
O DOCUMENTÁRIO DA BRASIL PARALELO SOB UM ESTUDO NEOFORMALISTA: INVESTIGAÇÕES DO ESTILO ATRAVÉS DA WEBSÉRIE PÁTRIA EDUCADORA

*BRASIL PARALELO'S DOCUMENTARY UNDER A NEOFORMALIST STUDY: AN
INVESTIGATION OF STYLE THROUGH PÁTRIA EDUCADORA WEBSERIES
EL DOCUMENTAL DE BRASIL PARALELO BAJO UN ESTUDIO NEOFORMALISTA:
INVESTIGACIONES DE ESTILO A TRAVÉS DE LA WEBSERIE PÁTRIA EDUCADORA*

ARTHUR VICTOR SOUSA DE MOURA¹

ALEX DAMASCENO¹

Submissão: 13/07/2022

Aprovação: 01/08/2022

Publicação 30/06/2023

¹ Graduando em Cinema e Audiovisual e estudante do curso técnico em Cenografia pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é bolsista do programa PIBIPA (ICA/UFPA) no Projeto de Pesquisa intitulado Lab Neo Cine: Laboratório de Análise Neoformalista do Cinema e Audiovisual, coordenado pelo Prof. Dr. Alex Damasceno, onde desenvolve pesquisas sobre a produtora Brasil Paralelo.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3628-2586> E-mail: guttenliwes@gmail.com

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2262-9865> E-mail: alex@ufpa.br

RESUMO

O artigo analisa o primeiro episódio da websérie documental *Pátria Educadora*, realizada pela Brasil Paralelo, uma empresa brasileira que figura entre as maiores do mundo como produtora de conteúdos audiovisuais dedicados à comunicação política de extrema direita. Parte-se de uma abordagem neoformalista, sustentada por autores como Bordwell e Thompson, para se problematizar como o estilo do documentário se configura e é operacional no desenvolvimento da narrativa e na orientação do discurso. Como resultado, notamos que a força dominante do estilo é o jogo de contraposições, operada por aceleração e desaceleração da montagem, em dispositivos de ação simbólica e de atordoamento.

Palavras-chave: Neoformalismo. Brasil Paralelo. Documentário. Nova Direita Brasileira.

ABSTRACT

The paper analyzes the first episode of the documentary webseries *Pátria Educadora*, produced by Brasil Paralelo, a Brazilian company that is among the largest in the world as a producer of audiovisual content dedicated to extreme right-wing political communication. It starts from a neoformalist approach, supported by authors such as Bordwell and Thompson, to problematize how the style of the documentary is configured and operational in the development of the narrative and in the orientation of the discourse. As a result, we notice that the dominant force of the style is the play of contrapositions, operated by the acceleration and deceleration of the montage, in devices of symbolic and stunning action.

Keywords: Neoformalism. *Brasil Paralelo*. Documentary. New Brazilian Right.

RESUMEN

El artículo analiza el primer episodio de la webserie documental *Pátria Educadora*, realizada por Brasil Paralelo, una empresa brasileña que se encuentra entre las más grandes del mundo como productora de contenidos audiovisuales dedicados a la comunicación política de extrema derecha. Se parte de un enfoque neoformalista, apoyado por autores como Bordwell y Thompson, para problematizar cómo el estilo del documental se configura y opera en el desarrollo de la narrativa y en la orientación del discurso. Como resultado, notamos que la fuerza dominante del estilo es el juego de contraposiciones, operado por la aceleración y desaceleración del montaje, en dispositivos de acción simbólica y de aturdimiento.

Palabras-clave: Neoformalismo. Brasil Paralelo. Documental. Nueva Derecha Brasileña.

INTRODUÇÃO

A *Brasil Paralelo Entretenimento e Educação S/A* é uma produtora brasileira de conteúdos audiovisuais para a internet, fundada no ano de 2016, na cidade de Porto Alegre. Sua atuação baseia-se na elaboração de conteúdos de e para a extrema-direita brasileira: são documentários, um site de notícias, *podcasts* e até um serviço de *streaming* que funciona como plataforma para conteúdos educacionais e filmes. A empresa origina-se quando três amigos da Escola Superior de Propaganda e Marketing decidem, durante o processo de impeachment de Dilma Rouseff, montar uma plataforma de politização que servisse aos interesses dos grupos que emergiam no cenário político pós Jornadas de Junho (ANDRADE, 2022). Com este intuito, monta-se um precário site com palestras de figuras como Jair Bolsonaro, Olavo de Carvalho e Luiz Philippe de Orleans e Bragança, que rapidamente se desenvolve numa plataforma com mais de sessenta milhões de reais de faturamento anual¹.

Um ponto que destaca esta produtora entre outras que ocupam o espaço da internet na política brasileira (como a *Mídia Ninja*, *MBL* e *Quebrando o Tabu*) é o interesse desta em se posicionar como uma produtora de conteúdos audiovisuais com alto valor de produção. São nos *Originais BP* (nome dado aos documentários da Brasil Paralelo) que a produtora enxerta grande parte dos seus lucros, e está também nestes filmes o motivo de a empresa apresentar-se como uma das maiores do mundo no segmento das *think tanks* (CHAFUEN, 2021). Como produtora de materiais audiovisuais, a empresa logo desenvolve um modelo de negócios baseado na missão de apresentar a “verdade histórica, ancorada na realidade dos fatos, e sem qualquer tipo de ideologização na produção de conteúdo”², ideal condoreiro de educação e visibilização que define a produtora como peça central em um jogo ideológico descrito pelas políticas bolsonaro-olavistas, no estabelecimento de um jogo de desestabilização dos modelos de conhecimento atuais, na criação de narrativas “historiográfico-midiáticas” (BONSANTO, 2021, p. 7) que são a marca que define o contato com seus mais de 280 mil assinantes³.

1 Dados de 2021. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/dobro-de-faturamento>>. Acesso em: 31 de julho de 2022.

2 Brasil Paralelo, 2022. Página Sobre Nós. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/sobre>>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

3 O historiador Diego Paulo dá atenção para como a Brasil Paralelo se constrói sobre um mito fundante do neoliberalismo atual: a dos jovens empreendedores, que emprestam dinheiro e, através dos seus

Nestes *Originais BP*, a empresa trata de temas envoltos em grande repercussão pública, que muitas vezes acabaram de ser levantados pela política conservadora nas esferas de poder brasileiro. Em *A Última Cruzada* (2017), por exemplo, série em 6 episódios transmitida pela *TV Escola* do Ministério da Educação, trata-se da recuperação do orgulho pelo passado histórico brasileiro, propondo que devemos, para isso, buscar nossas origens na história europeico-portuguesa, que trazem os descobridores da terra brasileira. Já em *O Fim da Beleza* (2022), há uma tentativa de mostrar que a arte contemporânea perdeu a beleza e a harmonia ao se dedicar a uma militância que descentraliza valores ocidentais. Em *Pátria Educadora* (2019), surfando na nova Base Nacional Comum Curricular de Temer-Bolsonaro, a produtora procura apontar, partindo da constatação de que o Brasil ocupa as últimas posições nos rankings da educação mundial, como a educação compulsória atual, desviada de valores greco-romanos, força crianças a passarem por um processo de idiotificação, liderada pelos valores marxistas de Paulo Freire, fato que seria remediado pelo *homeschooling*.

É evidente uma continuidade estética na maneira como as narrativas são conduzidas em vários filmes da produtora, pela percepção de uma forma fílmica baseada num conteúdo retórico, sustentado por imagens de apoio e entrevistas com figuras de grande importância na política de nova direita brasileira. Esta força estilística comum convoca-nos a questionar relações de autoria e produção que envolvem os documentários da produtora. Sobre estes pontos, já foram realizadas diferentes análises do discurso, que tentam dar conta de uma avaliação das ideias revisionistas e negacionistas dispostas pela produtora em suas obras.

Neste artigo, entendendo que a investigação dos processos engendrados pela produtora transborda para além de um sentido do conteúdo de seus produtos, voltamo-nos para a compreensão de como determinados dispositivos da linguagem cinematográfica estão sendo utilizados pela *Brasil Paralelo* na criação das suas obras audiovisuais. Interessa-nos mapear como determinadas ferramentas privilegiam o desenvolvimento de propostas narrativas que atuam junto ao espectador na elaboração de um sistema

méritos pessoais, conseguem a proeza de erigir uma grande empresa que move a máquina capitalista e gera grande riqueza. Essa imagem, repetida à exaustão no modo como a empresa diz nunca ter aceito “um real” do dinheiro público, é um dos pilares da criação de um imaginário em torno da *Brasil Paralelo*, que a impõe não somente como uma produtora audiovisual, mas, sim, como um modelo de vida e um símbolo de desenvolvimento. (PAULO, 2020, p. 105)

formal nos documentários. Pretendemos com isto iluminar o funcionamento dos dispositivos de produção da empresa para, munidos deste entendimento, estudar estas ferramentas em seu pleno funcionamento na elaboração de um discurso político, que é operacional entre os círculos de desinformação na nova direita brasileira.

Com este objetivo em vista, articulamos uma análise poética-neoforalista do primeiro episódio de *Pátria Educadora*, websérie que entendemos aqui como detentora de uma amostragem ideal dos códigos audiovisuais da produtora, e que consegue nos oferecer material suficiente como ponto de partida para o estudo de outras obras da *Brasil Paralelo*. No artigo, partimos do estudo do Neoforalismo em Kristin Thompson (1988) e David Bordwell (1989, 2013) na exploração dos elementos que definem um estilo na obra, visando compreender como estes constroem um sistema de argumentação que se privilegia das ferramentas do documentário para mobilizar as suas asserções, situando o espectador dentro de um papel ativo no pleno funcionamento da experiência cinematográfica.

IDENTIFICANDO A DOMINANTE

No esforço de investigar *Pátria Educadora* por meio do neoforalismo fazamos, primeiro, um movimento de esclarecer o modo pelo qual os conceitos de forma e conteúdo operam nesta abordagem. Bordwell e Thompson (2013) analisam que a oposição feita entre forma e conteúdo parte geralmente do pressuposto de que a forma na obra de arte opera como um envelope, onde está presente uma mensagem interna – o conteúdo. Como mero recipiente, a forma funcionaria apenas como meio que dá suporte e molda o que precisa ser lido. Essa suposição é equivocada, propõem os autores, porque em um filme todos os componentes que o integram (ângulos de câmera, falas dos personagens, cores, sons) estão atuando como parte de um conjunto geral, oferecendo pistas ao espectador, que tenta solucioná-las integrando-as dentro de um sistema completo guiado por padrões. Ou seja, entende-se que tudo disposto a nós por um filme foi selecionado por um realizador, compõe um sistema que possui leis próprias de organização e é orientado por funções e motivações que o espectador percebe e participa num processo de resolução de pistas. Tanto forma quanto conteúdo,

portanto, compõem este mesmo processo cognitivo, pois a forma, como sistema unificador, oferece os procedimentos do conteúdo de uma obra.

Em *Breaking The Glass Armor* (1988), Thompson amplia o entendimento dessa relação, investigando-a como necessariamente parte da experiência de uma esfera diferente da cotidiana. No livro, a autora apresenta-nos ao conceito de desfamiliarização:

A arte desfamiliariza nossa percepção habitual do mundo cotidiano, da ideologia [...], de outras obras, e assim por diante, ao tomar materiais destas fontes e transformá-los. As transformações se configuram na colocação destes em um novo contexto, bem como na sua participação em padrões formais inusitados⁴. (THOMPSON, 1988, p. 11)

A autora avalia que os filmes precisam, em algum nível, desfamiliarizar o mundo comum para poder ser considerados como obras de arte. Caso não exista desfamiliarização, a obra perde a capacidade de gerar estranhamento, partindo para um campo diferente: o da prática do dia a dia. Thompson então apresenta que essa esfera do cotidiano difere de outra, onde estão as obras de arte: em uma, possuímos experiências práticas e amplamente familiares (automatizadas); enquanto na outra, temos uma relação de estranhamento com essas estruturas, porque vemos-as posicionadas em sistemas formais diferentes do habitual.

De modo geral, o neoformalismo é um caminho de estudo que nos propõe a colocação de determinadas questões ao filme em que, baseando-nos em objetos/dados que podem ser verificados e questionados por outros, visamos entender como uma obra desfamiliariza o mundo cotidiano e nos mobiliza na experiência de uma forma. O estudo, então, oferece destaque às ações cognitivas do espectador junto ao filme, retirando-o da passividade de uma experiência no aparelho de efeitos ideológicos (BAUDRY, 2018, p. 311), evitando a ideia de que um filme manipula o seu espectador e o insere num jogo ideológico capitalista. Melhor, entende-se que o cinema existe numa relação simbiótica com os vários níveis dos processos mentais ativos que nele experimentamos (BORDWELL, 1989).

Para Thompson, um elemento central e determinante na pesquisa neoforalista

4 Do original: “Art defamiliarizes our habitual perceptions of the everyday world, of ideology (‘the fear of war’), of other artworks, and so on by taking material from these sources and transforming them. The transformation takes place through their placement in a new context and their participation in unaccustomed formal patterns.” Tradução nossa.

de um filme é a categoria de dominante, ideia que a autora articula principalmente através do pensamento do formalista russo Yuri Tynianov. O autor propõe um entendimento dinâmico da forma do filme, que partiria não de uma junção orgânica (unidade) de todos os fatores do filme em equivalência, mas de um princípio constitutivo, que assume destaque e subordina o comportamento dos outros elementos, que estariam no plano de fundo. Nesse entendimento de elementos subordinados e subordinadores apresenta-se um fluxo interativo que, em vez de considerar a obra um sistema fechado, possibilita-lhe gerar a desfamiliarização (THOMPSON, 1988). A autora resume o conceito ao afirmar que:

A dominante, então, passou a significar as estruturas concretas dentro da atividade de dispositivos e funções desfamiliarizados, que estão em primeiro plano, interagindo com outros que são subordinados e automatizados. Pela perspectiva do espectador, podemos dizer que a dominante é o que governa o ‘ângulo’ perceptivo-cognitivo que somos levados a adotar ao ver um filme contra seus *backgrounds*⁵. (THOMPSON, 1988, p. 91)

O conceito *Background*, citado no trecho anterior, é desenvolvido por Thompson para considerar que o espectador de uma obra possui certas habilidades adquiridas na experiência com outras formas e suas vivências. É assim que são estabelecendo certas normas que podem ser seguidas ou desviadas pelo filme, na experiência da desfamiliarização. Thompson argumenta ainda sobre a importância da determinação de uma dominante ao notar que, em um filme, somos levados a questões que podem encaminhar nossa percepção para a identificação de objetos que são menos profícuos que outros. É pela observação da dominante, então, que um analista pode discriminar quais elementos cumprem funções de maior relevância no filme e, portanto, também selecionar elementos mais facilmente reconhecíveis em outras obras, que podem compartilhar as mesmas dominantes ou similares à da obra que estamos analisando (THOMPSON, 1988). Por fim, Thompson também apresenta uma capacidade que a indicação da dominante possui de moldar a abordagem e os métodos a serem utilizados na investigação do objeto fílmico:

Nós podemos começar isolando estes dispositivos que parecem ser os mais

5 Do original: “The dominant, then, has come to mean the concrete structures within the work of foregrounded, defamiliarized devices and functions, interacting with subordinated, automatized ones. From the spectator’s perspective, we might say that the dominant governs the perceptual-cognitive “angle” that we are cued to adopt in viewing a film against its backgrounds.” Tradução nossa.

intrigantes e importantes; em um filme muito original, estes tendem a ser os mais inusitados e desafiadores, enquanto que em um filme mais comum, estes serão os mais típicos e reconhecíveis⁶. (THOMPSON, 1988, p. 44)

Partindo do pensamento de Thompson, entre os vários recursos que observamos na série *Pátria Educadora*, podemos dizer que um mais aparente e mais “típico e reconhecível” é a contraposição que o filme estabelece entre as imagens dos movimentos progressistas (por exemplo, os protestos pela educação, jornadas de ocupação e assembleias estudantis) colocadas contra imagens da “educação para elevação do ser”, em que são postas pinturas clássicas, gráficos do sistema educacional greco-romano e, por fim, os próprios entrevistados. Estas contraposições estão presentes desde os comentários do apresentador Filipe Valerim (que aparece no início do filme e continua como *voz-over* por toda a obra), que anuncia que o interesse da série está em realizar “a maior denúncia já feita sobre a educação brasileira” (1’25”), identificando os responsáveis por vivermos em “um país que não merece ser violento, pobre e atrasado” (0’30”) – tarefa que convida o espectador a se assumir patriota e assinar o *streaming* da produtora, na missão de salvá-la de uma possível falência que a falta de membros ocasionaria.

Esse jogo de contraposição é um fenômeno identificado por outros analistas que se debruçam no estudo de diferentes filmes da *Brasil Paralelo*. O trabalho de Vinicius Finger, por exemplo, com o aporte do pensamento de Gilles Deleuze, constata que predominam nos filmes a dicotomia atração-repulsão, gerados por um predomínio de imagens que remetem à pureza em um tipo de imagem, enquanto em outro, predominam imagens de sujeira e animalidade (FINGER, 2021, p. 18). Já o estudo de Clóvis Gruner e Murilo Cleto expandem a perspectiva sobre esse assunto, ao constatar que:

[...] a simplificação da realidade e sua redução a estereótipos administráveis estimula o impulsionamento de “sentimentos coletivos de alta voltagem”, como o medo e o ódio. Eles sedimentam, por sua vez, afetos que recrudescem uma comunidade moral que se autorrepresenta como constantemente ameaçada – pela esquerda, as mídias, pelas chamadas minorias, por docentes, enfim, por tudo e todos que encarnam o risco de desestabilizar aquilo que, à falta de melhor palavra, essa mesma comunidade define como “tradição”. (GRUNER; CLETO, 2021, p. 361)

6 Do original: “We can begin by isolating those devices that seem to be the most intriguing and important; in a highly original film, these will tend to be the most unusual and challenging, while in a more standard film, they will be the most typical and recognizable.” Tradução nossa.

Estes pesquisadores auxiliam-nos a perceber que esta dominante é, na verdade, um sintoma de um esquema maior das novas direitas, que baseiam sua força política na colocação de “ameaças” que precisam ser combatidas através da consolidação de valores, grupos e afetos em busca de manter a ideia de “tradição”. Também percebemos que, advindo desta operação, a dominante de contraste aqui observada se estende para outras mídias, o que faz necessário contextualizá-la no objeto a ser estudado, como no caso dos memes e, aqui, em um documentário.

No filme, podemos agora argumentar que se operacionaliza um jogo dual de contraste entre imagens do “mundo comum” (como as filmagens de celular que circulam por redes sociais), colocadas contra as alternativas da *Brasil Paralelo*, personificada pelos palestrantes, que aparecem como entrevistados em tela. Nesse processo, as forças automatizadas, banais, cotidianas, de informações de um cotidiano midiático ligado aos ciclos de nova direita, ganham força por estarem presentes num contexto formal diferenciado (a linguagem do documentário) e, ao mesmo tempo, estarem sendo deformados pela forma desfamiliarizada da argumentação do documentário, que as reposiciona em um campo de embate, na denúncia que constrói contra este próprio mundo contemporâneo midiático. Por este processo, produz um resultado que se descreve na desfamiliarização da obra como um todo, dando funções e motivações para cada dispositivo deformado pela dominante. Esse ponto de vista pode ser reduzido em outro muito mais simples: o do dualismo na luta do bem contra o mal.

Para responder como *Pátria Educadora* lança mão desta dominante na elaboração de um estilo, apresentamos a análise a seguir, que se baseia na observação do filme disponível no canal da produtora na plataforma *YouTube*. Há outra versão, presente no serviço pago de streaming da *Brasil Paralelo*, adicionada de 40 minutos e desprovida de alguns elementos que vemos aqui nesta versão. Apropriamo-nos da versão *YouTube* para o estudo, no entanto, por entender haver aqui, apesar dos cortes, um panorama dos interesses formais desta obra, bem como é possível dizer que esta se trata, de fato, da versão definitiva do filme; já que é a partir daqui que a produtora contabiliza os números de alcance e se regozija pelo sucesso da produção.

RELAÇÕES DE ESTILO

Para esta análise dos recursos estilísticos em *Pátria Educadora*, proporemos um estudo que parte da análise de um jogo de aceleração e desaceleração observado na construção dos planos, tomando a ideia de montagem em um sentido amplo, entendendo-o, como em Pudovkin (2018, p. 57), a partir da seleção de operações, desde o roteiro, que orientam as “impressões” de uma obra. Isso porque, em momentos da série, somos apresentados a algumas montagens que funcionam no esquema comprobatório do modo expositivo do documentário (NICHOLS, 2010) e que cumprem no filme a função de contextualizar e apresentar o tema a ser debatido. Essas imagens congregam notícias de telejornal, vídeos de manifestações e entrevistas, arranjadas de um modo que é corriqueiro para um documentário, agregando informações para o argumento a ser desenvolvido. Os realizadores do filme poderiam construir essas sequências de várias maneiras, mas decidem por compô-la utilizando algumas ferramentas específicas: 1) privilegiam uma técnica que se baseia na diminuição da duração dos planos em tela; 2) executam uma montagem que atua na criação de atordoamentos; 3) opõem estes recursos ao suavizarem a aceleração pelo uso de fades. Como veremos, cada um destes dispositivos ganha seu poder desfamiliarizador ao ser deformado pela dominante que, a todo momento, insere essas ferramentas no esquema de contraste que a retórica do documentário levanta.

Em um primeiro caso, a manipulação do tempo dos cortes enfatiza a aceleração de maneira mais nítida, ao reduzir a duração que cada plano aparece em tela. Nesse mecanismo de criação de contraste estão dispostos uma seleção de planos, notadamente imagens animais de pessoas em salas de aula, regidas por uma música pulsante e empática que confere continuidade às informações de múltiplas fontes, que recebemos em pouco tempo. Essa estratégia de montagem dos planos orienta-nos a definir quem está sendo acusado pela denúncia levantada pelo filme, e é a base para o funcionamento de outro dispositivo de aceleração, que chamamos aqui de montagem de atordoamento.

A montagem de atordoamento é um termo que usamos para denominar essa que parece ser uma forma utilizada pela websérie para congrega uma ampla quantidade de arquivos sobre um mesmo tema, em que o sentido de cada recurso individual é esvaziado, na abrangência de uma somatória que é maior que a união das partes. Como meio de exemplificar, vejamos que na montagem de atordoamento opera-se a seguinte intenção:

1) O filme precisa mostrar que determinado ponto que está debatendo é comentado por uma multidão de autoridades, que confirmam o ponto de vista levantado até o momento; 2) Para exibir esta unanimidade ao espectador, seleciona um grupo de imagens e sons facilmente reconhecíveis pelo público, que tratem do tema em questão (por exemplo, do lema do governo Dilma – *Brasil, Pátria Educadora*); 3) O filme então junta todos esses materiais, conectando-os por um motivo visual e/ou sonoro, que os interliga e dissolve a individualidade de cada plano, de modo que o resultado seja a afirmação uníssona do problema que é apresentado. Seguindo o exemplo, há um momento do primeiro episódio em que vários programas de telejornais são exibidos com os apresentadores comentando, em tom agressivo, a frase *Brasil, Pátria Educadora*. O resultado obtido é que passamos a entender que todos os jornais do Brasil estiveram indignados com o governo Dilma e afirmam que a educação do país é tão precária quanto o documentário propõe. Mesmo que algum dos programas exibidos estivesse tratando das vantagens do governo Dilma, a montagem suavizaria este fato e o colocaria como peça afirmadora do discurso.

Essa categoria de montagem, que visa ao atordoamento dos sentidos do espectador e à conclusão de um determinado assunto, é construída através de uma dinamização dos cortes. É importante perceber, no entanto, que esta montagem está sempre em contraste com alguma outra, por exemplo: a montagem dos jornalistas comentando a expressão *Pátria Educadora* está disposta logo após as imagens dos estudantes animais, em sala de aula, no esquema de montagem acelerada. Essa colocação nos leva a associar o lema do governo Dilma à degradação moral representada pelos estudantes, atordoando nossos sentidos, não oferecendo tempo hábil para leitura das informações em tela.

Como afirmado, a montagem de atordoamento não é uma categoria nova, mas um termo dado a este fenômeno que aparece neste documentário, no interesse de realçar o efeito que busca alcançar. O formalista russo Sergei Eisenstein (2002, p. 80), por exemplo, já descreve a possibilidade de se valer da “aceleração mecânica” do comprimento dos planos para criar um dispositivo de tensão no que chama de montagem métrica, que não é percebida pela impressão imediata, mas pela medida dos “comprimentos absolutos” dos planos: “Apesar de irreconhecível, ele [o ritmo] é no entanto indispensável para a ‘organização da percepção sensual’. [...] a complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões ao invés de uma clara tensão

emocional” (EISENSTEIN, 2002, p. 80). Uma das formas de realizar esta montagem métrica, baseada matematicamente na duração dos planos, é na alternância de “dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdo destes fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 80). Semelhante a Eisenstein, podemos traçar caminhos até o impressionismo em Abel Gance, o cine-olho em Vertov, e fenômenos como a montagem *hip-hop* em *Réquiem Para um Sonho* (2001), de Aronofsky, que utiliza a aceleração do ritmo na montagem para retratar estados emocionais intensos.

Essas estruturas de aceleração que vimos, deformadas pela dominante de contraste, operam como um mecanismo de atordoamento que coloca algumas imagens do lado oposto ao discurso da produtora. Um uso que deixa ainda mais claro esse interesse é a construção de uma técnica de montagem em simbolismo, que acontece em *Pátria Educadora* quando se sobrepõem imagens de governos fascistas às de manifestações estudantis protestando contra o fascismo, na tentativa de nos levar a crer que um é a continuidade do outro. Podemos explicar este dispositivo simbólico através dos métodos de montagem apresentados por Pudovkin, em que o simbolismo é apresentado como um método útil na elaboração de um “conceito abstrato” no entendimento do espectador:

Nas cenas finais do filme *A greve*, a repressão aos trabalhadores é pontuada por planos da matança de um boi num matadouro. O roteirista deseja, desta maneira, dizer: da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente. (PUDOVKIN, 2018, p. 58)

A este dispositivo da linguagem cinematográfica é antagonizado outro, operado por meio da edição: os *fade-ins* e *fade-outs* presentes desde o começo do filme. Esse recurso de desaceleração do ritmo não lida diretamente com a duração dos planos, mas na suavização da descontinuidade entre cortes. Afinal, como filme que lida amplamente com materiais de arquivo díspares, a descontinuidade é um recurso formal efetivamente manipulado no jogo da dominância de contraste. Vimos anteriormente como ela é usada na criação de um atordoamento; mas agora, no recurso dos *fades*, essa descontinuidade é aliviada ao se aumentar o tempo do corte, inserindo pequenos respiros (a imagem primeiro dissolve para preto e só depois outra imagem surge) que satisfazem uma ordenação dos planos.

Podemos agora estabelecer como essas imagens (do lado “bom” do discurso) funcionam em *Pátria Educadora*. Para isso, é válido perguntarmo-nos como as ferramentas de computação gráfica – motion graphics, sobreimpressões, letreiros, logomarcas – e diversos dispositivos de programas de telejornalismo, como o discurso direto para a câmera e o contato direto com o espectador, estão no filme a serviço destas ideias. Esses elementos saltam aos olhos porque usam recursos visuais tradicionais de outros meios para oferecer legitimidade aos enunciados da produtora. Ou seja, argumentamos que o filme se utiliza de estruturas formais já bem estabelecidas na memória do espectador para sustentar o que afirma. Essas imagens, compondo o lado da produtora na denúncia, diferenciam-se das anteriores justamente na manipulação deste *background* que já trazemos conosco da experiência com outras formas.

Em um exemplo, observamos que o formato em que são apresentadas as notícias, gráficos e citações no documentário guardam bastante semelhança no modo como são exibidas em redes sociais e programas de televisão (Figura 1, Figura 2), espaços comuns de atuação da produtora.

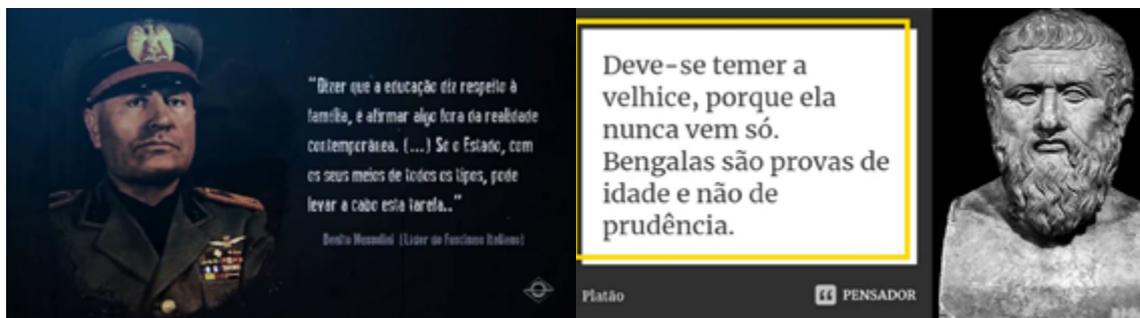


Figura 1 - Comparativo do formato de citações. Fonte: *Pátria Educadora* (2020); pensador.com.

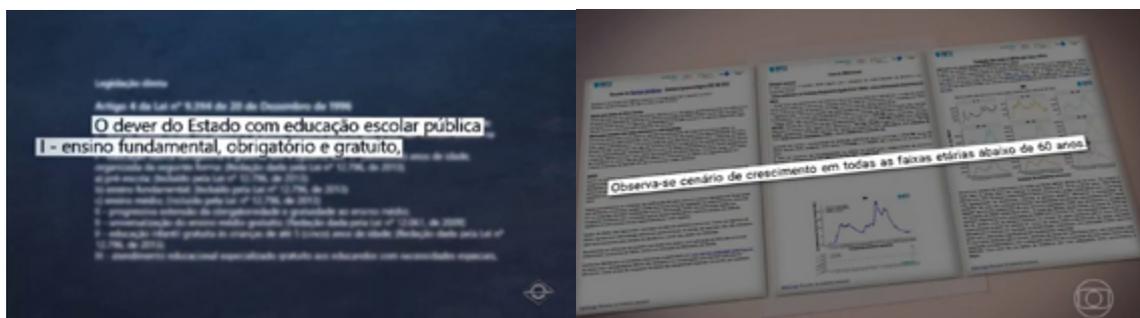


Figura 2 - Comparativo do formato exibição de texto. Fonte: *Pátria Educadora* (2020); Jornal Nacional.

Diante destes recursos de estilo, é útil que façamos contextualizações de alguns usos destes elementos nas produções da *Brasil Paralelo*. No documentário *A Cruz e a Espada*, por exemplo, podemos visualizar, a partir do início do capítulo 1 (07'00"), uma narração que apresenta as origens da civilização humana, guiada por uma série de imagens de natureza que duram bastante tempo em tela, utilizando cortes secos e fades guiados por música de instrumentos de sopro. Nesse caso, como o interesse é menos de opor essas imagens a outras que de estabelecer o tom de sobriedade que carrega a antiguidade europeia, o recurso estilístico da desaceleração é utilizado com mais destaque. Em um caso mais complexo, como é o caso da abertura de *Pátria Educadora* (05'20"), uma miríade de recursos é empregada aceleradamente, juntando fades, elementos gráficos (tabelas, notícias, citações) e montagens de atordoamento, no estabelecimento agora de um efetivo antagonismo, que, como vimos, é a dominante no estilo da série.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vemos que a produtora *Brasil Paralelo* se utiliza dos *backgrounds* em contextos formais distintos que, sendo moldados pelo jogo de contraste da dominante, produz antagonismos de maior ou menor familiaridade dependendo do interesse em vista. Essas relações, em questão de estilo, são úteis na ampliação do seu significado pela articulação com os outros elementos formais de uma obra, como a sua narrativa.

Podemos agora nos questionar se estes dispositivos descritos não são, de fato, desconexos uns dos outros na criação de uma experiência fílmica no documentário, de modo que esse gênero tenha sido sublevado no estudo. Para isto, precisamos fazer as seguintes considerações: primeiro, pela percepção de que os próprios documentários da *Brasil Paralelo* são, por si mesmos, conectados em sua narrativa apenas pela linha mais direta de discurso dos entrevistados pois, em um nível geral, os filmes têm sua construção em blocos, como um programa de TV que possui intervalos. Uma segunda consideração é a de que estas evidências do estilo nos servem para um avanço no estudo da forma na *Brasil Paralelo*, mas não como um esgotamento de seus elementos, que requerem um aprofundamento da sua definição tanto dentro das próprias técnicas narrativas do documentário, quanto na relação da produtora com outras formas disponíveis na história do cinema.

Neste trabalho, conseguimos construir as linhas gerais através das quais as relações de estilo das obras da empresa são construídas. Partindo da definição de uma dominante de contraste, percebemos que a série *Pátria Educadora* se vale de uma construção em termos de aceleração e desaceleração da montagem, no interesse de evidenciar a continuidade e a descontinuidade entre os planos apresentando, por meio desta constatação, como um tipo específico de aceleração (a montagem de atordoamento) e de desaceleração (os *fades*) atuam na construção dessa forma e focalizam os polos do contraste. Nestes elementos, foi possível indicar como a visualização das obras da produtora é orientada por sistemas culturalmente referenciados em padrões conservadores e de ataque às estruturas de conhecimento vigentes, elaborando sistemas formais que esvaziam os significados possíveis de uma oposição, que é posta no lado contrário das denúncias montadas pelos filmes da produtora.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rafael Herculano de. **NEGACIONISMO NO YOUTUBE**: Um “Brasil Paralelo” a serviço das novas direitas. 2022. 224 f. Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos.

BONSANTO, André. Narrativas “historiográfico-midiáticas” na era da pós-verdade: Brasil Paralelo e o revisionismo histórico para além das fake news. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, maio de 2021.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORDWELL, David. Historical poetics of cinema. In. PALMER, B. (org.). **The cinematic text**: methods and approaches. Atlanta: Georgia State Literary Studies, 1989.

CHAFUEN, Alejandro. The 2022 Ranking Of Free-Market Think Tanks Measured By Social Media Impact. *Forbes*, 26 de abril de 2022. **Policy**. Disponível em: shorturl.at/cKM18. Acesso em 23 de junho de 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FINGER, Vinícius. História, mídia digital e anti-ciência: a quimera narrativa do canal brasil paralelo. **Historiæ**, Rio Grande, v. 12, n. 2, p. 18, 2021.

GRUNER, Clóvis; CLETO, Murilo. “Sete denúncias”: guerra cultural e retórica antissistema no documentário da Brasil Paralelo sobre a pandemia. In: OLIVEIRA, Rodrigo Cássio; CHRISTINO, Daniel; JÚNIOR, Eliseu Vieira Machado (org.). **Covid-19 e a comunicação**. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

PAULO, Diego. Os mitos da Brasil Paralelo – uma face da extrema-direita brasileira (2016-2020). **REBELA - Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos**, Florianópolis, v. 10, n. 1, 2020.

PÁTRIA EDUCADORA. O Fim da História. Felipe Valerim. São Paulo, Brasil Paralelo, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/EU5sAWPKgMc>>. Acessado em 15 de julho de 2022.

PUDOVKIN, Vsevolod. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

COMO CITAR ESTE ARTIGO

DAMASCENO, Alex; MOURA, Victor. O documentário da *Brasil Paralelo* sob um estudo neoformalista. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 18, pp: 102-118. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2763-9398.2023v18n.63875>