

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

CAIO LUIZ RIBEIRO MENEZES GOMES

**UMA ANÁLISE SOBRE O CENÁRIO ATUAL DOS DOCUMENTÁRIOS
ANIMADOS A PARTIR DE “FLEE” E DE CONTEÚDOS DE VIÉS
CULTURAL EM VEÍCULOS NACIONAIS**

VOLTA REDONDA

2022

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**UMA ANÁLISE SOBRE O CENÁRIO ATUAL DOS DOCUMENTÁRIOS
ANIMADOS A PARTIR DE “FLEE” E DE CONTEÚDOS DE VIÉS
CULTURAL EM VEÍCULOS NACIONAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Jornalismo do
UniFOA como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em
Jornalismo.

Aluno: Caio Luiz Ribeiro Menezes Gomes

Prof. Dr.: Heitor da Luz Silva

**VOLTA REDONDA
2022**



FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado UMA ANÁLISE SOBRE O CENÁRIO ATUAL DOS DOCUMENTÁRIOS ANIMADOS A PARTIR DE “FLEE” E DE CONTEÚDOS DE VIÉS CULTURAL EM VEÍCULOS NACIONAIS, elaborado por Caio Luiz Ribeiro Menezes Gomes, apresentado publicamente perante a Banca Avaliadora, como parte dos requisitos para conclusão do curso de Jornalismo.

Aprovado em 01 de novembro de 2022.

Banca Avaliadora:

Professor(a) orientador(a)

Heitor da Luz Silva, Doutor, UniFOA

Professor(a) avaliador(a)

Douglas Baltazar Gonçalves, Mestre, UniFOA

Professor(a) avaliador(a)

Rogério Martins de Souza, Doutor, UniFOA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os documentaristas e animadores que, por meio da disseminação de cultura, conseguem nos mostrar realidades que nossas mentes não seriam capazes de sequer imaginar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, por sempre acreditarem no meu potencial, às vezes mais do que eu mesmo; ao meu amigo Samuel Soares por sempre escutar as minhas divagações e epifanias; e ao orientador Heitor da Luz Silva que “abraçou” essa pesquisa e me guiou ao longo da sua realização.

RESUMO

“Flee” é um filme com produção independente, dirigido por Jonas Poher Rasmussen, que recebeu destaque por ser o primeiro documentário em animação a ser indicado ao Oscar de melhor documentário, melhor longa-metragem animado e melhor filme internacional simultaneamente. O sucesso do filme tem sido muito importante para dar visibilidade ao gênero e destacou a importância de uma das principais “ferramentas” para a divulgação de obras cinematográficas ao longo da história do cinema: o jornalismo cultural. Com isso, o trabalho foi estruturado tendo como objetivo principal discutir o status do estágio atual dos documentários animados a partir do ponto de vista de materiais jornalísticos nacionais, tendo como foco o destaque obtido pelo filme “Flee”. Com o foco na observação das visões midiáticas sobre as produções, buscou-se identificar percepções de referências a técnicas desenvolvidas em diferentes momentos do cinema documental e o *animatedness* ou estado de “animação” (WARD, 2005) a partir de quatro produções da área do jornalismo cultural brasileiro. Como resultado, a pesquisa identificou menções (ainda que de forma indireta) ao uso de estruturas e técnicas criadas e utilizadas por célebres cineastas ao longo da história do gênero documentário na maioria dos materiais. O “estado de animação”, porém, somente se fez presente em alguns deles. Enquanto a matéria produzida pela Folha de São Paulo e a crítica em vídeo do canal Dalenogare Críticas tecem comentários que remetem diretamente ao conceito de Ward, as produções críticas feitas pelos sites Omelete e Uol se abstêm de qualquer possível referência a ele, o que acaba por confirmar parcialmente apenas a hipótese inicial do trabalho.

Palavras-chave: Documentário. Documentário Animado. Jornalismo Cultural. Brasil.

ABSTRACT

“Flee” is an independently produced film, directed by Jonas Poher Rasmussen, which was highlighted for being the first animated documentary to be nominated for an Oscar for best documentary, best animated feature film and best international film simultaneously. The success of the film has been very important to give visibility to the genre and it emphasized the importance of one of the main “tools” for the dissemination of cinematographic works throughout the history of cinema: cultural journalism. So, the research was structured with the main objective to discuss the status of the current stage of animated documentaries from the point of view of national journalistic materials, focusing on the notoriety obtained by the film “Flee”. Of course, it would not be possible to verify all cultural vehicles, so, for analysis, four productions in Brazilian cultural journalism were selected. The focus was to observe the opinions and thoughts placed in the productions and, based on that, to establish how they refer to techniques developed at different moments in documentary cinema and the animatedness or “state of animation” (WARD, 2005) from four productions in the area of Brazilian cultural journalism. As a result, the research identified references (albeit indirectly) to the use of structures and techniques created and used by famous filmmakers throughout the history of the documentary genre in most materials. The “state of animation”, however, was only present in some of them. While the article produced by Folha de São Paulo and the video criticism of the Dalenogare Críticas channel make comments that refer directly to Ward's concept, the critical productions made by the websites Omelete and Uol abstain from any possible reference to him, which ends up partially confirm only the initial hypothesis of the work.

Keywords: Documentary. Animated Documentary. Cultural Journalism. Brazil.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 DUAS VISÕES DE UM MUNDO: A HISTÓRIA DOS DOCUMENTÁRIOS E DOS DOCUMENTÁRIOS ANIMADOS.....	11
2.1 Do “cinema de atualidades” aos documentários modernos.....	11
2.2 A trajetória dos documentários animados.....	18
3 A CRIAÇÃO DE NOVAS ÁREAS NO JORNALISMO: O MUNDO DOS DOCUMENTÁRIOS TELEVISIVOS E DO JORNALISMO CULTURAL.....	24
3.1 O Jornalismo e os documentários.....	24
3.2 A história do Jornalismo Cultural	29
4 UMA ANÁLISE SOBRE “FLEE” A PARTIR DO JORNALISMO CULTURAL BRASILEIRO.....	36
4.1. Folha De São Paulo - 'Flee', animação indicada ao Oscar, mostra Jornada Turbulenta de refugiado gay	36
4.2. Omelete - Flee potencializa uma já tocante história real com lances de pura poesia visual.....	39
4.3. Dalenogare Críticas - Flee (Fuga) - Crítica: um dos melhores filmes de 2021	41
4.4. Uol - Flee (Fuga) - Flee: doc em animação é jornada devastadora sobre o drama dos refugiados	43
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
6 REFERÊNCIAS.....	48

1. INTRODUÇÃO

Em 1895, nascia a base daquilo que se tornaria o cinema. Através da invenção dos irmãos Louis e Auguste Lumière, ocorreu, em Paris, a primeira exibição de um filme. Nessa época, a nova mídia não possuía uma linguagem consolidada e tampouco possuía gêneros definidos. Contudo, mesmo em um estágio “primitivo”, o cinema já exibia um “esboço” de seu gênero mais ligado ao jornalismo, o documentário. A partir desse ponto, ao longo da história, o novo gênero se construiu com o desenvolvimento de diferentes modos de abordagem, composição e objetivos. Em meio a essa trajetória, o cinema de animação foi também incorporado pelas produções documentais, algo que produziu obras específicas que se direcionaram para outro viés de representação da realidade.

Durante toda a história do gênero documental, a retração da realidade foi uma das principais questões estabelecidas por diretores e pesquisadores. Com os documentários *live-action* e, principalmente, com os documentários animados, essa problemática consegue se expandir e criar uma área de pesquisa tão vasta e atual quanto o gênero. E é a partir dessas questões iniciais que a pesquisa se volta para “*Flee*”. Com um reconhecimento recente, o documentário animado indicado ao Oscar em várias categorias, questiona-se o modo como o filme tem sido recebido, enquanto representante desta tradição de gênero, pelas mídias de teor jornalístico. Tendo como base os conteúdos em veículos generalistas e especializados brasileiros, quer sejam críticas, resenhas ou eventuais matérias escritas ou ligadas ao audiovisual que abordem o documentário, quais elementos presentes na animação “*Flee*” seriam acionados e obtém destaque?

A partir disso, a hipótese dessa produção é que “*Flee*” não será visto como responsável por criar uma forma ou estrutura de produção para os documentários animados. Acredita-se que o destaque dado neste material viria de sua habilidade de conseguir utilizar elementos específicos de diferentes momentos do cinema documental. Dentre eles, formas de narrativa, técnicas e montagens de autores como Vertov, Flaherty, Grierson e de modos de produção cinematográfica como o cinema “verdade francês” e o cinema “direto americano”. Diante do destaque dado ao uso dessas técnicas no filme, o “estado de animação” nem seria abordado no material analisado.

O objetivo geral, portanto, é discutir o atual estágio dos documentários animados a partir do ponto de vista de material jornalístico nacional, tendo como foco o destaque obtido pelo filme “*Flee*”. E, a partir disso, conseguir estabelecer um estudo aprofundado sobre a trajetória dos documentários animados; compreender as principais diferenças entre os documentários animados e os em live-action e identificar quais valores são acionados pela mídia nacional para a abordagem do filme “*Flee*”.

A discussão apresentada se justifica e se torna relevante pois aborda uma mídia (cinema) que possui uma massa “consumidora” e que, ao longo do tempo, conseguiu se ramificar em diversos gêneros, tornando-se uma das maiores indústrias do entretenimento global. Atualmente, ela consegue englobar desde *blockbusters* a filmes documentais com viés informativo. Esse fator, para as empresas e, por consequência, para a mídia, é muito importante pois até mesmo documentários live-actions ou animados, produções relegadas a um nicho, por apresentarem conteúdos informativos e modelos opostos a filmes comerciais, podem, agora com sua presença em streamings de audiovisual, por exemplo, entreter e conquistar grandes públicos.

Além disso, dada a expansão do consumo do gênero documentário pelo grande público e o destaque singular que a obra conquistou no Oscar, sendo o primeiro documentário em animação a concorrer simultaneamente nas categorias de melhor documentário, melhor longa-metragem animado e melhor filme internacional, a análise de “*Flee*” se torna importante. Cabe falar que concomitantemente ao estudo do filme também é abordado na pesquisa conteúdos produzidos em veículos jornalísticos nacionais. A utilização de produtos do jornalismo cultural na composição do trabalho é essencial, pois nesta área há um espaço destinado a discutir filmes e seus gêneros de maneira detalhada. Com isso, será possível compreender melhor a relação entre “*Flee*” e a visão do jornalismo cultural por ser um objeto de análise que carece de pesquisas, abordá-lo de uma forma mais aprofundada pode auxiliar pesquisadores a entender o cenário atual dos documentários animados e a dimensão do gênero na atualidade.

Para organizar a estrutura do trabalho, a metodologia é pautada em bases bibliográficas de artigos, teses e livros que terão como finalidade embasar os assuntos tratados. Outro aspecto que será fundamental para a produção do trabalho será a relação de “*Flee*” com os documentários live-action, os documentários animados e,

principalmente, a análise de conteúdos feitos por veículos nacionais, englobando tanto produções de veículos generalistas quanto de especializados.

A pesquisa dos conteúdos será feita a partir do recolhimento de características e detalhes apresentados sobre a animação “*Flee*”, ou seja, serão observados opiniões e pensamentos colocados nas produções, para que no decorrer do trabalho, elas sejam utilizadas como ponto de apoio para o desenvolvimento e, por fim, comprovação ou contestação da respectiva hipótese. Cabe citar que a escolha de investigar jornais generalistas e conteúdos mais segmentados será utilizada para trazer uma visão mais ampla sobre a obra que, atualmente, carece de conteúdos postados ou escritos em português. Além disso, todos os conteúdos analisados poderão ser encontrados em publicações online, cada uma em seu respectivo veículo.

A estrutura abordada para o desenvolvimento desse trabalho terá a seguinte forma: no primeiro capítulo será abordada a trajetória do cinema documental e dos documentários animados; já no segundo será apresentado o jornalismo cultural nacional e suas relações específicas com o cinema e o documentário; no terceiro será desenvolvida a análise dos conteúdos dispostos em veículos e o estudo das opiniões esboçadas nesses meios específicos de produção sobre o filme “*Flee*”.

2. DUAS VISÕES DE UM MUNDO: A HISTÓRIA DOS DOCUMENTÁRIOS E DOS DOCUMENTÁRIOS ANIMADOS

2.1. Do “cinema de atualidades” aos documentários modernos

No século XX, o cinema foi um dos responsáveis por introduzir uma nova tecnologia responsável por mudar as abordagens artísticas daquele momento. Na época, seus criadores e “exibidores” não o viam como uma manifestação artística e, devido a isso, percorreu-se um longo caminho para que a mídia conseguisse se transformar e se encaixar nos moldes da produção atual. Nesses anos, em meio a um processo de constantes mudanças, o modo de se “fazer cinema” foi alterado várias vezes e de maneira “natural”, os diretores começaram absorver e atribuir novas características ao novo tipo de produção imagético.

Em um primeiro estágio, o cinema era tido como algo ligado a espetáculos circenses e levava a feiras e espetáculos itinerantes um divertimento pueril para a sua audiência. Logo depois, com a apresentação do aparelho que obteve mais destaque nessa época, o cinematógrafo, o cinema foi marcando sua presença em cafés franceses e nos vaudevilles norte-americanos, ambientes voltados para a classe média da população. Nesse contexto o cinema ainda era “primitivo” e definido pelo espetáculo, como demonstra Mascarello:

Nessa fase, o cinema tem uma estratégia apresentativa, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. O cinema usa convenções representativas de outras mídias. [...] Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (féeries) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades [...] É o exibidor quem formata o espetáculo. Há mistura de locações naturais e cenários bastante artificiais. (MASCARELLO, 2006, p.26).

Por essas características, o cinema desse período passa a ser chamado pelo autor Tom Gunning como o “cinema de atrações”. Nesse âmbito, encabeçado pelos irmãos Lumière, surgiu o “cinema de atualidades” que se pautava em cativar a atenção e maravilhar os espectadores por meio de apresentações simples ligadas à exposição de uma cena mundana ou cotidiana com planos únicos. Esse viés tem como exemplo: *La sortie des usines Lumière* (A Saída dos Operários da Fábrica Lumière) de 1895.

Além do cinema de "atualidades", outro tipo de produção que ganhou destaque foram filmes que possuíam temáticas ligadas à ficção científica. Nesse modelo, liderado por George Méliès, a câmera ainda permanecia estática, porém, segundo Mascarello (2006), já havia a utilização de cenários simples com painéis pintados e onde a movimentação dos atores eram feitas somente para as laterais, acentuando a sensação e o caráter teatral das produções.

Após esse "cinema de atrações" que durou de 1894 a, aproximadamente, 1907 foi consolidado um cenário voltado para a produção de filmes e marcado pela proliferação dos *nickelodeons* (espaços, em sua maioria teatros, destinados a exibir espetáculos pelo custo médio de um nickel). Com essa difusão e a constante criação e melhora dos equipamentos em vários países, aquele que poderia ser caracterizado como o "primeiro cinema" passou a ser visto por empreendedores como um potencial fonte de lucro.

De 1907 a 1913, o cinema começou a assumir um caráter industrial, ele "pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história." (MASCARELLO, 2006, p.37). A partir desse momento, têm-se a produção de um cinema que em diversas partes do mundo começa a se expandir cada vez mais e passa a se tornar, em certa maneira, um pouco similar ao estilo atual. Contudo, o ponto mais importante a ser analisado para essa parte do trabalho, ainda surge primórdios da mídia, que apresenta a presença de um suposto cinema documental durante o princípio.

O "cinema de atualidades", exposto anteriormente, é marcado por um aspecto documental justamente por exibir cenas do dia a dia de uma determinada época, porém ele não pode ser considerado como o início das produções documentais no cinema. Os historiadores buscaram por meio de pesquisas derrubar o conceito da criação de gêneros opostos durante os anos iniciais do cinema, a ficção e o "documentário".

Muitas vezes, as atualidades incluíam encenações dos fatos que pretendiam retratar: eram as atualidades reconstituídas. Nas atualidades, misturavam-se filmagens de situações autênticas com reconstituições em estúdio ou locações naturais, uso de maquetes e trucagens. Do mesmo modo, havia cenas documentais nas ficções. A mistura entre esses dois registros era aparentemente considerada normal pelos espectadores. Assim, é mais produtivo entender os primeiros gêneros de filmes em torno de assuntos filmados do que como uma distinção clara entre ficção e documentário, já que

todos estavam dominados pelo hibridismo midiático e por referências extratextuais, que caracterizam a estética das atrações. (MASCARELLO, 2006, p.31).

Como é elucidado no texto, o antigo cinema de "atualidades" não pode ser interpretado como um documentário similar ou melhor do que o apresentado atualmente. Nas produções antigas, principalmente na dos irmãos Lumière, apresenta-se, como é caracterizado por Bill Nichols, um passo em direção ao documentário a partir da captação de um momento histórico específico. A síntese do pensamento mostrado na citação acima será analisada e melhor fundamentada posteriormente por Bill Nichols, especialista na área dos documentários, que será futuramente abordado nessa pesquisa. Contudo, apesar da existência de algo que poderia ser nomeado de um "pré-documentário", na realidade, o marco que dá início ao cinema documental, acontece somente alguns anos depois desse primeiro estágio, em 1922.

O princípio da produção documental é estabelecido, segundo uma escola de pesquisadores ingleses, por meio do filme "Nanook, O Esquímio"¹ (1922), de Robert Flaherty, que mostrava a vida de uma família de inuítes, uma nação indígena que vive nas regiões árticas dos Canadá, do Alasca e da Groenlândia. O filme de Flaherty, na época, foi responsável por "ditar" os parâmetros que seriam utilizados nas produções documentais. A construção de um filme a partir de uma narrativa não ficcional que demonstra o cotidiano de um povo "exótico" fez com que o filme fosse aclamado por cineastas da época por ir de encontro a filmes "artísticos", como cita Cavalcanti

Nós, que na confusão do grupo Avant-Garde lutávamos contra o filme 'artístico', o filme literário, o filme teatral, compreendemos que a solução que procurávamos ali estava com toda a sua admirável simplicidade, com toda a poesia de verdadeiro drama cinematográfico. (CAVALCANTI, 1995, p. 240).

O pensamento exposto por Cavalcanti representa como os cinegrafistas dessa época viram, a partir desse novo método de produção cinematográfica, algo superior aos filmes chamados por eles de "artísticos". Contudo, cabe ressaltar que o cinema documental de Flaherty não existiria sem técnicas desenvolvidas por cientistas anteriores dos mais diversos gêneros. Técnicas que envolviam uma maior criatividade em relação aos enquadramentos, estilo e, principalmente, a montagem.

Segundo Mascarella (2006), após um período de transição, entre 1907 e 1915, já é possível encontrar novas técnicas de filmagem, iluminação, enquadramento e

¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SzFHgrzxGkk>

montagem que tinham como objetivo tornar mais fácil para o espectador entender as expressões dos personagens e as ações narrativas da trama. Sendo o exemplo que influenciou fortemente os filmes após esse período é o estilo do diretor D.W. Griffith. Como mostra Tom Gunning,

Um exame minucioso dos primeiros filmes que D. W Griffith fez para a Biograph Company revela uma transformação na forma narrativa do filme. Essa transformação foi parte de uma ampla mudança na forma como os filmes eram feitos, exibidos e o papel social que eles assumiam. De forma alguma é simplesmente o resultado de um único cineasta visionário "inventando" uma nova linguagem cinematográfica. Ambos os filmes de Griffith responderam ao efeito de uma ampla transformação do cinema na cultura americana. (GUNNING, 1994, p.13).²

Nos filmes de Griffith é perceptível a presença de técnicas que influenciaram o filme de Flaherty e pavimentaram o caminho para essa nova forma de documentário. Após Flaherty, a trajetória do gênero documentário prosseguiu marcada por um constante aparecimento de filmes que trouxeram novas características ao gênero como: as diferentes visões documentais de cineastas como Dziga Vertov e John Grierson e, mais adiante, o modelo do cinema verdade francês e o cinema direto americano.

Vertov, em seus longas, buscava uma forma alternativa de produção. Como ressalta Nichols (2021), ele era um defensor de um rearranjo “poético” daquilo que a câmera havia captado. Isso pode ser visto em “O homem da câmera”, que por meio da sua montagem, conseguia passar novas impressões e percepções, em uma obra em que o autor recriava o mundo através de seu estilo apelidado de “cine-olho”. Contudo, apesar da influência de Vertov pode ser vista em algumas obras posteriores, o estilo de criação que se tornou mais conhecido foi o de Grierson.

Por meio de suas composições, Grierson, começou a fundamentar as bases do “documentário social” ou “documentário socioeducacional”. A partir de filmes que mostravam uma realidade mais próxima de seus espectadores, como *Drifters* (1929), filme sobre a pesca do arenque, o autor queria criar algo que seria utilizado como uma opção ou um meio de “educar” as massas. Esse modelo se tornou uma das formas

² A close examination of the first films D. W Griffith made for the Biograph Company reveals a transformation in the narrative form of film. This transformation was part of a wide-ranging change in the way films were made, shown, and the social role they assumed. In no way is it simply the result of a single visionary filmmaker "inventing" a new cinematic language. Griffith's films both responded to the effect a broad transformation of film in American culture. (GUNNING, 1994, p.13)

de produção mais tradicionais ligadas aos documentários e foi um dos responsáveis por estabelecer o “tipo” de documentário que, até os dias atuais, influi em novas obras.

Esses modos de documentário apresentados geraram forte impacto nas produções da área. Mas, como dispõe Francisco Teixeira,

[...] do final dos anos 1950 em diante, confluem para a transformação e percepção do que até então se conhecia como documentário: a) uma proliferação das denominações; b) nova base técnica; c) diferentes métodos de filmagem; d) novo circuito das imagens objetivas e subjetivas [...]. (TEIXEIRA, 2006, p.268).

Com isso, mais tarde, Edgar Morin e Jean Rouch, na França, estabelece os conceitos daquilo que seria denominado como *cinéma vérité* ou cinema verdade. Um dos expoentes desse cinema participativo é “Crônica de um verão”, de 1961, filme em que o estilo é caracterizado pela ideia de verdade, porém uma

[...] verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, 2005, p.155).

Como Nichols pontua, a verdade está na formação de cenas resultantes da interação e colaboração entre cineastas e pessoas ou um grupo que corresponderam aos temas, algo que não poderia ser registrado sem a utilização da câmera.

Durante o mesmo período, de maneira análoga, deu-se nos Estados Unidos a criação do cinema direto e, nesse cenário, um dos pioneiros foi o documentarista norte-americano, Robert Drew. O cineasta investiu fortemente na nova tendência no cinema documental que ficou evidente, principalmente, durante a década de 1950. Inspirando-se no cinema verdade de Morin, Drew, por meio do grupo *Drew Associates*, o autor, desenvolveu aquilo que seria a técnica de filmagem apelidada de “livingcâmera”. O estilo apresentado, por mais que apresentasse similaridades com outros tipos de cinema, obteve o seu distanciamento a partir da ideia de um cinema documental sem interferência que, de acordo com seus integrantes, apelava para uma forma mais “jornalística” de produção.

Nessa época, o filme que mais denotou essas características foi “Primárias”, filme de 1960, dirigido por Drew. Nele, de acordo com o editorial da revista *Film Culture*

Olhando para trás através da produção de filmes dos últimos anos, achamos que Primary, mais do que qualquer outro filme, revela novas técnicas cinemáticas de gravar a vida em película. Considerando que o filme de ficção comum está sufocado em uma pesada artificialidade e os documentários televisivos e teatrais comuns se tornaram pálidas e desumanizadas

ilustrações dos textos literários, em *Primary*, bem como no filme *Cuba Si, Yankee No*, Rick Leacock, Don Pennebaker, Robert Drew e Al Maysles capturaram as cenas da vida real com uma autenticidade, imediatismo e uma verdade sem precedentes. Eles o realizaram renunciando astuta e espontaneamente às velhas técnicas de controle, deixando-se serem guiados pelos próprios acontecimentos, concentrando-se apenas no próprio homem, sem lhe impor qualquer “forma”, “ideia” ou “importância” pré-concebida. Vemos *Primary* como um passo revolucionário e um ponto de ruptura na gravação da realidade no cinema. (FILM CULTURE, 1961, p.11).

O cinema direto norte-americano, como demonstrado, era tido por alguns membros da área como uma revolução e, certamente, assim como os outros estilos citados, ele conseguiu acrescentar técnicas a partir de uma nova perspectiva.

Nos anos seguintes, o gênero dos documentários continuou a produzir novas obras. Contudo, após a década de 1970, o que se podia enxergar como obra documental se tornou algo amplo, com diferentes “vozes” que podiam utilizar a base de modelos já criados ou ser uma amálgama deles. A “voz” de um documentário está ligada à lógica, o ponto de vista e uma série de outras características da obra, ou seja, a “voz” pode ser entendida como a sua estrutura. Sobre esse aspecto, Nichols acrescenta que:

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo mais”. Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico. (NICHOLS, 2005, p.74).

Com diferentes vozes e estilos, chega-se aos documentários da década de 1980. Nela, surgiram diferentes abordagens com base em modos de produção distintos. O “ambiente” foi definido por obras que questionavam a “construção clássica” dos filmes e sua essência estava em estruturas marcadas por elementos como: uma maior abstração, o foco em aspectos mais subjetivos do discurso e a produção de questionamento. A isso, acrescenta-se a colocação de Teixeira que

após décadas tentando inscrever o "outro" - exótico ou distante, próximo ou familiar -, após realizar uma varredura que englobou os mais diversos temas e assuntos, o documentário volta a câmera para uma espécie de última fronteira: o universo pessoal do realizador. Inicia-se uma busca sem fim das próprias origens, da tentativa de dar uma inscrição a esse "eu", de fazê-lo

condição, base ou propósito da enunciação documentária. (TEIXEIRA, 2006, p.284).

Com isso em mente, Nichols (2021), cunhou os termos: “reflexivo” e “performático” para esses novos modos de produção. No campo performático foram criados “Línguas desatadas” (1989), de Marlon Riggs, “O corpo belo” (1991), de Ngozi Onwurah, e “Homenagem a Bontoc” (1995), de Marlon Fuentes, obras que enfatizam a profundidade emocional relacionadas a experiência de cada cineasta. Enquanto isso, no modo reflexivo há “*Letter to Jane*” (1972), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, uma “carta” de 45 minutos, em que examinam minuciosamente uma fotografia jornalística da atriz Jane Fonda durante uma visita ao Vietnã do Norte.

Os documentários em certo momento eram produções audiovisuais muito influentes no cinema, como já mencionado, portanto, era de se esperar que eles se difundissem ainda mais por meio de transições para outras mídias assim que possível. Então, durante as últimas décadas do século XX as produções de caráter documental não se limitaram ao cinema, de meados da década de 1960 a 1990, os documentários televisivos passaram de uma “era de ouro” até a decadência que lhes obrigaram a se adaptar.

No período de “ouro”, os documentários ganharam um grande destaque e, assim como nos cinemas, eles fomentaram uma nova forma de abordagem na televisão. Nesse período, grandes redes televisivas como NBC (*National Broadcasting Company*), ABC (*American Broadcasting Company*) e CBS (*Columbia Broadcasting System*) fizeram obras documentais com assuntos variados, mas com destaque para acontecimentos históricos, guerras, operações militares entre outros. Contudo, já na década de 1990, as redes de TV aberta ao perceberem as quedas de audiência perderam o interesse na produção documental e, com isso, o gênero foi deslocado para canais a cabo. A partir disso, próximo ao início dos anos 2000, surgiram canais que possuem relevância até o presente, como o *History Channel* e o *National Geographic*.

Com o passar do tempo, as produções destinadas a canais a cabo se mantiveram constantes e, apesar da perda de destaque, elas se mantiveram vivas devido à fidelização de um seletor público. Porém, na década de 2010, os documentários fizeram sua “caminhada” para as plataformas de *streaming*. Nelas, o

gênero ganhou um novo fôlego, já que as produções documentais das plataformas começaram a ganhar um grande destaque. A partir de uma estrutura bem próxima a criada por Grierson, em que o “tom” explicativo e representativo são o foco, a disposição de documentários nos sistemas de streaming foi positivamente recebida pelos assinantes e evidenciaram a potencialidade do gênero nas plataformas. Cabe também ressaltar que a pandemia do covid-19, iniciada em 2020, contribuiu para o destaque alcançado pelos documentários.

Nesse âmbito o gênero documentário “renasceu” e produções como “A Máfia dos Tigres” e “Arremesso Final”, da Netflix, a primeira plataforma de *streaming* a investir em documentários, contribuíram para mostrar como eles ainda podem dialogar com o grande público. Desde então, outras plataformas seguiram o exemplo e apostaram no gênero. Como exemplo podemos citar “*The Beatles: Get Back*”, série documental de 2021, da Disney+, que cobre a produção do álbum de 1970, *Let It Be*, e *Pacto Brutal - O Assassinato de Daniella Perez*, de 2022, produzida pela HBO Max, que mostra detalhes do assassinato da filha da autora de novelas Glória Perez. É importante ressaltar que nesse novo estágio alcançado atualmente pelo gênero, o streaming fez com que os documentários tivessem a possibilidade de chegar a um público muito maior, algo que nunca foi visto no cinema e que só ocorreu brevemente na televisão.

2.2. A trajetória dos documentários animados

Tendo como base o seu princípio fundamental, o pesquisador Charles Solomon (1987) relata que o cerne da animação pode ser compreendido como o processo responsável por atribuir a impressão de movimento, efeito causado pela sucessão de fotogramas ou desenhos. A partir desse conceito, cabe relatar que a produção de animações é algo que antecede a criação do cinema, contudo, essa forma de arte, diferentemente da pintura e do desenho, necessitava de um grau tecnológico para ser descoberta e como reforça, Alberto Lucena Júnior (2005), somente após o Renascimento surgiram os primeiros mecanismos ou aparelhos capazes de apontar as possibilidades da animação e, a partir desse ponto, as invenções ligadas à animação começaram a aumentar. Em 1645, Athanasius Kircher expôs ao público a

lanterna mágica e, mais tarde, em 1834, William Horner criou o zootróscópio, aparelho que dava aos desenhos a impressão de movimento graças ao movimento de um tambor com pequenas frestas.

Como pode ser visto, a animação é uma mídia que depois de uma certa época continuou a evoluir cada vez mais. Para artistas e pesquisadores ela já carregava um grande potencial artístico, mas, na década de 1890, surge aquilo que lhe proporcionou novas possibilidades. O cinema surge como um ponto de ruptura para as formas de arte do século XIX, e para as animações.

[...] o cinema enquanto ferramenta para expressão visual abria possibilidades revolucionárias para artistas sintonizados com a dinâmica do mundo de então. Era o recurso por excelência para embalar platéias fascinadas com os avanços proporcionados pela ciência e tecnologia [...] O ambiente era propício à fantasia. (LUCENA JÚNIOR, 2021, p.40).

A união entre cinema e as animações foi imediata. Ainda no cinema mudo já existiam autores produzindo animações, sendo uma das primeiras o curta, “Fantasmagorie”³, de Émile Cohl produzido em 1908. Como expôs Lucena, nessa fase, o cinema de animação era marcado majoritariamente por um teor fantástico. Contudo, assim como no cinema *live-action*⁴ não tardou para os animadores optarem por buscar transmitir o real através de seus filmes.

Como expoente, pode-se citar John Randolph Bray, cineasta que produziu várias animações factuais. Na Primeira Guerra Mundial, foi contratado pelo governo norte-americano para produzir curtas de treinamentos para soldados e, a partir do sucesso, fez dessas animações distantes de aspectos ficcionais a base de sua carreira. Também cabe ressaltar que os irmãos Fleischer, funcionários de Bray, inventaram a rotoscopia⁵, técnica que seria muito utilizada por estúdios de animações, como os Estúdios Disney.

A utilização de animações com a intenção de representar fatos começou a se integrar ao cinema. “*The sinking of the Lusitania*”⁶, produzido por Winsor McCay; “*Trade Tattoo*”⁷, de Len Lye e “*Hell Unltd*” de Norman McLaren são exemplos de

³ <https://exame.com/tecnologia/primeiro-desenho-animado-da-historia-completa-104-anos/>

⁴ Expressão usada para se referir a filmes, seriados e outras obras com atores reais

⁵ Rotoscopia é uma técnica usada na animação em que a partir da filmagem de um modelo vivo, aproveita-se cada frame para desenhar o movimento do que se deseja animar.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ws5kGs_J-CM

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AJgChOuCSRm>

animações que exibiam o “mundo real”. Porém, é necessário citar que nem todas as obras eram pautadas exclusivamente por processos de animação, alguns filmes possuíam misturas de atuações, colagens, animação de objetos, recortes entre outras técnicas.

Nesse conjunto de filmes, *“The sinking of the Lusitania”*, de 1918, obteve destaque, sendo denominada por Paul Welles uma “animação com tendência documental”. O documentário de McCay, refaz o naufrágio de um navio britânico que foi bombardeado por um submarino alemão e é considerado por muitos estudiosos como, Sheila Sofian, em *“The truth in pictures: explores the multifaceted world of documentary animation”*, como o “primeiro documentário animado”.

Mais tarde, na Segunda Guerra Mundial, as animações de “não ficção” desempenhavam um papel muito importante para os governos e seu uso era estratégico, pois como ressalta Smoodin:

Reconhecido como inofensivo devido à sua associação com o entretenimento infantil, excêntrico e cômico, a animação veio a ser usada, no cinema militar, como um dos veículos centrais da propaganda dos tempos de guerra, no sentido de fazer essa propaganda parecer o mais benigna possível (SMOODIN, 1993, p. 72).

Nessa época, os estúdios Walt Disney produziram *“Victory through air power”*, dos animadores Clyde Geronimi, Jack Kinney, James Alger e H.C. Potter, em 1943, um filme sobre a força aérea americana e, além disso, criaram diversas animações que foram utilizadas como propaganda ideológica. Filmes como por *“Donald Gets Drafted”*, de 1942 e *“Der Fuehrer’s Face”*, lançado em 1943 buscavam fazer com que a população prestasse apoio ao governo dos Estados Unidos quanto à entrada do país na guerra. Além desses, filmes como *“Alô, Amigos”* (1942) e *“Você já foi à Bahia?”* (1944) tinham como objetivo disseminar os ideais norte-americanos em países emergentes da América do Sul.

Após a Segunda Guerra Mundial, grande parte da produção de animações não ficcionais continuava a ser direcionada a obras ligadas a interesses políticos e a propagandas. Contudo, a partir de seus estilos voltados a conteúdos educacionais, essas animações prosseguiram compartilhando muitas características com os documentários em *live-action* da década de 1930 e 1940, nesse caso, especificamente a tendência estabelecida por John Grierson, com filmes que têm como proposta educar as massas. Nesse momento, cabe ressaltar que sempre:

Havia uma ligação estreita entre animação e documentário na Europa na década de 1920 (Walter Ruttmann, Hans Richter, Dziga Vertov) e no Reino Unido nos anos 30 (John Grierson, Len Lye, Norman McLaren). Essa estreita ligação continuou no National Film Board do Canadá após a Segunda Guerra Mundial e até os dias atuais. (STRØM, 2005, p. 13).

A colocação de Strøm pode ser comprovada a partir da contínua produção em países como: Canadá, Dinamarca, Suécia, Noruega e Inglaterra. Nesse período, por exemplo, houve o surgimento da *National Film Board of Canada* (NFB), estúdio estatal que tinha como objetivo fortalecer a produção cinematográfica canadense para diminuir a influência das produções estadunidenses e que se estabeleceu como um dos principais produtores mundiais de animação e de documentários, além de um expoente na produção de documentários animados. Entretanto, de acordo com Strøm (2005), o impacto e a importância das animações foram ignoradas pela maioria dos pesquisadores. Sobre isso, Zèau foca na importância da animação para a criação e uma abordagem mais criativa para todo o gênero documentário:

Colin Love, Wolf Koenig e Roman Kroitor de fato utilizaram, muito concretamente, os seus conhecimentos no campo da animação para renovar os usos técnicos e revalorizar o potencial artístico do documentário. É preciso, no entanto, salientar que a passagem de um campo ao outro da produção do NFB aqui descrita é observável apenas à posteriori, pois se Colin Low fala de sua atração pelo "live action", nada indica em suas palavras uma distinção operante entre os dois campos. Assim como *Neighbours*, *City of Gold* e *Universe* foram recebidos e premiados como 'documentários', mesmo tendo sido produzidos no departamento de animação; nos dois casos o processo criativo privilegiou notadamente a vontade de animar as imagens, independentemente de sua natureza, de criar o movimento, de alcançar os efeitos visuais desejados de todos os meios. Eles testemunham, portanto, esse momento decisivo na história artística do NFB. (ZÉAU, 2006, p.258).⁸

Como pode ser visto, com o passar do tempo, a união entre o gênero documentário e as animações se tornou mais evidente e naturalizada. A autora Zèau (2006) consegue demonstrar isso por meio do reconhecimento de certas obras em premiações do Oscar, já que, em 1952, o curta "*Neighbors*" ganhou o Oscar de

⁸ Colin Love, Wolf Koenig et Roman Kroitor ont en effet utilisé, très concrètement, leurs compétences dans le champ du cinéma d'animation pour rénover les usages techniques et revaloriser le potentiel artistique du documentaire. Il faut cependant préciser que le glissement d'un champ à l'autre de la production onéfiennne qui est décrit ici n'est observable *qu'a posteriori*, car si Colin Low parle de son attrait pour la « prise de vues réelles », rien n'indique dans ses propos une distinction opérante entre les deux domaines. Comme *Neighbours*, *City of Gold* et *Universe* furent reçus et primés en tant que « documentaires » alors qu'ils avaient été produits dans le cadre du département d'animation ; dans les deux cas le processus créatif privilégiait nettement la volonté d'animer les images, quelle que soit leur nature, de créer le mouvement, de parvenir aux effets visuels désirés par tous les moyens. Ils témoignent donc de ce moment-charnière dans l'histoire artistique de l'Office.

“melhor documentário de curta-metragem” e, em 1968, “*Why Man Creates*” também recebeu o prêmio.

Mais tarde, do final da década 1980 em diante, os documentários animados alcançaram outros estágios. A pesquisa e exploração de novas técnicas influenciaram e contribuíram tanto para o gênero documentário quanto para as animações. Como exemplo, pode-se citar a evolução do *lip sync* (sincronia labial), dos gestos e das expressões faciais dos personagens, elementos que ajudariam a transmitir sentimentos e deixá-los mais humanos. A partir do uso dessas técnicas, a animação produzida por Peter Lord, em 1989, “*Going Equipped*”⁹, obteve destaque, sendo caracterizada por Paul Ward (2005) como um documentário animado e por Paul Wells (1998) como um “quase documentário”.

A diferença de denominação feita por Ward e Wells demonstra um dos principais questionamentos feitos na área das animações de não ficção: documentários animados podem ser considerados documentários? Nos documentários animados, umas das questões que gera esse debate acerca da representação fidedigna do mundo é vista por meio do *animatedness* ou estado de “animação”, estabelecido por Paul Ward. Nele, o autor busca enfatizar que mesmo na busca de um real, a animação apresenta uma “natureza animada” e, sendo assim, os documentários animados são produções visuais completamente produzidas. Contudo, Nichols, utilizando o filme de Flaherty como exemplo, também aborda como, desde o início, a produção documental já é marcada por uma “ilusão de realidade”, já que

Assim como a fotografia, o documentário também pode ser “modificado”. O “pai” do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam. (NICHOLS, 2005, p.120).

Sendo assim, qualquer obra documental possui uma natureza de interferência, fazendo com que os documentários animados sejam apenas uma outra forma de expor um mundo histórico. Sobre isso, Paul Ward defende que

Os aspectos formais e estéticos da animação tendem a significar que a criatividade e subjetividade do criador são consideravelmente mais sedimentadas do que acontece, muitas vezes, com o trabalho em *live-action*. No entanto, as afirmações feitas sobre o mundo real atualmente por documentários animados devem ser avaliadas, de acordo com o que elas

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jZeKq5JeuUE>

dizem sobre o mundo real, e não com base em tais critérios formais ou estéticos (WARD, 2005, p. 87).

Ou seja, para se falar de qualquer documentário, seja ele animado ou live-action, pode-se buscar o pensamento de Nichols (2005) que estabelece o caráter fictício de qualquer produção documental e afirma que ao se falar de documentários, espera-se uma obra que faça referência ao mundo histórico. Além dele, semelhantemente, Fernão Pessoa Ramos também conceitua documentário como “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” (2008, p.22).

Os pensamentos expostos se tornam muito evidentes em *“Going Equipped”*, já que na obra é apresentado o relato de um prisioneiro a respeito de vida focando em detalhes da infância e de seus crimes, se esforça em uma representação fiel dos trejeitos do personagem. E a possibilidade de trabalhar a “atuação” do personagem e utilizá-la com um elemento narrativo adicional, advinda da evolução das técnicas anteriormente citadas, foi um marco para o gênero, fazendo com que surgissem modelos de narrativa baseada em histórias mais pessoais, especialmente de fatos históricos ou situações políticas. Um exemplo seria *“Ryan”*, filme de Chris Landreth, de 2004, que ganhou o Oscar de Melhor Curta de Animação contando a história do animador Ryan Larkin.

Nos últimos anos, o documentário animado vem ganhando pesquisas sobre a área e espaço em festivais, por exemplo, em 2008, a produção israelense *“Waltz with Bashir”*, de Ari Folman, lançada como o primeiro documentário animado de longa-metragem, ganhou prêmios como o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro. A atual visibilidade do documentário animado dentro do campo do cinema documentário contribuiu para o crescimento e para a consolidação da produção desse gênero de filmes, algo que pode ser visto claramente dada a expansão do consumo do gênero e o destaque que recentemente, *“Flee”*, conquistou no Oscar, sendo o primeiro documentário em animação a concorrer simultaneamente nas categorias de melhor documentário, melhor longa-metragem animado e melhor filme internacional.

3. A CRIAÇÃO DE NOVAS ÁREAS NO JORNALISMO: O MUNDO DOS DOCUMENTÁRIOS TELEVISIVOS E DO JORNALISMO CULTURAL

3.1. O Jornalismo e os documentários

O gênero documentário, em seu início, como já demonstrado, era caracterizado por ser uma produção com foco no aspecto visual e demonstrativo, porém, com o passar do tempo, surgiram outras abordagens. Sendo assim, os documentários se diversificaram em diversas ramificações e uma delas foi um caminho por meio de um viés mais informativo, e devido a isso, houve uma aproximação do gênero e do jornalismo.

No início da década de 1950, o gênero começou a adotar modelos que buscavam “fugir” das estruturas anteriormente estabelecidas, principalmente, pelos estilos documentais de Flaherty e Grierson. Essa tentativa de mudança pôde ser percebida um pouco mais tarde, em 1954, com o lançamento do curta-metragem, “*Jazz Dance*”¹⁰ (1954), de Roger Tilton. Nele, as intenções educacionais de Grierson e alguns aspectos da montagem de Flaherty foram descartadas e deram lugar a uma obra que buscava produzir uma nova forma de se construir uma narrativa por meio da musicalidade. A partir desse momento há o início de um modo cinematográfico que foi adotado pelo cinema documental e que inspirará a técnica conhecida pelo nome de “mosca na parede”, na qual o foco era o objetivismo, ou seja, transmitir com a maior neutralidade possível o que estava acontecendo.

Nesse contexto, a produção da obra inspirou um dos maiores entusiastas do período, o diretor Richard Leacock. A partir do estilo utilizado em “*Jazz Dance*”, Leacock juntamente com Robert Drew fundaram, em 1960, a *Drew Associates*, produtora financiada pelo grupo *Time*, que começou a organizar uma série de documentários para TV. A iniciativa tinha a proposta de criar um estilo novo de cinema que seria caracterizado por produzir a experiência do fotojornalismo (na época com grande destaque devido às matérias publicadas pela revista *Life*) a partir da cobertura,

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fYdo_J3Puns

com a menor interferência possível, de situações protagonizadas por pessoas públicas.

A produtora de Drew foi uma pioneira na produção de documentários desse tipo e, além disso, construiu um modo de produção documental que obteve destaque durante a década de 1960 e influenciou diversos diretores. A disseminação desse estilo se deve, principalmente, à sua vinculação à televisão, uma mídia que já possuía o seu espaço dentro das casas estadunidenses e fundamentou uma nova audiência norte-americana.

Alguns exemplos de grande popularidade foram os filmes “Primárias” (1960), anteriormente citado neste trabalho, e “*Crisis: behind a presidential commitment*” (1964), que aborda uma crise política enfrentada pelo governo do presidente Kennedy quando seu irmão e o governador do Alabama, George Wallace, se confrontaram sobre a recusa da matrícula de dois alunos negros em uma universidade do estado. Em ambas as obras é perceptível o novo jeito de filmar de Drew: a busca por capturar a situação de uma maneira próxima, com o objetivo de criar uma relação mais intimista entre o espectador e os “protagonistas”.

Drew acreditava que por estarem envolvidos no cerne dos problemas tendo que lidar com eles a todo momento, as pessoas filmadas não conseguiriam atuar, ou seja, seriam indiferentes a câmera e, devido a isso, ele extrairia a realidade em sua totalidade. Sobre isso, Leacock fala que

Nós começamos a perceber [...] que, assim como o sentido de drama deriva da realidade, as pessoas em situações reais irão produzir drama se nós formos espertos o suficiente para capturar isso. Se formos espertos e sensíveis e nos atermos a nossa disciplina de filmagem e não pedirmos nunca a alguém fazer alguma coisa. [...] é a nossa convicção de que todos os aspectos da vida contém o seu próprio drama (LEACOCK, 1963, p. 17).

A captação desse “drama real” citado por Leacock foi o ponto principal da formação daquilo que viria a ser o cinema direto norte-americano, uma das peças fundamentais para ilustrar a possibilidade de explorar um caráter jornalístico dentro do gênero documental e, responsável por pavimentar características presentes até hoje no que se tornou o “campo documental moderno”.

Contudo, cabe citar que nesse período o jornalismo estadunidense passava por debates a respeito de sua estrutura. A partir da notoriedade alcançada por Truman Capote (autor considerado um dos pioneiros do jornalismo literário), Tom Wolfe e,

principalmente o conceito de *New Journalism*, sobre o qual Wolfe faz um ensaio expondo os principais expoente, suas características e promovendo a seguinte declaração:

Duvido que muitos dos que irei citar neste trabalho tenham se aproximado do jornalismo com a menor intenção de criar um novo jornalismo, um jornalismo melhor, ou uma variedade ligeiramente evoluída. Sei que jamais sonharam que nada do que escrevessem para jornais e revistas fosse causar tal estrago no mundo literário... provocar pânico, roubar da novela o trono de maior dos gêneros literários, dotar a literatura norte-americana de sua primeira orientação nova em meio século. (WOLFE, 1976, p.9).

Essa nova proposta para o jornalismo foi aos poucos se implantando em discussões ao redor dos Estados Unidos e também inspirou algumas características que trouxeram para o cinema direto “traços de uma narrativa de ficção”. Com isso, o foco nas ações dos personagens e o ato de mostrá-los como pessoas comuns e identificáveis, como já mencionado, são aspectos principais desse novo tipo de cinema que lembrava em alguns elementos o modelo clássico de narrativa. Sobre isso, Rothman afirma que o cinema de Drew, “herdou a aposta do cinema clássico no cotidiano, no ordinário” (ROTHMAN, 1997, P. 118).

A proposta do cinema estabelecida por Drew realmente se aproxima de um viés jornalístico. Contudo, essa aproximação foi responsável por gerar seus próprios problemas, ambiguidades e paradoxos, assim como na produção jornalística. Esses “problemas” presentes no jornalismo, começaram a ser percebidos a partir da formação do jornalismo moderno, período em que diversos autores começaram a estudar aspectos mais específicos da área, e são comumente abordados durante o estudo da profissão.

Dentre os assuntos, um dos que ainda permanece sendo alvo de discussões e estudos é o conceito de realidade e como ele é empregado ao jornalismo. Esse questionamento é um dos fatores responsável por unir o cinema direto norte-americano e o jornalismo. A respeito do tratamento da realidade, o autor Juremir Machado, assim como outros, fala que

O jornalismo, como espaço de não ficção, não consegue chegar à verdade primeira, mas não pode mentir. Com sutileza e densidade, mais um paradoxo da sua arte, Muniz Sodré reflete sobre a condição ambivalente do texto jornalístico: sem ser fotografia da realidade, essa concepção ingênua que ainda encontra adeptos, sendo mais do que uma representação do real, esse avanço moderado em relação à concepção anterior, jornalismo é a construção do real. (DA SILVA, 2012).

A percepção de um “problema” na transmissão ou exibição do real em qualquer fonte audiovisual é algo que já havia sido alvo de discussões por jornalistas e, desde antes do cinema direto estadunidense, por diretores. Grierson, em sua crítica intitulada *Flaherty's Poetic Moana*, de 1926, fala sobre um conceito chamado de “tratamento criativo da realidade” no cinema de não ficção e busca deixar claro que no gênero documentário o diretor não conseguirá transmitir uma realidade sem qualquer interferência. Dessa forma, o documentarista, assim como o jornalista, antes e na atualidade, narram a realidade “construída” a partir de suas visões.

Nesse texto, o diretor inglês Grierson deixa claro como a produção audiovisual de sua época já era marcada pela subjetividade inerente a cada autor. A partir disso, também é possível perceber que a situação no cinema direto norte-americano não é diferente. Apesar da busca por retratar uma realidade com a maior isenção possível, o que se obtém é uma produção simbólica dela, ou seja, uma reconstrução da própria realidade. Grierson tem uma visão clara sobre a produção documental, como mostra a fala de Bryan Winston

Ele (Grierson) via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights... Os documentários de Grierson eram evidências do real, mas tanto no sentido em que Hamlet é uma evidência do real - ou seja, da realidade da condição humana - quanto no sentido de que uma fotografia é a evidência icônica do real”. (WINSTON, 2005).

Winston ao falar sobre a posição de Grierson sobre os documentários, “esboça” a parte central das discussões que cerca os documentários desde a criação do termo. Drew, optou por tentar cruzar essa barreira e se comprometer a criar um produto midiático com caráter jornalístico que seria, a princípio e idealmente, isento, entretanto, não conseguiu e isso pode ser visto em *Yanki No!*

Durante uma viagem a Cuba, em 1960, o diretor, Albert Maysles, conseguiu entrar em um auditório onde o presidente, Fidel Castro, estava fazendo um discurso para um grupo de mulheres e, sem hesitação, começou a filmar. No processo de produção, o diretor utilizou os processos que vinham da escola do cinema direto norte-americano, mais precisamente, os parâmetros estabelecidos pela *Drew Associates*. Maysles conseguiu capturar a força do discurso no presidente cubano e a comoção gerada por ele, e buscou estabelecer a partir das pessoas como a figura de Castro era carismática e amada pelo povo.

O diretor, por não possuir contato com o presidente, durante o processo de montagem do filme fez uso de entrevistas, narrações em *off* e um argumento narrativo que vinculava as imagens à política de combate ao comunismo na América colocada em prática pelo presidente Kennedy e, com isso, uma ideologia se estabelece na obra. O filme serve como uma maneira de falar para a população estadunidense, sobre a visão hostil que os latino-americanos têm a respeito dos EUA, ao mesmo tempo, que consegue mostrar o encantamento do público por Fidel por meio de ângulos de câmeras específicos que focam em uma abordagem marcada pela dramatização.

O filme apresenta uma ambiguidade caracterizada pelo modo que é abordada a figura de Fidel e a vinculação anticomunista do filme. A contradição ocorrida na produção do documentário mostra a deficiência do tão idealizado objetivismo do cinema direto e “ilustra” como nele há discursos subjetivos que carregam interpretações políticas e que podem acarretar mudanças no entendimento que as pessoas possam ter de um lugar ou personagem documentado. Contudo, apesar dos pontos contrastes que foram demonstrados, a produção direta norte-americana foi responsável por trazer e difundir diversos elementos importantes que são usados por inúmeras produções até hoje. No Brasil, houve um período marcado por muitas produções documentais televisivas inspiradas pela estética de produção estadunidense, como, por exemplo, o programa Globo Repórter.

O programa feito pela Rede Globo, além de possuir características do cinema direto norte-americano e o didatismo dos filmes de Grierson, se destaca com um dos primeiros conteúdos de telejornalismo da emissora, “perdendo” apenas para o Jornal Nacional. A sua primeira exibição foi ao ar em abril de 1973 e permanece na programação da Globo até hoje, por meio de uma estrutura que semanalmente aborda diferentes temas. Com um conteúdo focado em assuntos que sejam de interesse ou que despertem a curiosidade da audiência, o objetivo é “informar o telespectador, com riqueza de imagens, sobre os lugares mais exóticos do Brasil e do mundo, novas pesquisas científicas nas áreas de saúde e tecnologia, além de curiosidades sobre o universo animal e o meio ambiente.” (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

Como também pode ser percebido nos arquivos, durante o período inicial do programa ele ainda estava ajustando o padrão de produção que seria adotado nos seguintes anos. Nos primórdios, a Rede Globo convidou diretores de cinema para produzirem alguns episódios, dentre eles podemos citar: Maurice Capovilla, Hermano

Penna, João Batista de Andrade e Eduardo Coutinho. A grande maioria trazia uma “bagagem” da experiência com o Cinema Novo (movimento cinematográfico instalado no Brasil) e, com isso, na época, o recém-criado programa trouxe a primeira união entre o cinema e a televisão no Brasil.

A nova forma de produção, por mais que possuísse características específicas atribuídas por diretores brasileiros, remeteu muito ao estilo do cinema direto norte-americano, algo que fica bem claro a partir das produções do cineasta Eduardo Coutinho. O exemplo mais marcante é a retratação de Teodorico, o Imperador do Sertão, que “foi ao ar” em 1978. Nesse episódio do programa, Coutinho conta a história por meio de uma “angulação” intimista e inovadora, já que o personagem principal era narrador de sua própria história. Sobre o filme, em depoimento no site do *É Tudo Verdade*, Coutinho (2002) explicou que o seu sonho era realizar um filme sem locutor, um documentário começa com o Coronel dizendo: “Estamos aqui fazendo um filme” e que ele vai narrando tudo e, inclusive, fez as entrevistas, quase 90% delas. Contudo, apesar das diferentes abordagens do “real” e das experimentações, o tom jornalístico sempre foi o fio condutor da primeira etapa do *Globo Repórter*. Em uma perspectiva histórica, pode-se dizer que o programa, além de ser uma porta de entrada para um novo viés de documentário no Brasil, ao longo do tempo consolidou um formato de documentário televisivo e jornalístico no país que se tornou padrão na Rede Globo e foi adotado por diversos diretores. Além disso, a partir dele e de seus 49 anos de programa, também é perceptível que ao longo do tempo, produções documentais e de viés cultural, na televisão e, futuramente, na internet, se aproximaram do estilo de um estilo de produção que busca o “infotimento”.

O conceito de infotimento, se esclarece a partir de sua etimologia que vêm: “a etimologia da palavra entretenimento, de origem latina, vem de inter(entre) e tenere (ter) [...] significa ‘aquilo que diverte com distração ou recreação’ e ‘um espetáculo público ou mostra destinada a interessar e divertir’”(TRIGO, 2003, p.32). O infotimento surge em um mundo completamente influenciado pela sociedade de consumo, na qual o cenário de uma parte do jornalismo se modificou para atender certas demandas mercadológicas, com isso

o conhecimento, o lazer, e os vários aspectos da vida transmutam-se em entretenimento para as massas, mediados pelas novas tecnologias de informação e pelo sentido de hedonismo (ou vazio existencial) que marca o final do século XX e o início do século XXI. (TRIGO, 2003, p. 21).

Por fim, a análise feita sobre o cinema direto norte-americano e a trajetória do Globo Repórter, permite a compreensão de como o cinema, as discussões sobre a estrutura do jornalismo na década de 1960 e as estratégias adotadas para a produção de conteúdos documentais na televisão influenciaram uma parte das produções do gênero, inclusive o objeto de análise dessa pesquisa, o filme “*Flee*”. Além disso, é perceptível como a televisão estadunidense e brasileira foram resignificando o modo de se fazer jornalismo, distanciando-se de outras mídias, como o cinema e o rádio, em direção a uma linguagem mais apropriada ao meio televisivo e, posteriormente, os meios digitais graças ao advento da internet.

3.2 A história do Jornalismo Cultural

O jornalismo é uma área que possui diversos estágios durante a sua trajetória, entretanto somente na modernidade, mais precisamente no final do século XX, no ocidente, com destaque para os Estados Unidos, ele conseguirá se unir com a publicidade e para dar início a estruturação de um “antepassado” do modelo utilizado hoje. É a partir desse período que houveram as inserções de editorias ou segmentos específicos em jornais, dentre eles a seção de cultura que criará o jornalismo cultural.

O marco inicial do segmento pode ser constatado, segundo Piza (2009), na revista *The Spectator* de 1711. A produção feita por Richard Steele e Joseph Addison fazia comentários sobre produtos culturais de sua época, como: óperas, livros, festivais de música, teatro e muitos outros temas. Contudo, apesar da revista ser um marco, desde antes de sua criação, graças a críticos de artes, aquilo que viria a ser tornar o jornalismo cultural já era evidente. Ensaios sobre as obras de William Shakespeare, críticas sobre poesias, análises sobre a língua inglesa, dentre outros temas, já esboçavam um apreço pela discussão sobre conteúdos de viés cultural.

Posteriormente, no século XIX, graças a uma Europa mais industrializada, os críticos ganharam renome e, nesse momento, além da difusão de textos críticos pelo continente, o jornalismo cultural fez uma viagem para América do Norte chegando aos Estados Unidos. Nas terras estadunidenses o segmento também obteve destaque e angariou grandes nomes, dentre eles, o escritor Edgar Allan Poe. Entretanto, a situação vivida mais ao sul do continente americano era diferente. Como relatam os

jornalistas Richard Romancini e Cláudia Lago (2007), no Brasil, a difusão desse tipo de produção foi “barrada” inicialmente devido à colonização. O primeiro jornal do Brasil e um dos poucos, a Gazeta do Rio de Janeiro, tinha apreço pelo sistema de poder vigente e publicava somente matérias de interesse governamental.

Até 1822, todos os veículos brasileiros passavam por uma censura prévia, sendo assim não eram publicados quaisquer assuntos vistos como contra ao governo, ou seja, textos críticos sobre religião, monarquia e, claro, os “bons costumes”. A posição de colonizado atrasou a entrada de conteúdos jornalísticos que estavam sendo difundidos nos outros continentes, porém, no mesmo período, o jornalista Hipólito da Costa produzia, em Londres, o Correio Braziliense, um jornal proibido pelo governo, mas que circulava no país de forma clandestina. O jornal possuía caráter crítico, trazia informações quanto à administração portuguesa no Brasil e escrevia sobre artes e cultura, o que era condizente com o tipo de produção estabelecida na Europa no mesmo momento.

No período posterior à independência, os jornais formaram uma imprensa que, como elucidada Regina Zilberman, teve dois períodos:

Se, nas primeiras décadas do Brasil independente, a imprensa desempenhou um papel político decisivo, tomando posições contra ou a favor da manutenção da monarquia ou da implantação da república, no Segundo Reinado essa atividade amainou, embora não tenha desaparecido. Converteu-se, porém, no palco que facultou a estreia e participação pública da maioria de nossos intelectuais e poetas. Não foi, porém, apenas por essa razão que eles responderam com manifestações de entusiasmo e adesão: a imprensa convertia-se no lugar do público e do interesse coletivo, por isso, foi igualmente espaço para a politização deles. (ZILBERMAN, 2001, p.17).

É nesse momento, no Segundo Reinado, quando o jornalismo político deu espaço para o jornalismo literário, que se formou uma das bases do jornalismo cultural, visto que, a partir desse momento, a imprensa foi marcada por produções textuais diárias em que questionamentos humanos e políticos se misturavam a críticas de arte, reportagens, entrevistas, análises e interpretações de obras.

Mais tarde, os jornais modernos do ocidente que se tornaram rentáveis devido a anúncios começaram a integrar a vida da população, ganharam um maior número de páginas e, o jornalismo cultural, ainda se mantinha presente em revistas, como a O Cruzeiro, pois o início do século XX foi marcado por um “fervor” cultural e artístico. Nesse momento, de acordo com Piza (2009), os críticos assumem uma influência diferente em relação a períodos anteriores, porém ainda são relevantes e começam a

ser tidos como referências no que tange a abordagem aprofundada de produções culturais. Um pouco depois, a crítica ganhou espaço nos jornais diários, tornando-se mais costumeira. O *New York Times*, por exemplo, “entregou” páginas a críticos de cinema, música pop e teatro que falavam da qualidade ou do fracasso de produções artísticas.

É perceptível durante esses primeiros anos do jornalismo cultural moderno, a retroalimentação entre o jornalismo e a literatura. Isso fica claro graças aos nomes que compunham o segmento cultural dos jornais brasileiros e internacionais: nos Estados Unidos, escritores como Scott Fitzgerald e George Nathan e a aceitação dos princípios do *New Journalism*, uma amálgama entre o jornalismo e a literatura, já citado neste trabalho, enquanto, no Brasil, no século XX, Lima Barreto, Mario de Andrade, entre outros, estão ligados a produção textual de variados veículos. Contudo, após a década de 1950, o jornalismo começou a se afastar de seu lado literário. O jornalismo do cotidiano regido por pautas “quentes” (jargão jornalístico que representa fatos ocorridos no presente) começou a ser o aspecto principal da área, algo que se deve muito à aceleração no modo de viver das pessoas a partir da metade do século XX. Sobre esse período, Piza ressalta que

Mais para o final dos anos 50, publicações como o *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Diário Carioca* já tinham estabelecido outro padrão gráfico e editorial. O forte do *Correio da Manhã* era a opinião. No JB, que começara a modernização em 1956, deu-se mais valor à reportagem e ao visual; ali foi praticamente instituído o lide no jornalismo brasileiro, graças à direção de Jânio de Freitas. E logo em seguida o lendário *Caderno B* é criado, com direção de Reynaldo Jardim e diagramação de Amílcar de Castro, e se torna o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro, com crônicas de Clarisse Lispector e Carlinhos de Oliveira, crítica de teatro de Bárbara Heliodora e outros trunfos; no Suplemento Dominical, Ferreira Gullar, Mario Faustino, Grunewald e os concretistas de São Paulo (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari) faziam a cabeça da nova geração. (PIZA, 2009, p.36 e 37).

Com isso, é possível perceber que, de acordo com o autor, de meados da década de 1950 até a década de 1960, o jornalismo brasileiro passou por um estágio fundamental em sua estruturação, tanto na área “noticiosa” quanto na área cultural do veículo. No período descrito, o jornalismo passou a ser comandado por grupos empresariais e, o jornalismo cultural começou a abarcar numerosos assuntos. O destaque obtido pela seção cultural dos jornais, segundo Gadini (2003), se deu devido ao crescimento populacional, a urbanização, o aumento do poder aquisitivo da população e a facilidade de acesso aos bens de consumo cultural. Nesse período

também se instalou no veículo Jornal do Brasil o “Caderno B”, um caderno de cultura que trazia críticas de escritores e produtores de arte no Brasil durante aquele período e que ficou marcado como umas das maiores influências na produção da área do jornalismo cultural brasileiro.

Com o tempo e o aumento de produção, o segmento começou a “cair nas graças” da população, porém ele teve que “enfrentar” um grande empecilho em seu caminho, a ditadura militar. O “boom” dos grupos de comunicação, da imprensa e do mercado comunicacional em geral, por um lado, permitiu a regulamentação de profissões na área da comunicação, mas foi de encontro com as táticas de censura impostas pelo governo vigente da época.

Segundo Romancini e Lago (2007), o jornalismo cultural foi um dos segmentos que mais sofreu visto que as suas produções textuais eram pautadas por produções artísticas. Além disso, o autor ainda acrescenta que devido às práticas reguladoras do regime surgiram, na década de 1970, uma imprensa alternativa, associada a isso e a “explosão” cultural pela qual o mundo e o Brasil passavam. As propostas dos veículos eram diversificadas, mas possuíam foco em duas correntes: uma ideológica-política e outra voltada para a ruptura da crítica cultural e dos costumes.

O jornalismo cultural em alguns jornais generalistas voltou após esse período, somente em 1980, dentre os veículos estão a Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo que firmaram seus cadernos de culturais diários, respectivamente a “Ilustrada” e o “Caderno 2”. Segundo Frantjesco Ballerini (2015), esses eram dois dos maiores nomes do jornalismo cultural impresso, mas aos poucos houve uma perda de prestígio em ambos. Com o tempo, o jornalismo cultural marcado por críticas e pelo aprofundamento de foi cada vez mais perdendo espaço para a agência cultural da semana, ou seja, informações ligadas a roteiros, guias e serviços como a programação de cinemas, TV, colunas sociais, horóscopo, palavras cruzadas e charges ou tirinhas.

No final do século XX, como ressalta Ballerini

O jornalismo cultural impresso passou a sofrer influência de novos suportes, notadamente a TV paga e a internet, que inundam os cadernos culturais com sugestões de pautas. No caso da internet, muito se discute sobre sua eficácia e a conseqüente extinção dos veículos impressos. Mas, conforme Dines (1986), em quase 600 anos de imprensa – desde a Bíblia impressa por Gutenberg – não se registrou um caso de desaparecimento de um suporte.

Ao contrário, a história da imprensa mostra que as novidades agregam as formas existentes sem excluí-las. (BALLERINI, 2015, p.32).

Como explica o autor, as mídias possuem um longo processo de adaptação em que cada evolução é acompanhada de um processo de retroalimentação. Além disso, Ballerini complementa dizendo que: as mudanças das tecnologias na área da comunicação fazem com que todas as produções e seus segmentos se reavaliem, o surgimento do rádio e do cinema, no final do século 19, e posteriormente da televisão, no século 20, abalaram a estrutura do jornalismo cultural que se manteve vivo graças a um "mosaico midiático rentável" e a um modelo que durou até a chegada da internet.

Na década de 1990, como a chegada da internet foi "o momento em que a chamada cultura da comunicação começa a tomar forma." (BARBOSA, 2015, p.225) visto que a comunicação humana atingiu níveis de interação sem precedentes, pois a área estava está apoiada em um sistema tecnológico que misturou uma mídia globalizada com a transmissão de informações mediada, na época, por computadores.

O início do século XXI foi palco para o avanço da internet no Brasil e para a sua integração na vida da população e, com isso, o jornalismo e seus segmentos são novamente obrigados a se ajustar ao novo tipo de demanda advinda da estrutura da chamada *web*. A partir disso, inicia-se o processo de configuração da relação entre as diferentes mídias. No começo dos anos 2000, com o desenvolvimento da web 2.0, teve-se um crescimento do número de pessoas que utilizavam esse novo meio de interação para discutir assuntos que não estavam presentes nas mídias tradicionais. Esses novos consumidores são frutos de um processo de convergência midiática que remodelou a estrutura do jornalismo e da produção de conteúdos nos meios digitais já que por meio deles houve uma mudança no modo de busca de

[...] conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratórios dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2008, p.27).

Basicamente, a cultura da convergência abrange um conceito em que as mídias tradicionais e as mídias alternativas se misturam e oferecem experiências distintas, mas que conversam entre si. Entender esse acontecimento é um ponto fundamental para compreendermos o surgimento dos novos tipos de consumidores e como as mídias alternativas jornalísticas, mais especificamente da vertente cultural, se relacionam com esse novo modelo de público.

Como elucida Jenkins (2008) a convergência é uma mudança na forma de produção e consumo dos meios de comunicação e, além disso, ressalta que foi graças a esses novos consumidores que houve a consolidação de certos “canais” de informação e entretenimento na internet. O anseio de se discutir sobre assuntos ligados, principalmente, ao entretenimento fez com que o jornalismo cultural se fortalecesse nas mídias alternativas.

Nesse momento, começa a ficar claro que após a virada dos anos 2000, o jornalismo cultural na imprensa foi perdendo sua força e relevância. Contudo, a internet, que por um lado foi danosa para as produções, mostrou-se como uma maneira de autores continuarem a produzirem textos mais complexos que não possuíam mais espaços nos jornais, mas que graças a pluralidade de público existente na nova mídia encontram seu espaço. Sobre isso, Ballerini (2015) destaca que, com a internet, a prática do jornalismo cultural começou a ser desempenhada por milhões de pessoas ao redor do mundo, a todo momento, em sites, plataformas e redes sociais há produções sejam escritas ou em audiovisual que são responsáveis por entregar conteúdos específicos para uma audiência cada vez mais nichada.

Sobre os tempos atuais, o autor afirma categoricamente que “o século 21 colocou a comunicação em crise. E a prática do jornalismo cultural, em consequência, também mudou de forma radical.” Nesse cenário, diversos veículos criaram produções para e a partir da *web 2.0*. A própria Folha de São Paulo, anteriormente mencionada, adaptou-se aos meios digitais produzindo matérias e reportagens mais “aprofundadas” que estão disponíveis exclusivamente em seus meios digitais e, em alguns casos, somente para assinantes de sua plataforma digital. Outro exemplo similar foi a revista Cult, publicação cultural do final dos anos 1990, antes impressa e que, hoje, pode ser assinada e acompanhada por meios digitais. Além dela, como exemplos de veículos voltados para o segmento cultural que se “construíram” a partir da internet, pode-se citar o Jovem Nerd (2002), que engloba assuntos ligados a cinema, games, séries de televisão, quadrinhos, livros, história, ciência e eventos ligados a cultura pop, e o Omelete (2000), que possui uma proposta de unir informação e entretenimento de uma maneira leve e atraente.

4. UMA ANÁLISE SOBRE “FLEE” A PARTIR DO JORNALISMO CULTURAL BRASILEIRO

Nesta parte do trabalho o foco recai na análise de conteúdos de viés jornalístico e, por consequência, integrantes da área do jornalismo cultural. A análise de produções ligadas ao filme “*Flee*” permitirá um melhor entendimento sobre a estrutura de abordagem utilizada por diferentes mídias e servirá como meio de verificação da hipótese apresentada no trabalho. Durante essa parte serão analisados: uma matéria do jornal Folha de São Paulo, escrita por Leonardo Sanches e intitulada “*Flee*, animação indicada ao Oscar, mostra jornada turbulenta de refugiado gay”; uma crítica do site Omelete, escrita por Caio Coletti e intitulada “*Flee* potencializa uma já tocante história real com lances de pura poesia visual”; uma crítica em vídeo feita por Waldemar Dalenogare Neto em seu canal Dalenogare Críticas e intitulada “*Flee* (Fuga) - Crítica: um dos melhores filmes de 2021 e, por último, a crítica do colunista Roberto Sadovski intitulada “*Flee*: doc em animação é jornada devastadora sobre o drama dos refugiados” e postado pelo site Uol.

As produções escolhidas foram selecionadas com o objetivo de trazer diversidade aos objetos de análise, já que através deles é possível contemplar o estilo de produção de diferentes veículos ligados ao jornalismo cultural no contexto brasileiro atual. Além disso, elas foram escolhidas devido a característica comum entre elas, que é a análise autoral individual da obra e serem críticas, não resenhas. Esse último critério se deu pois as críticas são produções jornalísticas que exigem um maior aprofundamento, ao contrário das resenhas que podem ser feitas rapidamente e sem critérios bem estabelecidos, algo que, por consequência, atrapalhariam a realização da análise.

Como parâmetros de análise, serão observados os seguintes pontos nos materiais: a abordagem da discussão temática da obra na produção; a representação dos personagens; abordagem da direção da animação no conteúdo e a abordagem da técnica retórica do filme (como o filme se faz verossímil, convincente e comovente, ou não). É importante ressaltar que os pontos de observação foram baseados em colocações feitas por Nichols em seu livro *Introdução ao Documentário*.

4.1. Folha de São Paulo - 'Flee', animação indicada ao Oscar, mostra Jornada Turbulenta de refugiado gay

O texto escolhido se trata de uma matéria que busca falar sobre a repercussão gerada pelo filme “Flee” e de sua chegada aos cinemas brasileiros. Em seu início, o jornalista Leonardo Sanches estabelece como foco evidenciar o destaque recebido pela animação “Flee” a partir de sua indicação a diversas categorias no Oscar. Nessa parte, já é possível perceber a visão do autor a respeito de um documentário animado estar compartilhando espaço de indicação com outros documentários *live action* mais “tradicionais”. Esse detalhe é um aspecto interessante a ser notado, pois o autor estabelece a particularidade atribuída a obra que, segundo ele, destoa dos concorrentes da categoria melhor documentário, melhor filme internacional e de melhor animação, já que no âmbito das duas primeiras, “o filme em questão era um desenho. Já em melhor animação, era por estar muito distante da fantasia e leveza de “Encanto” ou “Luca””. (SANCHES, 2022).

Além disso, o autor informa que, apesar do filme dinamarquês não ter conquistado uma estatueta, obteve destaque e atenção de um público considerável e, chegou até aos cinemas brasileiros, algo raro para certas obras indicadas ao Oscar, quiçá um documentário animado. A partir disso, o autor começa a descrever a trama e os personagens presentes nela, caracterizar a história como real e apresentar o trabalho desenvolvido pelo diretor Jonas Poher Rasmussen. Nesse momento, o autor começa a falar sobre uma decisão de direção que se tornou o “pilar” principal da estrutura do filme: a escolha pelo estilo de animação como uma maneira de resguardar os personagens presentes na história. A escolha pela animação permite com que o diretor se aprofunde em momentos e questões específicas da vida de Amin (personagem principal) que podem reverberar a jornada de várias pessoas.

Para o autor, a “urgência” do filme se deve justamente ao poder de ilustrar uma realidade que inúmeras pessoas desconhecem. Por meio de Amin, um personagem afegão que se vê obrigado a fugir e se tornar um refugiado ilegal devido aos conflitos em seu país, é possível retratar um cenário que ainda é real para muitas pessoas e é visível a partir de situações apresentadas pelo próprio escritor, como: a nova onda de refugiados causada pela guerra na Ucrânia e pela retomada do Afeganistão pelo radicalismo do Talibã. Sobre essa parte do texto, é fundamental perceber como o

escritor demonstra, de forma indireta, um dos aspectos principais da estrutura documental já estabelecida por Flaherty, no início do gênero documentário: uma narrativa concisa que busca mostrar ao público uma realidade desconhecida.

Mais adiante, o autor irá esclarecer que o diretor não queria contar só mais uma história de um refugiado, ele queria criar uma trama envolvente e pessoal em homenagem a seu amigo que se tornaria o personagem principal. E segundo ele

Foi então que surgiu a ideia de fazer "Flee" como uma animação, o que resolveu outro problema – nenhum dos dois tinha acesso a fotos e outros arquivos sobre a infância e a fuga de Amin, então toda essa parte precisou ser recriada por meio de registros históricos, técnicas de animação e influências de artistas visuais. (SANCHES, 2022).

A partir da fala de Sanches, cabe observar que o uso de técnicas visuais para recriar momentos, situações e relatos específicos são comuns em animações documentais e, além disso, a utilização de registros históricos como meio de ilustrar certas passagens também são frequentemente utilizadas em documentários *live action* de canais pagos, como History e Discovery.

O autor, no decorrer do texto, também apresenta outra característica importante da animação: as entrevistas. Como o jornalista esclarece, "Nas cenas, vemos a versão animada do próprio Rasmussem sentada à frente de Amin, portando uma câmera e fazendo perguntas, numa dinâmica padrão do cinema documental." (SANCHES, 2022). A utilização de entrevistas está intrinsecamente ligada aos documentários e começou a se tornar presente, principalmente, após o estabelecimento do estilo criado por Edgar Morin e Jean Rouch conhecido como *cinéma vérité* ou cinema verdade. Um expoente do cinema documental que emprega a participação de entrevistados como um meio de "construir" uma verdade em conjunto com o diretor sobre um determinado tema.

Na produção, outro fator muito importante exposto pelo autor é a sensação de "verdade" ou verossimilhança presente na obra, segundo ele

Quando o protagonista começa a falar, o público é mergulhado em desenhos que tratam de sua infância no Afeganistão –ouvindo música pop num walkman rosa–, a adolescência na Rússia –onde foi pego por policiais enquanto via a inauguração do primeiro McDonald's do país– ou em sua perigosa travessia marítima rumo à Escandinávia. (SANCHES, 2022).

Esses momentos fazem com que a obra consiga transmitir sentimentos e experiências ao espectador, fazendo com que ele consiga se identificar, entender e se comover com as situações apresentadas, inclusive o próprio autor, que descreve

uma cena como “humana” e “doce”. Também cabe mencionar que, em nenhum momento, o autor estabelece o fato de ser uma produção animada como algo negativo, na verdade, ele expõe elementos positivos que só foram possíveis graças a obra ser uma animação.

A passagem em que o autor fala sobre o sentimento esboçado em “Flee”, em conjunto com a sua colocação inicial sobre o fato de o filme ainda ser um desenho, é muito importante para a discussão estabelecida por este trabalho. A partir delas pode se estabelecer a presença, mesmo que indireta, do conceito de “estado de animação” encabeçado por Paul Ward, pois o autor vai ao encontro dele, uma vez que consegue constatar que a animação, apesar de ser um desenho, consegue produzir sentimento. “Flee”, para o Sanches, mesmo na busca de um real, ainda possui uma “natureza animada”, e, portanto, traz com elas uma sensação distinta daquela apresentada por um documentário *live action*.

Em suma, na matéria analisada, por meio de uma leitura é possível “enxergar” a atribuição de características intrínsecas ao estilo de outros célebres diretores documentais a “Flee”. Além disso, a partir da interpretação, também se pode extrair da fala do autor uma apresentação, de maneira sutil, da questão do *animatedness* ou estado de “animação”, tal como estruturada por Paul Ward.

4.2. Omelete - Flee potencializa uma já tocante história real com lances de pura poesia visual.

Nesse caso, o texto foi feito como uma crítica para o site de jornalismo especializado em cultura, o Omelete. As críticas do veículo online buscam apresentar um ponto de parâmetro para o público. No início da crítica, o jornalista Caio Coletti esclarece o uso recorrente de uma imagem como uma forma de ilustrar uma parte da narrativa do filme. O avião cruzando o céu pode ser visto em pontos da obra e, para o escritor, ele serve como um meio simbólico de explicitar a constante fuga vivida pelo personagem Amin. Nessa primeira parte da matéria, a partir da constatação, o autor consegue estabelecer uma breve “sinopse” e, por consequência, contextualizar o leitor.

Logo depois, Coletti fala sobre o destaque obtido pela obra no Oscar, ressaltando a nomeação inédita de um documentário animado a três categorias, e

transmite sua opinião sobre a relação entre o filme e a Academia. Como demonstra o autor, em seu texto, a Academia ainda continua marginalizando algumas obras e, devido a isso, impede que elas ganhem o destaque merecido entre todas as outras obras, *live action* ou não. Além disso, na opinião do escritor, “Flee transcende todas essas categorizações e é simplesmente um dos maiores feitos de cinema do ano passado.” (COLETTI, 2022).

Outro aspecto descrito pelo jornalista é a configuração sociopolítica do país da terra natal de Amin, o Afeganistão. A região, como esboça a fala do escritor, é, desde a guerra fria, um cenário de uma disputa política interna apoiada pelos Estados Unidos e pela Rússia (antiga União Soviética), o que gerou uma história de um personagem que busca segurança e paz. Após explicar a situação, Coletti passa a abordar a estrutura da animação, como ele descreve

O filme todo é renderizado em um traço de animação 2D limpo, mas expressivo, o que permite não só que Rasmussen proteja melhor a anonimidade dos envolvidos, como também que ele recrie de forma mais vibrante a nostalgia tingida de remorso e trauma que caracteriza as lembranças de Amin(...) Quando o conto de amadurecimento de Amin se torna mais duro, mais sombrio, Flee recorre a um traço minimalista, quase fantasmagórico, que evoca as fronteiras indefinidas e os bloqueios psicológicos do trauma. (COLETTI, 2022).

Com a fala do escritor, pode-se perceber que “Flee” explora ao máximo o fato de ser uma animação, ou seja, utiliza de recursos narrativos presentes nesse tipo de mídia como uma forma de descrever uma “realidade”, os sentimentos e os traumas dos personagens inseridos na trama. Além disso, ao optar por uma produção em animação, o diretor conseguiu resguardar as identidades das pessoas envolvidas, algo que gera mais confiança e segurança no entrevistado e, por consequência, possibilita um testemunho mais verídico.

Durante o decorrer do texto, Coletti também aborda um dos aspectos principais do documentário, as entrevistas. A técnica, como já mencionada, passou a ser frequentemente usada a partir da popularização do modo de produção conhecido como *cinéma vérité* ou cinema verdade. Ela é utilizada como um meio de trazer o espectador para uma “realidade verdadeira” narrada ou “construída” pelos entrevistados em conjunto com o diretor. Com essa colocação, o autor começa a concluir como as escolhas feitas pelo diretor, Jonas Poher Rasmussen, produziram uma “história real importante e comovente” (COLETTI, 2022) e, além disso, poética e empática. Também é exposto como o filme consegue criar um contraste, pois trata de

maneira muito respeitosa a homossexualidade do personagem Amin e seus traumas, enquanto, concomitantemente, ilustra a cruel realidade daqueles que são pegos no “fogo cruzado” de conflitos políticos e desigualdades sociais e econômicas produzidas disputas internacionais.

No fim, segundo o autor, “Flee” consegue, acima de tudo, conectar-se com o espectador. E, como demonstra, a animação não deveria se limitar a categorias específicas por ser um documentário animado, pois o teor da obra transcenderia a seleção feita pela Academia. A partir dessa colocação, pode-se compreender o porquê de a crítica não possuir qualquer menção ao *animatedness* ou estado de “animação”, mesmo que de forma indireta. O fato de o jornalista ter analisado “Flee” como qualquer outra produção ou documentário expõe o motivo de não ter uma separação da obra com os outros indicados ao longo do texto, da obra com os outros indicados nas categorias. Contudo, assim como nos outros objetos de análise, a referência ao uso de técnicas típicas de documentários *live action* pode ser percebida por meio da crítica.

4.3. Dalenogare Críticas - Flee (Fuga) - Crítica: um dos melhores filmes de 2021.

Waldemar Dalenogare Neto é um Doutor em História, professor da Boston University e crítico de cinema que vem, aos poucos, ganhando destaque com seu canal no Youtube. O membro do Critics Choice, Film Independent e Acad BR de Cinema em seu canal produz críticas em formato de vídeo e *lives* que abordam diversas produções cinematográficas. No vídeo escolhido, como de costume em canais no youtube, Dalenogare começa suas críticas sempre com a mesma estrutura de fala: ele cumprimenta o público, anuncia o filme e estabelece um breve comentário sobre a obra. Nesse momento, no caso de “Flee”, o crítico já começa abordar a repercussão positiva alcançada pelo documentário animado e uma breve opinião (“Flee” é um dos melhores filmes de 2021).

Após a introdução, Dalenogare começa a transmitir para o público o que sentiu ao ver a animação. Segundo ele, a obra consegue despertar no espectador emoções contrastantes, ou seja, a obra obtém êxito em deixar a audiência triste, muito emocionada e revoltada e, que isso é acompanhado pelas técnicas de animação, graças a um traço sensível que é utilizado como o meio de descrever situações fortes.

Com esse comentário, o autor começa a contextualizar o público com uma breve apresentação da trama, deixando claro que a história contada pelo diretor Jonas Poher Rasmussen se fundamenta a partir da vida e dos relatos de um amigo do diretor que está contando pela primeira vez como saiu de sua terra natal, o Afeganistão, e se tornou um refugiado em diversos locais até chegar a Dinamarca. Nesse momento, Dalenogare destaca um dos pontos principais do filme: a escolha pelo uso da animação com meio de resguardar a identidade das pessoas presentes na trama. Segundo o crítico, a animação também pode ter deixado o entrevistado mais confortável e seguro para falar sobre as situações e seus traumas do passado.

O produtor de conteúdo também fala sobre o aspecto terapêutico que a obra carrega, algo completamente visível através das tomadas de Amin como se estivesse em um tipo de divã. Além disso, fala da importância da experiência transmitida pela obra, visto que por meio dela a audiência tem contato com acontecimentos recentes. Como reforça o autor

(...) a experiência é ainda mais forte pelo *timing* de lançamento de “Flee”, porque aquele homem conta várias coisas que ocorreram no Afeganistão, a sua vida como refugiado, e aí basta a gente olhar para alguns meses atrás. O drama no aeroporto de Cabul¹¹: as pessoas tentando desesperadamente sair do país. (DALENOGARE, 2022).

A partir da fala, é de suma importância, para este trabalho, ressaltar que os comentários estabelecidos pelo crítico transcrevem objetivos específicos de dois estilos clássicos de produção documental e, por consequência, confere, mesmo que de maneira indireta, a compreensão da presença deles no filme. A busca por uma situação ou paisagem desconhecida do grande público apresentada através de uma narrativa sequencial é o típico modelo criado e utilizado pelo cineasta Robert Flaherty, no início do cinema documental, enquanto o viés educativo, marcado pela exposição de uma realidade que o público desconhece, remete às produções cinematográficas do inglês John Grierson.

Com o decorrer do texto, Dalenogare ainda aborda como o filme é hábil em ilustrar a realidade vivida por Amin. As entrevistas e a transição entre momentos da vida presente do personagem e de seu passado são responsáveis por fazer com que o espectador seja envolvido pela história. Como já citado, as entrevistas servem como

¹¹ Para saber mais sobre o caso: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/08/16/eua-voos-de-evacuacao-cabul.ghtml>

uma maneira de transmitir para a audiência uma “realidade” e, como ela é feita através da conversa entre o diretor e o personagem que vivenciou uma determinada situação, ela se torna mais verídica.

Além do uso de entrevistas como um modo de construir uma sensação de real, o crítico fala sobre a utilização de pequenas inserções de vídeos que mostram eventos que perpassam ao redor da vida do protagonista e, nessa fala, o autor aborda outro ponto crítico para esta análise. Como ele explicita:

(...) para te lembrar que nós estamos acompanhando uma história real, o diretor acaba aproveitando recortes de noticiários. Então, ele trás uma contextualização e acaba fazendo um crítica também, desde o envolvimento da União Soviética no Afeganistão até a política de desestabilização dos Estados Unidos. Em um documentário tradicional essas passagens são comuns bem vindas, mas em uma animação talvez exista esse estranhamento porque nós temos uma ruptura brusca de estilo. (DALENOGARE, 2022).

Na fala, o crítico ressalta que, com a inserção de vídeos, o documentário começa a ser marcado por um estranhamento, pois se dá uma ruptura entre a animação e o mundo real. Essa percepção ou estranhamento caracteriza o conceito de *animatedness* ou estado de “animação” de Paul Ward, no qual a animação nunca será totalmente recebida pelo público como a realidade, ela sempre apresentará o aspecto de “tentativa de representação da realidade”, ou seja, mesmo que seja feita a partir de fatos, a animação sempre possuirá uma “natureza animada”.

Por fim, como encerramento, o crítico faz um apanhado final de sua opinião sobre a obra, mencionando novamente o estranhamento criado pelo conflito entre imagens *live action* e animação e, após isso, dá crédito ao diretor por não tentar manipular as emoções do público devido ao tema muito sensível. Segundo o autor, a trama possui uma duração precisa que permite desenvolver a história de Amin e envolver o público.

A análise da crítica falada por Dalenogare permitiu o entendimento de que “Flee”, a partir da visão do crítico, realmente utiliza da estrutura ou de técnicas criadas por cineastas icônicos da história dos documentários *live action*, além disso, também escancara a presença do “estado de animação” exposto pelo pensamento de Paul Ward.

4.4. Uol - Flee (Fuga) - Flee: doc em animação é jornada devastadora sobre o drama dos refugiados.

O texto foi feito pelo colunista Roberto Sadovski como uma crítica para a editoria de cultura do veículo Uol. Nele, o autor busca enfatizar e expor para um público mais abrangente sobre a obra e características específicas presentes nela. Como modo de iniciar sua abordagem, Roberto Sadovski fala sobre a dificuldade que é tratar, em uma obra, um tema tão delicado. Relatar as experiências vividas por um grupo de pessoas obrigadas a deixar seu país devido à pressão de conflitos ou guerras, segundo o escritor, não é uma tarefa fácil. Nesse momento inicial, Sadovski já fornece para o leitor uma breve contextualização sobre o tema que fundamenta o filme que está sendo discutido.

Após o início, o autor cita outras produções documentais e de ficção que abordaram a situação vivida por refugiados, dentre as obras estão: "Aeroporto Central" e "Human Flow". Mas, acima de tudo, expõe que "Flee" obtém êxito em trazer uma nova camada e percepção para o tema e que ela se torna perceptível a partir do modo que se apresenta a evolução da narrativa: alternando entre presente e passado. Esse fator, segundo o jornalista, é um dos aspectos que fazem com que a obra se diferencie das demais, pois ela promove uma jornada de conhecimento em dois momentos distintos, em que os acontecimentos do passado reverberam e constroem o presente de Amin.

Logo depois, Sadovski aborda o fato da obra ser uma animação agrega para ele. Como ele destaca

Ao optar por construir "Flee" como uma animação, Rasmussen desenha um elo lúdico com o público. O traço simples, que muitas vezes parece esboçar os contornos de uma vida, é ferramenta narrativa para emprestar beleza a uma trajetória de violação profunda." (SADOVSKI, 2022).

A colocação do autor serve para ilustrar como o ato de escolher uma animação para reproduzir os fatos auxilia em deixar a realidade mais aprazível para o público, não explicitando diretamente as violências vividas por Amin. Contudo, o escritor ressalta como ela consegue fazer com que o público se conecte com os momentos felizes e árduos da vida de Amin.

Além disso, o jornalista estabelece a situação sociopolítica responsável por impactar a terra natal de Amin, o Afeganistão. Segundo ele, a intervenção da União Soviética, 1979, "afogou" esta nação em uma guerra civil responsável por promover uma remoção das raízes culturais do país, algo que se torna visível a partir da retração

da vida de Amin e de seus relatos nas entrevistas que facilitam compreender a realidade vivida por ele e muitos afegãos que se tornaram refugiados.

Nesse aspecto, por meio da construção da narrativa, o colunista evidencia como o documentário remete ao estilo criado e desenvolvido por Flaherty, ou seja, por meio de uma narrativa coesa é mostrada de maneira aprofundada uma realidade desconhecida pelo grande público. O estilo do cineasta estabelece um pilar da construção dos documentários e, mesmo que indiretamente, pode-se ver traços de seu estilo em várias obras, animadas ou *live action*.

Sobre o personagem principal e sua trajetória, o autor ainda fala que “Ao longo da narrativa ele compartilha lembranças de sua infância e adolescência, momentos que se tornam vívidos e catárticos por meio da animação.” (SADOVSKI, 2022). Além disso, o colunista enaltece o diretor da obra pela habilidade de montar o seu documentário como se fosse um drama, algo responsável por ampliar ainda mais a conexão com o público.

No fim, segundo o autor, “Flee” traz uma história que fala por si mesma, não precisando forçar uma produção de empatia. Entretanto, durante a abordagem e a produção da crítica o autor não faz nenhuma menção de maneira direta e indireta a algo que remete ao estado de animação de Paul Ward.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do trabalho foram abordados os tópicos necessários para encaminhá-lo até a sua parte final. Por meio deles foi possível embasar a pesquisa para que ela conseguisse resultar em uma análise que respondesse à questão principal da pesquisa de forma satisfatória. Tendo isso em vista, a utilização de produções de diferentes veículos como cerne da análise garantiu uma abrangência e um recorte que conseguiu, até certo ponto, abarcar as principais vertentes do jornalismo cultural no Brasil atual.

Os veículos generalistas com versões físicas e digitais representados através da Folha de São Paulo; os veículos generalistas online pelo Uol; os veículos especializados online por meio do Omelete e os canais no youtube com o Dalen ogare Críticas serviram para elucidar acima de tudo a hipótese apresentada, entretanto, a partir da análise também foi possível perceber como diferentes produtos jornalísticos da área cultural carregam uma linguagem distinta em casa mídia e como elas são direcionadas a diferentes públicos, sejam eles usuários mais exigentes ou leitores corriqueiros.

Com isso, a partir da coleta e análise de dados, foi comprovado que, por meio dos conteúdos relacionados ao jornalismo cultural selecionados, é possível fazer uma conexão entre a condução de “Flee” e técnicas criadas e utilizadas por outros cineastas ao longo da história do gênero documentário. Além disso, a presença do *animatedness* ou estado de “animação”, conceito de Paul Ward, também pode ser percebido em parte das produções de conteúdo analisadas, ao contrário do que foi estipulado pela hipótese inicial.

Quanto aos objetivos propostos, o trabalho conseguiu apresentar e descrever o cenário relacionado ao gênero documentário ao longo do tempo, desde sua criação até as modificações feitas com a internet e, por consequência, a produção de obras do gênero por plataformas de *streaming*. Também foi possível perceber as principais diferenças entre a formação e a estrutura dos dois tipos (*live action* e animado) de documentário e como a mídia nacional, tendo em vista os veículos selecionados, abordou e falou sobre a animação documental “Flee”.

A produção documental animada também foi abordada ao longo da pesquisa, porém, devido a carência de informações desse aspecto nos materiais jornalísticos tratados, o trabalho, nessa parte da análise, careceu de aprofundamento. Sobre esse

aspecto, outra pesquisa poderia ser feita, tendo como objetivo principal esclarecer a construção do cenário de animações documentais no Brasil e seu estágio atual, a partir do estudo focado em uma obra nacional, como curta “Dossiê Rê Bordosa” e o longa “Bob Cuspe - Nós Não Gostamos de Gente”, obras do diretor César Cabral. Tal proposta de pesquisa seria importante, pois a área em questão não apresenta muitos estudos.

6 REFERÊNCIAS

BALLERINI, Frantjesco. **Jornalismo cultural no século 21**: literatura, artes visuais, teatro, cinema, música [A história, as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática]. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa**. Brasil 1900-2000. 2ªed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

CAVALCANTI, A. (1995). **O filme documentário**. In: PELLIZZARI, L. e VALENTINETTI, C. (orgs.). Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

COLETTI, Caio. **Flee potencializa uma já tocante história real com lances de pura poesia visual**. Omelete, 2022. Disponível <<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/flee>>

COUTINHO, Eduardo. **Retrospectiva brasileira**: depoimentos. FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS “É TUDO VERDADE”, 7, 2002.

DALENOGARE CRÍTICAS. **Flee (Fuga) - Crítica: um dos melhores filmes de 2021, em 2021**. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=2Y9ZK1S7R7Q>>

DA SILVA, Juremir Machado. **Muniz Sodré, um pensador da comunicação no Brasil**. Correio do Povo, 2012. Disponível <<https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/muniz-sodre-um-pensador-da-comunicacao-no-brasil-1.425>>

FILIZOLA, Roberta. **Cinema de Animação e Documentário no Animage**. CosmoNerd, 2021. Disponível em <<https://cosmonerd.com.br/outros/colunas/animaland/cinema-de-animacao-e-documentario-no-animage/>>

GADINI, Sergio Luiz. **A Cultura como Notícia no Jornalismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003.

GOMES, Itania Maria Mota. **Gênero televisivo e modos de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em <<https://static.scielo.org/scielobooks/9wgnrc/pdf/gomes-9788523211998.pdf>>

GRIERSON, John. **First principles of documentary**. In BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction film, theory and criticism*. A Dutton Paperback, New York; John Grierson, primeiros princípios do documentário, Revista Cinemais, n.8, p.65-66, Campinas, nov./dez. De 1997.

GUNNING, TOM. **D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph**. Illinois, US: University of Illinois Press, 1994.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**, São Paulo: Aleph, 2008.

LEACOCK, Richard. **For an uncontrolled cinema**. In: revista Film Culture, n. 22-23, 1961. pp 23-25.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da animação: Técnica e estética através da história**. São Paulo: Senac, 2005.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.

MEMÓRIA GLOBO. **Globo Repórter**. 2008. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/noticia/globo-reporter.ghml#ancora_3>

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus Editora, 2005.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2009.

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

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do Jornalismo no Brasil.** Florianópolis: Insular, 2007.

ROSSETTI, Micaela Lüdke, **O jornalismo cultural brasileiro na história: reconstruções e interpretações.** 2015. Disponível em: <
www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-do-jornalismo/jornalismo-cultural-brasileiro-na-historia/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

ROTHMAN, William. **Documentary film classics.** Cambridge University Press, 1997.

SADOVSKI, Roberto. **Flee (Fuga) - Flee: doc em animação é jornada devastadora sobre o drama dos refugiados.** Uol, 2022. Disponível em <<https://www.uol.com.br/splash/colunas/roberto-sadovski/2022/04/21/flee-doc-em-animacao-e-jornada-devastadora-sobre-o-drama-dos-refugiados.htm>>

SANCHES, Leonardo. **'Flee', animação indicada ao Oscar, mostra Jornada Turbulenta de refugiado gay.** Folha de São Paulo, 2022. Disponível <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/04/flee-animacao-indicada-ao-oscar-mostra-jornada-turbulenta-de-refugiado-gay.shtml>>

SOFIAN, Sheila. **“The truth in pictures: explores the multifaceted world of documentary animation”.** In: FPS Magazine, março/2005.

SOLOMON, Charles (org.). **The art of animated image: An anthology.** Los Angeles: The American Film Institute, 1987.

STRØM, G. **“How swede it is... and Danish and Norwegian”.** In: **The Animated Documentary**, março 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godói. **Entretenimento: uma crítica aberta**. São Paulo: SENAC, 2003.

WARD, P. **Documentary: the margins of reality**. Londres: Wallflower Paperback, 2005.

WELLS, P. **Understanding animation**. London, New York: Routledge, Taylor e Francis Group, 1998.

WINSTON, Brian. A maldição do 'jornalístico' na era digital. In: **O cinema do real**. Cosac Naify, São Paulo, pp. 15-25, 2005.

WOLFE, Tom. **El Nuevo Periodismo**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

ZÉAU, Caroline. **La politique de production de l'Office National du Film du Canada 1939 –2003**: Un cas d'institution d'intervention publique dans l'activité cinématographique. Tese (doutorado) - Université Paris 8, Ecole doctorale: Esthétique, sciences et technologies des arts. Paris: 2004.

ZILBERMAN, Regina. Imprensa e Literatura no Brasil. In: **Jornalismo Cultural**: cinco debates. Florianópolis: FCC Edições, 2001.