Televisão e documentário: afinidades e desacertos. In: GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, p. 49-59, 2009.

SILVA, Alexandre Rocha da; LEITES, Bruno Bueno Pinto. A estética do cine-olho nas imagens em protestos. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, Jan. Fev. Mar. Abr. 2017. ISSN: 1415-0549. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24443>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SORANZ, Gustavo Gonçalves. Panorama do documentário brasileiro. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentario**, v. 01, p. 77-90, 2006. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf. Acesso em: 17 mar. 2023.

TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à linguística**. 6. Ed. São Paulo: Contexto, 2021. p. 187-210.

VERTOV, Dziga. NÓS: Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

VILCHES, Lorenzo. **El fin del modelo único de televisión**. In: VILCHES, Lorenzo. Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica. Barcelona: Editorial Gedisa, 2013, 320 pp. ISBN 978-84-9784-742-1.

WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. 2012. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10867>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ZAK, Luiz. Documentários jornalísticos ganham destaque no streaming. Portal da Comunicação. 2023. Disponível em: <https://portaldacomunicacao.com.br/2023/07/documentarios-jornalisticos-ganham-destaque-no-streaming/>. Acesso em: 20 ago. 2023.