A LIBERDADE CRIATIVA E AS OUTRAS TELAS DOS DOCUMENTÁRIOS[1]

Alvaro BENEVENUTO JUNIOR[2]
Eduardo BORILE JUNIOR[3]
Micaela Regina DE SOUSA[4]
Milene ROSTIROLLA[5]
Jorge Rafael Teixeira SOARES[6]
Universidade de Caxias do Sul, RS

RESUMO

Este artigo analisa o documentário *Cine Ópera – Memória e Identidade*, que conta a história e a luta pela preservação do patrimônio de um dos maiores símbolos culturais de Caxias do Sul-RS. A produção percorre a história da cidade a partir deste icônico cinema, desde os tempos quando era *Theatro Apollo*, em 1921; a mudança para *Cine Teatro Ópera*, em 1952; a campanha pela preservação do prédio e seu trágico capítulo final na véspera do Natal de 1994. Com base em Nichols (2016), Gaudreault e Marinon (2015), Mattos (2006), Benevenuto Jr. (2005), o texto propõe-se a refletir sobre as transformações de linguagem e dos rituais de produção que este tipo filme vivenciou nas últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: *Cine Ópera*; documentário; história; linguagem; subversão.

1 UMA FORMA DE CONTAR HISTÓRIAS

Embora tenha como a "era de ouro" o início da década de 1980, o documentário brasileiro sobrevive na contemporaneidade. Uma das características que corroboram para que o gênero supere as barreiras do tempo é a profundidade que os relatos são contados ao expectador, tendo em vista as constantes pressões econômicas que os veículos tradicionais e os dos novos suportes são submetidos na produção de conteúdo diária. Bill Nichols (2016) estabelece que o cineasta, por meio do documentário, atua com liberdade ideológica fortalecendo o compromisso social da produção. O fomento

1Artigo apresentado na reunião do GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, evento componente do 40º Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação.

2Pós-doutor em Comunicação, professor do PPG História e dos cursos de Jornalismo e Fotografia da UCS-RS. Coordenador do grupo de pesquisa PDet - Serra, com financiamento da Universidade de Caxias do Sul. e-mail: afmbenej@ucs.br

3Estudante de Comunicação - Jornalismo da UCS-RS. Voluntário (Iniciação Científica) do grupo de pesquisa PDet Serra, do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul. e-mail: ebjunior1@ucs.br

4 Estudante de Comunicação - Publicidade e Propaganda da UCS-RS. Voluntário (Iniciação Científica) do grupo de pesquisa PDet Serra, do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul. e-mail: mrsousa2@ucs.br

5 Estudante de Comunicação - Jornalismo da UCS-RS. Voluntário (Iniciação Científica) do grupo de pesquisa PDet Serra, do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul. e-mail: mrostir1@ucs.br

6 Estudante de Comunicação - Jornalismo da UCS-RS. Voluntário (Iniciação Científica) do grupo de pesquisa PDet Serra, do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: jrtsoares@ucs.br

das novas tecnologias e os programas de financiamento do audiovisual contribuem para que haja maior engajamento com o tema proposto.

> O impulso documental propagou-se para a internet e para *site* como YouTube e Facebook, onde proliferam imitações de documentários, quase documentários, semi-documentários, falsos-documentários e documentários genuínos, que adotam formas novas e abordam temas novos. (NICHOLS, 2016, p. 26, grifo do autor).

André Gaudreault e Philippe Marion (2015) acreditam que tal profusão de conteúdo está imersa no universo midiático, característico da modernidade. Portanto, é natural que novos formatos sejam explorados com maior intensidade nos ambientes digitais. "A lista de mudanças provocadas pela passagem ao digital é comprida e o caso está longe de ser encerrado. De fato, a referida passagem está longe de ter alcançado seu término". (GAUDREAULT; MARION, 2015, p. 15).

Nesse contexto, é necessário ressaltar a contribuição social que o surgimento de conteúdos dessa natureza proporciona para a sociedade. Tratando-se de uma atividade cultural, serve de ferramenta para estimular a reflexão e ampliar o repertório intelectual dos espectadores, sejam quais forem. Essa peculiaridade não é exclusiva da contemporaneidade, pois ao visitar-se as raízes do documentário, percebe-se que o gênero atua como agente transformador da sociedade, desde o início do século XX. Como fez o explorador norte-americano Robert Flaherty, ao documentar os hábitos dos esquimós em expedições realizadas no norte do Canadá na segunda década do século passado. O registro, batizado de *Nanook of the North,* é tido como o primeiro material produzido, genuinamente, para fins documentais. "Seu filme, apesar da incredulidade dos primeiros distribuidores procurados, foi afinal lançado pela Pathé, em junho de 1922 e recebido como uma revelação". (DA-RIN, 2006, p. 45).

Entretanto, desde a origem, a influência do cineasta está implícita no produto. Isso não significa que o documentário perca a sua natureza documental. No caso do exemplo referido, "pode-se dizer que *Nanook, o esquimó* é uma gigantesca reconstituição, mas ela retém qualidades documentais significativas". (NICHOLS, 2016, p. 36, grifos do autor).

1.2 A REALIDADE NA FICÇÃO HISTÓRICA

A definição do gênero é motivo de debate. Ainda que não haja um consenso quanto ao conceito "documentário" é vital assumir a produção como um tratamento criativo da realidade. Tal manifestação foi defendida por John Grierson na década de

1930. Tido como um "esforço criativo" Nichols (2016, p. 30) estabelece que o termo "[...] sugere a liberdade artística da ficção, ao passo que [...] nos lembra das responsabilidades do jornalista e do historiador." Ainda conforme o autor embora haja uma transformação da realidade, o produto deve respeitar o mundo histórico. "Nem invenção ficcional nem reprodução fatual, o documentário recorre à realidade histórica e a ela se refere ao representá-la de uma perspectiva diferente". (NICHOLS, 2016, p. 30).

Neste sentido, não é exagero dizer que, muito antes do cinema ficcional, o documentário sofreu (e ainda sofre) uma crise de identidade[7]. Contudo, o fundamental mantém-se intocável: a história, ou seja os acontecimentos e as pessoas (teoricamente) são reais. De acordo com Nichols (2016, p. 31), "os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente". Desta forma, ainda segundo o autor, "[...] o documentário que distorce fato, altera a realidade ou fabrica dados põe em risco seu próprio *status* de documentário". (NICHOLS, 2016, p. 31, grifo do autor).

Contudo, é necessário compreender a dificuldade de se mensurar o grau de veracidade dos fatos expostos, visto que "a história que um documentário conta tem origem no mundo histórico, mas, ainda assim, é contada do ponto de vista do cineasta e na voz dele" (NICHOLS, 2016, p. 35), portanto indissociável do discurso da produção. Desta forma, o autor estabelece que o documentário não é uma reprodução da realidade, mas sim, uma representação do mundo vivenciado. "O documentário representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos fatuais desse mundo nos sejam familiares". (NICHOLS, 2016, p. 36).

2 TRANSFORMAÇÕES ESTRUTURAIS

A evolução tecnológica transformou o espectador do cinema e, naturalmente, impactou na forma de consumo do documentário. Como já dito, com o passar do tempo, as condições de exibição dos documentários foram mudando e migram para outras telas. Observa-se, num primeiro momento, a competição com as grandes obras produzidas

7 Importante lembrar que as primeiras imagens em movimento dos irmãos Lumière têm o caráter documental, a apresentarem cenas do cotidiano da sociedade francesa do século XIX. Conta a história do cinema que a ficção chega nas telas a partir de Georges Meliès, quando ele apresenta sua obra A viagem à lua, em 1902. Ver mais em MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006; entre outros.

pelos *majors* da indústria cinematográfica. Disputa própria da composição dos programas elaborados pelas distribuidoras: os documentários eram exibidos no começo das sessões (logo depois dos *trailers* das próximas atrações), como forma de garantir maior público para o longa em cartaz.

Esta é uma situação provocada pela temática e/ou duração (padrão) dos documentários? Pode ser um argumento! Porém, é possível inferir que esta atitude dos programadores estava relacionada às políticas de difusão das informações de interesse do *establishment*, seja ele o governamental regional ou internacional (a exemplo dos filmes referentes às atividades dos Estados Unidos em Cuba, ou da colonização da Amazônia), seja o da própria indústria do cinema[8]. O Canal 100[9], que produzia documentários sobre o futebol espetáculo das grandes equipes brasileiras, é o exemplo de maior relevância para este momento.

Com o desaparecimento do "cinema de rua", o espaço de exibição destes filmes ficou reduzido às salas vips (fossem elas as de centros culturais ou de cinema "cult") ou aos cineclubes, que nas décadas de 1970-90 movimentaram a cena cultural universitária brasileira. Neste mesmo tempo, estas produções ganharam as telas da televisão[10]. Os programas de grandes reportagens, a exemplo do Globo Repórter (cujo primeiro episódio foi ao ar em 1973), começaram a ganhar espaços na grade das emissoras, abrindo espaço importante para as equipes dos documentaristas que ficavam cada vez mais sem tela.

Todavia, a migração para a tela pequena implicou em adaptações estéticas da produção. A liberdade criativa sobre o fato histórico já não era tão livre, pois estava atrelada às demandas do factual; os temas abordados não eram tão distantes no tempo -

8Neste tempo, o mundo estava dividido, social e economicamente, entre Leste e Oeste (em função da Guerra Fria) e alguns países criaram barreiras para a entrada da produção audiovisual estrangeira. Estas se concretizaram em leis e regulamentos de exibição. Na França, por exemplo,há restrição para as peças estadunidenses, pois o país, desde a Segunda Guerra Mundial, mantém-se à frente na disputa pelas produções culturais com os Estados Unidos (FORNAZARI, 2006 e VEYNE, 2009). Assim, para cada obra estrangeira em cartaz, os exibidores são obrigados a oferecer um filme nacional.

9O Canal 100 foi um cinejornal brasileiro exibido semanalmente em território nacional. Fundado na década de 1950 por Carlos Niemeyer, no Rio de Janeiro, teve programação até o ano 2000 com foco em documentários de fatos importantes do país, mas principalmente do futebol.

10Importante destacar que nestas duas décadas vê-se a consolidação do modelo de negócio da televisão brasileira, cujo grande investimento foi na produção de telenovelas para exportação e em jornalismo, apesar dos contextos políticos de um governo militar que dura 25 anos e a transição para o governo civil, a partir da reconstituição das eleições diretas para todos os cargos eletivos. Ver mais a esse período em MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002 e BENEVENUTO JR., Alvaro. De Canal Comunitário a POA TV: estratégias e políticas da comunidade na TV a cabo de Porto Alegre. 2005. 400 f. Tese (doutorado) PPG Ciências da Comunicação UNISINOS, São Leopoldo. 2005

característica do jornalismo de profundidade; os enquadramentos não eram tão abertos e a exibição já não era mais de uma única vez: o documentário na televisão foi dividido em blocos e ganhou a participação de apresentador, que falava resumidamente o conteúdo a ser mostrado. Esta nova tela também provocou transformações importantes que incidiram no roteiro e na técnica de captação das informações.

Na década de 1990, a entrada da televisão por assinatura - via cabo - abriu mais espaços para o documentário. Com a oferta simultânea de mais de quatro dezenas de canais - além daqueles das emissoras de sinal aberto - os espaços para a exibição de conteúdos diversos surgiram como mera consequência da novidade tecnológica e os documentários passaram a ser uma das alternativas mais procuradas para compor a programação dos canais por assinatura. Neste momento, percebe-se a retomada das premissas fundadoras do gênero, conforme descritas por Nichols (2016).

Paralelo a esta cena, o movimento de retomada do cinema brasileiro - incentivado, entre outros, pela Associação Brasileira de Documentaristas[11] (ABD), a partir da segunda metade da década 1990 -, traz bons ventos para produção de curtas e médias metragens a partir da implantação de programas de fomento à realização audiovisual nos âmbitos federal, estadual e municipal (em alguns casos, como as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo). Entretanto, apesar da importante atuação política da ABD, poucos documentários figuravam entre os projetos contemplados pelos programas de financiamento do setor. O maior fluxo de realização deste gênero continuou sendo a arena da televisão e do jornalismo de profundidade.[12]

A constatação não é tão grave, que ameace a realização deste gênero audiovisual. O fenômeno da migração do documentário para a tela pequena, além de significar uma volta às origens da liberdade (assistida) do tratamento da história (conforme Nichols, 2016), encontrou o desafio estrutural de trabalhar a estética da nova fase, respeitando a velocidade da apresentação dos fatos incrementada pela televisão; o

11A ABD é uma entidade de cineastas brasileiros que se caracteriza pelo perfil independente de um cinema autoral que se distancia dos formatos mais comerciais. É a única entidade associativa do cinema brasileiro presente nas 27 capitais das Unidades Federativas do Brasil e também em algumas cidades do interior. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/ABD-NACIONAL-Associa%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-de-Documentaristas-e-Curtametragistas-136121979795386/about/?ref=page_internal> Acesso em: 14 jul. 2017.

12Das produções audiovisuais dos últimos 10 anos em Caxias do Sul, apenas 5 projetos contemplados pelos editais de financiamento do audiovisual, entre 80, eram explicitamente documentários, conforme o levantamento realizado pelo Grupo de Pesquisa PDet Serra (2016). Esse resultado permite projetar o mesmo fenômeno para o cenário nacional, quando se vê majoritariamente produções de ficção nas distintas telas.

descomprometimento narrativo praticado pelos videoclipes; entrar na concorrência de espectadores com os programas de entretenimento e dos telejornais.

Especialmente quando ele vai para as telas dos computadores pessoais e dos *smartphones*, nas primeiras décadas deste milênio. Neste movimento, o documentário ganhou contornos de quase uma transmissão ao vivo da história do presente, o que não desobriga seu autor a estabelecer os nexos com os fenômenos vividos anteriormente, os quais inspiram as atitudes do aqui e agora.

No âmbito das transformações estruturais da categoria, há muito a desenvolver, e analisar e compreender. É o ponto de partida para continuar o desenvolvimento deste ensaio. O que segue é a análise da obra *Cine Ópera: memória e identidade*, com roteiro de Robinson Cabral, fotografia de Breno Dallas e Marcelo Casagrande e produção da Varsóvia Educação e Cultura e da De Guerrilha Produções.

Neste artigo optou-se pela análise sobre a estética e a forma como foi construída a narrativa da história, tendo como referência as questões inerentes às transformações estruturais que esta categoria da produção audiovisual apresentou durante os movimentos migratórios das telas e das formas contemporâneas das entregas dos conteúdos.

3 CINE ÓPERA: MEMÓRIA E IDENTIDADE

O documentário *Cine Ópera: memória e identidade* conta a história de um dos principais espaços de exibição da produção audiovisual em Caxias do Sul, na Serra Gaúcha, no início do século XX. Considerado um símbolo cultural caxiense (quando foi fundado, em 1921, chamava-se *Theatro Apollo*), o documentário conta, cronologicamente, os fatos que construíram a história desse local, até o trágico fim, em 1994, quando foi destruído por um incêndio. O documentário foi lançado em 2015, nas tradicionais telas grandes e, aproveitando a tecnologia digital, em rede social.

A direção, roteiro e montagem é de Robinson Cabral. A direção de fotografia é de Breno Dallas e Marcelo Casagrande. A realização é da Varsóvia Educação e Cultura e a produção da De Guerrilha Produções. O projeto foi desenvolvido com fomento da Lei Rouanet, tendo como único patrocinador a empresa de transportes caxiense Viação Santa Tereza (Visate).

A produção é dividida em atos, fazendo alusão a uma ópera: com prólogo, capítulos e epílogo, totalizando nove partes. Ela pode ser acessada na página do

documentário, no Facebook[13], desenvolvida para tal. A história é conduzida pelo personagem fictício *Massimo Menarosto* (interpretado por Luciano Balen), que é apresentado como vice-cônsul da Itália em Caxias do Sul. A figura representa o caxiense de forma caricata. Em uma etapa de pré-análise da produção, é possível identificar que o desenrolar dos acontecimentos que envolvem o *Cine Ópera* é apresentado por meio de uma série de cenas selecionadas de diversos filmes exibidos no local. As legendas foram substituídas/subvertidas para dar sentido ao que se propõe contar no documentário.

O filme tem início com uma cena onde as falas de Sir Arthur Conan Doyle[14] (autor das histórias do detetive Sherlock Holmes) são subvertidas, em formato de legenda em português. Doyle é apresentado como João Spadari Adami, um historiador caxiense, que dá um depoimento acerca da importância do *Cine Ópera* na cultura da cidade. Ainda no início, é contextualizado o momento histórico da região, no qual a empresa Frederico Bergmann & Cia conseguiu a isenção de impostos, por 5 anos, em troca da construção do prédio que abrigou o então *Theatro Apollo*, demonstrando a relação da cidade com a cultura local no início do século XX. Em 1927, um incêndio consumiu o Theatro, construído com madeira. Onze meses depois ele foi reinaugurado e vendido, ganhando outro nome.

A mudança de nome foi motivada pela necessidade de atrair mais público. O então *Theatro Apollo* passou a ser o *Cine Theatro Ópera*, num relevante movimento de atualização do próprio negócio: o cinema era a arte do momento. Nessa nova proposta, o local passou a receber programas de auditório e de rádio, espetáculos cênicos e filmes. Foi o período considerado o apogeu, visto que diversos artistas de renome nacional se apresentaram lá. Esse período histórico é apresentado na segunda parte, nomeada *Ato I - Cine Teatro Ópera*.

A partir de então, a produção relata fatos ocorridos na década de 1990, quando uma polêmica envolvendo o *Cine Ópera* surge na cidade. No *Ato II - O Pedido de Demolição*, composto de entrevistas, há o relato da relação de amor e ódio da família Muratore, proprietária do local, para com o patrimônio histórico da cidade. Uma das herdeiras, Gilse Muratore, administradora do espólio, fala que ela não dispunha de

13Disponível em: <https://www.facebook.com/doccineopera/>. Acesso em: 14 jul. 2017
14Trecho do filme *Sherlock Holmes Spirituality*, de 1938.

recursos para manter o *Cine Ópera* em operação e a proprietária entra com um pedido de demolição que é negado.

Diante desta situação de abandono anunciado, foi criado um conselho e uma fundação para a discutir o processo de tombamento e preservação do local. Um ano depois, apesar das diversas articulações em favor do tombamento, a demolição foi aprovada. Nesse momento do filme é levantada a discussão sobre a preservação e revitalização de locais históricos, como o prédio que abrigava o *Cine Ópera*. Para encerrar o *Ato II*, houve a intervenção do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) embargando a demolição.

No *Ato III - Os Abraços*, a produção situa o espectador na época em que parte da sociedade de Caxias do Sul se reúniu para repudiar as decisões em favor da destruição do CIne Teatro Ópera e manifestar apoio ao tombamento do local. Na ocasião, cerca de duas mil pessoas se reúniram em frente ao prédio com o intuito de "abraçar" coletivamente. Naquela época, estudantes da Universidade de Caxias do Sul produziram um vídeo para ajudar no movimento contra a demolição.

Integrantes do conselho e da fundação pró-Ópera, organizações profissionais e sindicais da cidade, entre outros locais, se reuniram com o então prefeito, Mário Vanin, para exigir que ações fossem tomadas em relação ao caso. Ainda em 1991, foi levantada a possibilidade da Universidade de Caxias do Sul assumir a gestão do *Cine Ópera* caso o local fosse adquirido pela prefeitura de Caxias do Sul. Mesmo precisando de restauros, foram feitas vistorias nas quais concluíram que a estrutura estava em bom estado.

Ato IV - A Demolição Interna, revela a crítica à comissão criada para avaliar o pedido de tombamento do prédio, que se mostra favorável e orienta que o poder público compre o local. Porém, a comissão não esclarece a família sobre o processo, que continuava funcionando como sala de cinema. Cerca de um mês depois, a proprietária programou uma última sessão (a exibição do filme *Drácula de Bram Stocker*, em 4 de janeiro de 1993) e, entendendo que iria ser prejudicada se o prédio fosse tombado, adotou outros procedimentos. Em abril de 1993, a jornalista Ivanete Marzzaro revelou, em matéria publicada no principal jornal da cidade, que parte interior do Ópera estava totalmente destruída.

A sociedade caxiense, liderada pelos integrantes do conselho e da fundação pró-Ópera aprofundaram as críticas pela demora da tramitação do processo. Ainda mais agora, conforme revela o *Ato V - Síndrome de Pilatos*: mesmo com a situação chegando a um ponto de máxima urgência no processo de tombamento, o prefeito decidiu que não iria fazer nada para acelerar o trâmite. A troca de prefeito aconteceu em seguida e o poder municipal continuava a não querer assumir a responsabilidade de manter o Ópera.

Em 16 de abril, após quase dez anos de luta, todos membros do conselho criado se demitem, e contrariando a expectativa, a sociedade ficou calada diante disso. O desgaste de todas partes era perceptível. A pressão para a UCS assumir o local ainda era grande e a participação dela era fundamental no processo de tombamento.

A família dona do prédio foi muito paciente em relação a demora e falta de decisões por parte do governo. É compreensível o interesse e necessidade de passar o lugar adiante, para quem poderia ter cuidado e o preservado.

Os entrevistados, prevendo um final infeliz, encerram este ato anunciando o próximo - *Ato VI - O processo de tombamento* - aumentando o grau da crítica aos envolvidos. Chega a tal ponto que falam do desinteresse total da sociedade caxiense pela preservação do Cine Ópera, enquanto o parecer positivo ao tombamento é divulgado, e a estrutura ainda está conservada, precisando apenas de uma reforma da estrutura interna.

É o tempo no qual os shoppings começam a chegar na cidade, levantando o (debate sobre a necessidade de troca dos prédios antigos por espaços novos e modernos para abriga-los.

E aproveitando a demissão em massa dos membros do conselho, a prefeitura nomeou seus representantes para compor a equipe que iria decidir sobre o tombamento do prédio. Como todos participantes dela eram todos ligados ao prefeito e ocupavam cargos na administração pública, apenas dois votos foram favoráveis à preservação. Diante disso a proprietária entra novamente com um pedido de demolição e dessa vez ele é concedido.

Em 24 dezembro de 1994, o*Ato VII - O Incêndio*, relata o fim trágico do prédio: as chamas consumiram completamente a estrutura do Cine Ópera. Uns disseram que foi um curto circuito, outros relatam que viram gente saindo de lá. Os entrevistados comentam que na época, mesmo que de certa forma todos já esperavam o fim do lugar, a tragédia pegou todos de surpresa. Falam também sobre a data muito propícia, quando a maioria das pessoas estavam viajando, festejando as festas de fim de ano.

No lugar do Ópera foi construída uma garagem, com o mesmo nome e mesmo logo. Um dos entrevistados comenta sobre a diferença entre as gerações, na primeira vez que o local pegou fogo, a comunidade se reuniu e o colocou novamente de pé, na segunda vez ninguém falou sobre restaurá-lo.

Epílogo

Na parte final do filme, Massimo Menarosto vai até a garagem Ópera e mostra todos os andares e como ela é por dentro. O inquérito sobre o incêndio sumiu e a polícia afirma não saber onde ele está. Depois disso, 37 bens foram tombados na cidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs fazer uma reflexão sobre o documentário e suas transformações. Tanto na linguagem quanto nos processos de produção nas últimas décadas. Percebe-se que os documentários sobrevivem. Os incentivos e as novas tecnologias auxiliam nas novas produções com novos formatos.

A produção, a partir da indefinição sobre a delimitação de gênero para os documentários, aplica a liberdade criativa em sua composição, ao usar - e subverter - trechos de filmes clássicos da ficção audiovisual para contar a história de uma sala de cinema. Os trechos usados (e subvertidos com as legendas trocadas) foram: *The Lost World* (1925), *Tarzán* (1932), *I'am a fugitive* (1932), *Flash Gordon* (1936), *II Trovatore (1937), The Spiders's* (1938), *Sherlock Holmes Spirituality* (1938), *The Legendary Champions* (1939), *Incendio ciudad de Colón* (1940), *Winners of the West* (1940), *II Barbiere di Siviglia* (1940), *Wheres Thet Fire* (1940), *Green Hornet* (1940), *Sky Raiders* (1941), *Southerm Brazil* (1942), *Orchestra Wives* (1942), *Spy Smasher* (1942), *Dead of Night* (1943), *The Phantom* (1943), *Campanha Jânio Quadros* (1969) *e Último Repórter Esso* (1970).

Trata-se de uma linha tênue, mas a responsabilidade com a veracidade dos fatos é importante, mesmo quando se usa da criatividade e inovação para apresentar uma história na busca de atrair o público. A narrativa utiliza cenas dos clássicos exibidos no próprio Cine Ópera, criando um mosaico de imagens. As legendas alteradas para dar sentido ao enredo experimentam uma possibilidade estética contemporânea. Transformam os personagens dos filmes em narradores do documentário, fazendo-os ficar bem próximos à legitimidade e veracidade do conteúdo no contexto de documentário. Isso é questionável? Com certeza, porém, está dentro da proposta

levantada por Nichols (2016) ao indicar que o documentarista é a quem cabe respeitar o tempo histórico.

Por fim, sendo o Cine Ópera um produto contemporâneo, a formatação da obra, alinhada com a divisão em atos, e à a forma de distribuição - nas redes sociais - provoca novas reflexões sobre as características e limites do documentário.

5 REFERÊNCIAS

BENEVENUTO JR., Alvaro. **De Canal Comunitário a POA TV**: estratégias e políticas da comunidade na TV a cabo de Porto Alegre. 2005. 400 f. Tese (doutorado) PPG Ciências da Comunicação UNISINOS, São Leopoldo. 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FORNAZARI, Fábio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, 40 (40): 647-677, jul. - ago, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rap/v40n4/31600.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2017.

GAUDREAULT, André ; MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise da era digital. Campinas-SP: Papirus, 2015.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª edição. Campinas-SP: Papirus, 2016.

VEYNE, Brigitte. **O sistema francês de apoio ao cinema.** 2009. Disponível em: <https://www.cineframce.com.br/arquivos/o_sistema_frances_de_apoio_ao_cinema.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2017.