



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Habilitação em Audiovisual

CAMILA LACERDA RIBEIRO VIEIRA

PARA ENTENDER O FALSO DOCUMENTÁRIO:
análise de linguagem e narrativa em *Sereias: O Corpo Encontrado*

Brasília, DF

2025

CAMILA LACERDA RIBEIRO VIEIRA

PARA ENTENDER O FALSO DOCUMENTÁRIO:

análise de linguagem e narrativa em *Sereias: O Corpo Encontrado*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisuais e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Lauro Almeida de Moraes

Brasília, DF

2025

CAMILA LACERDA RIBEIRO VIEIRA

PARA ENTENDER O FALSO DOCUMENTÁRIO:

análise de linguagem e narrativa em *Sereias: O Corpo Encontrado*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisuais e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Brasília, 20 de Fevereiro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lauro Almeida de Moraes
Orientador

Prof.a Dr.a Denise Moraes Cavalcante
Membro 1

Prof. Dr. Paulo José Araújo da Cunha
Membro 2

Prof. Dr. Eduardo Bentes Monteiro
Suplente

Dedico este trabalho ao meu avô, que sempre compartilhou comigo o fascínio e entusiasmo por documentários reais e fantásticos.

AGRADECIMENTOS

Apesar de reluta inicial em escrever essa parte, se faz extremamente necessário agradecer a todos os mestres que tive em minha trajetória pelo curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela adorada UnB, ou como gosto de chamar, minha faculdade de *youtuber*. Esse trabalho é a prova da excelência dessa instituição e dos professores que a compõem.

Agradeço imensamente ao professor Lauro Moraes que me encantou com sua aula e topou a aventura de realizar essa orientação em 22 dias corridos fazendo o possível para entregarmos à tempo — tal qual uma volta ao mundo. Obrigada pela disposição e paciência, gostaria de ter vivido essa orientação durante todo o semestre, mas trabalhamos com o que foi possível dada minha tendência à grandeza ao escrever este.

Agradeço à querida Denise, uma professora e pessoa maravilhosa que não posso por em palavras minha admiração e o impacto que teve na minha trajetória acadêmica e pessoal. Sempre irei lembrar de ter me questionado quando indiquei outra pessoa para dirigir meu projeto do Bloco, não haverá próxima vez. Agradeço às conversas no caminho do projeto de extensão incrível (Cine Delas) que pude fazer parte e a todas as aulas ministradas e conhecimento compartilhado.

Agradeço ao professor Paulo e sua solicitude em participar desta banca, gostaria de ter sido sua aluna vista que falam tão bem de suas aulas.

Agradeço ao professor Duda Bentes que sempre foi uma alegria às quartas-feiras em que nos debruçamos sobre a criação do site do CER e representou minha verdadeira introdução à divulgação científica e aos textos de Bueno, espero compartilhar desse entusiasmo que tanto admiro em minha carreira.

Agradeço à professora Fabíola Calazans com quem aprendi muito passiva e ativamente ao acompanhar as atividades do Laboratório de Comunicação Organizacional, à ela caberia fazer todos os elogios como pessoa e professora. Agradeço também à Gabriela Freitas, Lucas Jansen e Elton que fizeram parte dessa jornada.

Agradeço muito à professora Kátia Belisário, a quem admiro imensamente, que muito antes que eu pensasse em TCC, se ofereceu a me orientar. Espero ainda poder escrever ao seu lado e explorar os temas que conversamos nos corredores.

Menciono também como professores e pessoas que admiro e me marcaram: Rafael Dietzsche, Sérgio Ribeiro, Maurício Fonteles, Rose May Carneiro, Mariana Souto, Fernando Paulino, Emília Silberstein, Luiz Carlos Iasbeck e Mariana Lopes.

Não menos importante, agradeço às amizades dentro e fora da Universidade que fizeram parte deste momento da minha vida. Especialmente todos aqueles que viram esse filme e sabiam exatamente do que eu estava falando quando divagava sobre o tema.

Este trabalho só pôde existir graças ao meu pai, que ficou quase 24h em um ônibus à caminho de Brasília para estar ao meu lado neste último mês. Obrigada pelo carinho, pelas comidas gostosas, pelo abraço que acolheu meus medos e por me tirar da inércia de não conseguir comer e nem sair de casa. E à minha mãe que acompanha e torce à distância para que eu, finalmente, me forme.

Àqueles que não estão mais presentes em vida, meu avô José, meu tio Fábio e meu querido amigo Cássio, estou certa de que todos teriam compartilhado meu entusiasmo pelo tema e conversado horas a fio.

O agradecimento mais importante é feito à minha avó, Telma, que me apoiou em mais maneiras do que poderia descrever e que faz toda questão de acompanhar cada passo da minha vida pessoal e acadêmica. Obrigada pela parceria, vó.

Só não agradeço à minha gata, Pluma, que amassou todos os textos que deitou em cima e não me deixou dormir após tantas horas escrevendo esse trabalho em frente ao computador.

"A 'Verdade' de uma foto, ou de um cinejornal, ou de qualquer tipo de relato, é obviamente, bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmera vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver"

(Jean-Claude Carrière)

RESUMO

O filme de ficção científica *Sereias: O Corpo Encontrado* (2011), produzido pelas emissoras *Discovery Channel* e *Animal Planet*, adota estratégias estilísticas do gênero documental e omite seu caráter ficcional, causando confusão quanto à sua veracidade perante o público. Este trabalho de conclusão de curso realiza uma análise fílmica da obra pelo método de Vanoye e Goliot-Lété (2008), identificando os elementos e padrões que compõem a narrativa a partir do conceito de documentário descrito por Fernão Ramos (2008), e a discussão ética que se apresenta entorno deste, propiciando a compreensão de como o filme transcende a suspensão de descrença e passa a compor o imaginário daqueles que o tomam como um relato fidedigno de fatos.

Palavras-Chave: Análise Fílmica; Falso Documentário; Infoentretenimento; Divulgação Científica; *Sereias: O Corpo Encontrado*; Narrativas Pseudocientíficas.

ABSTRACT

The science fiction film Mermaids: The Body Found (2011), produced by Discovery Channel and Animal Planet, employs stylistic strategies from the documentary genre while omitting its fictional nature, causing confusion regarding its veracity among the audience. This thesis conducts a film analysis of the work using the method proposed by Vanoye and Goliot-Lété (2008), identifying the elements and patterns that shape the narrative based on the concept of documentary as described by Fernão Ramos (2008), as well as the ethical debate surrounding it. This analysis allows for an understanding of how the film transcends the suspension of disbelief and becomes part of the imagination of those who perceive it as a truthful account of events.

Keywords: *Film Analysis; Fake Documentary; Infoentertainment; Scientific Dissemination; Mermaids: The Body Found; Pseudoscientific Narratives.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Introdução da personagem principal “Doutor Paul Robertson”.....	24
Figura 2. Introdução da personagem principal “Doutora Rebecca Davis”.....	24
Figura 3. Frame do personagem Paul aos 52 minutos de filme.....	25
Figura 4. Frame do personagem Paul gesticulando em plano médio.....	26
Figura 5. Frame do personagem Paul gesticulando em plano médio.....	26
Figura 6. Frame do personagem Paul desconfortável em plano médio.....	26
Figura 7. Frame do personagem Paul desconfortável em plano médio.....	26
Figura 8. Introdução da personagem secundária “Doutor Gavin Dittmar”.....	27
Figura 9. Introdução da personagem secundária “Doutor Stephen Pearsall”.....	27
Figura 10. Introdução da personagem secundária “Doutor Rodney Webster”.....	28
Figura 10. Introdução da personagem secundária “Doutora Leanne Visser”.....	28
Figura 11. Doutor Rodney realizando sua explicação sobre a evidência.....	29
Figura 12. Frame referente à evidência sonora apresentada na cena da figura 7.....	29
Figura 13. Sala de computadores com imagem de uma captação sonora.....	29
Figura 14. Imagem próxima de uma captação sonora.....	29
Figura 15. Frame do personagem usando o computador para analisar a captação sonora.....	29
Figura 16. Frame do personagem usando o computador para analisar a captação sonora.....	29
Figura 17. Frame da entrevista do personagem anônimo.....	31
Figura 18. Frame da entrevista com o pescador em plano médio.....	33
Figura 19. Frame da entrevista com o pescador em plano médio curto.....	33
Figura 20. Frame de um flare luminoso durante a sequência da entrevista com o pescador....	34
Figura 21. O pescador exibe a fotografia em plano médio.....	34
Figura 22. Plano detalhe da fotografia do pescador.....	34
Figura 23. Exemplo de título de apresentação.....	36
Figura 24. Title card com os dizeres “Doutor Paul Robertson // Departamento de Pesca da NOAA 1996-2005.”.....	37
Figura 25. Title card com os dizeres “Doutora Rebecca Davis // Departamento de Pesca da NOAA 1999-2005.”.....	37

Figura 26. Title card com os dizeres “Laboratórios da NOAA, Seattle // 04.04.2004”	37
Figura 27. Title card com os dizeres “Província de Gauteng, África do Sul // 04.08.2005”	37
Figura 28. Title card com os dizeres “Cidade do Cabo, África do Sul // 08.08.2005”	38
Figura 29. Title card diegético com os dizeres “UCT CAM 12/A // 08-08-05” à esquerda, e “05:55” à direita.....	38
Figura 30. Title card com os dizeres “África // Sete milhões de anos atrás” em tradução livre...	39
Figura 31. Title card com os dizeres “Costa de Madagascar // 4.5 milhões de anos atrás” em tradução livre.....	39
Figura 32. Reencenação de Brian McCormick ouvindo a gravação “bloop”	40
Figura 33. Reencenação de Gavin Dittmar ouvindo a gravação “bloop”	40
Figura 34. Title card com os dizeres “Re-encenação Dramática” em tradução livre.....	41
Figura 35. Title card com os dizeres “Os cientistas neste filme estão falando para a câmera pela primeira vez.” em tradução livre.....	41
Figura 36. Title card com os dizeres “A gravação que você está prestes a ver nunca antes foi transmitida até agora” em tradução livre.....	42
Figura 37. Title card com os dizeres “Essa gravação foi reportada gravada em 2009 na instalação da marinha em Beaufort, Carolina do Sul” em tradução livre.....	42
Figura 38. Title card com os dizeres “O indivíduo a seguir concordou em aparecer em gravação para este filme sob a condição de anonimato” em tradução livre.....	43
Figura 39. Reencenação da análise de provas no laboratório da NOAA em Seattle.....	44
Figura 40. Reencenação da necropsia no laboratório da Universidade da Cidade do Cabo.....	44
Figura 41. Reencenação externa em Washington, EUA.....	45
Figura 42. Reencenação externa na Cidade do Cabo, África do Sul.....	45
Figura 43. Reencenação da escuta da gravação “bloop” em Seattle.....	45
Figura 44. Reencenação da escuta da gravação “bloop” na Cidade do Cabo.....	45
Figura 45. Frame da primeira sequência de reencenação contendo o Doutor Brian McCormick, um militar da marinha, e um veículo com os dizeres “marinha estadunidense” em tradução livre.....	46
Figura 46. Frame da reencenação, à esquerda o ator de Brian McCormick, à direita a atriz de	

Rebecca Davis.....	46
Figura 47. Frame da reencenação do ator de Paul Robertson.....	46
Figura 50. Frame da gravação dos garotos na praia.....	49
Figura 51. Frame do tanque na versão de introdução.....	51
Figura 52. Frame do tanque na versão “found footage”.....	51
Figura 53. Frame da janela na versão de introdução.....	51
Figura 54. Frame da janela na versão “found footage”.....	51
Figura 55. Frame da mão na versão de introdução.....	51
Figura 56. Frame da mão na versão “found footage”.....	51
Figura 57. Frame de “glitches” da gravação do barco.....	52
Figura 58. Frame de aberrações cromáticas da gravação do barco.....	52
Figura 59. Frame da câmera de vigilância da ação policial em grande plano geral.....	53
Figura 60. Frame da câmera de vigilância da ação policial em plano geral.....	53
Figura 61. Frame de embarcação com os dizeres “NOAA” em sua lateral.....	54
Figura 62. Frame de equipamento responsável por captação de ondas sonoras no oceano.....	54
Figura 63. Imagem de arquivo de reportagem jornalística.....	55
Figura 64. Lanças de osso entalhadas.....	56
Figura 65. Fotografia de tubarão na praia rodeado de pescadores com lanças presas ao corpo...	56
Figura 66. Pescador segurando um peixe com uma lança presa ao corpo.....	56
Figura 67. Imagem de crânios e textos em um livro de anatomia.....	56
Figura 66. Fotografia real da Caverna dos Nadadores.....	57
Figura 67. Imagem criada atribuída à Caverna dos Nadadores.....	57
Figura 68. Frame da sereia nadando em direção ao mar aberto.....	58
Figura 69. Frame do grupo de sereias nadando.....	58
Figura 70. Frame do tubarão megalodonte nadando abaixo da sereia.....	58
Figura 71. Frame da sereia se sacrificando.....	58
Figura 72. Frame da sequência inicial.....	61
Figura 73. Frame da sequência inicial.....	61

Figura 74. Personagem Paul sentado no estúdio em plano geral.....	61
Figura 75. Frame do filme “Jogo de Cena”	61
Figura 76. Captura de tela do vídeo “Strange Fish In Lab Mermaids” (Peixe Estranho no Laboratório Sereias, em tradução livre) publicado no canal do YouTube oficial da emissora Animal Planet em 10 de maio de 2012, acesso em fevereiro de 2025.....	66

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	16
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	20
3. METODOLOGIA.....	23
4. BLOCO I — Entrevistas “Talking Heads”.....	25
4.1. Personagens Principais — Os cientistas americanos.....	25
4.2. Personagens Secundárias — Os cientistas sul-africanos.....	28
4.3. Personagens Secundárias — Os especialistas técnicos.....	30
4.4. Função Narrativa.....	32
5. BLOCO II — Outras Entrevistas.....	32
5.1. O anônimo.....	32
5.2. O pescador.....	34
6. BLOCO III — Title Cards.....	37
6.1. Nome e profissão.....	38
6.2. Local e data — Reencenações.....	39
6.3. Local e data — Representações CGI.....	41
6.4. Sugestivo.....	41
7. BLOCO IV — Reencenações Dramáticas.....	45
8. BLOCO V — Imagens “found footage”.....	49
8.1. Os Garotos da Praia.....	49
8.2. Instalações da Marinha.....	51
8.3. A Rede do Barco.....	53
8.4. Ação Policial.....	55
9. BLOCO VI — Vídeos e Imagens de Arquivo.....	56
10. BLOCO VII — Representações em CGI.....	59
11. MONTAGEM E EDIÇÃO.....	60
12. SOM.....	61
13. RECONSTRUÇÃO NARRATIVA.....	62
14. REPERCUSSÃO DA OBRA.....	67

15. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS.....	72
FILMOGRAFIA.....	75
GLOSSÁRIO.....	76
ANEXO.....	77
ANEXO A — Recorte do Material de Divulgação de Imprensa do filme “Sereias”	77

1. INTRODUÇÃO

A divulgação da informação se faz tão importante para a ciência quanto a própria informação. Wilson Bueno define divulgação científica como a “(...) utilização de recursos, técnicas, processos e produtos (veículos ou canais) para a veiculação de informações científicas, tecnológicas ou associadas a inovações ao público leigo” (BUENO, 2009).

O que entendemos como divulgação científica pode ser descrito, em outras palavras, como o compartilhamento e disseminação do conhecimento acadêmico produzido por pesquisadores junto à sociedade, visando compartilhar as descobertas, garantindo a reprodutibilidade e a democratização do acesso ao conhecimento em diversas áreas do saber. Essa difusão pode acontecer por meio de livros, programas televisivos, exposições, websites, blogs, redes sociais, entre outros.

Sendo a televisão um dos meios que possibilita a divulgação científica e a difusão de conteúdo educativo, canais como TLC (*The Learning Channel*), *Animal Planet*, *History Channel* e *Discovery Channel* (O Canal de Aprendizagem, Planeta Animal, Canal de História, Canal de Descoberta, respectivamente em tradução livre) são exemplos famosos, especialmente na produção de filmes e seriados documentais sobre ciências naturais, animais e vida selvagem, eventos históricos e curiosidades do cotidiano.

A produção de filmes documentais frequentemente atua na comunicação científica e, naturalmente, a interseção entre ciência e entretenimento gera desafios. Discussões sobre ética e o que se considera um documentário acompanham o formato. Há um debate se encenações, asserções falsas ou tendenciosas, caráter propagandista, entre outros pontos, seriam motivo para reclassificar um filme como ficção como Fernão Pessoa Ramos, que busca definir e refletir sobre a definição do documentário.

Neste trabalho, irei explorar a construção narrativa e linguagem audiovisual por meio da análise filmica de *Sereias: O Corpo Encontrado* (BENNETT, Sid, Estados Unidos, 2011), produzido pela Darlow Smithson Productions, e veiculado e divulgado pelo canal televisivo *Animal Planet* pertencente ao grupo *Discovery* e suas respectivas redes sociais, e como a obra utiliza os elementos para elaborar o falso documentário e convencer o público.

A sinopse disponível na plataforma de *streaming Amazon Prime* apresenta a obra da seguinte forma, em tradução própria: “Em 2004, quando o biólogo marinho Doutor Brian McCormick se deparou com gravações de misteriosos sons subaquáticos, ele lançou uma

investigação científica para revelar a criatura responsável. Na busca por provas conclusivas, ele e sua equipe de pesquisa são chamados para um encalhe de baleias incomum na África do Sul. Aqui eles encontram restos mortais semi-digeridos de um animal que nenhum deles consegue identificar.”

Dirigido por Sid Bennett, o longa apresentado como documentário especulativo estreia¹ na emissora *Animal Planet* durante a Semana dos Predadores² (*Monster Week*), em 27 de maio de 2012, causando grande repercussão e confusão quanto a sua credibilidade e veracidade.

O filme acompanha a equipe do Doutor Brian McCormick, da NOAA (Administração Oceânica e Atmosférica Nacional), os também biólogos marinhos, Doutor Paul Robertson e Doutora Rebecca Davis, na investigação de um encalhe de baleias ocorrido em 2004 em uma praia de Washington, nos Estados Unidos da América. A equipe se depara com circunstâncias incomuns e a presença de militares da marinha, e quando levam o material coletado das baleias ao laboratório, concluem que a causa do encalhe foi dano físico pelo uso de um sonar militar no litoral do país.

McCormick, sendo um especialista no tema, procura os registros sonoros captados durante o evento e encontra marcadores similares ao “bloop”, uma assinatura sonora registrada em 1997 e não identificada até o momento. A investigação então se volta a descobrir que criatura estaria presente e que não fora identificada no encalhe da praia.

Em paralelo, é apresentado por uma testemunha anônima o relato de que dois garotos estavam presentes no encalhe e gravaram um vídeo de uma criatura não identificada. O vídeo teria sido confiscado pelos militares e o testemunho dos meninos alterado. O entrevistado também relata que era um oficial da marinha e presenciou uma criatura similar mantida nas instalações do exército.

Um pescador ainda conta histórias locais e de seu encontro com uma criatura misteriosa a qual fotografou enquanto pescava. Na mesma sequência, aparecem imagens de lanças entalhadas e fotografias de peixes e tubarões pescados com lanças presas ao corpo.

¹ Vide recorte do material de divulgação presente como Anexo I.

² A Semana dos Predadores, como é traduzido da original *Monster Week*, é uma programação especial de oito dias exibida anualmente no canal televisivo *Animal Planet*. O conteúdo tende ao sensacionalismo e explora animais “monstruosos” e outros tópicos relacionados às ciências naturais. Títulos presentes em 2012, além de *Sereias: O Corpo Encontrado*, foram: *Croc-Zilla*, *Finding Bigfoot* (Encontrando o Pé-Grande), e a temporada final de “Monstros do Rio”.

Fonte: <https://variety.com/2012/tv/news/animal-planet-plans-monster-week-1118048567/>

Ao analisar uma amostra de gravação sonora, o especialista em comunicações animais, Doutor Rodney Webster, apresenta os indícios de comunicação complexa entre a espécie misteriosa e golfinhos. Conclui-se haver uma criatura inteligente desconhecida vivendo nos oceanos, sendo apresentada a hipótese de um primata aquático.

Então o grupo de pesquisadores é convidado à África do Sul pelo Doutor Gavin Dittmar para investigar uma nova gravação da assinatura “bloop”. Contudo, o foco logo é voltado para os restos mortais de uma criatura semi-digerida encontrada em um tubarão que fora pescado.

Outros dois cientistas se juntam à investigação. Um deles é especialista em biomecânica, Doutor Stephen Pearsall, que identifica estruturas da cauda da criatura e exclui todas as espécies conhecidas. Já a Doutora Leanne Visser, antropóloga forense, faz a reconstrução do crânio encontrado.

Com todas as evidências, a equipe conclui que a criatura misteriosa com DNA humano é uma mitológica sereia. Porém, antes de retornarem aos Estados Unidos com suas descobertas, uma operação policial confisca todas as provas do laboratório. O filme encerra com reflexões sobre as repercussões da existência de sereias.

A reprodução³ da obra utilizada para a análise pertence ao canal do *YouTube* “Banijay Science”, que à época de publicação se chamava “Real Truth Science”, ou Verdadeira e Real Ciência em tradução livre. O canal pertence à Banijay Etretainment que é um grupo de produtoras do mundo todo, adquirindo em 2023 a produtora de *Sereias*, Darlow Smithson Productions. Apesar de ser uma reprodução oficial, o vídeo não conta com créditos finais ou iniciais, incluindo avisos sobre seu caráter ficcional. O filme também está disponível na plataforma de *streaming Amazon Prime*, porém limitado aos usuários residentes do Reino Unido.

A escolha por analisar *Sereias: O Corpo Encontrado* se dá pelo contexto e formato da obra. Em 2012, redes sociais como o Facebook popularizavam-se, possibilitando a discussão para além de fóruns temáticos, atingindo mais pessoas. O *Youtube* também crescia e se firmava enquanto plataforma de vídeos. A televisão era a principal forma de informação e entretenimento no mundo, e canais educativos que veiculavam majoritariamente

³ BANIJAY SCIENCE. Mermaids The Body Found: Are Mermaids Real? | Mermaid Science Fiction Programme | Reel Truth Science. YouTube, 15 ago. 2018. 1h19min03s. Disponível em: <<https://youtu.be/sQ2Wc71PGVI>>. Acesso em: fev. 2025.

documentários, como o *Animal Planet* do grupo *Discovery*, tinham a confiança dos telespectadores dado ao seu histórico compromisso com a educação.

Sereias é o primeiro filme do gênero ficção científica gravado estritamente em formato documental e transmitido na televisão na intenção de enganar seu público, como notam Thaler e Shiffman (2015) ao analisar a publicidade acerca da exibição. Antes dele, podemos mencionar “Dragões: Fantasia ou Realidade”, também do *Animal Planet*. Apesar de se propor a simular um documentário, deixa óbvio seu gênero ficcional ao ter planos dramáticos de enquadramentos não condizentes com o esperado e atravessando para a fantasia. Mesmo documentários dramatizados apresentavam avisos de que seriam inspirados nos eventos narrados ao início de cada episódio, distanciando de uma representação fiel em prol do entretenimento. Ramos (2008) argumenta que “docudramas” não seriam documentários por essa mesma intenção.

Outra menção ao gênero seria “Zelig” (1983), de Woody Allen, que se apresenta como um documentário sobre um “homem camaleão”. O filme entretanto não busca convencer o espectador de que se trata de asserções reais, através da comédia e uso de atores famosos, Allen estabelece que não se trata de um documentário verdadeiro, como nota Fernão Ramos, mas produz uma obra convincente que propicia a suspensão de descrença⁴ durante o filme, mas que não ultrapassa as telas.

Em “Recife Frio” (2009), curta de Kléber Mendonça Filho, usa-se a estética e os elementos associados à reportagem jornalística, bem como há emprego de ferramentas para convencer os espectadores que o filme faz asserções reais sobre o mundo histórico (Nichols, 2005). Podemos perceber a intenção similar em *Sereias*, porém com menor escala de sensacionalismo. Kléber busca em sua obra refletir sobre a veracidade dos documentários e o modo de representação, enquanto a emissora *Animal Planet* visa entretenimento e audiência.

Assim, é relevante analisar pela ótica de uma produção ficcional que se propõe a enganar o público por meio do gênero documental. Emerge então o problema deste estudo: quais estratégias narrativas e estilísticas da linguagem audiovisual são empregados para alcançar o convencimento da audiência que se trata de um retrato fidedigno de fatos?

⁴ Suspensão de descrença é o termo utilizado para se referir à parte da experiência audiovisual em que o público de um filme ignora seu caráter ficcional e inconsistências narrativas durante a exibição da obra. Ainda que o filme contenha personagens fantásticas, premissas impossíveis, cortes e saltos temporais, tudo isso é abstraído pelos espectadores em prol da narrativa.

Portanto, o objetivo geral da pesquisa é realizar a análise filmica de *Sereias: O Corpo Encontrado* (2011) para mapear as técnicas e refletir quanto à ética desse tipo de produção, seus objetivos, e o impacto que representa esse conteúdo.

Como objetivos específicos, pretende-se identificar padrões e elementos narrativos que constroem a linguagem documental e o imaginário do filme; entender como se estrutura o documentário ou ficção documental em questão; como a linguagem audiovisual e o gênero documental permitem à esta ficção transcender a suspensão de descrença; e identificar os artifícios adotados para atingir a cumplicidade e até mesmo o convencimento dos espectadores para com a narrativa e argumentação proposta pela obra.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

A primeira definição necessária é justamente o que propõe Fernão Ramos (2008), e o próprio título de sua obra, *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Em sua distinção entre ficção e documentário, para além da linguagem característica documental, a diferença é apontada pela intenção do autor, assim se estabelece *Sereias* como uma obra de ficção.

Optou-se por não utilizar do conceito de “falso documentário” porque, segundo o raciocínio do autor, este abre brechas para deliberar sobre o valor e verdade das asserções, tornando subjetivo e pessoal o que falso significa para cada espectador, pois é possível falar uma verdade, parcial ou não, e induzir a uma conclusão errônea, como é feito em *Sereias*. Da mesma maneira que não concordarmos com uma conclusão que seja parcial quanto às suas verdades, não a torna falsa ou “mentirosa”. O filme utiliza o estilo documental e omite que é uma ficção, mas apesar de sua postura fluída, o mesmo não se categoriza como um documentário, logo não poderia ser julgado como documentário falso ou não se este pertence à ficção.

A definição de “asserção sobre o mundo histórico” é utilizada por Ramos (2008) partindo dos textos de Noël Carroll, e entende-se que afirmações e conclusões sobre a realidade são de natureza do cinema documental, sendo a intenção do gênero apresentar ao espectador esses fatos. Tal é a perspectiva a ser adotada neste trabalho.

Apesar de usada a própria definição de Ramos para classificar *Sereias* como ficção, o filme utiliza a linguagem característica do documentário, então buscaremos no autor os conceitos desta ao analisar o filme, citando sua definição do estilo:

Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada, pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. (...) A decupagem espacial e temporal documentária possui, no entanto, a especificidade de articular-se na exposição do argumento ou da asserção (Bill Nichols nomeia esta particularidade de *montagem de evidência*). Já a decupagem espaço-temporal da narrativa clássica ficcional articula-se em função da demanda espaço-temporal da trama. (RAMOS, 2008, p. 6 e 7).

Ao denominar o documentário contemporâneo como “documentário cabo”, devido à sua prevalência no meio televisionado, o formato é reiterado como assertivo, e se complementa quanto às vozes:

Mas, ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas. A narrativa enuncia não apenas através da *locução*, em sua posição de voz de Deus falando sobre o mundo, mas através de uma multiplicidade de vozes, representada por entrevistas, depoimentos, material de arquivo, diálogos (RAMOS, 2008, p. 22).

Observa-se em *Sereias* esse formato que o autor aponta como dominante em documentários sobre fatos históricos presentes nos canais televisivos exemplificados anteriormente, incluindo o *Animal Planet*.

Ao elencar as características comuns ao documentário e à ficção, Fernão (2008) trata das apropriações do segundo quanto à elementos como imagens de arquivo, entrevistas, vozes narrativas, mas também aborda o contrário ao citar a encenação no documentário, e ele expande quanto ao uso de imagens manipuladas que compõem os dois gêneros. Esses tipos de imagens serão referidas neste trabalho como “GCI” ou Imagem Gerada por Computador.

No *documentário cabo* podemos ver facilmente a dimensão que ocupa a *encenação-construída*. A produção citada da BBC, *Walking With Dinosaurs*, é realizada com material de ponta em manipulação digital da imagem. Tomadas são realizadas dentro e fora do estúdio com intenso uso de trucagem. Tanto a manipulação digital, como a encenação em frente da câmera (a encenação com a forma dinossauro), é utilizada para obtenção da figura imagética desejada. A encenação do tipo reconstituição histórica, que vemos em *Walking*, sempre foi um gênero forte no documentário (no gênero *A Vida de Cleópatra*), com imagens carregadas de trucagem digitais e de estúdio. Toda uma parcela de documentários de um canal como *History Channel* caminha nesta direção. (RAMOS, 2008, p. 22).

A figura imagética se faz relevante ao gênero do *documentário cabo*⁵, e ainda sobre essas imagens se acrescenta sua importância quanto às asserções da narrativa em que “(...) imagens animadas e imagens-câmera de arquivo tem a mesma função estrutural na narrativa documentária. Servem como ilustração aos argumentos e hipóteses colocados como evidência pela *locução* que enuncia.”

O autor analisa também a intensidade de comoção que o formato documental pode exercer sobre os espectadores, como a linguagem conquista sua intenção. Entre os diversos elementos do audiovisual mencionados por Ramos (2008), podemos citar a montagem que articula as asserções a fim de transmitir as sensações (emoções) pretendidas pela trama, “que vão do tédio ao entusiasmo, passando pelo repúdio.” E que, durante o transcorrer do filme, o espectador participa como sujeito e está fenomenologicamente atado às vivências e asserções da narrativa.

Em *A Linguagem Secreta do Cinema* (2006), Jean -Claude Carrière explora a evolução da linguagem cinematográfica e a apropriação dessa linguagem pelo público, construindo o imaginário coletivo e sensações como resposta ao uso de certos elementos.

O autor aborda como desejamos essa persuasão e o entretenimento do cinema, ou televisão, se dá pela imersão na narrativa. Assim, *Sereias* se beneficia dessa abertura inconsciente do público em aceitar o que lhe é proposto a ponto de ignorar um pensamento crítico sobre a obra que assiste.

Os instrumentos de persuasão podem parecer simples: emoção, sensação física de medo, repulsa, irritação, raiva, angústia. Mas, na realidade, o processo é muito mais complexo, provavelmente até incapaz de ser definido. Envolve os mais secretos mecanismos do nosso cérebro (...). E apresenta perguntas (que, como todas as verdadeiras perguntas, são irrespondíveis) sobre a relação entre a realidade e a verdade. (Sempre supondo que essas duas palavras, com seu significado embotado pelo uso prolongado, possam ser associadas à tendência a que todos sucumbimos: nossa perturbadora deficiência em resistir às imagens colocadas diante de nós, nossa incapacidade de pensar por nós mesmos, de reagir de maneira inteligente e cética.) Talvez tenha mesmo fundamento o temor, como afirmam alguns, de que o gosto pervertido pela ilusão, esse desesperado desejo de ser convencido, possa ser o indício da duplicidade essencial do homem. (CARRIÈRE, 2006, p. 51)

A experiência, para Carrière, se sobrepõe à realidade dos fatos e se torna o recorte apresentado pelo filme (ou obra audiovisual) que é assistido, cabendo aos recursos da linguagem construir essa história seja ficcional ou documental.

⁵ Maneira a qual Ramos (2008) se refere ao documentário contemporâneo, predominantemente divulgado através das mídias televisivas. O autor determina as características deste com narrativa baseada em tomadas de estúdio, roteiros detalhados, uso de narrativa *over*, e uso das *asserções* por múltiplas vozes.

Para tratar da divulgação científica, o texto *Comunicação científica e divulgação científica: aproximações e rupturas conceituais* publicado por Wilson Costa Bueno em 2010, guiará a discussão. O autor diferencia comunicação científica de divulgação científica, sendo a segunda o que nos interessa e foi conceituada ainda na introdução.

A divulgação trata da decodificação ou recodificação por meio de recursos como ilustrações, infográficos, metáforas, ou o audiovisual, sobre o qual esse trabalho reflete. O autor frisa que há debate quanto a perda da precisão da informação por essa transposição, que pode gerar leituras equivocadas ou incompletas. Nesta lacuna observada que a ficção *Sereias* prospera, se referindo a informações imprecisas para desenvolver seus argumentos fictícios.

(...) Neste caso, a fonte de informações (cientista, pesquisador ou, de maneira geral, um centro de produção de C&T – universidades, empresas e institutos de pesquisa) sofre a interferência de um agente (o jornalista ou o divulgador) e de uma estrutura de produção (que apresenta especificidades dependendo do tipo de mídia e da sua proposta de divulgação). Habitualmente, tal mediação costuma aumentar o nível de ruídos na interação com o público, comprometendo, inclusive, a qualidade da informação, porque, pelo menos no caso brasileiro, alguns fatores intervêm nesse processo.

Bueno reconhece o jornalismo científico como grande responsável pela divulgação científica que pode ser exercida de maneira responsável pelo divulgador e respeitosa com o público, mas também dessa fragilidade das mídias e jornalistas sem preparo para esse trabalho.

Um exemplo de divulgador que contribui para a construção deste trabalho é Milo Rossi, antropólogo e cientista ambiental que, através de seu canal na plataforma *YouTube*, promove a divulgação científica aliada ao entretenimento audiovisual, conceituando e referenciando toda a informação que é decodificada aos seus espectadores.

3. METODOLOGIA

A escolha metodológica principal é a análise fílmica e de linguagem que, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2008), em “Ensaio sobre a análise fílmica”, implica em uma primeira etapa de se analisar a obra por meio da decomposição, que possibilita a interpretação dos elementos. Entende-se a decomposição como a descrição da linguagem cinematográfica notando o enquadramento, a fotografia, a iluminação, o som, a montagem, entre outros aspectos. Os autores descrevem que “Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme”, que permite diferenciar a análise fílmica da crítica.

A reflexão surge após a desconstrução do todo como a segunda etapa, servindo para relacionar os elementos entre si e interpretar como interação para integrar a obra — seu objetivo é reconstruir o filme por seus significantes. No texto de Vanoye e Goliot-Lété, é ressaltado o cuidado de não se construir outro filme e não buscar superá-lo: “O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.”

A linguagem utilizada na realização audiovisual pode ter diversas finalidades — emocionar, convencer, sugerir... — as escolhas presentes no roteiro, na direção de arte, na fotografia, na direção de atores, no som e na montagem, refletem no impacto gerado ao público e constrói um filme para além das telas como discute Carrière (2006).

Dessa forma, após avaliar métodos de análise individual dos elementos da linguagem, optou-se por classificar em blocos semelhantes em função, para a partir destes analisar seus elementos. Optou-se também em analisar a montagem e som em separado, tendo em vista que a montagem se refere ao filme na totalidade, e o som não apresenta grandes distinções entre os blocos definidos. Deste modo, a análise de linguagem se estruturou do seguinte modo:

Para exercer a decomposição dentro da análise no contexto deste TCC, a obra *Sereias: O Corpo Encontrado* foi realizada em duas etapas conforme o método proposto, sendo primeiro descrita em uma planilha no *Google Sheets* em que, primariamente, foram separadas categorias referentes ao texto narrado ou exposto em tela, à imagem e sua linguagem e ao som. Para apresentar e relacionar os elementos, a análise apoia-se na bibliografia referenciada e no aprendizado acumulado durante o curso de graduação.

Para a segunda etapa, a decomposição analítica da linguagem, considerou-se o agrupamento em blocos de linguagem ou intenção das sequências: entrevistas do formato *talking heads*; outras entrevistas; *title cards* ou cartões de texto; reencenações dramáticas; imagens de arquivo no formato *found footage*⁶; imagens e vídeos de arquivo; representações em CGI (Imagens Geradas por Computador); montagem; e som.

A terceira etapa se dá pela análise da narrativa que pretende destacar a ordem de apresentação dos elementos e sua inter-relação para apresentar ao espectador os fatos e interpretações, acompanhando os blocos de argumentos do filme que têm o início e o fim demarcados dentro da própria obra, como Ramos (2008) observa dentro da estilística documental.

⁶ *Found footage* é um estilo amplamente utilizado em filmes de terror e ficção científica. O formato simula uma gravação espontânea geralmente de uma personagem da trama. O conceito será expandido adiante.

Assim dar-se-á a reconstrução da narrativa como proposto pela metodologia, concluindo a análise fílmica da obra e permitindo então, a última etapa, a crítica quanto à sua ética e repercussão.

4. BLOCO I — Entrevistas “*Talking Heads*”

O termo em inglês *talking head* refere-se a um formato de documentário que apresenta entrevistas com especialistas ou testemunhas, geralmente filmadas dos ombros para cima em primeiro plano e câmera fixa, enquanto falam diretamente para a câmera. Esse estilo é amplamente utilizado para passar a sensação de confiança e autenticidade, simulando uma conversa e transmitindo informações de maneira direta e pessoal, permitindo que o público se conecte com os personagens entrevistados.

As personagens apresentadas pelo filme nesse formato são as autoridades, os cientistas, os especialistas e um ex-militar da marinha.

4.1. Personagens Principais — Os cientistas americanos

Todas as cenas do bloco se inserem no mesmo espaço e tempo narrativo, um estúdio de gravação com fundo cinza. O fundo indistinguível e a câmera estática cria um foco maior nas personagens e colabora com uma ideia de neutralidade, não sugere intelectualidade como um fundo de biblioteca poderia indicar, nem força a autoridade como se usassem um fundo de laboratório, seguindo por um caminho mais sutil que foca na mensagem.

O enquadramento em primeiro plano apresenta pouco respiro, ao ponto de deixar o topo da cabeça do entrevistado para além do limite da tela, causando sensação de proximidade física e de sufocamento. Narrativamente, o sufocamento se transmite em urgência e compele a atenção à personagem.

A iluminação é direcional em 45° da esquerda para a direita, marcada o suficiente para acentuar a dramaticidade das expressões, formas e sombras, mas suave para não se tornar uma luz dura que cause desconforto. O fundo é iluminado e há uma luz de recorte, posicionada contra o objeto, para dar destaque ao entrevistado e o diferenciar do fundo. Esse formato de iluminação invoca intimismo e proximidade, destacando as feições e a fala da personagem.

O uso de luz branca contrapõe o intimismo que poderia ser excessivo, quase dramático, colaborando com o aspecto de seriedade e responsabilidade, criando uma sutil distância e instigando respeito e confiança pelo entrevistado.

As personagens se vestem em roupas de tons neutros, evitando chamar a atenção para o figurino. O cabelo se apresenta entre o arrumado e bagunçado, trazendo um senso de “pessoa comum” e tirando o foco da aparência e do rigor que um cabelo bem penteado poderia sugerir, em especial referência à personagem principal mulher, seu cabelo preso em um coque sugere profissionalismo, um cabelo solto poderia distrair e insinuar mais casualidade e menos credibilidade, considerando um imaginário de cientista — luvas, jaleco, cabelo preso e bem penteado para não intervir com possíveis atividades de laboratório, como veremos mais adiante.

Nas imagens a seguir, observa-se as duas personagens principais da trama, os cientistas, em suas introduções ao filme.



Figura 1. Introdução da personagem principal “Doutor Paul Robertson”.

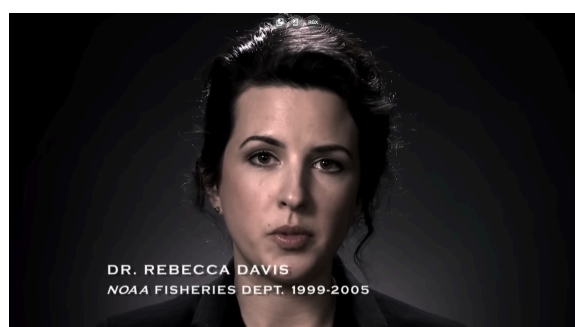


Figura 2. Introdução da personagem principal “Doutora Rebecca Davis”.

O filme será guiado especialmente pelo personagem de Paul, que aparece em frequente depoimentos como exemplificado acima, e como narrador em *voice-over*. Rebecca também assume a função em alguns momentos para equilibrar a narrativa e manter o interesse.

A escolha desse formato se faz pois “(...) Narrativas em primeira pessoa possuem uma presença forte no cinema documentário contemporâneo na diversidade de seu público, mas também existem na particularidade mim na imagem. (...)” Como ressalta Ramos (2008), através da identificação com as personagens em tela, estabelecemos paralelos à nossa própria experiência de mundo.

O personagem de Paul é o único entre os cientistas a apresentar variação de enquadramento e posicionamento em cena. Quando se alcança a marca de 52 minutos de filme, o cientista apresenta a sua conclusão interna sobre o tema. Neste momento, Paul se posiciona com o corpo inclinado para a frente, se aproximando da câmera e do espectador, indicando pela aproximação física uma aproximação também de pensamentos em que ele compartilha com o público suas ideias, como em uma conversa real.



Figura 3. Frame do personagem Paul aos 52 minutos de filme.

Acompanhado de uma trilha sonora que pode ser considerada épica, há uma catarse narrativa em que Paul conta entusiasmado que descobriram uma criatura mítica e toda a investigação o levou a esse ponto. Ele diz que cientistas não deveriam acreditar em contos de fadas e faz uma pausa na qual a música diminui de volume gradativamente até não ser mais audível, para dizer que a criatura encontrada é uma sereia. A construção da fala reforça o posicionamento cético que se cria da personagem e essa catarse encerra a primeira parte do filme que apresenta os argumentos e introduz a segunda parte que é a conclusão e repercussão da descoberta.

A mudança para um enquadramento mais aberto em um plano médio mais abrangente do que iremos observar entre outros entrevistados do formato serve para permitir que vejamos a gesticulação da personagem. Essa mudança marca a divisão entre a conversa pessoal e expositiva em que os argumentos são apresentados e entre uma fala mais lógica em que Paul justifica a participação do documentário e suas conclusões sobre o que significa a descoberta de sereias, o plano mais aberto serve para distanciar fisicamente e narrativamente do

espectador, retomando a autoridade da personagem após a aproximação e reforçando a argumentação.



Figura 4. Frame do personagem Paul gesticulando em plano médio.



Figura 5. Frame do personagem Paul gesticulando em plano médio.

Outra instância em que o enquadramento é usado se dá pouco após a marca de uma hora de filme. Nessa cena, a escolha do enquadramento permite refletir a inquietude e desconforto da personagem que leva a mão ao rosto, apresenta leve tremor e abraça o próprio corpo, indicando gestos de quem tenta se acalmar. Para os espectadores, fica marcada a importância e impacto à personagem do que está sendo descrito - a revogação dos passaportes após a apreensão da polícia e retorno forçado da equipe aos Estados Unidos.

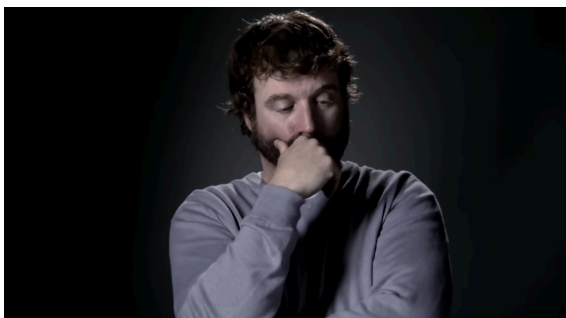


Figura 6. Frame do personagem Paul desconfortável em plano médio.



Figura 7. Frame do personagem Paul desconfortável em plano médio.

4.2. Personagens Secundárias — Os cientistas sul-africanos

As personagens secundárias introduzidas no mesmo formato *talking heads* possuem sutis diferenças na linguagem apresentada. Nas imagens a seguir observa-se a introdução destas.



Figura 8. Introdução da personagem secundária “Doutor Gavin Dittmar”.



Figura 9. Introdução da personagem secundária “Doutor Stephen Pearsall”.

Ambos, Gavin e Stephen, são cientistas residentes da África do Sul, sendo o primeiro especificamente da Cidade do Cabo. Apesar de muito similares aos exemplos anteriores, essas personagens são apresentadas com um enquadramento mais aberto nos permitindo ver mais do tronco em um plano médio curto. Outra diferença é a iluminação do fundo que é feita com uma luz amarelada para diferenciar os cientistas invocando um imaginário de um continente arenoso e desértico. Todavia a luz não é um amarelo quente, mas um amarelo “desbotado” e neutro, a colorização e iluminação da pele ajuda a manter a sobriedade.

Com o plano médio curto podemos ver mais do figurino e esse, apesar de manter os tons neutros, é caracterizado por roupas formais que alimentam o profissionalismo e credibilidade das personagens. Também se nota um cabelo mais penteado e alinhado quando comparado às personagens principais.

Ao contrário das personagens principais, que precisamos ter empatia e distanciar um pouco da ideia formal de cientista, as personagens secundárias devem se aproximar dessa ideia para cumprirem seu papel narrativo. Enquanto Paul e Rebecca nos contam a história dramática e linha do tempo das descobertas e pensamentos que formaram pelo caminho, os personagens secundários corroboram com os fatos sendo apresentados como autoridades que confirmam as provas apresentadas pelo filme. Gavin deve ser crível e responsável, ele é o representante da Universidade da Cidade do Cabo que convidou Paul e Rebecca para investigar as evidências. Enquanto Stephen é um especialista convidado a verificar as evidências e validar o que Paul e Rebecca dizem. Não precisamos simpatizar, precisamos acreditar que suas falas são fatos.

4.3. Personagens Secundárias — Os especialistas técnicos

Novamente, notamos uma separação visual sutil entre as personagens principais e as secundárias. O filme apresenta dois especialistas que descreverei como cientistas técnicos. Dentro da narrativa, estes são responsáveis por apresentar e produzir evidências através de suas *expertises*.

O enquadramento, o figurino e o penteado seguem a mesma lógica proposta no item anterior referida aos cientistas sul-africanos, contudo a cor da iluminação se aproxima à das personagens principais. A mais notória diferença está no fundo, como podemos observar.



Figura 10. Introdução da personagem secundária “Doutor Rodney Webster”.



Figura 10. Introdução da personagem secundária “Doutora Leanne Visser”.

Diegeticamente, o filme nos apresenta uma justificativa de que o espaço de gravação entre o personagem do Doutor Rodney e do Doutor Paul se dão em locais diferentes. Narrativamente, as manchas de luz no fundo, sugerem, ou ao menos se assemelham, às imagens de ondas sonoras apresentadas por Rodney em poucos minutos de tela, enfatizando seu papel técnico e relação direta com uma das evidências-chave da narrativa. A Doutora Leanne, embora mais ao final do filme, também apresenta uma evidência baseada em computadores, como cumprem o mesmo papel e têm imagens similares associadas à ideia de si como personagens, o fundo funciona como reforço visual de função narrativa pela sugestão visual e Efeito Kuleshov⁷.

⁷ O Efeito Kuleshov consiste na prática da montagem de imagens intercaladas que sugerem diferentes sentimentos e ideias para quem assiste. As imagens passam a se relacionar dentro da narrativa, ainda que não tenham conexão no mundo material. O experimento de Lev Kuleshov apresentou um vídeo de imagens intercaladas com expressões faciais e pediu ao público para que as descrevessem. Foi notada a associação de sentimentos diferentes às imagens quando associadas a expressões distintas.



Figura 11. Doutor Rodney realizando sua explicação sobre a evidência.

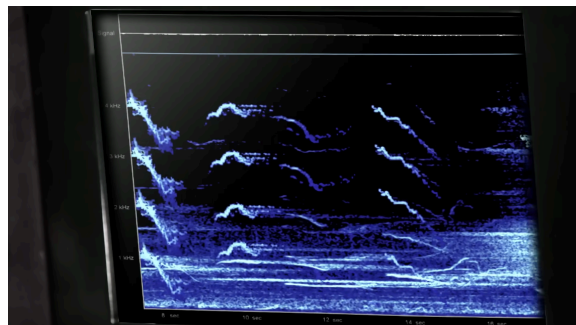


Figura 12. Frame referente à evidência sonora apresentada na cena da figura 7.

Esse imagético também é apresentado no início aos poucos minutos de filme e tem grande importância como força motriz da narrativa.



Figura 13. Sala de computadores com imagem de uma captação sonora.

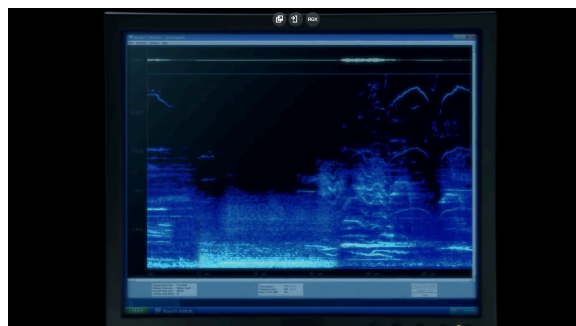


Figura 14. Imagem próxima de uma captação sonora.

O mesmo cenário se repete dentro do contexto da “reencenação dramática”, dessa vez com um personagem, reforçando a importância imagética.

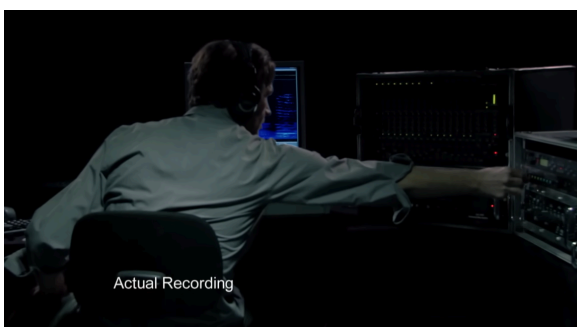


Figura 15. Frame do personagem usando o computador para analisar a captação sonora.

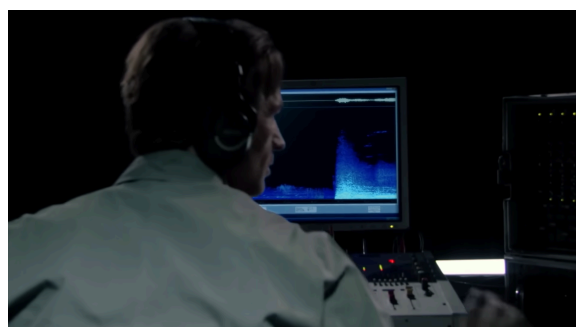


Figura 16. Frame do personagem usando o computador para analisar a captação sonora.

4.4. Função Narrativa

Quase metade do filme se passa no formato de entrevistas *talking heads*, essencialmente, como apresentado no início do tópico 4.1, esse formato privilegia a fala do entrevistado e dá ênfase ao texto. Quando o filme opta por apresentar a narração como entrevista e não somente a voz sobre as imagens, o modelo *voice-over*, o filme puxa nossa atenção ao que está sendo dito e como está sendo dito, apelando à nossa empatia e nossa habilidade de ler emoções nas pessoas. Ou seja, quando a personagem nos fala diretamente compreendemos mais do contexto de seus sentimentos ao que está sendo dito, no filme em questão podemos perceber dúvidas, certezas, ceticismo, incredulidade, certeza *etc.* presentes na fala e comportamento exibidos.

5. BLOCO II — Outras Entrevistas

O filme apresenta outras duas personagens com funções distintas na narrativa, cada uma cumprindo um papel diferente das entrevistas citadas anteriormente.

5.1. O anônimo

O “anônimo” é representado visual e narrativamente de forma muito similar aos personagens dos cientistas, sendo a principal diferença a oclusão da identidade. O enquadramento em primeiro plano curto e a ambientação de estúdio demarcam o paralelo e indicam um mesmo valor e credibilidade como os demais, sendo isso importante para validar a fala já que somos impedidos de nos conectar à personagem através das expressões faciais.

Para o efeito do anonimato, usa-se uma luz de recorte sem iluminação principal, ocultando na sombra o rosto e feições da personagem, apenas desenhando uma silhueta. O fundo tem tonalidade azulada e uma faixa luminosa em diagonal que atravessa do canto superior esquerdo ao canto inferior direito, remetendo a uma corrente de água e diferenciando sutilmente dos demais personagens, seguindo a ideia de associação imagética do fundo à função.

Em contraste, a camiseta reflete um tom amarelado consonante ao alaranjado da pele, destacando a personagem do fundo e invocando empatia através dos tons quentes, tentando compensar o distanciamento do anonimato. Enquanto anteriormente cores quentes foram

evitadas para manter um profissionalismo, vemos na figura 17 seu uso para balancear outros elementos na construção deste.



Figura 17. Frame da entrevista do personagem anônimo.

O paralelo entre os outros entrevistados e o anônimo ultrapassa a estética e esta se alinha na construção narrativa a fim de gerar confiança no discurso, e isso é importante porque esta é a primeira personagem com efeito de evidência. Apesar de seu papel ir além disso, o anônimo é apresentado como um ex-militar da marinha estadunidense que teria sido testemunha da existência de uma criatura aquática — uma sereia — nas dependências da marinha, e sua principal função é apresentar uma opinião mais contundente com afirmações controversas. Ele funciona como meio de expor as teses do filme de que: 1) existem sereias; 2) haveria uma sob custódia do governo estadunidense; 3) as imagens *found footage* apresentadas no início do filme são reais porque ele acompanhou o caso; e 4) que o governo esconde essas informações da população.

O anonimato reforça a ideia de que é um filme controverso que expõe informações sigilosas e que essa pessoa que esteve ligada ao objeto da trama poderia sofrer punições por falar sobre suas experiências publicamente.

Se as afirmações fossem apresentadas pelos personagens dos cientistas da maneira incisiva que ele as coloca tão cedo no filme, estes perderiam a credibilidade e autoridade, sendo lidos como conspiracionistas. Mas quando o militar anônimo as apresenta, sua intenção não é nos convencer que seu relato é verdade num primeiro momento, mas de expor as teses da narrativa e expor a linha de raciocínio ao espectador que buscará validá-las ou não conforme o filme apresenta suas evidências.

Essa quebra entre cientistas ponderados e razoáveis que discursam sobre hipóteses e investigam provas contrasta com as afirmações do anônimo, fortalecendo a dicotomia e reforçando o “rigor científico” dos cientistas que irão investigar e buscar provas antes mesmo de falar o nome “sereias”, distanciando do homem comum que tem certezas e opiniões rígidas sendo mais passível de críticas.

5.2. O pescador

Essa entrevista destoa das demais apresentadas tanto em linguagem como em narrativa. A personagem é um pescador alemão, filmado em um cais ao lado de barcos. Em seu uniforme, ele conta sobre seu trabalho e as histórias que ouvia sobre peixes com lanças presas em seus corpos e criaturas marinhas. Ele também conta sobre seu próprio encontro com a tal criatura que fotografou, apresentando o registro.

Além de ser a única gravação externa e com um cenário de espaço determinado, o enquadramento durante a introdução da personagem é mais aberto em um plano médio, quase um plano americano, que captura da cintura para cima. Posteriormente, eles alteram com um enquadramento semelhante ao das personagens secundárias, um plano médio curto exibindo os ombros e deixando fora de quadro o topo da cabeça. Há movimentação da câmera durante os planos mais próximos a fim de manter o entrevistado em cena.

As embarcações e a água ao fundo indicam que a entrevista se passa em um cais e indicam visualmente a profissão do pescador. O leve balançar da câmera sugere inicialmente que a gravação se dá em um dos barcos, mas já na próxima cena o balançar para e a câmera fica estática refletindo seriedade e direcionando a atenção à fala e expressões faciais da personagem.

A disposição do pescador levemente à direita do enquadramento e com o corpo virado para a esquerda reforçam o formato de documentário com a implicação de que ele conversa com um entrevistador fora de tela, passando a sensação de uma contação de história. A sequência não poderia ser considerada um *talking head* uma vez que o entrevistado não conversa diretamente com a câmera.

A iluminação provavelmente é natural e advinda do sol, a luz é branca e difusa originando do topo, colaborando na dramaticidade ao manter os olhos na penumbra.

A colorização tonaliza a cena em um esverdeado frio, transmitindo seriedade e distanciamento. Também insinua um clima nublado evocando o imagético de pescadores em alto-mar combatendo tempestades e criaturas mitológicas, ambientando a história contada.



Figura 18. Frame da entrevista com o pescador em plano médio.



Figura 19. Frame da entrevista com o pescador em plano médio curto.

Essa *mise-en-scène* constrói um personagem que não gera confiança e credibilidade por meio de autoridade, implica-se que ele é apenas um pescador comum entrevistado no intervalo de trabalho. A proposta da narrativa é que se ouça o depoimento e o perceba como a história de um homem comum com seu valor sujeito ao espectador.

Ainda pensando a linguagem da sequência, observamos imagens do cais e de barcos que antecedem a introdução da personagem, essas imagens servem para contextualização do espaço. Um ponto percebido é que possuem efeitos visuais sobrepostos similares a películas danificadas. Não é possível determinar se foram efeitos incluídos pelo filme durante a edição, já que o filme faz uso dessas sobreposições simulando “*glitches*” em outros trechos, ou se fazem parte de um material de arquivo não original à produção do filme.



Figura 20. Frame de um *flare* luminoso durante a sequência da entrevista com o pescador.

Através de um *travelling* com o estilo de “câmera na mão”, com tremores que destoam do profissionalismo apresentado nas entrevistas de estúdio, sugere-se uma câmera que participa da entrevista e contribui na construção do espetatorializmo da imagem-câmera proposto por Ramos (2008). A câmera é estabilizada após alguns cortes da sequência mudando sutilmente a intenção da linguagem de simpatizar com o público para um foco na narração, suprimindo elementos distratores como este.

No fim da entrevista, a personagem retira do bolso uma foto - isso acontece fora do enquadramento - e apresenta à câmera, que faz um corte seco para um plano detalhe do canto inferior esquerdo da foto, como podemos observar nas figuras 21 e 22.



Figura 21. O pescador exhibe a fotografia em plano médio.

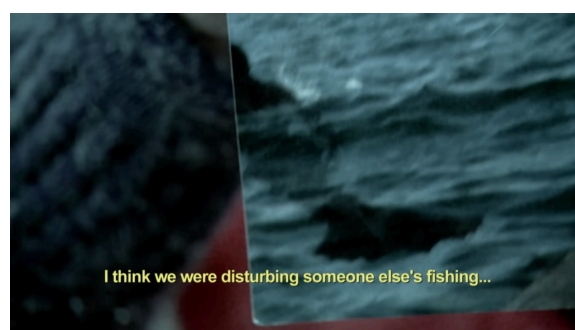


Figura 22. Plano detalhe da fotografia do pescador.

Essa foto tem função de validar a história contada e reforçar a credibilidade das outras imagens de arquivo presentes na sequência que apresentariam evidência material da presença dessas criaturas e de suas atividades quanto à caça de peixes e tubarões. A escolha da

personagem como um pescador alemão permite afirmar o que a narração apresenta como sendo um avistamento global e que os encontros com as criaturas, ou as marcas destes, é um fenômeno para além dos Estados Unidos.

Por ser a única entrevista com uma pessoa comum e em uma região que não é mencionada nenhuma outra vez durante o resto do filme, além de destoar na linguagem e formato, esse trecho é um ótimo indicativo de que se trata de uma ficção e não de um documentário real, porém cumpre sua função validando a linha de raciocínio e o que é apresentado na sequência.

A escolha proposital de não usar o termo “sereias” na fala do pescador, apesar de ser esse o nome do filme, corrobora com uma postura mais cética da personagem uma vez que escolhe não nomear e nem assumir o que seria a figura fotografada.

Essa escolha condiz com a cronologia do filme que constrói um imaginário através dos argumentos apresentados e só menciona pela primeira vez o termo para nomear as criaturas como “sereias” após cerca de 52 minutos de filme. O espectador sabe a que se refere a narrativa, mas essa abordagem sugere que o filme procura outras explicações antes de fazer asserções e justifica o caminho que levou à conclusão que, passado mais da metade do filme, se apresenta como incontestável.

6. BLOCO III — *Title Cards*

No cinema, entendemos como *title cards*, ou cartões de título em tradução livre, telas com texto inseridas entre as cenas de um filme que fornecem informações ao espectador ou fazem transições entre cenas. É um elemento não-diegético⁸ à cena, sendo percebido como uma adição da pós-produção a fim de prestar os esclarecimentos necessários às cenas.

A aplicação dessa ferramenta no filme acontece de três modos distintos: para apresentar os personagens, informando nome e local onde exerce a profissão; para estabelecer local e data; e para apresentar uma informação.

⁸ Diegese é o nome dado aos elementos de um filme que fazem parte da dimensão real, como a música que toca no rádio que a personagem escuta. Os elementos não-diegéticos são aqueles que não estão na dimensão real do filme e existem apenas para os espectadores, como a trilha sonora que não é escutada pelas personagens.

6.1. Nome e profissão

Observamos este primeiro modo nas figuras 1 a 6, que consiste em exibir o nome do entrevistado e abaixo o local onde exerce sua profissão. A função desse título é estabelecer credibilidade e autoridade à personagem que está em tela e validar sua fala.

Como exemplo na figura 23, a Doutora Leanne Visser da Universidade de Witwatersrand. A profissão de “Antropóloga Forense do Departamento de Evolução Humana” é dita pela personagem ao mesmo tempo que o título é apresentado em tela.



Figura 23. Exemplo de título de apresentação.

No caso das personagens de Paul e Rebecca, a linha inferior contém também o período em que estiveram atuando no local de trabalho “NOAA”. No início do filme, o tempo de trabalho é mencionado na intenção de dar credibilidade profissional às personagens, e ao final é revelado que ambos abandonaram os empregos.



Figura 24. Title card com os dizeres “Doutor Paul Robertson // Departamento de Pesca da NOAA 1996-2005.”



Figura 25. Title card com os dizeres “Doutora Rebecca Davis // Departamento de Pesca da NOAA 1999-2005.”

Essas informações aparecem em tela apenas durante as cenas de entrevistas *talking heads* e reaparecem quando se passa algum tempo sem vermos os personagens. Essa reaparição se justifica pelo veículo no qual o filme viria a ser exibido — a televisão. Produtos audiovisuais produzidos especialmente para esse veículo consideram os intervalos comerciais e os novos espectadores que assistirão ao canal de exibição acompanhando o filme vários minutos após seu início. Aprofundaremos no veículo mais à frente.

6.2. Local e data — Reencenações

Durante as reencenações, o cartão de título apresenta local e data ao espectador aparecendo durante alguns segundos no canto inferior esquerdo, servindo para estabelecer a cronologia e a linha do tempo dos acontecimentos (figuras 26 e 27).

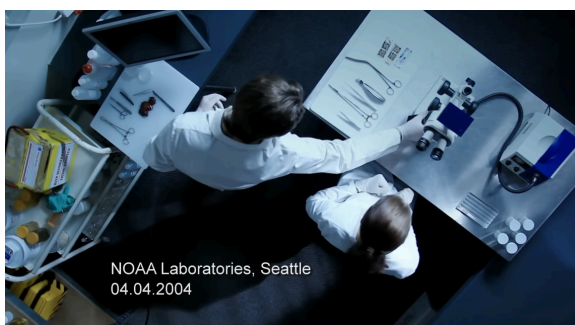


Figura 26. Title card com os dizeres “Laboratórios da NOAA, Seattle // 04.04.2004”

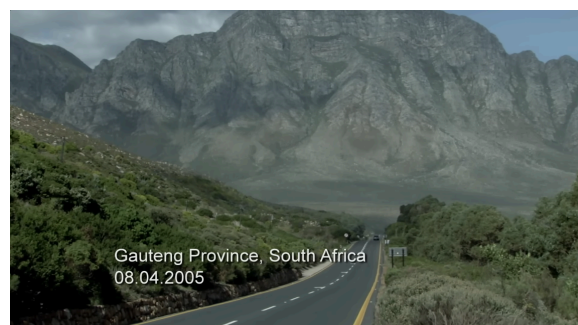


Figura 27. Title card com os dizeres “Provincia de Gauteng, África do Sul // 04.08.2005”

Há um destaque para quando o filme apresenta a reencenação da operação policial que confiscaria todas as evidências que a equipe identificou e produziu no país (figura 28).



Figura 28. Title card com os dizeres “Cidade do Cabo, África do Sul // 08.08.2005”

Apesar deste título cumprir a função de informar local e data como visto nos outros exemplos, ele é seguido pelas gravações de câmeras referentes à operação policial retratada (figura 29).



Figura 29. Title card diegético com os dizeres “UCT CAM 12/A // 08-08-05” à esquerda, e “05:55” à direita.

Essas informações fariam parte do elemento da gravação *found footage*, pois, no contexto do filme, são as imagens registradas por câmeras de segurança do local, fazendo assim parte diegética do material de arquivo e não cabendo na conceituação apresentada de *title cards*, ou seja, não seria uma adição do filme para prestar esclarecimentos.

Entretanto, por se tratar de um filme de ficção e serem imagens produzidas pela equipe, podemos considerar como *title card* para fins de análise. Apesar de diferente da

apresentada na figura 28, sua função ainda é de informar o público - de que é uma imagem captada por uma câmera de segurança e o texto seriam os metadados embutidos, garantindo assim uma veracidade ao material, confirmando a data e o fato relatado.

6.3. Local e data — Representações CGI

Outro formato de local e data está presente nos *title cards* que antecedem as representações em CGI (Imagem Gerada por Computador) e servem como marco temporal e espacial para estabelecer a linha do tempo proposta (figuras 30 e 31).



Figura 30. Title card com os dizeres “África // Sete milhões de anos atrás” em tradução livre.



Figura 31. Title card com os dizeres “Costa de Madagascar // 4.5 milhões de anos atrás” em tradução livre.

O texto aparece durante alguns segundos em tela sobreposto às imagens e desaparece. Sua função se limita a estabelecer o local e período reforçando a cronologia dos fatos propostos pela argumentação da narrativa.

6.4. Sugestivo

Uma ocorrência notória do *title card* apresentando informação complementar à tela se dá quando apresenta-se a gravação sonora “bloop”. No canto inferior direito, podemos ler durante alguns segundos “*Actual Recording*”, ou Gravação Real em tradução livre, antes que o texto desapareça.

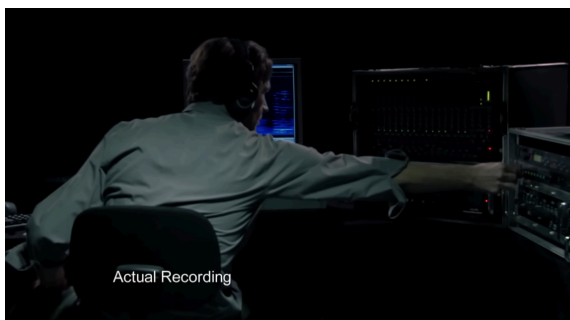


Figura 32. Reencenação de Brian McCormick ouvindo a gravação “bloop”.



Figura 33. Reencenação de Gavin Dittmar ouvindo a gravação “bloop”.

Em uma outra versão do filme, ele se inicia com o texto “Em 1997, cientistas da Administração Oceânica e Atmosférica dos Estados Unidos, (NOAA), gravaram um som misterioso no Oceano Pacífico. Nos 50 anos do Programa de Pesquisas Acústicas em Mar Profundo da NOAA, este é o único som que nunca foi identificado.” Na versão analisada entretanto, não temos essa informação complementar em texto, ela é apresentada de forma similar pela narração de Paul.

À época, era um fato histórico verificável e real de que o som chamado de “bloop” foi captado no ano e condições citadas, e por causa de sua origem misteriosa, foi amplamente difundido entre a população, mas a descoberta de sua origem em 2005, nem tanto. O “bloop” foi identificado como terremotos causados pelo despencar de paredes de gelo das regiões polares ao mar, assim ecoando diferente de qualquer vocalização de origem animal.

Então, apesar de os fatos do filme se passarem em 2004, quando a origem ainda era desconhecida, a produção se realizou em 2012. O filme leva o público ao engano quando apresenta a cena com o *title card* presente apenas durante a gravação sonora real, e o remove durante o trecho criado para servir à narrativa, apresentando um falso paralelo entre o fato histórico e o fato ficcional.

Este paralelo do ficcional com o real é um dos elementos de linguagem recorrentes que contribui para a narrativa superar a suspensão de descrença.

O mesmo formato é utilizado para indicar as cenas de reencenação dramática, servindo como indicador para separar o que o filme trata como real — entrevistas, imagens de arquivo e *found footage* — e fictício — reencenações dramáticas e representação CGI.



Figura 34. Title card com os dizeres “Re-encenação Dramática” em tradução livre.

Já no formato entre cenas, são notáveis duas ocorrências. A primeira em poucos segundos de filme após a sequência de introdução que alterna entre cenas que classificamos como “reencenação” e “entrevistas *talking heads*”.



Figura 35. Title card com os dizeres “Os cientistas neste filme estão falando para a câmera pela primeira vez.” em tradução livre.

Neste cartão se estabelece que as personagens entrevistadas são cientistas e que o tópico está sendo apresentado no formato audiovisual pela primeira vez. O destaque dado à informação induz que há um motivo para que esta seja a primeira manifestação dos cientistas à televisão, e instiga a atenção do espectador.

Ainda na sequência de introdução, o filme apresenta o seguinte cartão que antecede a exibição de uma das evidências *found footage*.

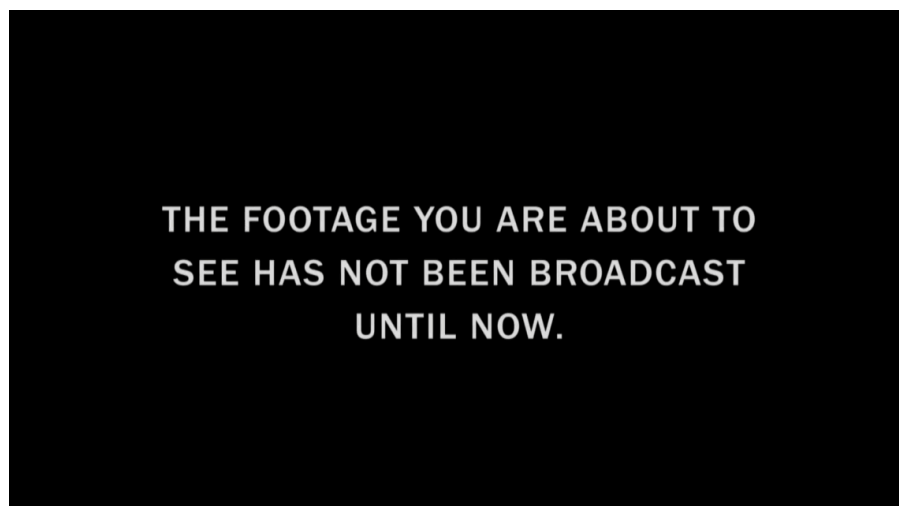


Figura 36. Title card com os dizeres “A gravação que você está prestes a ver nunca antes foi transmitida até agora” em tradução livre.

O texto informa que as imagens que se seguem são inéditas, e que serve para justificar a falta de histórico do tema. O cartão seguinte (figura 37) indica que a próxima evidência *found footage* seria uma gravação na instalação naval de Beaufort na Carolina do Sul, em 2009. Novamente, essa ênfase na informação provocada pela quebra e uso do texto em fundo preto ocupando toda a tela, instiga a atenção e demarca a sequência subsequente como parte destas imagens.



Figura 37. Title card com os dizeres “Essa gravação foi reportada gravada em 2009 na instalação da marinha em Beaufort, Carolina do Sul” em tradução livre.

Todavia, o uso do termo “reportada” promove um ceticismo do próprio filme. As imagens são apresentadas junto ao contexto — seu local de gravação — mas não assertadas como fatos históricos, delegando ao público julgar seu valor no dado momento.

Logo após as imagens referidas pelo cartão da figura 37, o cartão a seguir (figura 38) é exibido. Similar ao primeiro mencionado neste tópico, este cartão apresenta o personagem anônimo já citado e estabelece as condições de sua entrevista ao filme, reforçando o subtexto já pontuado de que há um motivo para que os entrevistados tivessem receio de se expor em gravação.

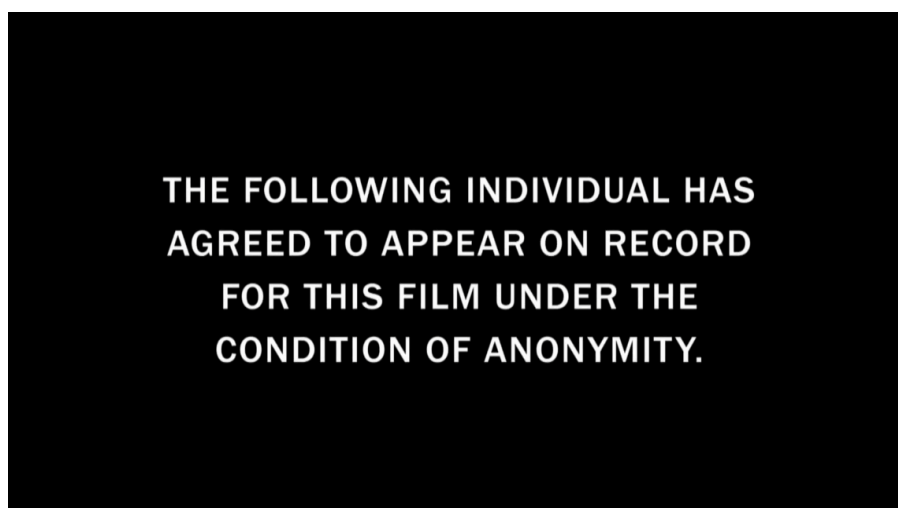


Figura 38. Title card com os dizeres “O indivíduo a seguir concordou em aparecer em gravação para este filme sob a condição de anonimato” em tradução livre.

Os cartões de título não aparecem adiante no filme, sendo essas as únicas inserções. Sua função neste início da obra é de estabelecer suspense e propor a ideia de que o tópico abordado exige cautela e causou receio aos entrevistados de participarem, corroborando a narrativa do filme de uma interferência de militares e do governo nas investigações.

7. BLOCO IV — Reencenações Dramáticas

Considerável parte do filme se apresenta neste formato, com narração em *voice-off* dos cientistas e, ocasionalmente, de um narrador observador em *voice-over*, como presente na primeira sequência do formato aos dois minutos e quarenta e três segundos.

A razão para a obra se apoiar nesse formato para guiar a narrativa — em alternância com as entrevistas — é efeito dessas imagens no espectador, de acordo com o texto de Fernão Ramos (2008):

(...)estas imagens trazem o mundo em sua carne e nela respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer. (...) As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções

faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Esta é graça e o âmago de fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longa: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc. (RAMOS, 2008, p. 14)

Visando essa intenção, as cenas variam em enquadramento, mas geralmente os mantêm mais abertos entre plano americano e plano geral, com planos detalhe e enquadramentos dramáticos pontuais, como ângulos zenitais ou *over the shoulder*.

Quando as cenas são externas, a câmera acompanha o movimento das personagens e apresenta uma instabilidade que sugere uma câmera na mão e zoom similar ao de celulares, apesar de estabelecer que se trata de uma reencenação. Esse artifício ajuda na imersão narrativa e transmite ao espectador que o olhar deste seria o mesmo de alguém presente que acompanha os fatos e faz os mesmos movimentos que as personagens, como a câmera. Esta também aparece fixa em cenas externas: especialmente em plano geral que se estabelece o ambiente e as personagens não têm ação relevante (a exemplo quando se deslocam ou realizam atividades de laboratório genéricas sem refletir diretamente o texto narrado). Em cenas internas, quase sempre se apresenta como câmera fixa com ocorrências de *zoom in*.

A colorização se apresenta dessaturada e a direção de arte faz uso primário de tons neutros no figurino e cenários. Seguindo a mesma associação de cor presente no tópico de entrevistas, observa-se que as cenas em laboratórios possuem tonalidade azulada e as cenas externas mantêm um equilíbrio de temperatura, tendendo sutilmente para um azul frio quando retrata os Estados Unidos (figuras 39 e 40) e para um amarelo quente quando retrata a África do Sul (figuras 41 e 42).

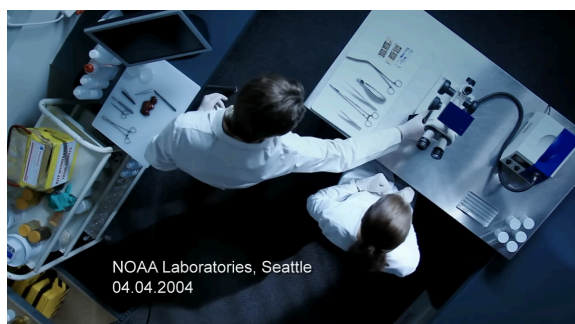


Figura 39. Reencenação da análise de provas no laboratório da NOAA em Seattle.



Figura 40. Reencenação da necropsia no laboratório da Universidade da Cidade do Cabo.



Figura 41. Reencenação externa em Washington, EUA.



Figura 42. Reencenação externa na Cidade do Cabo, África do Sul.

As cenas de reencenação de escuta da gravação “bloop” tendem à tonalidade azulada, com maior contraste e uma luz mais dura (figura 43). As reencenações dessa escuta na África do Sul são as únicas a apresentar tonalidade alaranjada marcada (figura 44).



Figura 43. Reencenação da escuta da gravação “bloop” em Seattle.

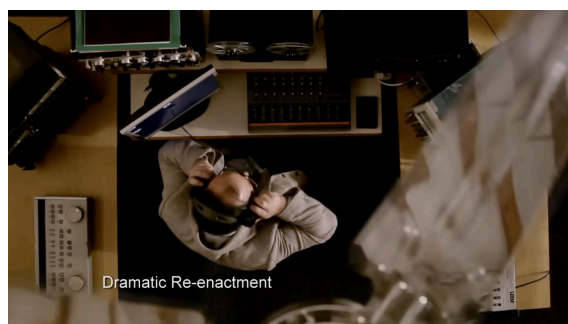


Figura 44. Reencenação da escuta da gravação “bloop” na Cidade do Cabo.

A tonalidade azul, mais ou menos acentuada, sugere maior seriedade e profissionalismo. Por isso, quando a colorização adota cores mais quentes, o faz de forma suave para indicar a localidade através da associação espacial entre a cor e as personagens.

Durante a sequência de reencenação inicial, é estabelecido que as três personagens, apontadas como principais ao filme, são destacadas pelo uso de capas de chuva amarelas. São, respectivamente, os biólogos Brian McCormick, Rebecca Davis e Paul Robertson.



Figura 45. Frame da primeira sequência de reencenação contendo o Doutor Brian McCormick, um militar da marinha, e um veículo com os dizeres “marinha estadunidense” em tradução livre.

O narrador informa também que apenas dois pesquisadores da equipe se dispuseram a aparecer no documentário, Rebecca e Paul. Quase ao mesmo tempo que a narração assera isso, observamos as personagens da reencenação em tela e é constatado, através dos cortes entre estas cenas e as cenas da entrevista, que são utilizados atores diferentes nos papéis dos cientistas criando uma metalinguagem dentro do filme. Especialmente o ator que interpreta Paul na reencenação, que aparece em um enquadramento sozinho (figura 47), seguido por um plano detalhe do rosto, reforçando que não se trata da mesma pessoa/ator.

Essa distinção corrobora a crença do espectador de que as personagens entrevistadas são pessoas reais, e que as personagens da reencenação são atores representando os cientistas, enfatizando a autoridade e confundindo quem seriam os atores na obra.



Figura 46. Frame da reencenação, à esquerda o ator de Brian McCormick, à direita a atriz de Rebecca Davis.



Figura 47. Frame da reencenação do ator de Paul Robertson.

Essa separação entre ator da entrevista e ator da reencenação também ocorre com os outros cientistas.

8. BLOCO V — Imagens “*found footage*”

Found footage pode ser traduzido como “filmagem encontrada” e é comumente utilizado em filmes de terror e ficção científica. O estilo simula uma gravação espontânea — imagem trêmula que acompanha o movimento da personagem responsável pela captação, zoom in e out, movimentos bruscos, falta de foco ou elementos fora de enquadramento — através de uma câmera comum — como câmeras de mão ou câmeras de celulares — e geralmente é de autoria de uma personagem da trama.

Partindo da conceituação, podemos atribuir como *found footage* neste filme, em ordem de aparição: a filmagem dos garotos da praia; a filmagem das instalações da marinha; a filmagem da criatura capturada pela rede do barco; e a filmagem da ação policial.

Em Ramos (2008), o autor argumenta que o peso dessas imagens que confirmam as asserções do narrador sobre o mundo histórico é devido “o valor social, com acento judicial, que consensualmente estabelecemos às imagens-câmera, está no centro da fruição espectral da enunciação documentária, em seu modo de fazer asserções com este tipo de imagem.” Assim, servem como prova que reforça os relatos dos entrevistados.

Optou-se por não incluir nesse tópico os trechos da reencenação que misturam elementos associados à filmagem autônoma da estética *found footage*, pois foram citados anteriormente.

8.1. Os Garotos da Praia

Uma das cenas apresentadas na introdução do filme, as imagens gravadas pelos dois garotos na praia de Washington, se refere ao evento que é o ponto inicial da narrativa. A íntegra da gravação só é apresentada após uma hora e sete minutos de filme — sendo as outras exibições incompletas —, e seria gravada pelo telefone celular de um dos dois meninos que exploravam o encalhe das baleias.

A filmagem começa com um plano detalhe dos pés do garoto que está gravando, a câmera sobe lentamente e podemos ver o segundo rapaz a alguns metros de distância no canto

superior esquerdo do enquadramento, em um plano geral, na praia e com o mar ao fundo. O garoto chama o amigo e começa a correr.

Um corte seco muda o enquadramento para um plano médio iniciando um plano-sequência e insinuando que entre as cenas houve um deslocamento na praia. Acompanhamos o segundo garoto que está a correr em direção às baleias com tremores e movimentos condizentes aos de quem corre para alcançar o objeto filmado. Ele para de correr ao se deparar com a criatura não-identificada, realizando um *zoom in* no novo objeto (a criatura). Após alguns segundos, há um *zoom out* lento e a imagem repousa em um plano geral no horizonte, quando em um movimento brusco volta a enquadrar as costas do primeiro garoto em um primeiro plano.

Há um *zoom out* voltando ao plano geral onde acompanhamos o primeiro garoto se aproximar da criatura e interagir com ela. O *zoom in* acompanha lentamente quando, em um corte seco, encerra o plano-sequência para exibir um plano detalhe da mão da criatura.

A câmera se move para enquadrar o rosto do primeiro garoto momentos antes de um *jumpscare*, em que a criatura “ataca” o garoto. A edição se torna confusa, movendo rapidamente a câmera e deixando os objetos fora de cena e retornando a eles.

A cena final volta aos pés do segundo garoto que filma o acontecimento, agora correndo. A sequência do filme ainda exibe o trecho final de trás para frente, desacelerando durante o “ataque” da criatura.

Em termos de linguagem, a colorização e direção de arte usam de tons frios azulados, como o próprio figurino da personagem. As imagens são desfocadas e possuem contraste alto com sombras escurecidas simulando baixa qualidade de captação. Há uma sobreposição de um efeito visual de linhas horizontais e aberração cromática (distorção que causa contorno dos objetos nas cores rosa e verde) para emular o analógico. Outros elementos que contribuem para o efeito estão no *zoom* “quicado”, que ao contrário de um *zoom* gradativo e suave, trava e muda o enquadramento rapidamente; e nas “falhas” ou “*glitches*” de gravação em que as cenas travam, perdem foco e se tornam borradas.



Figura 50. Frame da gravação dos garotos na praia.

Alguns pontos causam estranhamento na sequência, como o modelo de celular da época que não seria capaz de realizar gravações com *zoom*. Neste ponto há um compromisso da credibilidade por parte da produção para conquistar o efeito dramático das cenas. Ou, por exemplo, o plano geral antes da interação que serve para um respiro na narrativa e para acumular tensão. Em uma gravação real, os objetos dificilmente sairiam de cena para servir a esse propósito de repouso no horizonte, assim como o zoom lento que não condiz com a curiosidade e urgência que se espera da situação.

O som da gravação também chama atenção, durante toda a sequência os garotos não dizem qualquer palavra e a única coisa que se pode ouvir da trilha sonora é o barulho dos passos, o mar, o vento, os pássaros, “falhas da câmera”, e durante o “ataque”, um som da criatura similar a um grito.

8.2. Instalações da Marinha

A segunda evidência em vídeo do formato *found footage* está associada ao depoimento do militar anônimo, confirmando a veracidade do relato em que descreve a criatura, e o relato confirmando a veracidade da gravação.

A gravação inicia no teto com um plano geral antes de enquadrar lentamente no objeto, o tanque de concreto, realizando um *zoom in* através do que parece ser uma câmera de visão noturna (figura 52). Novamente há uma edição sobrepondo granulação da imagem e linhas horizontais pretas e coloridas que atravessam a tela verticalmente simulando televisores

antigos ou película com defeito insinuando baixa qualidade da captação. A câmera, apesar de fixa, apresenta um “*tilt*” em seu eixo e tem alguns cortes implicando falha da imagem.

A mudança de cena ocorre em corte seco para uma janela redonda, escura, implicitamente pertencente ao tanque (figura 54). Os mesmos efeitos da edição anterior estão presentes nesta. A câmera trêmula se aproxima da janela até que esta ocupa todo o enquadramento.

Neste plano podemos perceber que a escuridão se trata de água e é possível observar a silhueta de peixes atravessando a tela. Subitamente, uma mão bate na janela pelo lado interno do tanque (figura 56), assustando quem filma a desviar a câmera e desenquadrar a janela.

Na sequência de introdução do filme, entretanto, vemos outra versão desse mesmo evento e cenário. Nestas cenas, as gravações ocorrem durante o dia com a luz do sol radiando através de janelas por de trás do tanque (figura 51), que podemos observar com qualidade pois não há efeitos de câmera noturna ou sobreposição. A colorização apresenta uma luz suave e tonalidade esverdeada ao local.

A câmera realiza uma panorâmica da esquerda para a direita apresentando o ambiente sem tremores. Um corte seco nos leva à cena da janela em mesmo enquadramento (figura 53), com uma câmera fixa que faz um *zoom in* constante até que a janela ocupe toda a tela. A silhueta dos peixes é mais clara e podemos ver os animais. Instantes depois, assim como a versão *found footage*, a mão bate no vidro mas pela iluminação, pode-se ver detalhes e cores da criatura (figura 55). A sequência se encerra com um corte seco para uma tela preta.

A mera existência de duas versões é indicativo de que se trata de um material produzido artificialmente mesmo no conceito do filme. A segunda versão mencionada é apresentada na sequência de introdução, antes da apresentação do título contendo o nome do filme, sendo assim, seu efeito é de invocar a ideia de uma criatura humanóide e aquática do imaginário popular — a ideia de uma sereia — vivendo em um tanque de concreto. A primeira versão mencionada é exibida como evidência durante o filme, e sua falta de distinção das silhuetas indefinidas colabora com o discurso de mistério que acompanha as imagens e introduz o elemento como *found footage*.

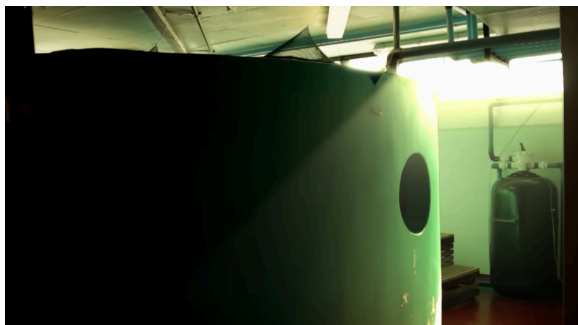


Figura 51. Frame do tanque na versão de introdução.



Figura 52. Frame do tanque na versão *"found footage"*.

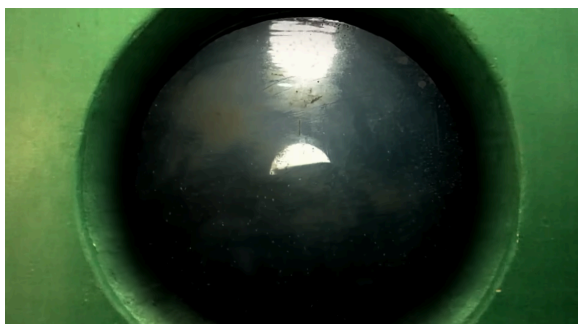


Figura 53. Frame da janela na versão de introdução.



Figura 54. Frame da janela na versão *"found footage"*.



Figura 55. Frame da mão na versão de introdução.

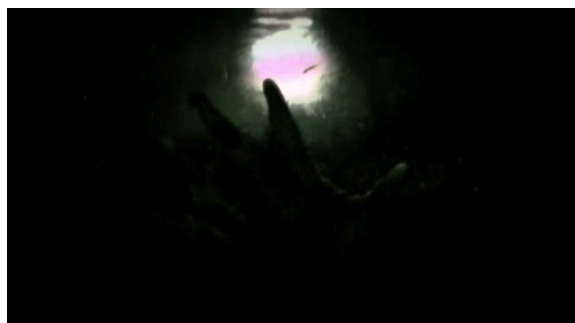


Figura 56. Frame da mão na versão *"found footage"*.

8.3. A Rede do Barco

No caso desta gravação, é apresentada no meio de imagens de arquivo e é referida como uma das gravações recentes que confirmam as asserções do filme. Sendo exibida na sequência de imagens de arquivo, esta não é tratada como relevante, assumindo um papel de ser algo “comum” e apenas um exemplo e se torna equivalente às imagens como apenas mais um dos registros seculares que se faz de sereias como propõe a narração.

Em termos de linguagem, esta talvez seja a mais “natural” em relação à gravação e sua diegese, se parecendo mais como um registro genuíno de algo inesperado. Em comparação, as imagens dos meninos contêm elementos que causam estranhamento como a falta de som e cortes, as imagens da instalação militar são, até certo ponto, planejadas pois se assume que quem gravou sabia da existência da criatura no tanque, e as imagens da ação policial são um recorte de câmeras de segurança. Por outro lado, esta cena se assemelha ao relato do pescador, algo mais espontâneo e súbito.

O registro começa com uma movimentação de câmera que sugere ter sido iniciado em um momento de confusão sem apresentar nenhum objeto em cena nem enquadramento discernível, como visto na figura 57, compatível à ideia de alguém que está mais preocupado com seus arredores do que com a gravação em si e demonstra certa dificuldade com a realização desta. Quando a câmera se estabiliza, entende-se que se trata de um barco e o foco se direciona ao evento da rede sendo recolhida, os desvios da imagem são leves como de alguém que divide a atenção entre gravar e participar da ação.

Quando a rede é recolhida, a silhueta de uma criatura humanóide se debate enquanto os pescadores conversam entre si e tentam manter controle sobre a rede (figura 58). A criatura se torna mais agitada e a rede despenca. Logo os pescadores se inclinam ao mar para observar e a gravação se encerra.

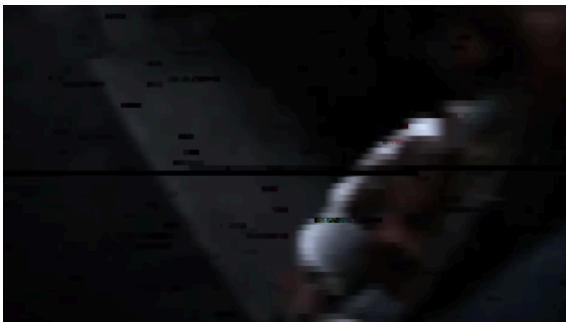


Figura 57. Frame de “glitches” da gravação do barco.

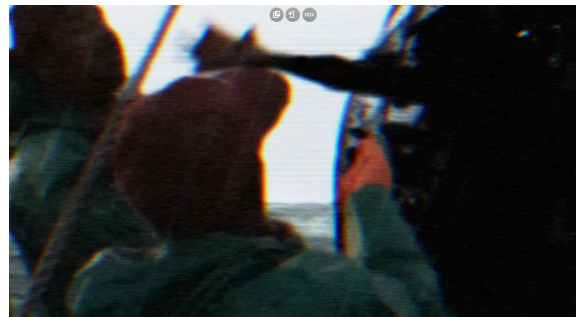


Figura 58. Frame de aberrações cromáticas da gravação do barco.

Como mencionado, a conversa e movimentação das personagens transmite maior verossimilhança com o que se espera de uma filmagem súbita e de um registro quase acidental como sugere a ideia de *found footage*.

A narração do filme informa que é um registro mais recente, porém os mesmos efeitos de sobreposição e falhas podem ser identificados no vídeo como exemplificado nas figuras 57

e 58. Esses efeitos servem como justificativa para uma falta de clareza das imagens e dos eventos, disfarçando a criatura computadorizada e a mesclando no ambiente, o que torna mais aceitável aos espectadores participar da suspensão de descrença, ou mesmo aceitar que é uma captação real.

A confiabilidade do público para com essas cenas se dá pelo que Fernão Ramos (2008) explica sobre imagem-câmera, que, apesar de dúvidas e consciência que imagens são passíveis de manipulações, “(...) vemos o que vemos, e quando vemos uma imagem-câmera sabemos ser razoável supor estarmos vendo, para além da figura, a carne da presença na circunstância do mundo.”

8.4. Ação Policial

Citado no tópico referente aos *title cards*, a sequência da câmera de vigilância pode ser considerada *found footage* no contexto da obra.

A gravação trata de duas câmeras estáticas em preto e branco, a primeira de um grande plano geral, em uma posição superior e diagonal à entrada da Universidade da Cidade do Cabo onde se realizavam as pesquisas e armazenamento das evidências, e a segunda um plano geral quase frontal da escadaria. As cenas apresentam carros de polícia se aproximando e estacionando no grande plano geral, e pessoas subindo e descendo as escadas carregando caixas e pilhas de documentos no plano mais fechado da sequência.



Figura 59. Frame da câmera de vigilância da ação policial em grande plano geral.



Figura 60. Frame da câmera de vigilância da ação policial em plano geral.

A função narrativa é de apresentar provas da ação surpresa descrita no filme, e reforçar que os fatos narrados são reais e passíveis de comprovação, como por meio das imagens das câmeras de vigilância apresentadas.

9. BLOCO VI — Vídeos e Imagens de Arquivo

Reforçando a linguagem de documentário, os elementos de “imagem de arquivo” e “vídeos de arquivo” servem para ilustrar a narração e reforçar a narrativa. Tratando-se de um filme ficcional, parte do material de arquivo é de criação da equipe de produção.

Imagens reais de equipamentos (figura 62) e da embarcação da NOAA (figura 61), por exemplo, colaboram como elementos que verificam o vínculo dos cientistas à organização.



Figura 61. Frame de embarcação com os dizeres “NOAA” em sua lateral.

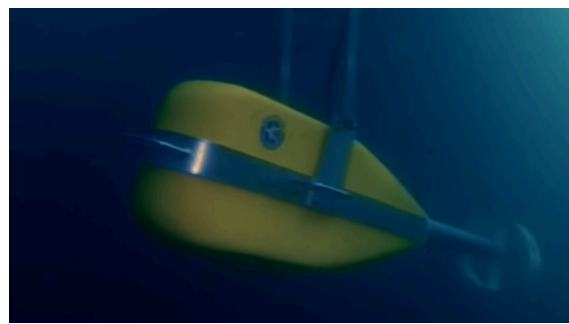


Figura 62. Frame de equipamento responsável por captação de ondas sonoras no oceano.

Um outro exemplo do uso de vídeos de arquivo seriam as imagens de baleias e outros cetáceos encalhados nas praias. A obra mistura imagens de diversas espécies e localidades diferentes, desconsiderando as peculiaridades de cada evento real e sugerindo ao espectador que esse fenômeno seria consequência primária do uso do sonar estadunidense. Na mesma sequência são exibidos trechos de supostas reportagens jornalísticas que não apresentam qualquer logo de emissora ou elemento identificável de sua origem, abrindo espaço para refletir se esse segmento não seria falsificado com narração produzida pelos próprios e sobreposta a imagens existentes.



Figura 63. Imagem de arquivo de reportagem jornalística.

Em outro momento, imagens de pessoas e golfinhos são apresentadas como ilustrações da narração que descreve adaptações humanas à água. O que é dito não necessariamente é representado nos exemplos em tela e as asserções podem não se referir à realidade. Por exemplo, o segmento menciona que possuímos membranas entre os dedos e isso seria uma adaptação à água por assemelhar à uma anatomia observada em animais semi-aquáticos. Entretanto, essa membrana também é presente em primatas como chimpanzés e gorilas, ou mesmo aves como a galinha e o avestruz, expondo o argumento associado às imagens como falso.

Quanto às imagens de arquivo, muitas são produzidas para complementar o longa, como é o caso da fotografia que o pescador entrevistado mostra à câmera (figuras 21 e 22). Na mesma sequência, diversas imagens são apresentadas como recurso visual que reforça a narrativa de que existem diversas fotografias dos fenômenos citados, mas quando procuradas em sites de busca, não é possível identificar qualquer referência anterior à estréia do filme.



Figura 64. Lanças de osso entalhadas.



Figura 65. Fotografia de tubarão na praia rodeado de pescadores com lanças presas ao corpo.

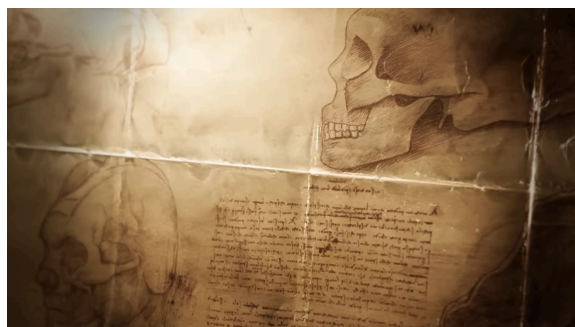
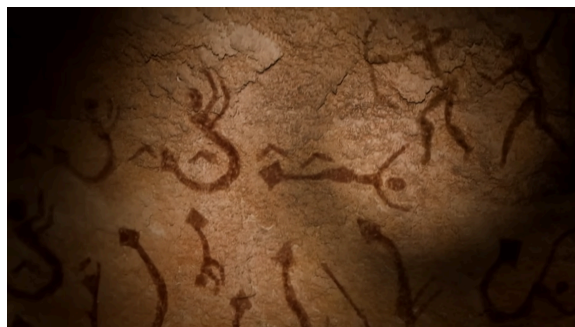


Figura 66. Pescador segurando um peixe com uma lança presa ao corpo.

Figura 67. Imagem de crânios e textos em um livro de anatomia.

Os exemplos acima nas figuras 64, 65, 66 e 67, retratam variedades na exposição de material de arquivo produzido, sendo todas as instâncias imagens editadas para servir à narrativa e ilustrar a argumentação de registros antigos dos fenômenos. A última imagem (figura 67) inclusive referencia à recriação do crânio realizada pela equipe durante a reencenação dramática, corroborando uma observação anterior dessa anatomia. O narrador ainda menciona que essas ilustrações anatômicas teriam sido falsamente atribuídas a deformidades gerando dúvida aos fatos históricos.

Destaca-se a edição que realizam sobre um fato histórico, a Caverna dos Nadadores. Esse achado arqueológico se refere a uma caverna no meio do Deserto Lúbio do Saara na África em que pinturas rupestres retratam pessoas nadando. Essa descoberta acompanha a teoria do Saara Verde que, como apresentado no vídeo do *YouTube* de *Miniminuteman* (Milo Rossi, 2024⁹), revelou um passado de florestas e complexos hídricos na região. Manipular um fato arqueológico difunde ativamente desinformação ao público.



⁹ MINIMINUTEMAN. The Ghosts of the Green Sahara. YouTube, 4 ago. 2024. 59min54s. Disponível em: <<https://youtu.be/HVXE4eTa94A>>. Acesso em: fev. 2025.

Figura 66. Fotografia real da Caverna dos Nadadores.

Figura 67. Imagem criada atribuída à Caverna dos Nadadores.

10. BLOCO VII — Representações em CGI

O filme apresenta a Hipótese¹⁰ dos Primatas Aquáticos por meio de representações em CGI (Imagens Geradas por Computador) acompanhando a narração. As cenas imitam elementos do “documentário de natureza” em que um narrador em *voice-over* onisciente relata as imagens em reprodução e atribuindo significado a elas, fazendo asserções sobre os pensamentos e sentimentos dos animais, ou no caso, das criaturas.

Deste modo o narrador apresenta a hipótese de como teria sido essa evolução, e por vezes conta uma cena dramática que nada acrescenta sobre o argumento a fim de envolver o espectador na jornada que essas criaturas aquáticas enfrentariam nos oceanos. Um exemplo é o trecho em que o narrador estabelece que um olheiro solitário (sic) avança à frente do grupo antes de realizarem uma travessia do mar aberto, assertando que é um espaço de alimentação de baleias e de tubarões que as caçam.

A representação exhibe a sereia de costas observando o mar aberto e uma baleia à distância que eventualmente é atacada por um tubarão, alternando com cortes secos para a expressão da sereia. O narrador prossegue esclarecendo que o tubarão é um megalodonte enquanto as imagens do ataque, em diversos ângulos, são vistas em tela. A sereia então, apavorada, retorna ao grupo para avisar do perigo e se afasta para se sacrificar ao tubarão.

O sensacionalismo das representações através do uso do CGI entretém e gera comoção e empatia pelas criaturas, que estão sendo predadas segundo o narrador. O segmento não acrescenta nenhuma informação à hipótese da evolução apresentada que justificaria essa sequência, mas alimenta o imaginário do espectador evocando outras criaturas que permeiam o fascínio popular, como é o caso do extinto megalodonte.

¹⁰ O conceito de hipóteses se refere a especulações, previsões sobre um determinado fenômeno e como ele se comporta. Diferente do conceito de teoria que são explicações bem fundamentadas que descrevem fenômenos testados, a partir de hipóteses, por meio do método científico e que sejam passíveis de replicação.



Figura 68. Frame da sereia nadando em direção ao mar aberto.

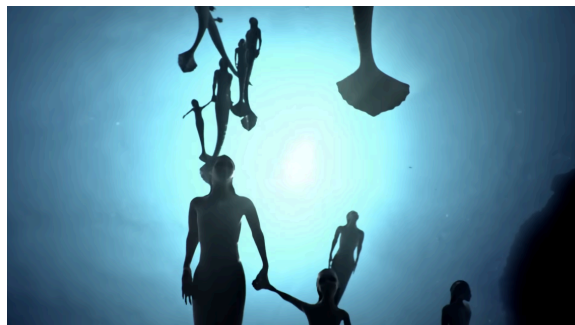


Figura 69. Frame do grupo de sereias nadando.



Figura 70. Frame do tubarão megalodonte nadando abaixo da sereia.



Figura 71. Frame da sereia se sacrificando.

A atribuição de expressões faciais e atitudes consideradas exclusivas da espécie humana concorda com o argumento do filme de que a gravação “bloop” seria a comunicação complexa, a linguagem, destas criaturas entre si e com golfinhos.

Assim, as cenas em CGI intendem para além de apresentar a Hipótese do Primata Aquático e estabelecer uma linha do tempo desta evolução, essas representações de expressões e comportamentos buscam comover e sensibilizar o público à ideia de sereias como uma espécie similar à espécie humana para além da anatomia. E entreter os espectadores no universo fantástico das teorias e possibilidades representadas.

11. MONTAGEM E EDIÇÃO

A montagem do filme preza pelo uso de corte seco, promovendo dinamismo entre as cenas e retendo a atenção dos espectadores. Enquanto a narrativa ficcional busca esconder os cortes e transições para melhor fruição da história, a narrativa documental se apoia nas ligações reais dos fatos para relacionar as sequências, como observa Bill Nichols (2005).

A transição entre argumentos é feita através de clipes *found footage* ou imagens e vídeos de arquivo que servem como evidências para estabelecer o próximo bloco narrativo, e permite o retorno a essas sem comprometer a progressão dos argumentos em razão da ligação mencionada acima.

As cenas em CGI apresentam uma transição mais lenta a fim de permitir a inserção do *title card* e permitir tempo ao público para assimilar o ambiente e a mudança entre a parte “real” de depoimentos do filme e a ficção computadorizada.

A colorização, como mencionado durante os tópicos, serve de indicativo geográfico apresentando diferenciação entre os dois países abordados na narrativa, e argumentativo quando utilizada para diferenciar as entrevistas da reencenação, e mesmo dentro desta última, para estabelecer uma maior confiabilidade de determinadas cenas quando comparadas às entrevistas e outros trechos do bloco.

Faz-se o uso de efeitos sobrepostos em imagens e vídeos para atribuir características como envelhecimento, pouca iluminação, câmera noturna, baixa qualidade e dano analógico.

Emprega-se frequentemente o efeito Kuleshov, em que imagens são exibidas em sequência para demonstrar um paralelismo e relação entre elas, como exemplificado na sequência de depoimento da personagem anônima. Esta afirma que a marinha estaria em posse de uma criatura aquática mas não apresenta uma descrição desta. Com a alternância entre as cenas deste testemunho e as cenas da *found footage* da criatura em uma instalação militar, assume-se que se trata da mesma criatura observada pelo anônimo e pela pessoa responsável pela gravação.

12. SOM

A trilha sonora do filme alterna entre música épica e de suspense. A primeira evoca grandeza, emoção e intensidade a fim de criar uma sensação de grandiosidade e impacto. Está presente especialmente durante as conclusões argumentativas expostas e cenas de triunfo durante as representações CGI potencializando os elementos visuais e de narração.

O suspense entretanto está presente na maior parte do filme evocando tensão e sentimento de incertezas. Segundo Berchmans (2006), a trilha tem função criar a ambiência

psicológica das cenas fazendo com que o espectador fique imerso em sensações e perceba elementos implícitos, corroborando expectativas de um imaginário associativo.

O ápice do suspense, contudo, se dá durante o silêncio. Em alguns momentos da trama, a música desaparece gradativamente e essa ausência sutil potencializa as falas proferidas pelas personagens. Durante essas cenas, as pausas no monólogo também compõem a tensão, pois associamos esse comportamento ao de hesitar, propondo o receio das personagens em proferir suas conclusões.

Outra menção relevante está no início do filme, o primeiro som identificável é o barulho de um helicóptero. Provoca-se uma tensão imediata e leva o espectador a um estado de alerta por ser associado a situações de emergência. Essa escolha se faz importante despertando o interesse e prendendo a atenção do público pela urgência da introdução do filme e evitando que mude de canal.

Uma sequência que também se destaca é o *found footage* dos garotos na praia. A ambiência da praia contrasta com a ausência de diálogo causando estranhamento e contribuindo à sensação de que há algo errado. Nesse desconforto sutil, dá-se mais atenção aos elementos visuais e potencializa a tensão do mistério que a narração sugere.

13. RECONSTRUÇÃO NARRATIVA

Segundo o método de análise filmica adotado (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008), a reconstrução da narrativa se faz como última etapa para compreender a obra.

Sereias: O Corpo Encontrado pode ser dividido em “capítulos narrativos” marcados por indicações visuais e argumentos que definem início e fim, como apresenta Ramos (2008, p. 38): “O *documentário*, portanto, é um filme no modo que possui de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo e fim em si mesma.” Portanto, a terminologia “capítulo” será usada a fim de facilitar o comentário.

O primeiro capítulo, a introdução, se dá do início do filme até a exibição do título com o nome deste em cerca de dois minutos da obra. O personagem Paul é o primeiro narrador, ele fala que sendo um cientista, ele não acredita em teorias da conspiração e cita alguns fatos famosamente “polêmicos”, como a ida do homem à lua. Essa fala assera fatos históricos e estabelece sua autoridade e confiabilidade para com o público. As imagens que acompanham o texto se assemelham ao conceito de *found footage* imitando uma câmera em movimento e

enquadramentos não convencionais, que sugerem uma câmera escondida ou um senso de urgência em filmar.



Figura 72. Frame da sequência inicial.



Figura 73. Frame da sequência inicial.

Também vemos cortes de Paul no estúdio se preparando para a gravação (figura 74), essa metalinguagem sugere verdade ao documentário, de que seriam imagens reais e não parte da encenação. Essa mesma linguagem é utilizada pelo diretor Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007), em que as personagens entram e se posicionam no palco, conversando brevemente com o diretor, antes de contarem suas histórias, como ilustrado na figura 75. Conforme a progressão do filme, Coutinho mistura as atrizes desconhecidas com atrizes conhecidas a lerem o mesmo texto e o interpretar de maneiras distintas, e também mostra as cenas em que as atrizes, fora de personagem, comentam com ele sobre a leitura do texto expondo seu “jogo” ao espectador, que foi enganado pela mesma sugestão inicial.



Figura 74. Personagem Paul sentado no estúdio em plano geral.



Figura 75. Frame do filme “Jogo de Cena”.

No segundo capítulo, é apresentada a situação motivadora da trama, as personagens principais e o *found footage* dos garotos na praia. À época de produção do filme, de fato era sabido que a marinha estadunidense realizou testes com um sonar marinho no período mencionado e causou confusão em baleias que vieram a encalhar nas praias, e este é o ponto

de partida onde os cientistas encontram a primeira evidência: a nova gravação com a assinatura “bloop”. Como foi estabelecido anteriormente, em 2011 (ano de produção do filme) já se conhecia a origem do som, a omissão desta informação e a pouca difusão popular da mesma permitiu a especulação das origens e a apresentação de um fato histórico como base da investigação fictícia.

No terceiro capítulo, os cientistas apresentam as conclusões sobre o encalhe das baleias e o especialista Doutor Rodney Webster apresenta seu achado sobre os padrões de comunicação presentes na gravação e sugere uma criatura distinta de baleias e golfinhos.

Em paralelo, o militar anônimo revela sobre a criatura em posse da marinha após o encalhe e que acompanhou o depoimento dos garotos sobre o encontro gravado ser alterado. Em seu monólogo ele diz que a marinha determina o que é real ou não entre outras falas assertando que há um controle dos militares quanto às informações, pelo menos deste incidente, mas sugerindo além.

Uma observação sobre o trecho em específico, é que os cientistas recolhem material das baleias para investigar em laboratório sob o microscópio (sic) e determinam que as mortes foram causadas por impacto físico do sonar. Uma vez que o microscópio tem função de observar em escala micro, a implicação narrativa e visual é de que as conclusões foram geradas pela observação das células. Segundo o site da NOAA (NOAA Fisheries), as causas são observáveis a olho nu, as células não possuem mais informação que a observação do animal completo. Esse trecho revela que o filme não está preocupado em replicar a realidade, mas em criar um imaginário do que seria a realidade neste cenário para o espectador, explorando essa ideia de um cientista “técnico” com equipamentos específicos, distante da pessoa comum.

O capítulo quatro é marcado pela sequência de entrevista com o pescador, apresentando a nova ideia de evidências das criaturas em fotografias, animais pescados ou mesmo em encontros, e fundamentando o próximo capítulo em que apresentam a Hipótese do Primata Aquático.

A hipótese é apresentada por vídeos de arquivo referentes a adaptações de populações humanas à vida marinha apresentadas pelo narrador, e por representações CGI que especulam como teria iniciado essa transição do ancestral humano à água. As adaptações são apresentadas como prova de que a espécie humana é capaz de “evoluir” dadas as

circunstâncias, entretanto os exemplos não tratam de evolução, mas de habilidades adquiridas pela exposição desde jovens ao ambiente aquático. Na mesma lógica, as representações partem da premissa de que o primeiro hominídeo teria sido forçado ao mar há sete milhões de anos e que seria um *Homo erectus*, porém este só viria a existir dois milhões de anos atrás (National Geographic Brasil, 2022).

Uma nova gravação do “bloop” na África do Sul marca o início do sexto capítulo. Chegando ao país, os cientistas recolhem restos mortais de uma criatura não identificada de dentro de um tubarão branco, que possuía um objeto preso em seu corpo, e levam ao laboratório da Universidade da Cidade do Cabo.

No meio do capítulo, cenas das representações de como teria sido esta evolução são exibidas continuando a cronologia que se dará em paralelo aos próximos capítulos. Também há um retorno da testemunha anônima que reforça os eventos do teste do sonar e da gravação dos garotos na praia. Essa interrupção contribui lembrando as evidências já apresentadas para serem assimiladas com as que estão presentes a serem apresentadas, e com o suspense e ansiedade de descobrir qual era a criatura incomum encontrada.

Após análise da equipe principal e de especialistas locais, a conclusão é de que o animal não é de nenhuma espécie conhecida, com indícios de ter evoluído uma cauda a partir de um bípede e que possui mãos. A narrativa enfatiza cada uma das descobertas individualmente, assim como a descoberta que a criatura também sofreu os mesmos danos que as baleias sofreram pelo sonar estadunidense.

As representações em CGI se tornam gradativamente mais frequentes intercalando com as entrevistas e reencenações nos laboratórios. A linguagem distinta sugere um documentário dentro do documentário e, o que a princípio era uma ilustração da hipótese, se torna uma dramatização especulativa do caminho evolutivo das sereias, evocando outras hipóteses e criaturas do imaginário popular, como a Fossa Mariana¹¹ e o extinto tubarão megalodonte¹², sendo esta cena mencionada anteriormente por seu teor apelativo.

No capítulo seguinte, a especialista em antropologia forense recria o crânio da criatura a partir do fragmento encontrado, exibindo visualmente a reconstrução tridimensional e as

¹¹ Ponto mais profundo do oceano, onde é especulada a existência de criaturas desconhecidas e mitológicas. Diversas expedições foram realizadas sem qualquer conclusão que suporte o argumento.

¹² Megalodonte é uma espécie extinta de tubarão presente no imaginário popular devido ao seu tamanho e suposta voracidade. Estima-se um comprimento médio de 10 metros, mas é possível que atingisse 18 a 20 metros, número que é extrapolado em produções ficcionais como o filme *Sereias*.

conclusões desta, como a presença de um órgão dedicado à ecolocalização, e isto seria confirmação de que era o mesmo animal a emitir o “bloop”.

Com um olhar crítico é possível notar o absurdismo das alegações desse capítulo, mas a trama conta com o envolvimento e suspensão de descrença do espectador que se construiu nos cinquenta minutos que se passaram. O capítulo encerra com uma fala de Paul “Cientistas não deveriam acreditar em contos de fadas”, e na sequência é dito pela primeira vez o nome “sereias”, o impacto e construção que leva à essa catarse foi abordado no Bloco I em entrevistas *talking heads*.

O anônimo retorna a falar sobre a gravação dos meninos na praia e garante sua veracidade pois ele viu a mesma criatura neste episódio. Ele culpa o sigilo da marinha devido à repercussão que teria em revelar ao público que estavam matando uma espécie desconhecida e de parentesco tão próximo¹³ ao ser humano.

O mesmo segmento apresenta argumentos populares em defesa do desconhecimento do oceano, como a descoberta de novas espécies de animais grandes na última década, no caso, a descoberta de duas espécies de baleia. Apesar de ser um fato histórico, é omitido que essa descoberta é, na verdade, a reclassificação em espécies distintas devido a observação e avanços tecnológicos que permitiram diferenciar essas duas espécies de outras, como explica o biólogo e educador Clint Laidlaw em seu vídeo (Clint’s reptiles, 2025¹⁴) sobre a nova espécie de tubarão-martelo “descoberta”.

Ainda no capítulo sete, ilustrações e gravuras de criaturas meio humanas e meio peixe, o que se conhece como sereias, são exibidas e o narrador reflete sobre haverem registros da criatura de séculos anteriores e culturas diversas, utilizando a mitologia e o imaginário popular como confirmação dos argumentos apresentados.

O penúltimo capítulo é marcado pela apreensão policial. Os cientistas afirmam que, após o governo dificultar o transporte das evidências para os Estados Unidos, confiscaram o material na intenção de manter sigilo sobre as descobertas e sobre os testes com o sonar. Paul faz referência ao popular livro 1984 de George Orwell, diz que, assim como o livro retrata, eles estariam sendo vigiados pelo “big brother”, ou o governo, e eles estariam reescrevendo a

¹³ A hipótese do filme sugere que a divergência evolutiva se deu há 7 milhões de anos, o que tornaria o chimpanzé um parente mais próximo aos humanos do que as sereias, uma vez que o ancestral comum teria apenas 5 milhões de anos.

¹⁴ CLINT’S REPTILES. We Just Discovered a TENTH Hammerhead Shark! YouTube, 1 fev. 2025. 38min33s. Disponível em: <https://youtu.be/T3xWjtx1_fm>. Acesso em: fev. 2025.

história ao apagar as evidências da existência de sereias. Esse discurso contribui com desconfiança nas instituições e teorias conspiratórias envolvendo o governo.

O filme encerra exibindo na íntegra a gravação found footage dos meninos na praia, e um discurso de Paul sobre não querer encontrar as sereias pois seu desconhecimento é o que as protege da extinção, e que há uma cultura que ainda se lembra delas, “a natureza não mente, então olhe para a natureza”, citando culturas que pescam ao lado de golfinhos como evidência de que eles teriam aprendido a pescar ao lado de sereias e não dos humanos.

A principal marca narrativa do filme é a omissão de informação que leva a falsas conclusões, usando informações verdadeiras a obra as iguala à ficção proposta criando a confusão entre o real e o inventado. Empregando todas as ferramentas de envolvimento, o senso crítico se dispersa e dá lugar ao prazer do entretenimento, facilitando que o público se deixe levar pela suposição e termine o filme questionando — ou até convencido — de que tudo que foi exposto é real.

14. REPERCUSSÃO DA OBRA

Diversas pessoas acreditaram, e acreditam até hoje que se trata de um documentário real sobre o mundo histórico e tudo que foi apresentado são fatos. A.D. Thaler e D. Shiffman (2015) relataram o impacto em seu artigo:

Sereias: O Corpo Encontrado lançou uma nova geração de falsos documentários, produzidos com as armadilhas da programação educativa, incluindo produções de alto valor, belíssimos visuais e narração envolvente. Desde então, o grupo Discovery Communications estreou uma continuação ao inicial falso documentário sobre sereias, que se tornou o programa de maior lucro do Animal Planet (ABC News, 2013) (...). Esses falsos documentários seguem um estilo muito particular, misturando ciência real, história natural e eventos atuais através de imagens fabricadas, vídeo CGI e entrevistas com atores interpretando especialistas, testemunhas e oficiais do governo. Em cada caso, os falsos documentários criaram conflito ao inserir agências de governo reais dentro da narrativa como antagonistas e implicando cientistas em exercício dentro de conspirações fictícias.

Esse fenômeno pode ser observado nas redes sociais da própria *Animal Planet* que publicou trechos do documentário sem contexto e com títulos sugestivos, permitindo o compartilhamento desse conteúdo sem devida referência a sua falsidade.

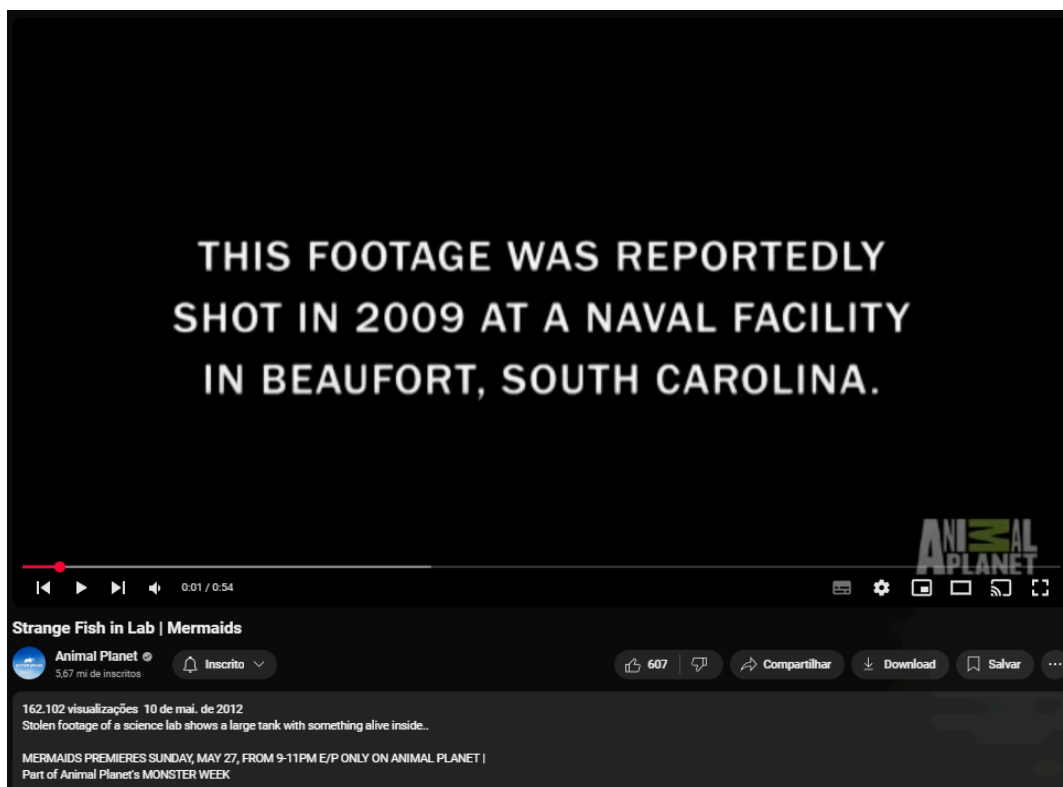


Figura 76. Captura de tela do vídeo “Strange Fish In Lab | Mermaids” (Peixe Estranho no Laboratório | Sereias, em tradução livre) publicado no canal do *YouTube* oficial da emissora *Animal Planet* em 10 de maio de 2012, acesso em fevereiro de 2025.

O vídeo (figura 76) refere ao trecho nomeado neste trabalho como “*found footage* das instalações da marinha”. A descrição diz, em tradução própria, “imagens roubadas de um laboratório científico mostram um grande tanque com algo vivo dentro...” e anunciando a estreia do filme *Sereias: O corpo Encontrado*, sem qualquer menção à natureza fabricada das imagens e caráter ficcional da produção. Uma dessas publicações recebeu mais de 10 milhões de visualizações, indicando o potencial de disseminação do formato.

Como apresentado por Ramos (2008):

Ouvimos e lemos diariamente asserções diversas sobre o mundo da história, da política, do esporte, da vida pessoal, em seu transcorrer cotidiano. O estatuto ou o valor que damos a estas asserções varia segundo a credibilidade do emissor do discurso para nós, nosso background de informações e visão de mundo sobre o fato, nossa posição a respeito, nossas simpatias pessoais com relação aos personagens envolvidos na ação descrita, etc.

A história da empresa *Discovery Channel* com a educação começa em 1985 com sua fundação. O canal exibia documentários e em 1991 comprou o The Learning Channel (O Canal do Conhecimento, em tradução livre). O lançamento de outros canais do grupo com

nomes em referência à ciência e saúde solidificou-se quando em 1997 surge a *Discovery Learning Alliance*, atualmente conhecida como *Impact(Ed)*, que estabelece a educação como pilar de atuação da iniciativa. Em 2004, o projeto *Discovery Education* criou uma biblioteca de conteúdo voltada para uso em sala de aula.

Pode-se inferir que ao longo de quase três décadas de ações afirmativas de seu objetivo educativo, o público conquistado confiava no caráter educativo e compromisso com a verdade das produções da emissora. É plausível que isso tenha ocorrido em relação às asserções sobre o mundo histórico no filme ficcional *Sereias: O Corpo Encontrado*, apresentado como documentário. Como destacado por Ramos (2008), “Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados* sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele que interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional.”

Cabe-se questionar qual a ética de produções neste formato que são realizadas e exibidas em meios considerados educativos, podemos citar o TLC que surge como The Learning Channel e atualmente compõe o Grupo Discovery, um canal concebido e financiado por dinheiro público para levar educação formal, por meio de aulas de nível universitário e profissionalizante, a um público marginalizado a esta educação. No vídeo do YouTube “*The Rise and Fall of TLC: From The Learning Channel to The Lying Channel*” (Billiam, 2025), ou “A Ascensão e Queda do TLC: De O Canal do Aprendizado para O Canal da Mentira” em tradução livre, podemos acompanhar a trajetória similar ao *Animal Planet* e outros canais do grupo que abandonaram sua missão educativa para produzir conteúdos ficcionais que gerassem lucros maiores.

Assim como *Sereias: O Corpo Encontrado*, a década de 2010 foi marcada por diversas produções que utilizaram da estética documental, algumas até se apresentando como documentários, mas que eram encenadas ou ficcionais. Então quando *reality shows*, que seriam um registro real dos acontecimentos como o nome sugere, ou eventos como a Semana do Tubarão¹⁵ perderam audiência, os produtores criaram roteiros inacreditáveis, encenaram situações absurdas e produziram obras fantasiosas para causar repercussão na mídia e polêmica entre os telespectadores, gerando sucesso comercial aos títulos.

¹⁵ Similar à Semana dos Monstros, a Semana do Tubarão era um evento popular com elevada audiência. A relevância comercial pode ser associada ao interesse pelo tema e justifica o filme seguinte produzido pela *Animal Planet* nos mesmos moldes de *Sereias*, “*Megalodon: The Monster Shark Lives*” em 2013.

Atualmente o consumo televisivo decaiu em relação à década anterior e o público agora encontra entretenimento e informação principalmente através de redes sociais. Podemos observar que há uma grande quantidade desse conteúdo que se apresenta como educativo mas utiliza informações falaciosas ou induz a conclusões errôneas através dos artifícios que observamos no filme *Sereias*.

Uma discussão observada através das diversas mídias é que parte do público tem a consciência de que não é real e entende o valor desses somente como entretenimento, defendendo a existência desse tipo de produção. Por outro lado, a preocupação desta tese e de profissionais atuantes na divulgação científica e difusão da verdade, como Milo Rossi de *Minimuteman* através do *YouTube*, ou de Thaler e Shiffman através de blogs e artigos científicos, buscamos atingir àqueles que acreditam se tratar de fatos sobre o mundo e dão valor de verdade à esse conteúdo.

Como explicitado por Carière (2006), torna-se imperativo receber com olhar analítico o conteúdo audiovisual que nos é apresentado, pois este é sujeito à manipulação dos fatos históricos. É necessário esclarecer ao público que podem estar sendo enganados mesmo que a mídia *pareça* ser verdadeira e seja convincente em seus argumentos. Entendendo a linguagem é possível combater a desinformação e tornar transparente os elementos que configuram o gênero documental e o concedem credibilidade e autoridade.

15. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise da obra *Sereias: O Corpo Encontrado* pode-se perceber uma tendência em outros filmes de ficção, que utilizam da linguagem do *documentário cabo*, obras que antecedem *Sereias* e que se popularizaram, como visto em vídeos do *YouTube* e blogs que motivaram este trabalho.

Quando esta linguagem é utilizada por canais que se intitulam (ou intitularam-se por muito tempo) educativos estes abrem mão de sua ética e usufruem da confiança de seus espectadores, especialmente quando há esforço em omitir o caráter ficcional da obra como é visto pelo *Animal Planet* e outros canais do Grupo Discovery.

Ao borrar as dimensões entre ficção e documentário, as emissoras abandonam o público curioso que espera delas uma contribuição à divulgação científica e produzem obras dúbias que usam o engano para entreter e engajar a audiência em prol do lucro imediato.

Apontar esses elementos e dissecar essa linguagem documental se torna uma ferramenta para o combate à desinformação e espera-se que a partir desta análise, e deste trabalho como um todo, seja possível identificar os padrões de linguagem que compõem outras produções audiovisuais com intenção de ludibriar seus espectadores, permitindo que o público se conscientize quanto às armadilhas narrativas do gênero ficcional e diferencie as produções que visam divulgação científica, ainda que entretenham seu público, de produções ficcionais com fins de entretenimento e lucro.

REFERÊNCIAS

ABC News, 2013. “Mermaids” Mocumentary Stirs Big Ratings for Animal Planet. 30 mai. 2013. **ABC News**. Disponível em: <<http://abcnews.go.com/blogs/entertainment/2013/05/mermaids-mocumentary-stirs-big-ratings-for-animal-planet/>>. Acesso em: fev. 2025.

BANIJAY SCIENCE. Mermaids The Body Found: Are Mermaids Real? | Mermaid Science Fiction Programme | Reel Truth Science. **YouTube**, 15 ago. 2018. 1h19min03s. Disponível em: <<https://youtu.be/sQ2Wc71PGVI>>. Acesso em: fev. 2025.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: Tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema**. São Paulo, Escrituras, 2006.

BILLIAM. When Animal Planet Made Up a Bunch of Stuff | Billiam. **YouTube**, 30 mar. 2021. 43min15seg. Disponível em: <<https://youtu.be/mPjQ2-Xrau8>>. Acesso em: fev. 2025.

BOND, William. The Animal Planet Mermaid Hoax. **HubPages**. Disponível em: <<https://discover.hubpages.com/entertainment/theanimalplanetmermaidhoax>>. Acesso em: fev. 2025.

BORBA, Bárbara de Abreu; RIPOLL, Daniela. **“Quatro anos para fazer, duas horas para mostrar¹”: os documentários de natureza em perspectiva**. Campinas, climacom - LABJOR Unicamp, 2015.

BUENO, Wilson Costa. **Jornalismo científico: revisitando o conceito**. In: VICTOR, C.; CALDAS, G.; BORTOLIERO, S. (Org.). *Jornalismo científico e desenvolvimento sustentável*. São Paulo: All Print, 2009. p.157-78.

BUENO, Wilson Costa. **Comunicação científica e divulgação científica: aproximações e rupturas conceituais**. Inf. Inf., Londrina, v. 15, n. esp, p. 1 -12, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Traduzido por Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1 ed. especial (40 anos, 40 livros), 2006.

CLINT’S REPTILES. We Just Discovered a TENTH Hammerhead Shark! **YouTube**, 1 fev. 2025. 38min33s. Disponível em: <https://youtu.be/T3xWjtx1_fM>. Acesso em: fev. 2025.

DODE, Daniel; RAMOS, Ana Catarina Peregrino Torres. **A Presença da arqueologia na Mídia Audiovisual no Brasil**. FUMDHAMentos, vol. XX, n. 2. p. 3-25, 2023.

GIANOTTI, Vanessa. Credibilidade em xeque: por um estudo da divulgação nas mídias sociais do pseudodocumentário Sereias. 2021. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

GOGGIN, Peter. “**ARE MERMAIDS REAL?**” **Rhetorical Discourses and the Science of Merfolk**. Shima, Vo. 12, nº 2, 2018.

GOMES, Giovanna. Pinturas em caverna sugerem que Saara já foi um oásis verde. **Aventuras na História**. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/historia-hoje/pintura-em-caverna-sugere-que-saar-a-ja-foi-um-oasis-verde.phtml>>. Acesso em: fev. 2025.

MERMAIDS: The Body Found. **Wikipédia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mermaids:_The_Body_Found>. Acesso em: fev. 2025.

MINIMINUTEMAN. The Ghosts of the Green Sahara. **YouTube**, 4 ago. 2024. 59min54s. Disponível em: <<https://youtu.be/HVXE4eTa94A>>. Acesso em: fev. 2025.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Traduzido por Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2005.

NOAA. Are mermaids real? No evidence of aquatic humanoids has ever been found. **National Ocean Service website**. Disponível em: <<https://oceanservice.noaa.gov/facts/mermaids.html>>. Acesso em: fev. 2025.

NOAA FISHERIES. Understanding Marine Wildlife Stranding and Response. **NOAA Fisheries**. Disponível em: <<https://www.fisheries.noaa.gov/insight/understanding-marine-wildlife-stranding-and-response>>. Acesso em: fev. 2025.

NUNES, Caue. **Recife falso: a construção do falso documentário no curta-metragem Recife frio**. Doc On-line, n. 20, www.doc.ubi.pt, p. 136-140, 2016.

ODD ANIMAL SPECIMENS. Animal Planet's Biggest Lie. **YouTube**, 21 abr. 2023. 13min04s. Disponível em: <<https://youtu.be/AoPFHC2ffSY>>. Acesso em: fev. 2025.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo, Companhia das Letras, 1ª ed, 21 jul. 2009.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, abr. 2009.

RABELO, Thiago da Silva; SANTOS, Lorrayne Caroline dos; BORGES, Rosana Maria Ribeiro. **A Análise Fílmica como Metodologia de Comunicação: Uma Reflexão a Partir do Pensamento Complexo**. In: XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, mai. 2019.

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

REDAÇÃO NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. Qual é a origem da humanidade segundo a ciência. 21 dez. 2022. **National Geographic Brasil**. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/12/qual-e-a-origem-da-humanidade-segundo-a-ciencia#:~:text=A%20hip%C3%B3tese%20cient%C3%ADfica%20mais%20aceit,a,evolutivo%20de%20milh%C3%B5es%20de%20anos.>>. Acesso em: fev. 2025.

RDUK SHOW. Sereias O início da Série - (Primeira Parte). **DAILYMOTION**. 3 ago. 2021. 45min51s. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x831f3o>>. Acesso em: fev. 2025.

SCHROPE, Mark. **Whale deaths caused by US Navy's sonar**. Nature, ed. 415, 106, <https://doi.org/10.1038/415106a>, 2002.

SCISHOW. Official Government Statement on Mermaids. **YouTube**, 18 jul. 2012. 3min16s. Disponível em: <<https://youtu.be/LVbfYAH11ZM>>. Acesso em: fev. 2025.

SWITEK, Brian. *Mermaids* Embodies the Rotting Carcass of Science TV. 31 mai. 2012. **WIRED**. Disponível em: <<https://www.wired.com/2012/05/mermaids-embodies-the-rotting-carcass-of-science-tv/>>. Acesso em: fev. 2025.

THALER, Andrew David. It's not about the Mermaids: Animal Planet's track record of fabricated reality. Southern Fried Science. 19 jul. 2013. **Southern Fried Science**. Disponível em:

<<https://www.southernfriedscience.com/its-not-about-the-mermaids-animal-planets-track-record-of-fabricated-reality/>>. Acesso em: fev. 2025.

THALER, Andrew David; SHIFFMAN, David. **Fish tales: Combating fake science in popular media**. Ocean & Coastal Management, 115, p. 88-91, 2015.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 5 ed. 2008:1994.

WALLACE, Paige. **Phony Facts and Eco-media: Fake Nature and the Call for Widespread Media Literacy**. Environmental Communication, 2018.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2008.

FILMOGRAFIA

DRAGÕES: Fantasia e Realidade. Direção de Justin Hardy. Produção de Darlow Smithson Productions. Reino Unido, 2004.

JOGO de Cena. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de João Moreira Salles. VideoFilmes e Matizar, 2007.

RECIFE Frio. Direção de Kléber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux e CinemaScópio Produções. Recife, 2009.

SEREIAS: O Corpo Encontrado. Direção de Sid Bennett. Produção de Darlow Smithson Productions. Estados Unidos, 2012.

ZELIG. Direção de Woody Allen. Produção de Robert Greenhut e Orion Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 1983.

GLOSSÁRIO

Ângulo zenital: Plongée absoluto ou ângulo zenital é quando a câmera é posicionada acima do cenário, observando a pessoa ou objeto em um ângulo de 90° de cima para baixo.

Bípede: O que tem dois pés, ou o que se apoia ou se desloca sobre dois pés.

Dessaturação: Ausência de intensidade de cor, dessaturar uma cor é levá-la ao cinza.

Docudrama: É um estilo de documentário que apresenta de forma dramática a reconstituição de fatos, utilizando-se atores para isso. Podem ser representados assuntos contemporâneos ou eventos históricos.

Glitch: Resultado inesperado de um mau funcionamento, um erro, um defeito, uma falha; defeito temporário em um sistema.

Jumpscare: Traduzido do inglês, pulo de susto, é uma técnica frequentemente usada em filmes de terror com intuito de assustar o público, surpreendendo-o com uma mudança abrupta de imagem ou evento, geralmente co-ocorrendo com um som alto e assustador.

Metadados: São, em essência, dados sobre dados. Eles fornecem informações sobre ou descrevem outros dados, tornando possível a organização, o encontro, e a compreensão de informações em volumes massivos e complexos.

Mise-en-scène: é a cenografia e o arranjo de atores em cenas para uma produção teatral ou cinematográfica; O que é "colocado diante da câmera".

Montagem: É o processo pelo qual se seleciona e se une as cenas filmadas, agora, na sequência desejada para exibição.

Over the shoulder: É o termo em inglês que se refere a um enquadramento de câmera enquanto se filma algo ou alguém a partir da perspectiva, ou ângulo da filmagem sobre o ombro de outra pessoa.

Streaming: Tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo, que é acessado pelo usuário de forma online.

Tilt: Inclinar ou inclinação.

Travelling: Ou panorâmica, é quando a câmera movimenta-se sobre seu eixo, para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, ou obliquamente.

Voice Off: Voz off ou narração off, é a indicação usada em duas situações para expressar o pensamento de uma personagem que aparece em cena ou quando sabemos quem é a personagem que fala, mas ela não aparece na cena.

Voice On: Indicação de narração da personagem que aparece em cena.

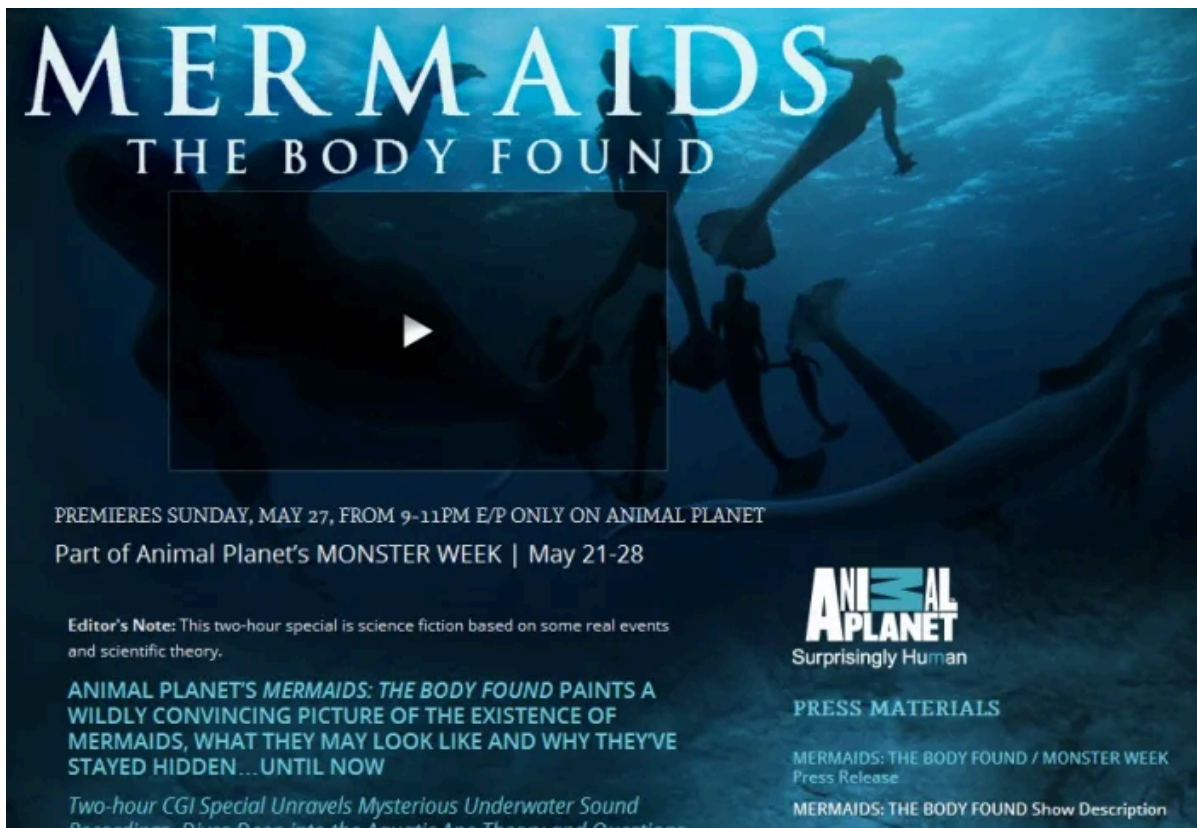
Voice Over: Também conhecido como voz de Deus, é a indicação de uma narração ou voz sobre um vídeo sem estar ligado à cena.

Zoom in: Técnica utilizada para ampliar a imagem de um objeto ou cena, destacando detalhes e criando um efeito de proximidade.

Zoom out: processo de afastamento ou ampliação do foco, permitindo uma visão mais ampla e abrangente de determinado assunto, objeto ou situação.

ANEXO

ANEXO A — Recorte do Material de Divulgação de Imprensa do filme “Sereias”



MERMAIDS
THE BODY FOUND

PREMIERES SUNDAY, MAY 27, FROM 9-11PM E/P ONLY ON ANIMAL PLANET
Part of Animal Planet's MONSTER WEEK | May 21-28

Editor's Note: This two-hour special is science fiction based on some real events and scientific theory.

ANIMAL PLANET'S MERMAIDS: THE BODY FOUND PAINTS A WILDLY CONVINCING PICTURE OF THE EXISTENCE OF MERMAIDS, WHAT THEY MAY LOOK LIKE AND WHY THEY'VE STAYED HIDDEN...UNTIL NOW

Two-hour CGI Special Unravels Mysterious Underwater Sound Recordings, Dives Deep Into the Aquatic App Theory and Questions

ANIMAL PLANET
Surprisingly Human

PRESS MATERIALS

MERMAIDS: THE BODY FOUND / MONSTER WEEK
Press Release

MERMAIDS: THE BODY FOUND Show Description