

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Matheus Barbosa Emérito

O falso documentário

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Matheus Barbosa Emérito

O falso documentário

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área de concentração: Signo e significações na mídia, linha de pesquisa: Análise das mídias, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Doutor Arlindo Ribeiro Machado Neto.

SÃO PAULO

2008

BANCA EXAMINADORA

Aos meus pais
com carinho.

AGRADECIMENTOS

A princípio gostaria de agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ, pelo auxílio neste projeto.

Agradeço as incansáveis orientações, conselhos do Professor Doutor Arlindo Machado, que me guiaram de maneira eficaz ao objetivo desta pesquisa.

Sou eternamente grato a minha família, especificamente, a minha mãe pelo grande amor que sinto, ao meu pai por sua sabedoria (mal sabe ele que estou apenas seguindo seus passos), a minha irmã pelo companheirismo incontestável, a ela com sua paixão materna e aos meus irmãos, Jusselino, Guilherme e George por estarem sempre comigo.

Agradeço ao carinho diário e a ajuda substancial de Ana Maria, a única companhia permanente e aos amigos Yuri Jivago, Charles Silveira, Camillo da Silveira, Mateus da Silveira, Kátia da Silva, Melissa Christofolletti, André Lima, Gilberto Moreschi, Maria Fernanda, Danielle Galvão, Moema Vilhena, Erick Gomes, Estevão Cavalcanti, Letícia Aguiar e Cecília Veloso.

Sou grato aos professores do departamento de Comunicação e Semiótica e a Cida pela prontidão em nos informar.

Por fim, gostaria de agradecer a Graça Targino por ter apostado no meu sucesso.

*" Se sua campainha tocar e não
haver ninguém na porta, não foi
nenhum marciano, é Halloween."
Orson Welles*

RESUMO

Este trabalho tem como propósito estudar um específico modo de representação: o falso documentário no suporte televisivo e no cinema.

Dentre as hipóteses adotadas, o falso documentário é analisado como convenção “anti-normativa”, ao predominar a ficção no corpo (código discursivo) de não-ficção e, assim, incorporar a qualidade de crédito da linguagem documental. Seu processo de criação tende, por um lado, a desconstruir seu significante, mas, por outro, o celebra através da paródia.

Para tanto, pretendeu-se verificar e conceituar o documentário como gênero cinematográfico para amparar as definições do falso documentário. Foram analisadas obras, como a do teórico Bill Nichols, que institucionalizam o gênero através de textos que abordam desde a origem do cinema e do próprio gênero, até o surgimento de estruturas peculiares ao formato documental. Procurou-se definir o falso documentário tendo como base o estudo de Jane Roscoe e Craig Hight, que caracterizam o falso documentário como obra ficcional que gesta a não-ficção. Porém, fez-se necessário examinar a prática do falso documentário na televisão para adequá-lo suficientemente ao conceito. Dessa forma, organiza-se uma disposição formada basicamente de acordo com a proposta de Arlindo Machado para os gêneros televisivos: formas fundadas no diálogo; a narrativa seriada; o telejornal; as transmissões ao vivo.

Quanto ao propósito de classificar o falso documentário, levantamos a possibilidade de dividi-lo em duas categorias: a paródia e o trote. Partimos dos estudos das formas de arte de Linda Hutcheon, autora para quem a paródia somente desempenha o seu papel se for igualmente reconhecida como algo distinto do referente original. Opostamente, o trote ocupa o lugar deixado pela paródia não interpretada. A pesquisa teve como “corpus”: obras cinematográficas que atendem às características do falso documentário, em especial, o filme *The War Game* (Peter Watkins, 1965), analisado com mais profundidade para a verificação das hipóteses propostas.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; falso documentário; cinema; televisão; paródia; trote.

ABSTRACT

This study has as its purpose the examination of a specific mode of representation: the fake documentary at its supports - television and cinema. Among hypothesis adopted, fake documentary has been analyzed as convention "anti-normative" in the face of its fiction predominance in a non-fiction body (discursive code) and its capacity to incorporate the documentary aspect of faith. Its creation agenda tends to deconstruct its significant, but in the other hand, can celebrate it by making parody. For all that matter, we pretend to assess and conceptualize documentary as a cinema genre to support the fake documentary definitions. Works of theorists as Bill Nichols were analyzed. Nichols made serious contributions to institute documentary as genre by texts which discuss since the cinema beginning to the emergence of documentary peculiar format structures.

Fake documentary definitions were assessed having in its bases the study of Jane Roscoe and Craig Hight, who considered fake documentary as a fiction which works as non-fiction. However, it is necessary to inspect the documentary practices at television in order to adapt it into the concept. In this way, a disposition based on Arlindo Machado suggestion of television genre categories was organized: forms based on dialog; narrative in series; television news; live transmission.

As for purpose to classify fake documentary, we discussed the possibility to divide it into two categories: parody and hoax. Studies of Linda Hutcheon defend that parody can only perform its function when recognized as something distinct from original. In opposite, hoax takes place as a parody not interpreted. This research had as its corpus: cinema movies which attend as fake documentaries. Specifically, the british movie called *The War Game* (Peter Watkins, 1965) was analyzed with more profundity aiming to verify the hypothesis adopted.

PALAVRAS-CHAVE: documentary; fake documentary; cinema; television; parody; hoax.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Princess Ali	15
Figura 02: Nanook of the North	20
Figura 03: La Marche de L'empereur	28
Figura 04: Primary	34
Figura 05: Grey Gardens	38
Figura 06: The Simpsons – Episódio Behind the dayghter	57
Figura 07: South Park – Episódio Behind the Menu	58
Figura 08: X-Files – Episódio X-Cops	58
Figura 09: Alternative 3	63
Figura 10: JFK	67
Figura 11: Jornal “The New York Times” de outubro/1938	70
Figura 12: The Beatles anthology	77
Figura 13: The Rutles: All You Need Is Cash	78
Figura 14: This is Spinal Tap	79
Figura 15: This is Spinal Tap	80
Figura 16: Forgotten Silver	85
Figura 17: Forgotten Silver	86
Figura 18: Alien Abduction: Incident in Lake County	87
Figura 19: Suposto material do filme The Blair Witch Project	89
Figura 20: Man Bites Dog	90
Figura 21: Man Bites Dog	90
Figura 22: Death of a president	92
Figura 23: The War Game	95
Figura 24: The War Game	95
Figura 25: The War Game	96
Figura 26: The War Game	97
Figura 27: The War Game	97
Figura 28: The War Game	98

Figura 29: The War Game	98
Figura 30: The War Game	100
Figura 31: The War Game	100
Figura 32: The War Game	101
Figura 33: The War Game	101
Figura 34: The War Game	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A HISTÓRIA E MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO ..	14
1.1 O cinema primitivo	14
1.2 A invenção de Flaherty	18
1.3 A caminho do gênero	21
1.4 Modos de representação	24
<i>1.4.1 Modo poético</i>	25
<i>1.4.2 Modo expositivo</i>	28
<i>1.4.3 Modo observacional</i>	32
<i>1.4.4 Modo participativo ou interativo</i>	36
<i>1.4.5 Modo reflexivo</i>	39
<i>1.4.6 Modo performático</i>	42
1.5 O documentário: a definição como tentativa	44
2. O FALSO DOCUMENTÁRIO	46
2.1 Definição	46
<i>2.1.1 O falso documentário e modo reflexivo</i>	52
<i>2.1.2 O falso documentário na TV</i>	54
<u>2.1.2.1 Formas fundadas no diálogo</u>	54
<u>2.1.2.2 Narrativa seriada</u>	55
<u>2.1.2.3 O telejornal e as transmissões ao vivo</u>	59
<u>2.1.2.4 Docusoaps ou Realities</u>	63
<u>2.1.2.5 O falso documentário e o docudrama</u>	65
2.2 Breve histórico	68
2.3 Classificação	72
<i>2.3.1 A paródia</i>	72
2.4 Uma proposta de classificação	74

<i>2.4.1 O falso documentário como paródia</i>	76
<i>2.4.2 Falsos documentários como trote</i>	84
3. THE WAR GAME	92
3.1 Contexto	92
3.2 Análise	94
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICE	110

INTRODUÇÃO

A relação com a autenticidade, muitas vezes questionável, faz do documentário um dos mais eficientes provedores de reflexão no cinema do que diz respeito à manifestação realística do mundo. As discussões sobre o gênero vêm acompanhando a evolução criativa dos documentaristas inseridos em seu ambiente cultural. Os formatos variam de acordo com o suporte, história, contexto social e político. Dentre a diversidade dos processos de criação do documentário, surge uma forma incomum, polêmica e inconstante, que é o falso documentário. O falso documentário assume a postura do “pseudo” diante do nome documentário. Seria a maneira “falsa” do cinema documental manifestar-se. Embora não seja um corpo novo, ainda é pouco abordado na retórica a respeito do documentário¹. É necessário defini-lo dentro das obras inseridas nos suportes televisão ou cinema, para que assim possamos distinguir quais podem assumir o caráter de falso documentário. Para isso, faz-se importante examinar diversos trabalhos e, por conseguinte, tentar distribuí-los numa disposição de classes.

Observou-se que a trajetória do cinema se confunde com a evolução do documentário. Registros cinematográficos do cinema primitivo até hoje podem ser chamados de documentários. Os irmãos Lumière inauguraram a fórmula do registro *in loco*, como captura imaculada da realidade. No primórdios, o cinema era essencialmente qualquer evento captado através do olhar da câmera. Até que o entretenimento exigiu formatos diferentes, como o drama e a pornografia. E então, começou a surgir o debate entre ficção e não-ficção. Entretanto, o desenvolvimento do documentário, como retratado neste estudo, não se concentra nesse embate. Ao contrário, descreve a formação e o ambiente que possibilitou o aparecimento do documentário como gênero, as escolas do início da prática documental como a britânica, soviética, cinema direto e *verité*, relacionados com os modos de representação propostos por Bill Nichols (2005,p.135).

¹ A maioria dos livros que tratam do documentário não oferece mais que um parágrafo. Apenas “*F Is For Phony: Fake Documentary And Truth's Undoing*” (JUHASZ; LENERT, 2006) e “*Faking it. Mock-documentary and the subversion and factuality*” (ROSCOE; CRAIG,2001) abordam o falso documentário com maior profundidade.

O documentário, como sistema mutável, deixa de apenas circundar para assumir posto de gênero cinematográfico. Através da descrição das suas diversas formas de representação (expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático) verificam-se as suas variantes.

Após observar o documentário dentro dos seus aspectos históricos, definições e caracterização como gênero, aborda-se o seu oposto ou "cara-metade", o falso documentário. Sua definição é dada como um filme ficcional que se apropria dos códigos documentais a fim de exercer papel de paródia ou trote. A paródia é discutida diante do seu elemento de ironia e crítica reflexiva, e comparada à sátira, como forma paródica que aponta para os aspectos sociais e políticos. Variados tipos de falsos documentários, sejam na televisão ou cinema, são tratados aqui. No entanto, faz-se necessário expor, dentre a diversidade televisiva, quais gêneros ou programas possuem potencial de falso documentário, para evitar contradições diante do conceito defendido. Algumas outras formas híbridas, como o docudrama e *docusoap*, são comparadas ao falso documentário, com o propósito de tornar mais apurada a sua definição.

Quanto à classificação, é descrita a proposta dos autores Roscoe e Hight (2001, p.68), que situam o falso documentário entre três níveis: a paródia, a crítica e a desconstrução. Todavia, a classificação é questionada, por apresentar redundâncias e contradições no seu construto teórico.

Por fim, é realizada uma análise do filme *The War Game* (Peter Watkins, 1965). Considerado "docudrama" por alguns autores (Roscoe e Hight são exemplos), a obra de Watkins não assume sua ficcionalidade para não ser percebido como *fake*. Surge, então, a discussão sobre tal aspecto. A análise dos fotogramas auxilia na sua definição como falso documentário e invoca a semiótica para apresentar o propósito subversivo, de reflexão ou apenas crítica política.

O falso documentário torna-se palco para as discussões contemporâneas do gênero documentário. Permite questionar a prática, o *ethos* e a ética no gênero. Assim, aos poucos, ocupa lugar dentre os mais interessantes modos de representação do "real" ou do próprio documentário.

1 A HISTÓRIA E MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

1.1 O cinema primitivo

Ao ter em mãos a tarefa de examinar a origem do filme documentário, nota-se a tendência em atribuir aos primeiros registros cinematográficos – filmes de viagens, paisagens, eventos do cotidiano – caráter de documentário. No entanto, é importante observá-los com distanciamento capaz de resgatar, nas projeções do cinema, o valor experimental em contraste ao pioneirismo.

Diante dos recentes avanços na manipulação de imagens², o inventor norte-americano Thomas Edison aventurou-se no domínio fotográfico a fim de complementar a sua máquina, o fonógrafo. Até então, entendia o seu invento como incompleto, desprovido do elemento visual para as músicas reproduzidas.

A primeira idéia de Edison foi criar bonecos falantes, pela incorporação do fonógrafo ao interior do corpo. Vários modelos de bonecos foram construídos, alguns em escala comercial. Mas tão logo teve conhecimento das experiências de Marey e Muybridge com a decomposição e a síntese do movimento, Edison percebeu que poderia registrar fotograficamente imagens animadas que seriam imediatamente sincronizadas ao som gravado no fonógrafo. (MACHADO, 1997, p.154).

Dessa forma, em abril de 1894, após diversas experiências fotográficas, Edison criou o quinetoscópio, um dispositivo de reprodução sonora com *display* para exibição de imagem acionado por moedas. Seu aparelho destaca-se na trajetória cinematográfica, por ser o primeiro a apresentar imagens com som. O seu formato de 35 mm é usado até os dias de hoje. Para suprimir a demanda do invento, Edison, juntamente com seus auxiliares, construiu o primeiro estúdio de filmagem, o *Black*

² Entre os anos de 1877 e 1880, Eadweard Muybridge realizou diversas experiências fotográficas e através de um enorme e complexo dispositivo foi capaz de capturar a atividade de um cavalo em galope. A partir de então, passou a colaborar com os estudos de Étienne Jules Marey, famoso pesquisador dos movimentos do corpo de animais e pessoas.

Mary, onde foram filmados mais de 300 curtas-metragens. Os temas variavam entre dança, malabarismo e representações teatrais.



Figura 01: "Princess Ali" (Thomas E. 1895)

O surgimento do cinema se dá de acordo com a evolução das primeiras projeções com o cinematógrafo dos irmãos Auguste e Louis Lumière. Tratava-se de um aparelho leve, portátil, capaz de armazenar as imagens (fotogramas) e reproduzi-las na tela. Primeiramente, o dispositivo foi apresentado em março de 1895, no encontro *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale* (DA-RIN, 2004, p.28), depois no Congresso das Associações Francesas de Fotografia, em Lyon. E, finalmente, no dia 28 de dezembro, em Paris, os irmãos Lumière realizaram sua primeira projeção paga (um franco por pessoa no *Grand Café*). Obras como *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895) e *L'Arroseur Arrosé* (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895) eram dedicadas a registrar o "real" sob certa qualidade estética.

Os Lumière produziram inúmeros filmes de viagem, que apresentavam paisagens peculiares para o público europeu. Obras que, pelo apego ingênuo à realidade, foram denominadas como "*documentaires*" pelos franceses. No entanto, o termo estava voltado ao valor documental dos registros, sem apontar para o surgimento de uma nova linguagem cinematográfica. Enquanto os Lumière inauguravam uma técnica de observação com rigor científico, George Méliès produzia centenas de filmes de ficção com adereço à ilusão e à fantasia de uma tradição popular, com caráter de "exibição de feira". Um dos mais populares, *Voyage dans la lune* (George Méliès, 1902), fez uso de figurantes do meio circense. Seguindo a mesma linha de "entreter a platéia", a *Pathè* (França) e *American Biograph* incluíam a pornografia no agrado do público da época. Cenas de mulheres com vestimentas provocativas, maiôs, ou até mesmo nuas, eram exibidas nos quinetoscópios e mutoscópios (substituíam a película por um seriado de celulose que apresentava a seqüência) em bares e cafés, que logo foram considerados lugares impróprios. Em contrapartida, houve intensa campanha nos Estados Unidos contra este tipo de

exibição e logo os realizadores perceberam o mais novo público: a burguesia. Procuravam recriar um cinema ingênuo, romântico e moralista. Entretanto, que não deixasse de lado a amarra do entretenimento, a qual pagava as produções da época. David Griffith³ foi um dos pioneiros na utilização da literatura em prática cinematográfica. Obras de Shakespeare, Dickens, Tennyson foram reproduzidas em películas. O objetivo era “apagar” a imagem popular, de baixo nível moral, do cinema a fim de conquistar a classe média elevada, como afirma Machado (1997,p.84):

Valia, em todo caso, a intenção: era preciso dar legitimidade ao cinema, superar a reação e os preconceitos das classes mais ilustradas, aplacar a ira dos conservadores e moralistas e sobretudo inscrever o cinema no universo das belas-artes.

Como ressalva Machado (1997, p.83), a rápida expansão do cinema americano deve-se ao propósito do novo tipo de platéia. Conseqüentemente, surgiram novas regras de estética de unidade e continuidade: maior preocupação nas seqüências, planos e movimentos com o objetivo de seduzir o espectador, fazê-lo sentir-se inserido na narrativa. O cinema primitivo possuía um elemento propulsor da autenticidade: a fotografia. A seqüência de imagens fotográficas oferecia às películas o uso de algo considerado mais “real” a favor da fantasia. Os jornais ainda não tinham o aparato tecnológico suficiente para acompanhar os acontecimentos na íntegra. Dessa forma, destaque-se a reconstituição do cotidiano como procedimento bastante empregado na época. A dramatização de alguns crimes, incidentes e até batalhas era, a grosso modo, apreciada pelo público faminto por atualidades. A semelhança dos registros desse período com os filmes documentários, quanto ao aspecto de reconstituir a realidade, leva-nos à lacuna da autenticidade duvidosa.

Ainda nestes tempos de descoberta do cinema, havia aqueles que misturavam a ficção com não-ficção e praticavam as atualidades reconstituídas, como afirma Machado (1997, p.83): “[...] Meliés reconstituiu, paralelamente ao processo de Rennes, o célebre *Affaire Dreyfus* (1899), misturando fotografias autênticas com

³ Griffith destacou-se também, pela estética de cortes. Reproduzia, de forma alternada, duas tomadas, de lugares diferentes, a fim de sugerir a simultaneidade.

simulações produzidas em estúdio”. É importante entender que esses trabalhos são os primeiros esboços do que viriam a se tornar docudrama ou até mesmo falso documentário.

Logo o cinema de atualidades se padronizou em *newsreel* ou cine jornal. Charles Pathé iniciou, em 1910, pacotes de filmes do estilo, intitulados *Pathé-Journal* (DA-RIN, 2004, p.39). Possuíam uma linguagem simples em curto espaço de tempo. O cinejornal foi o precursor do jornalismo e documentário na televisão.

Charlie Keil (2006) realizou um valioso estudo sobre a ficção e não-ficção na origem do cinema. Keil investigou uma série de filmes do período de 1905 a 1906 e os dividiu em três categorias, a fim de demonstrar a transição de atualidade para a narrativa *story telling* - filmes com intercalações de material ficcional, filmes de viagem, e ficção empregando cenas de natureza documental. Os filmes de viagem possuíam uma narrativa para ser adicionada à paisagem do local a ser filmado. Os personagens, por exemplo, um casal em lua-de-mel (*Honeymoon at Niagara Falls – Edison, 1906*), eram utilizados apenas como acessórios para ilustrar o local onde, provavelmente, havia o interesse em divulgar o turismo. É na primeira categoria em que pode estar situada a maioria das reconstituições da época, que normalmente, coletava uma parte do material cinematográfico *in loco* e outra em estúdio. A última categoria inclui filmes de ficção que “maquiavam” o material documental para compor a história. Introduzia a ficção no registro factual, algo comum nos documentários atuais. Imaginemos a seguinte situação: o diretor deseja incluir em seu filme de ficção cenas nas quais o personagem principal lutará para sobreviver a uma tempestade em alto-mar. Após suceder em sua missão, surge um grande navio cargueiro. O diretor não supunha que a embarcação poderia passar por ali no instante em que estava gravando; no entanto, decide registrar. Não se pode dizer que a cena do navio cargueiro possui valor de registro histórico na narrativa. Na verdade, a tomada poderá ser interpretada como parte de um simples roteiro ficcional.

Ainda como exemplo desta categoria de Keil, o registro documental desempenha um papel social como se pode observar no filme *The Tunnel Workers* (AMB, 1906), no qual mineiros negros fazem parte das tomadas. Através dessa análise pode-se compreender que os elementos documentais no início do cinema

foram empregados de várias maneiras: para suportar a narrativa, para objetivo de contraste social ou até mesmo ficção.

Os filmes de registro documental aqui citados não são considerados documentários, pois ainda não possuem a estrutura (modos de representação) comum entre os diversos trabalhos realizados até o momento, que inscreveram, ao longo do tempo, o documentário como gênero. Contudo, são relevantes como elemento básico do cinema documental, embora nenhum desses “aventureiros” cinematográficos tivera a intenção de criar um estilo diferenciado ou algum tipo de gênero. Estavam explorando um novo invento (cinematógrafo) e compreendendo a capacidade de representação que a máquina possui. A fotografia havia comprovado, mesmo de forma ingênua⁴, a sua possibilidade de elo com o real, dando às imagens valor de documento. Da mesma forma, a câmera comprova a sua autenticidade, pelo menos aos olhos daqueles que estavam por vislumbrar paisagens longínquas, fora do seu contexto social. Bill Nichols (2005,p.118) concorda que o documentário detém duas trajetórias históricas que se interpolam:

[...] 1) a capacidade incomum das imagens cinematográficas e das fotografias de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão foto-mecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças à passagem da luz através de lentes, combinada com 2) a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade.

Vale ressaltar que o termo “cópia física” se faz grosseiro visto que a fotografia nem mesmo oferece a profundidade do mundo físico.

1.2 A invenção de Flaherty

Em 1922, em meio ao cenário do cinema de atualidades políticas e sociais, um filme de viagem chamado *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, lançado pela

⁴ Fala-se em “ingênua” porque a fotografia oferece um recorte e não a realidade como todo. A captura do real pela lente é defendida até hoje por alguns documentaristas e cineastas.

Pathé, foi realizado de forma incomum. Flaherty não pretendia filmar apenas um registro de viagem, mas expor, através de cenas “reais”, uma trajetória semelhante a narrativa linear dos filmes de ficção. Utilizou como a *voz-over* (presente em filmes atuais) no formato de legendas, para situar o espectador diante das aventuras do seu personagem principal. O filme é considerado por muitos como o primeiro “exemplo” de documentário.

Durante uma expedição comissionada por Sir William Mackenzie para a região de Hudson Bay (Canadá), com o objetivo de examinar depósitos de metal, Flaherty realizou suas primeiras filmagens sobre a vida dos esquimós. No entanto, ao retornar a Toronto, após a edição do material recolhido, os negativos foram queimados acidentalmente. Observando o material restante editado, Flaherty considerou-o sem potencial etnográfico e decide realizar um novo trabalho sobre os esquimós.

Novas formas de filme de viagem estavam sendo criados e o filme “*Johnson South Sea Island*”, particularmente, parecia ser o mais sério dentre todos que poderia ser feito na região norte. Eu comecei a acreditar que um bom filme registrando os esquimós e a luta por sua existência poderia ter relevância. Para realizar a história, eu decidi ir ao norte, mais uma vez. Mas com o único propósito: realizar filmes⁵. (FLAHERTY,1922).

Os irmãos John Revillon e Thierry Revillon financiaram o projeto do novo filme. Com câmera (Akeley), equipamento de luz e uma máquina de revelação, Flaherty retorna ao norte do Canadá com uma visão mais cinematográfica e aprimorada. Então, decide optar por um formato diferente dos filmes de viagem da época. Um personagem local e sua família tornam-se elemento central numa história que narra os modos de sobrevivência no ambiente inóspito. Tal evolução assemelha-se ao mecanismo de construção do gênero ficcional em que se desenvolve um conflito. Apesar de adotar técnicas narrativas, *Nanook of the north* não possuía roteiro, e o apelo observacional, ao mesmo tempo denso, fez-se evidente em cenas como a caça à morsa, a captura da foca e a busca de um lugar seguro. O cineasta procurou não intervir, a fim de ser fiel aos acontecimentos. Por outro lado, como

⁵ Todas as citações de conteúdo estrangeiro inseridas ao longo do texto são traduções nossas.

todo filme documentário, o método visa à reconstrução da realidade. Apesar do distanciamento em algumas cenas, ainda há intervenção. Os suprimentos de Flaherty serviram, muitas vezes, como alimentos para Nanook e sua família – “[...]meus próprios suprimentos estavam perto do fim. Por dias eu os dividia com os homens” (FLAHERTY,1922). A verdadeira esposa de Nanook fora substituída por outra mulher da comunidade local. O sorriso de Allakariallak, ator que representava Nanook, considerado ícone do filme, surgiu a partir dos movimentos de Flaherty ao tentar dirigir a cena. Outro exemplo de manipulação é a conhecida seqüência em que Nanook captura a foca. Fatimah Rony (*apud* NICHOLS, 2005, p.218) descreve que, na época de divulgação do filme, o povo Inuit estava em desacordo com o trato criativo que Flaherty impunha aos seus modos e costumes. De acordo com a comunidade indígena local, a pesca não era praticada da maneira exibida na tela. Dessa forma, fica claro que o documentário faz uso de recursos ficcionais para construir sua própria narrativa. Fato que não lhe subtrai a competência em relatar a história de forma convincente.



Figura 02: Nanook caça a foca.

Nanook of the north marca o período de transição entre o simples registro para uma abordagem narrativa. A reconstrução da realidade por Flaherty foi instrumento essencial para o propósito etnográfico do filme. Sua forma de capturar as imagens em diversos planos, a tensão, a didática das legendas, as cenas longas de observação, o distanciamento necessário para o fluxo dos acontecimentos, a atuação de “atores sociais” (atores amadores selecionados do próprio contexto) são características do modelo inaugurado por Flaherty no qual o documentarista participa da criação do objeto imagem.

Após o aclamado *Nanook of the North*, Robert Flaherty é enviado às ilhas do sul, a contrato da Paramount, com o objetivo de realizar “um novo Nanook”, explorando a nudez feminina dos nativos da região. Flaherty não pretendia fixar-se nas indicações dos produtores e apontou sua câmera - utilizando, pela primeira vez, um filme com sensibilidade às cores, - para os costumes do povo de Samoa,

principalmente, o ritual sagrado da tatuagem, e finalizou *Moana* em 1926. É relevante observar que o uso de recursos locais para produzir a narrativa foi novamente utilizado por Flaherty. Em consequência do método, o teórico escocês, fundador do movimento documentarista britânico, John Grierson, escreveu, pela primeira vez, a palavra “documentário” na retórica cinematográfica. Em resenha no jornal *New York Sun*, (GRIERSON,1926) descreve: “Claro que *Moana* sendo um conjunto de elementos visuais da vida diária de um jovem polinésio e sua família, contém um valor como documentário.” Em dado momento, Grierson admite que o uso da palavra “documentário” valeu apenas como adjetivo. E mais tarde, em suas reflexões a respeito da finalidade do cinema documental, “documentário” valeria como definição de um gênero do cinema contemporâneo. Grierson desenvolve os princípios do documentário:

Primeiros dos princípios: 1) Acreditamos na possibilidade do cinema de movimentar-se, observar e selecionar, na vida por ela mesma, o poder de ser explorada como uma nova forma artística[...] O filme documentário deve fotografar a cena e o relato vivos. 2) Acreditamos que o ator original (ator social) e a cena original (nativa) são os melhores guias para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno[...] 3)Acreditamos que os materiais e os relatos extraídos assim, ao natural, podem ser melhores (mais reais, no sentido filosófico) do o material atuado. (GRIERSON, 1931-34, *apud* ALSINA, Homero; ROMAGUERA, Joaquin, 1998, p. 134-135).

Embora admirasse o cinema de Flaherty, Grierson passou a entendê-lo como um naturalista preocupado em exibir o indivíduo em terras longínquas, deixando de lado as preocupações sociais e econômicas enfrentadas pela sociedade moderna.

1.3 A caminho do gênero

De acordo com Bill Nichols (2005, p.123), além do cinema primitivo de “exibição e documentação”, existiram outras tendências que contribuíram para o reconhecimento do documentário como gênero. Em outras palavras, permitiram a

abordagem do filme documental como uma classe distinta no cinema. Tais tendências baseiam-se no desenvolvimento de três métodos de criação: a experimentação poética; o relato narrativo de histórias; a oratória retórica.

O primeiro método, a experimentação poética, surgiu com o uso da poesia e subjetividade como contraste ao “cinema de atrações”. A forma de representação pura e simples dos registros documentais começou a ser entendida como atributo de inibição da criatividade e, por assim dizer, uma barreira no impulso artístico do autor. Dessa forma, variados filmes da era “vanguardista” dos anos vinte abordaram a “realidade” com uma visão diferente da mera exibição dos fatos. O ponto de vista do autor, sua idéia e intenção passaram para o primeiro plano do processo criativo, deixando de lado as imagens de um mundo reconhecível. A peculiaridade de cada obra tornou-se passo comum na produção de alguns filmes modernistas. A montagem russa e a fotogenia francesa foram instrumentos que suplantaram o desejo de exposição incomum das imagens. Um bom exemplo desse método encontra-se no filme *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927).

O segundo método, o narrativo, ocupa um lugar de relevante participação na constituição do documentário como gênero. Para transmitir, de maneira eloqüente, o desenvolvimento narrativo, a prática de montagem em continuidade refinou-se para oferecer posto ao espaço e tempo no qual circulam os personagens.

Os filmes do neo-realismo italiano combinam dados históricos com a narrativa ficcional. Assim como na União Soviética, a política foi um dos elementos propulsores da evolução do cinema italiano. Não havia um comando organizado partidário. No entanto, as autoridades fascistas haviam fornecido estúdios modernos para produção. A surpresa instalou-a quando a abordagem realista foi empregada pelos cineastas. Os aspectos históricos, sociais e econômicos, juntamente com o sentimento de libertação (o fim da guerra como um início) e resistência culminaram em uma nova temática para os filmes na Itália. Filmes como *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946) possuem roteiros claramente atrelados aos acontecimentos do período de guerra. Em *Roma Città Aperta*, a perseguição aos que lutam pela liberdade de Roma diante do domínio alemão, é retratada com olhar cruel de fuga, captura, tortura e morte. Três dos seis episódios do filme *Paisá* abordam a resistência. Além do roteiro à história, os

cinastas italianos, como Rossellini e Vittorio De Sica, muitas vezes recrutaram para o elenco atores sociais, pessoas incluídas no contexto, sem experiência em atuação, a fim de proporcionar mais realismo.

Em vista disso, o neo-realismo italiano exibia características dos filmes documentais no cinema de ficção. Assim, de alguma forma, ajudou a construir e consolidar o documentário como gênero. Para André Bazin (BAZIN, 1971, p.20), “os filmes italianos têm uma excepcional qualidade de documentário, a qual não poderia ser removida do roteiro sem eliminar todo o contexto social [...]”

Por fim, o terceiro método, a oratória retórica, de acordo com Nichols, o fundamento principal para o surgimento do gênero documentário. Tal característica consiste no conceito de voz, não no sentido literal, mas como única perspectiva do mundo intermediada pelo cineasta.

Em *Nanook of the North* de Flaherty, observa-se a intenção de retratar a vida do esquimó em um ambiente hostil. A intenção, o propósito, é a “voz” do documentário, à medida que é revelada na película.

Os filmes do grupo “griersoniano” (movimento inglês liderado por John Grierson), em sua maioria, continham tendências voltadas para o lado social, visando auxiliar a reorganização da economia britânica. Em *Drifters* (1929), Grierson procurou dar ênfase ao avanço técnico da atividade pesqueira. O modo de representação é caracterizado pela “voz” que o documentário irá possuir, daquilo que, pode-se dizer, irá tratar.

A preocupação de construir união social entre as comunidades tornou-se destaque entre as qualidades do filme documentário soviético durante os anos 20. Dessa forma, a “voz” de um cineasta passa a ser de um grupo.

Outro exemplo importante é a obra de Vertov. Este buscava expor o dispositivo de representação, mesmo que para isso fosse necessário revelar a manipulação dos meios cinematográficos como o processo de realização. Assim, acrescentava caráter de reflexão do próprio filme. A grosso modo, tal propriedade despertou os olhares para a responsabilidade do autor em dar “voz” a sua obra.

O cinema direto e verdade herdaram tal princípio e entenderam que os realizadores dos filmes documentários mais tradicionais destinavam o poder da “voz” apenas ao realizador, excluindo outros elementos participantes (como os

personagens e espectador). Portanto, resolveram atribuir aos que estão à frente da câmera a importância devida.

O conceito de “voz” está diretamente ligado ao efeito de processo de mediação entre o aparato e o objeto filmado. No entanto, a “voz” está subordinada às convenções do gênero documental de forma a organizar sua linguagem, mantendo-o distante (de maneira normativa) dos filmes de ficção. A partir desse ponto de vista, o cinema de ficção sustenta uma “voz” que o organiza de tal forma a ser considerado distinto do cinema documental. Na maioria dos casos, a distinção concentra-se no processo pelo qual a história é concebida. Na ficção, o roteiro sustenta a sistemática da tradução da narrativa para o audiovisual. Em filmes documentais, o ponto de vista, a idéia do autor é responsável pela tradução da “fatia” da realidade a ser retratada. Vale ressaltar que filmes documentários estão livres para adotar características ficcionais e obras do cinema de ficção utilizam técnicas comuns ao gênero documental.

A “oratória retórica” difere-se do elemento “*voz-off*” ou “*voz-over*” comumente utilizado em documentários. O conceito não se limita a tais ferramentas. Trata-se de uma “voz” subjetiva do cinema, a idéia lógica que o organiza como sugestão ao espectador. Bill Nichols (2005, p.50) afirma: ‘ Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo; aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta ´.

Vale lembrar que os três métodos citados acima impulsionaram o objeto fílmico documental a ser considerado gênero. Portanto, características como o aspecto poético e a “voz” subjetiva estão contidas numa classificação da própria classe, ou seja, subgêneros, denominados por Nichols (2005, p.135) como os modos de representação.

1.4 Modos de representação

O teórico Bill Nichols (2005, p.135) identificou seis modos de representação pelos quais o documental se encaixa. No entanto, não se posicionam de forma

perfeita. Pode haver casos em que o filme adota mais de uma forma de representação. Nichols organizou os modos em detrimento às características comuns em determinados períodos do cinema. Os modos são: poético; expositivo; observacional; participativo ou interativo; reflexivo; performático. A ordem sugerida não impõe a qualquer documentário a obrigação de se alocar especificamente ao modo adotado em sua época. Alguns filmes de cunho performático podem atender a convenções poéticas, como reflexivos podem assumir algumas características do modo expositivo. No entanto, há a possibilidade de observar a predominância de um certo tipo de representação.

Uma série de movimentos e “escolas” cinematográficas contribui para a definição do documentário como gênero. Teve o estilo romântico de Flaherty, o discurso direto (“voz de Deus”) de Grierson e as amarras da “verdade” no cinema direto e *veritè*, até chegar à mescla dos variados modos de criação. Sendo assim, entende-se que o gênero documental pode ser estudado através da relação entre as formas de representação e os movimentos históricos.

A descrição dar-se-á através desse aspecto temporal. Cada modo, a seguir, será acompanhado de relatos históricos e exemplos de obras fílmicas. Vale ressaltar que os filmes aqui citados não são meras ilustrações para a teoria proposta por Nichols. Mas constituem objetos de estudo que permitiram a classificação do documentário.

Períodos e movimentos caracterizam o documentário, contudo uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como forma viável de produzir documentários, apesar de variações nacionais e modulações de período. (NICHOLS, 2005, p.62).

1.4.1 Modo poético

O documentário poético, muitas vezes, abre mão dos padrões de continuidade para não oferecer características determinadas de tempo e espaço à narrativa dos

personagens. Por outro lado, entende-se que o autor busca, em sua realidade, o material necessário para assim distorcê-lo de modo não convencional. Seqüências em fragmentos, tomadas pouco concretas expressam o valor abstrato adotado pelo estilo. Assim, filmes como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1927) e *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) atropelam os tradicionais registros documentais, impondo ritmo e dramaticidade no mundo histórico. A relação entre os dois é comparada à “do rascunho e obra-prima”. O filme de Cavalcanti, realizado meses antes, não obteve tanto fascínio quanto *Berlin, Sinfonia de uma Metrópole*, embora tenham conteúdo semelhante – o retrato de uma metrópole. *Rien que les heures* não faz o uso da montagem dependente da sinfonia, seu ritmo não é tão variável. É menos audacioso que a obra de Ruttmann. Trata-se de um trabalho dividido em episódios (o cão no veterinário, casal namorando, cartomante exibindo suas cartas, oficial abrindo o metrô, uma velha em agonia) próximos ao simples registro documental. Cavalcanti tinha a intenção de expressar ironia através de uma composição dramática montada por contrastes entre amor, ódio, tristeza, alegria, trabalho, lazer, vida e morte. Possivelmente, a proposta chega a ser por demais forçada e torna-se a falha que Ruttmann não comete.

Em *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, a cidade ocupa o primeiro plano, deixando as pessoas como coadjuvantes da história. O filme é iniciado em ritmo acelerado. A sinfonia apressada acompanha o movimento de uma locomotiva ao longo dos trilhos. Os vagões deslocam-se, as rodas em velocidade, as estruturas elétricas são deixadas para trás e cadenciam o compasso crescente das cenas iniciais. Ao ponto que o trem se aproxima da capital, a turbulência, aos poucos, dá espaço ao ambiente calmo da manhã. As calçadas são preenchidas pelas pessoas no cenário aberto. Estão indo ao trabalho a pé, de bicicleta, bonde, carro ou trem, para fazer de Berlim uma metrópole em funcionamento. Os indivíduos tornam-se grupos. Os grupos abrem espaço para manada, e esta, por sua vez, à marcha dos soldados. O dia de trabalho está começando, e as indústrias abrem portas aos operários. As máquinas cadenciam novo ritmo acelerado da sinfonia que logo é interrompido pela suave impressão que envolve as cenas das crianças indo à escola, homens limpando e lavando as calçadas, portas de lojas abrindo-se, o lixo sendo recolhido, carteiros a caminho de suas entregas. Todos a seus postos, o rápido, mais uma vez ocupa o

compasso. Máquinas de escrever, elevadores e telefones causam euforia que chega ao ápice com um inesperado suicídio. Em meio à inconstância de ritmos, a sinfonia prossegue até a noite, em que o divertimento se configura com orquestras, desfiles e bailes. Ruttmann executou a montagem ou fotogenia (de acordo com os franceses) através da música.

A fotogenia refere-se àquilo que a imagem cinematográfica oferece para complementar o que é representado ou que é diferente do que é representado. Uma reprodução automática, regulada por máquina, do que aparece diante da câmera torna-se secundária em relação à mágica operada pela própria imagem. Detalhes da realidade podem ficar maravilhosos quando projetados na tela. (NICHOLS, 2005, p.124-125).

O movimento e a velocidade do cotidiano de uma metrópole (estudantes, operários, donas de casa, ambulantes) foram definidos pela montagem (fotogenia) em gráficos e ritmos encadeados por uma orquestra de 75 músicos. O filme de Ruttmann incentivou inúmeros profissionais a seguir a mesma linha do registro do cotidiano de uma cidade.

Outros dois exemplos que possuem, predominantemente, qualidade poética são *Jonathan Livingston Seagull* (Hall Bartlett, 1973) e *La Marche de L'empereur* (Luc Jacquet, 2005). *Jonathan Livingston Seagull* é um filme baseado no *best-seller* de Richard Bach, em que Jonathan Livingston, uma gaivota que está cansada da vida comum, passa a viver em função do voo. Tenta aprender tudo sobre voar. Jonathan e eleva-se a outros limites da atmosfera onde aprende a se deslocar, através do voo, para qualquer lugar do mundo. A história é desenvolvida em "voz-off", como se Jonathan pudesse dirigir-se diretamente ao espectador. O filme segue uma romântica visão da natureza ao som de uma trilha sonora interpretada por Neil Diamond.

La Marche de L'empereur apresenta imagens reais de pingüins e sua trajetória em busca de um parceiro para reproduzir. A continuidade, fora de um contexto "espaço-tempo", é baseada no relato dos próprios pingüins. Assim como o filme de Bartlett, os animais comunicam-se com o público e, numa forma romântica, narram a sua aventura e desafios. Apesar da "quebra" com a maioria dos estilos adotados pelo



Figura 03 : "La Marche de L'empereur" ("A Marcha dos Pinguins" - Luc Jacquet, 2005).

documentário, constituindo uma idéia de reflexão, *La Marche de L'empereur* utiliza a natureza como matéria-prima para a obra poética. Sentimentos comuns ao homem, como amor, perseverança, solidão e tristeza, traçam o perfil dos personagens.

1.4.2 Modo expositivo

Este modelo é caracterizado pelo uso predominante da "voz de Deus". A denominação da "voz de Deus" deriva do aspecto de autoridade empregado por uma *voz-over*, ou seja, um narrador que se mostra ciente de todos os aspectos de vista da história contada por si mesmo. Características como distanciamento, imparcialidade e onisciência atribuímos à *voz-over* a qualidade de um Deus, aquele que está acima de todos. Normalmente, esse tipo de documentário utiliza uma voz em tom jornalístico, oferecendo maior credibilidade ao argumento exposto.

Ao contrário da tradição do cinema de exibição, no modo expositivo as imagens exercem uma função secundária - a de apoio para o texto sugerido pelo narrador. As imagens organizam o argumento de forma a promover maior facilidade de compreensão do espectador. O argumento sugerido é sustentado pelos fotogramas, ou seja, o que é dito em seguida é comprovado pelas imagens. A montagem é reservada como "ponto de apoio". Dessa forma não hesita em utilizar arquivos históricos, gravuras (mapas, desenhos, fotografias), a fim de servirem como evidência. Portanto, no modo expositivo a idéia central é argumentada por uma voz confiável e comprovada por imagem.

Entretanto, no período anterior ao advento do som, a "voz de Deus" era exercida através de legendas. *Nanook of the north*, apesar de ser considerado por

alguns (Grierson) como romântico, possui qualidades explícitas do modo expositivo. As legendas situam, explicam e conduzem o espectador diante de algo desconhecido, como a vida diária de um esquimó. Em 1934, ao realizar *Man of Aran*, Flaherty já não mais impõe qualquer tipo de argumento ou perspectiva, evitando um uso excessivo de legendas.

O movimento britânico de documentário talvez tenha sido o maior responsável por difundir o modelo expositivo. Liderado por John Grierson, o grupo realizava filmes que tinham preocupação com a educação, exibindo-os como objetos didáticos.

Durante o ano de 1924, nos Estados Unidos, John Grierson estudou os diversos fatores no cinema e imprensa que influenciavam o comportamento do público. Grierson foi um dos primeiros a perceber que o mundo da arte popular estava substituindo outros setores da informação tradicional. No ano de 1927, Grierson retorna à Inglaterra, em meio a uma reorganização econômica e propõe o documentário para fins sociais.

O teórico, então, reconhece o cinema como instrumento capaz de captar a vida e costumes de “civilizações distantes” (como em *Moana* e *Nanook of the north*). Entretanto, argumenta que os filmes deveriam agir sobre a sociedade, especificamente, como suporte ao sistema educacional britânico. O *Empire Marketing Board*, na Inglaterra, em 1928, inaugurou o departamento de filmes. A sua produção cinematográfica, voltada para efeitos na comunidade, progrediu devido ao trabalho de Grierson e ao interesse de Stephen Tallents, que chefiava o departamento. Grierson, juntamente com Walter Creighton, iniciou uma análise do material realizado em outros países que atendiam aos termos de cinema propagandista governamental.

Tendo uma visão mais ampla, através da produção paralela em outros países, a E.M.B. permitiu que Grierson e Creighton pusessem em prática seus projetos. A proposta era combinar as ações do governo com a produção cinematográfica capaz de gerar “integração social e cidadania madura” (DA-RIN,2004,p.59). O único filme dirigido por Grierson foi *Drifters* (1929), lançado juntamente com *One family* (Walter Creighton, 1930). Em *Drifters*, Grierson revela a mudança na atividade de pesca do arenque, de um trabalho antes artesanal para o moderno posto industrial. O filme inicia com a seguinte legenda: “A pesca do arenque tem mudado. Sua história foi, um dia, um conto poético de velas de barco e vilas de porto. Sua história é agora um

épico de vapor e aço.” Observa-se uma sincera e sensível descrição do trabalho que envolve a pesca do arenque, vital atividade econômica da Inglaterra na época. Curtas tomadas em grandes e pequenos planos denotam o ritmo acelerado do trabalho pesqueiro, sempre intercalando com cenas do maquinário fluvial, para promover o contraste entre a era poética da pescaria e a prática da atividade automatizada. Os enlaces das cordas e redes jogadas ao mar demonstram a complexidade envolvida no processo. Em contrapartida, a destreza dos operários manifesta a profissionalização permitida pela indústria.

Como em *Nanook of the north*, *Drifters* mostra um desenvolvimento baseado em enredos. Especificamente, o filme é dividido em quatro partes, cujos temas se fazem, respectivamente: a preparação e partida ao mar; a preparação e redes ao mar; a pesca em meio à tempestade; o regresso e transporte. Diferente do filme de Flaherty, Grierson⁶ centraliza o conteúdo não apenas em um indivíduo, mas em um grupo de operários, manifestando, dessa forma, a preocupação no âmbito social.

O filme alcançou o objetivo institucional, apesar de baixo apoio financeiro (a maior parte fora destinada ao filme de Creighton), e convenceu Tallents a expandir as produções da *E.M.B. Film Unit*.

Entre os anos de 1930 e 1933, a equipe da *Film Unit*, que antes era de apenas duas pessoas, passou a ser formada por mais de trinta profissionais. Entre eles estão: Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, Harry Watt e Edgar Anstey. Em uma entrevista a Ian Aitken, Basil Wright esclarece a idéia da combinação entre a estética e educação promovida pela escola britânica:

[...] eu não entendo a sua distinção entre filmes estéticos e didáticos. Um filme precisa ser bem feito de maneira que conte uma história e expresse uma mensagem, e eu acho que as partes de estética e educação dos documentários são integradas [...] (AITKEN,1998, p.246).

A partir do bom desempenho de *Drifters*, o poder de produção que antes era limitado, agora era de grande escala, passando a realizar mais de cem filmes até

⁶ Grierson definia a temática de Flaherty como “o homem contra o céu”. Tentando, de alguma forma, dar ênfase à ausência do engajamento social.

1933⁷. Paralelamente, Grierson empenhava-se para desenvolver um conteúdo científico a respeito da linguagem documental. Promovia palestras, escrevia artigos e fazia contatos com outros grupos de interesse.

No ano de 1933, é realizado o filme *Industrial Britain*, que reúne os cineastas Grierson e Flaherty. O filme relata “as velhas mudanças, dando lugar para o novo”⁸, e através dos trabalhos artesanais, engenharia a vapor, maquinário de aço, produção em escala, aspectos da indústria inglesa. O de mais relevante na realização do documentário é a combinação entre dois grandes nomes do cinema, com visão e prática diferentes. Tal junção promoveu uma discordância no texto do filme. Grierson considerava exageradas as tomadas feitas por Flaherty dos artesãos e sua arte. Por outro lado, Flaherty considerava de extrema importância demonstrar que o país se modernizou sem descartar a tradição. Grierson descreve o trabalho desenvolvido:

Quando ele fez “Industrial Britain” comigo, seu dom para registrar o velho artesanato e seus artesões era exagerado...mas ele simplesmente não conseguia absorver a concepção dos outros trabalhos manuais que envolvem a industria moderna. (*apud* BARSAM,1973, p. 47).

Com o avanço tecnológico cinematográfico, o número de pessoas interessadas em filmes proporcionou a criação de outras unidades de produção na Inglaterra. Dessa forma, a demanda de patrocínios comerciais cresceu e Grierson liderou a temática do cinema como ferramenta publicitária, servindo como apoio financeiro às inúmeras produções no país.

Após um trabalho intenso de liderança de cunho pioneiro científico, valorizando os propósitos de finalidade social e criando um ambiente sustentável para elaboração do documentário, John Grierson deixa a *GPO Film Unit* em julho de 1937. Alberto Cavalcanti assume seu posto continuando com a tradição de tratamento criativo da realidade.

⁷ Filmes como *O'er Hill and Dale*, *Country comes to town*, *Cargo from Jamaica* de Basil Wright; *Upstream*, *The voice of the World*, *Shadow on the mountain* de Arthur Elton; *New Generation* de Stuart Legg; *Lancashire at work* de John Taylor.

⁸ Frase em *voz-over* que inicia o filme.

Filmes como *Industrial Britain* (Robert Flaherty e John Grierson, 1933) e *Drifters* (John Grierson, 1929) utilizam predominantemente a voz (ou legenda) autoritária que controla o desenvolvimento da ideia sugerida. Apenas em 1936, com *Housing Problems* (Edgar Anstey e Arthur Elton 1935), o grupo griersoniano inicia o processo de "dar voz ao outro", através de entrevistas.

O organismo que envolve o documentário expositivo é bastante simples: voz e imagem. Dessa forma foi muito utilizado para transmitir informações de maneira objetiva. No entanto, com a chegada dos aparatos portáteis, a entrevista vem tomando o lugar da "voz de Deus". Atualmente, são raros os documentários expositivos por completo no cinema. Por outro lado, a televisão abriu suas portas para a realização e exibição do estilo. Canais como *Discovery Channel*, *Animal Planet*, *The History Channel*, *National Geographic* apresentam documentários do modo expositivo, tendo em vista a fácil compreensão. Temas como guerra, arqueologia, tecnologia, animais, plantas, desastres são comumente abordados na televisão. São filmes que educam, informam de uma maneira simples e adaptável ao dinamismo na TV.

1.4.3 Modo observacional

Ao fim da década de 20, o som tornou-se um novo elemento na prática cinematográfica. No entanto, a captura do som ainda era limitada por aparelhos rudimentares e de difícil manuseio. As tomadas externas, através do uso de câmeras pesadas, eram realizadas de forma complexa, sem possuir ainda películas mais sensíveis à luz - uma barreira no processo de filmagem em ambientes mais escuros. A partir do surgimento de câmeras leves (1960) e aparelhos de captura sonora portáteis, o documentário ganhou mobilidade para uma mudança em seu processo de criação. A câmera pôde acompanhar os acontecimentos em seu tempo e da forma mais discreta possível. A aparente não intervenção do cineasta propiciou aos personagens mais espaço de diálogo com o espectador, este se sentiu mais livre do

impulso persuasivo. O cinema do Canadá (*Candid Camera*) e o cinema direto americano foram os primeiros a pôr em prática o filme do modo observacional.

Os filmes visam abrir mão das técnicas de *voz-over*, legendas, montagem explícita e passam apenas a observar os atores sociais interagindo entre si e diante de situações peculiares.

O cinema direto originou-se nos Estados Unidos, através da iniciativa de Robert Drew. E era fotógrafo da revista *Life* e procurava uma nova forma direta, sem mediações de fazer telejornalismo. O propósito era possibilitar a captura dos acontecimentos sem intervenção, acompanhando a ação de perto. Dessa forma, Drew necessitava criar um meio de estar presente sem ser “notado”. Com o avanço tecnológico, filmes com equipes formadas, em média, por apenas duas pessoas (cinegrafista e responsável pelo som) ofereceram a mobilidade suficiente de deslocamento diante dos fatos. Então, Drew decidiu ir à procura de um bom tema para realizar o primeiro filme do chamado “cinema direto”. Em 1960, os senadores John Kennedy e Hubert Humphrey estavam disputando a indicação de candidatura à presidência pelo Partido Democrata. E foram procurados pelo fotógrafo da *Life* a fim de possibilitarem a filmagem livre durante a campanha. Drew deixou claro que precisava de acesso total a todos os estabelecimentos, inclusive quartos de hotel. Os senadores não se opuseram à idéia e permitiram a realização de *Primary* (Robert Drew, 1960). A equipe era formada por Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles e Terrence McCartney-Filgate. Profissionais que, na época, formavam um grupo seleta daqueles que tinham em mãos as câmeras leves. Acompanhar os candidatos em período de campanha eleitoral pode parecer uma tarefa de “perseguição”, pois a locomoção era necessária para o registro em torno dos personagens. O interesse estava nas pequenas observações: o assédio e senso de humor do jovem candidato J. Kennedy; a postura informal de Hubert Humphrey; o nervosismo de Jacqueline Kennedy. Robert Drew instruía seus colegas sobre a principal idéia: “Nunca pedir a ninguém para repetir coisa alguma e manter-se transparente”⁹. O cinema direto visa empregar o mínimo de intervenção aparente sobre o objeto, sem interação ou entrevistas, para capturar os eventos em seu

⁹ Declaração extraída do DVD oficial do filme.

“natural”, em busca da verdade. Vale lembrar que, por ser aparente, a intervenção faz da verdade um propósito por demais ingênuo. Isto sem levar em conta a edição, uma das principais etapas na construção da obra fílmica, que tem o artifício de manipular. Em *Primary*, cenas foram selecionadas do material bruto, tiradas da ordem cronológica e incluídas em uma nova seqüência. Durante um comício de J. Kennedy ouviu-se um pedido para que não fumem no recinto, e tomadas de um senhor fumando são intercaladas com a cena. “[...] nos certificamos de que tínhamos filmado um sujeito com um charuto e é claro que esta piada foi criada na edição” – admite Richard Leacock¹⁰.



Figura 04: “Primary” (Robert Drew, 1960).

Três anos depois, Drew realiza outro filme envolvendo John Kennedy, *Crisis*. A intenção era registrar o comportamento do agora presidente, J. Kennedy, diante de uma crise. A equipe é praticamente a mesma de *Primary*. A história, ou seja, a crise é formada pelo confronto entre o Procurador Geral, Robert Kennedy, e o governador do Alabama, George Wallace. Dois alunos negros tentam matricular-se em uma universidade local (com o total de alunos brancos) amparados por uma decisão da justiça. No entanto, o governador Wallace manifesta-se e promete evitar a entrada dos alunos na instituição, posicionando-se contra o Governo Federal. Pela primeira vez, uma câmera registra a agitação do “Salão Oval” da Casa Branca. Novamente, os pequenos detalhes envolvem e constroem o clímax do filme: café da manhã nas mansões de Wallace e R. Kennedy; o aluno negro lendo jornal; o governador chegando ao seu escritório. Por outro lado, a tensão de John Kennedy em tomar decisões e o momento da entrada dos alunos na universidade são os pontos marcantes. Entende-se que sem o benefício de aparatos leves, as tomadas seriam praticamente impossíveis. O cinema direto possui o propósito de não intervenção, para exibir os fatos com maior autenticidade. Entretanto, tal propósito tem seu fim na mesa de edição.

¹⁰ Idem

Frederick Wiseman foi um dos realizadores americanos que mais procurou seguir a retórica observacional do cinema direto. Seu primeiro filme foi *Titicut Follies* (1967). Wiseman filmou os acontecimentos dentro de um instituto de correção para criminosos dementes. As pessoas parecem ocupadas demais para perceberem que estão sendo filmadas ou, simplesmente, possuem algum distúrbio mental que os impossibilitam de entender o que se passa. Imagens fortes e perturbadoras fizeram com que o filme fosse censurado no estado de Massachusetts, Estados Unidos. Cenas de um homem sendo preparado para seu funeral são intercaladas com filmagens do próprio indivíduo sofrendo um processo de nutrição forçada, através de um tubo inserido no nariz. Wiseman realizou outros filmes utilizando o mesmo distanciamento, como *High School* (1968), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971), *Essene* (1971) e outros. Sua ênfase vai do comum social a corporações como o exército americano. Wiseman, simultaneamente, oferece uma crítica à vida diária, à natureza de ilusão da fotografia e representação cinematográfica, tendo em vista que a observação não significa a “verdade”. Frederick Wiseman destaca-se por excluir qualquer tipo de interação (diante das câmeras) com os personagens em seus filmes polêmicos. Wiseman descarta a legenda, como também a *voz-over*, entrevistas e reconstituição. A discricção da câmera não permitia aos personagens o contato com quem assiste a eles. A qualidade de observação é tão dominante que as informações de “onde” e “quando” não são claras como no padrão expositivo.

Assim como *Titicut follies*, *High School* (1968) revela aspectos peculiares da sociedade americana. Wiseman relata o autoritarismo e a carga educacional imposta aos alunos de uma escola da Filadélfia. Percebe-se a preocupação em capturar todos os ambientes e situações envolvidos – alunos em sala de aula (culinária, design e moda, datilografia, religião, palestras, canto, educação sexual, literatura, educação física, francês, inglês, espanhol e música), movimento nos corredores, a conduta severa dos diretores, atritos com pais de alunos. Em contraste com o autoritarismo “militar”, doutores e responsáveis, num hospital em Nova Iorque, demonstram-se amigáveis diante da câmera no filme *Hospital* (Wiseman,1970), em que são é filmados os acontecimentos no período de um dia.

Muito menos polêmico, encontra-se o atual *The story of the weeping camel* (Byambasuren Davaa e Luigi Falorni, 2003). Feito para a televisão, o filme mostra o

comportamento de uma família do sul da Mongólia diante do desafio em salvar a vida de um filhote de camelo rejeitado pela mãe. Sem intervenção aparente, sem narração ou entrevista, a câmera é testemunha dos hábitos, desejos, atividades rurais e religiosas da pequena família.

O brasileiro *Entreatos* (João M. Salles, 2004) faz-se um bom exemplo da clara relação do surgimento do modo observacional com a prática do cinema direto. Assim como Robert Drew fizera com Kennedy, o diretor João M. Salles acompanhou as experiências de um candidato à presidência em época de campanha eleitoral.

1.4.4 Modo participativo ou interativo

O modo participativo, como o observacional, teve sua linguagem permitida pelo surgimento de novos e práticos aparatos cinematográficos. As entrevistas contrapõem o uso excessivo da narração autoritária utilizada anteriormente. A “voz de Deus” multiplicou-se entre os personagens, e os acontecimentos falam por si. O cineasta deixa o papel autoritário e compartilha situações com os atores sociais. A câmera desenvolve um papel importante ao se fazer testemunha da relação do autor com seu objeto. A idéia da interação surge da asserção de que para a verdade se manifestar, o diretor deve camuflar-se entre os elementos a serem retratados. Desse modo, os aparatos de captura perdem, em parte, a sua carga de inibição. O realizador vai a campo, pesquisa, relaciona-se e depois reage registrando a temática. Novamente, o propósito em relatar o real é falho, tendo em vista que a edição ainda é praticada, mesmo de forma mais cuidadosa. A montagem não é restrita; ao contrário, possui papel fundamental na organização das cenas de acordo com a idéia do realizador.

Os filmes não rompem com as antigas tendências de Flaherty e Grierson. A poética de Flaherty é, por muitas vezes, usada como metáfora do cotidiano e o seu elemento “exótico”, como *Nanook of the North*, é substituído por algo mais familiar, presente no ambiente social. A *voz-over* implementada por John Grierson não só é utilizada para contexto, como para interagir com os personagens. O modo

participativo trata da interação entre o realizador e seu objeto. Tal dispositivo surgiu com o desenvolvimento do cinema verdade, em que, diferentemente do observacional, a câmera não é ignorada e o espectador ver-se diante das reações do cineasta em meio aos acontecimentos.

Em *Les Maîtres Fous* (1955), filme de Jean Rouch, observa-se o processo de relacionamento seguido de reflexão. Rouch narra os rituais pouco comuns de uma tribo africana. Em *Chronique d'un été* (1960), a relação entre Rouch, Edgar Morin e os personagens é ainda mais íntima. O diretor deixa a posição de câmera e mostra-se como "homem comum" entre outros, discutindo assuntos relacionados às suas vidas. O filme é movido pelos atores sociais (habitantes de Paris), formando uma voz disseminada, misturando-se ao cotidiano das pessoas. A exemplo disso, Mary-lou (um dos personagens do filme) comove-se diante de uma conversa particular com Morin e provoca dramaticidade no documentário. Como efeito inverso, Ângelo, operário da Renault, tem sua posição de trabalho alterada por estar participando de um filme.

Albert Maysles, um dos pioneiros do cinema direto, pratica o modo participativo em seu trabalho *Grey Gardens* (Albert Maysles & David Maysles, 1976). O filme inicia com imagens de matérias de jornal: 'Tia e prima de Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis vivem em um lixo com 28 quartos, 8 gatos, pulgas, aranhas, sem água corrente e sem condições de higiene. A ponto de o Departamento de Saúde dar ordem de limpeza sob a ameaça de despejo. A casa é chamada de "Grey Gardens" em East Hampton'. Os recortes servem como *voz-over* apresentando o contexto a ser filmado. Logo de início, o formato aberto de registro é manifestado em outra manchete na qual citam a dupla Maysles como diretores de um certo filme sobre Edith e sua filha, Phelan. Os cineastas capturam momentos íntimos, instantes de conflito, em que relatam histórias da família. O aspecto de ruína é somado à postura de demência das personagens. Edith, uma senhora de 79 anos, sempre reclama da filha por não ter casado. Mantinha-se com poucas roupas para poder tomar banho de sol a qualquer momento. Sua filha (mais de 50 anos), ao contrário, parecia sentir mais a presença da câmera e usava vestidos, sapatos de salto e lenços sobre a cabeça (para esconder os cabelos brancos). Comportava-se como uma adolescente preocupada em realizar os sonhos. Elas não ignoravam a câmera, mencionavam a



Figura 05: Cenas do filme “Grey Gardens”, onde os diretores aparecem abertamente.

realização do filme a todo momento. Os diretores, por sua vez, participavam das discussões, apareciam em frente da câmera, chegavam a cantar com a personagem. Dessa forma, qualquer intenção dos Maysles em seguir os padrões de não interação do cinema direto parecia uma tarefa complexa. A participação desenvolveu-se suficientemente para que o próprio cineasta pudesse torna-se o objeto do filme.

Os filmes e autores do cinema verdade ou direto, assumem buscar a realidade. No entanto, a “realidade” apresenta-se ainda de forma superficial e promove questionamentos. Um conveniente exemplo encontra-se no estudo de Brian Winston (1988, p.24). Ele aborda a manipulação no filme *Chronique d’un Été* – ‘Logo no início, Morin e Rouch falam diante da câmera que

pretendem realizar um “tipo de cinema verdade” [...] O clímax do filme, como a maioria das seqüências, é manipulado – criado pelos realizadores.’ Observa-se uma dúvida a respeito da autenticidade provocada pelo cunho da palavra “verdade”. Winston (1988, p.25) ainda acrescenta que, na Inglaterra, “*verité* se tornou uma simples questão de longas tomadas, som sincronizado e perda das regras de continuidade.” A respeito do processo de criação e dos aspectos antropológicos e etnográficos, Winston (1988, p.25) acredita que os documentários tradicionais são melhor estruturados e cativam o público:

A pesquisa agora tornou-se simplesmente uma questão de entrar por uma porta até onde ela permite. A retórica do cinema direto é utilizada para limitar a manipulação na medida necessária para fazer um coerente e dramático argumento. O resultado é uma estrutura jogada pela janela[...] Na melhor das alternativas, o puro observacional pode ser adorado apenas por antropólogos. O distanciamento de observação de uma atividade ou ritual especial requer treino profissional por parte da audiência. Em geral,

para um grupo não especializado, torna-se repetitivo, chato e incompreensível.

Por outro lado, é inegável a transformação estética e de conteúdo causado pelo cinema direto e verdade. Ambos ainda são considerados os modos mais “realistas” de fazer cinema. Cada um com sua forma de criação, seja como “uma mosca na parede”, com a pretensão de não intervenção do cinema direto ou como “uma mosca na sopa”, interagindo com o meio (cinema verdade)¹¹.

1.4.5 Modo reflexivo

Como o próprio nome indica, o modo reflexivo sugere reflexão a respeito do processo de produção do documentário. Nesta categoria, normalmente se verifica um diálogo do cineasta com o espectador sobre o formato filmico. Nichols afirma que as obras do modo reflexivo “pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2005, p.163). É nesse ambiente que se percebe um esforço mais sincero em revelar o dispositivo utilizado pelo realizador. O cineasta soviético Dziga Vertov foi o primeiro a entender a importância de educar o espectador quanto aos processos de produção.

Após a revolução de 1917, nasceu o movimento construtivista na União Soviética, sobre o qual se procurava moldar a sociedade a fim de conceber uma cultura livre dos aspectos burgueses e que criasse um sentimento de união da comunidade em prol da ideologia estadista. O partido comunista nacionalizou o cinema soviético para o intento. Promoveu condições adequadas para a experimentação e inventividade. Vertov estava certo de que o filme poderia promover uma nova realidade, distante do teatro e literatura. Sendo assim,

¹¹ É importante lembrar o cruzamento entre os termos. A definição de “cinema verdade” remete a algo com mais intervenção, portanto veiculado à produção da corrente de Rouch. Por outro lado, os americanos tratam o seu “*direct cinema*” como cinema verdade. E os franceses definem seu “*cinema vérité*” como cinema direto. Portanto, o “*cinema vérité*” que encontramos em textos americanos nem sempre se refere à produção francesa.

preocupado em difundir o seu método, traçou alguns pressupostos da sua teoria denominada "*Kinopravda*" (*cine-pravda*):

1) "é preciso educar as massas" – descrever a vida fielmente;2) "a percepção do homem é limitada" – o homem restringia a câmera de acordo com a sua percepção, esta que, por natureza, é limitada;3) "a máquina possui aptidões que o ser humano não tem" - a câmera possui artifícios que o olho humano não detém;4) "cinema como revelador do mundo" – o cinema propicia uma nova realidade para o homem.(*apud* DARRIN, 2004, p.115).

Em comparação com outros cineastas da época, Vertov destacava-se pelo uso da montagem no registro *in loco*, que, diferente de Eisenstein, não aplicava seus conceitos a narrativas ficcionais. As semelhanças entre os métodos do soviético e Flaherty estão apenas relacionadas com a preocupação do registro no local das ocorrências. Porém, o aspecto de continuidade, comum nas obras de Flaherty, é descartado por Vertov no uso de intervalos.

O filme *Chelovek s Kinoapparatom* ("O homem da câmera", Dziga Vertov, 1929) é o que mais se aproxima dos documentários reflexivos. Vertov exibe sua *agenda* através da montagem que é dissecada na película. No filme, fotos (imagens em *still*) precedem cenas que ainda irão fazer parte do todo. Numa determinada seqüência, personagens são exibidos (como fotografias) em negativos manuseados pelo montador e tomam movimento através da própria cena *in loco*. A grosso modo, Vertov demonstra como a montagem é capaz de promover uma nova realidade.

Imagens do cinegrafista gravando cenas de improviso, recortes na mesa de edição, projeção na sala escura do cinema, a orquestra preparando-se para dar som ao filme indicam o cinema como construção da realidade. A partir desses ângulos, o espectador é reeducado a assistir ao filme de forma que entenda e refleta sobre o processo de criação. O trabalho de Vertov é de fato, o protótipo a ser seguido por documentário de cunho reflexivo. *O homem da câmera* viria a influenciar outros estilos e movimentos dentro do cinema, tanto na ficção como na não-ficção.

Alguns filmes reflexivos utilizam técnicas peculiares para induzir a reflexão. O que,analogamente, seria a estratégia formal denominada pelos russos como

ostranenie. Trata-se de métodos que transformam o familiar em estranho para exigir maior atenção do espectador.

Trabalhos do modo reflexivo tendem a questionar a forma de representação do documentário. Revela as possibilidades de manipulação no processo de realização. Trazem à tela formas não convencionais que despertam o olhar crítico para a autenticidade. Filmes ficcionais, como *No Lies* (Mitchell W. Block, 1972), *Forgotten Silver* (Costa Botes e Peter Jackson, 1997) e *The War Game* (Peter Watkins, 1965), apresentam uma forma particular de reflexão. Simulam histórias e entrevistas com o propósito de incitar a reflexão sobre a excessiva carga de credibilidade depositada ao documentário. Trabalhos como esses utilizam os mais variados modos (observacional, expositivo, participativo) e exibem uma completa ficção sobre o “corpo” não-ficcional. Alguns tendem à comédia (sátira), à crítica, à desconstrução. E ao trotes. Assim são denominados de falsos documentários.

Por outro lado, há obras de reflexão que não são propriamente “subversivas”. Aquelas que revelam ao espectador qualquer fase do processo de criação estão propondo uma “verdade” além da câmera e, dessa forma, sugerindo que os demais modos talvez não sejam tão “sinceros”.

O filme *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005), apesar de se enquadrar também no modo participativo, possui qualidades de reflexão formal. As etapas do processo de realização são reveladas ao longo da filmagem. Logo de início, o diretor, em *voz-over*, explica o objetivo principal do seu trabalho:

Vimos a Paraíba pra tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite [...] Talvez a gente não ache nenhuma, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema, e sobretudo de personagens¹².

Ele conta como a produtora conseguiu o contato com uma responsável da “Pastoral da Criança”, que seria seu guia. O cineasta confessa que estava à procura

¹² Transcrição literal do depoimento de Eduardo Coutinho no filme.

de histórias de como vivia o povo do sertão. No “segundo dia de filmagem” (assim explica a legenda), a equipe segue indicações de Rosa, a representante da “Pastoral”, e chegam a “Riacho dos Bodes”. Eles tentam iniciar as entrevistas, mas Coutinho explica que percebeu a falta de intimidade entre Rosa e o povoado local. Dessa forma, decide concentrar-se em Araçás, comunidade onde vive a família da moça. Rosa explica como se organiza o povoado e aponta as pessoas que poderiam render relatos interessantes. Aproveitando a relação estreita de Rosa com os entrevistados, Coutinho a utiliza como mediadora da “negociação” de relacionamento para as entrevistas, revelando os contos que tanto procurava. Assim, o processo deu-se de forma improvisada, recolhendo histórias e relatos do povo da comunidade de Araçás. A negociação das entrevistas não são “escondidas” pelo diretor (freqüentemente, a edição é responsável por tal tarefa) e revela as tentativas de convencer as pessoas a relatarem suas vidas.

De maneira semelhante, de acordo com o ponto de vista de revelar o dispositivo, o diretor brasileiro João Salles trabalha em seu filme *Santiago* (2007). Salles revela em *voz-over* (narrada por Fernando Salles) que iniciara as filmagens em 1992 e organizou-as para realizar o documentário. O diretor manifesta a relação entre si próprio e Santiago, mordomo de sua família. Em “Reflexões sobre o Material Bruto”, a segunda parte do filme, é revelado o diálogo estreito entre o cineasta e o objeto filmado. Enquanto Salles dava ordens como diretor, Santiago chamava-o de “Joãozinho”. Percebe-se, então, que o diretor torna evidente o trato da “pessoa” como “objeto” de filmagem.

1.4.6 Modo performático

Os filmes do modo performático destacam os aspectos subjetivos do objeto. Criam o relacionamento entre o indivíduo e o coletivo, o particular e o geral, o social e o político. Transformam as evidências objetivas do mundo em expressão abstrata. Tal perspectiva torna o papel de descrever o modo performático ainda mais complexo. A falta de objetividade promove o cruzamento das características de

outros modos de representação. Portanto, faz-se necessário recorrer à exemplificação.

O filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1998) possui como elemento principal a história do século XX contada através de pequenas biografias de pessoas importantes ou comuns (como um operário da fábrica de carros Ford) que viveram no período e até personagens fictícios, imaginados pelo autor para montar o argumento sugerido pela “voz” das legendas. O filme é constituído por fotos, trilha sonora, seqüências de imagens de outros filmes que ilustram os mais variados acontecimentos em diversos países. A partir de uma apresentação objetiva, Masagão tenta desenvolver um formato de envolvimento emocional com o espectador.

Em seu outro filme, *Nem gravata, nem honra* (Marcelo Masagão, 2001), as diferenças entre o homem e a mulher são evidenciadas. Em uma pequena cidade chamada Cunha, habitantes relatam suas opiniões sobre o assunto. O filme utiliza a mesma dinâmica da obra anterior: cortes brutos, trilha sonora destacada, legendas didáticas e interação. O encontro com o significado da “realidade” dos habitantes de Cunha, inserido a um processo menos convencional (didática incessante das legendas), caracteriza a produção subjetiva dominante do modo performático. Percebe-se que os testemunhos não cumprem apenas o papel de evidência, mas oferecem um debate recheado de opiniões sobre o mundo histórico. Em outras palavras, a voz do sujeito fala de si mesmo em seu discurso sobre determinado assunto.

Outro modelo interessante é *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002). Os diretores registraram mais de 400 horas de entrevistas com cineastas (Win Wenders, o próprio Walter Carvalho), escritores (Oliver Sacks), músicos, atores, poetas e pessoas desconhecidas a fim de discutir, em sob ponto de vista subjetivo, a cegueira. O material bruto foi reduzido com o objetivo de formar um conjunto conciso de dramaticidade dos depoimentos. As “testemunhas” falam a respeito de suas vidas e as sensações do mundo que os cercam mesmo possuindo (ou não) deficiência visual.

Os filmes do modo performático “dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum”

(NICHOLS, 2005, p.171). O documentário performático utiliza variados recursos fílmicos para poder realizar a sua abordagem subjetiva do assunto (entrevistas, fotogramas, reconstituições, formas não convencionais de continuidade, etc). O espectador reconhece o mundo histórico através do discurso dos testemunhos, nas características dos lugares, nas expressões das pessoas.

1.5 O documentário: a definição como tentativa

Chegar a uma sólida definição do documentário é uma tarefa difícil. Muitos documentaristas ou estudiosos aficionados pelo gênero aparentam ser ingênuos ao atribuir ao documentário a capacidade de retratar a verdade. Ignoram toda uma complexa discussão na filosofia a respeito da verdade e do real. Não se pretende, aqui, afirmar que o cinema documental é uma farsa, sem qualquer autenticidade. No entanto, dizer que o documentário é um retrato fiel da realidade seria exagerada arrogância. De modo geral, o documentário faz parte do conjunto de obras não-ficcionais, como as peças que montam o jornalismo. Mas nem toda não-ficção é desprovida de elementos ficcionais, imaginários. A reconstituição é um exemplo.

De acordo com a teoria semiótica de Charles Peirce (1974), a imagem fotográfica, seja ela gerada por processo químico (luz sobre uma emulsão sensível) ou digital (imagem convertida em pixels) possui características de signo icônico (semelhança com o objeto) e índice (ao indicar a sua existência). Dessa forma, está conectada com o objeto e assim sugere a idéia de “reprodução” da realidade. Mas o homem não tem contato direto com a realidade. O objeto (fenômeno) é mediado por signos e assim interpretado. Portanto, a “reprodução” seria considerada “representação”. Tendo em vista que o filme se dá por seqüências de *frames* (fotografias), ele consiste em signo de representação através do caráter indicial. O que confirma a impossibilidade do documentário em reproduzir a realidade.

A característica de representação faz do cinema uma linguagem, mais que apenas uma simples reprodução fotográfica. E tal característica é comum tanto nos documentários como nos filmes de ficção. A propriedade de representar iguala-os

como forma de documento histórico. Sendo assim, definir o documentário através da comparação com os filmes de ficção é irrelevante. Talvez a forma mais justa de se chegar a uma definição seja através da verificação e listagem de padrões utilizados na realização dos chamados filmes documentários. Bill Nichols foi um dos primeiros a fazê-lo com o estudo do *corpus* de vários títulos e dispôs os modos de representação citados anteriormente.

Por outro lado, encontram-se muitos autores que insistem em criar uma fronteira entre ficção e documentário. Noel Carroll (2005) desenvolveu a teoria de asserção pressuposta para delimitar os campos da ficção e não-ficção. Carroll trabalha com o ponto de vista do autor diante a recepção do público. O estudioso defende que o filme só poderá ser considerado ficção se assim a história “contada” pelo autor for intencionada para tanto. E principalmente, se o espectador entendê-la como tal. Carroll (2005, p.86) afirma: “[...] é ficcional apenas quando envolve a adoção, pelo público, de uma postura ficcional com base em seu reconhecimento da intenção ficcional do autor [...]”. A técnica de Carroll não dá distinção entre ficção e documentário e baseia-se apenas nos elementos “emissor” e “receptor” da comunicação.

O fundador do movimento britânico de documentário, John Grierson, parece não esbarrar na complexidade em abordar o real e considerava o filme documentário como um tratamento criativo da realidade. Tal postura promove críticas como a do estudioso Brian Winston (*apud* Penafria, 2004,p.04). Winston duvida que a realidade sobreviva a tal tratamento criativo e mantém-se numa posição absolutista. Noel Carroll (*apud* Penafria, 2004,p.04) também questiona tal conceito. Ele afirma que o modo griersoniano de tratar os filmes de não-ficção é por demais limitado e exclui os registros *in loco*, ou atualidades.

Manuela Penafria (2004) tenta atenuar o debate e desenvolve outra denominação ao registro documental, chamado de “documentarismo”. O “documentarismo” consiste no exercício de registros *in loco* em produções cinematográficas. A questão deixa de se concentrar em “ficção” e “não-ficção” para dar ênfase ao grau de “documentarismo” contido na obra, ou seja, a medida ou porção documental que o filme carrega. Dessa forma, Penafria admite que o cinema ficcional possua elementos não-ficcionais, ao atribuir o nível de “documentarismo”

exercido. “O registro documental será mais inevitável no documentário mas, podemos, de igual modo, encontrá-lo no chamado cinema de ficção” - afirma Penafria (2004, p.10). No entanto, a estudiosa não propõe uma forma acurada de medir tal grau proposto.

Debates teóricos com os de Carroll, Winston e Grierson são encontrados, freqüentemente, entre o meio científico destinado ao estudo do cinema. É importante deixar de lado a preocupação exagerada com a “verdade” e entender que o documentário não é aquilo que tenta contar, mas a forma como representa o assunto a ser tratado. A prática do filme documental encontra-se no âmbito da inventividade de produção. E, assim, produz diversas formas técnicas, inúmeras questões e vários estilos a seguir. Tal diversidade age sobre a tarefa de se definir o gênero, tornando-a árdua e com opiniões divergentes. A função de buscar uma definição acabada para clarear as idéias a respeito do filme documentário torna-se vã de modo geral, quando embasada na contraposição ao filme ficcional¹³. Entretanto, faz-se relevante o enfoque na especificidade do processo de criação na representatividade do real.

2. O FALSO DOCUMENTÁRIO

2.1 Definição

A descrição do desenvolvimento do cinema de registro documental para narrativa ficcional, aqui discutida, ofereceu esclarecimentos para a relação entre o documentário e a ficção. Dessa forma, entende-se que grande parte das obras ditas como não ficcionais utilizam aspectos da narrativa ficcional, sem perder lugar na classe da não-ficção. O debate (ficcional e não-ficcional) é válido para atestar o documentário como gênero. No entanto, depois de longas discussões a respeito das diferenças, faz-se necessário voltar-se a investigar a inventividade e criatividade no

¹³ Com exceção da definição do falso documentário, que para ser dito como falso deve ser considerado um filme ficção com características do documentário.

processo de criação. Não existe “fórmula” ou “receita” para sua prática. Assim, ao longo de sua existência, novos formatos surgiram e irão surgir devido à necessidade do documentarista em reinventar. A tecnologia, naturalmente, tem influenciado tais transformações. O cinema verdade, apesar de ter sido pensado muito antes de seu surgimento (com os Lumieré), foi possibilitado pelos aparatos leves da década de 60. Há alguns anos, a televisão provocou mudanças no *ethos* do cinema documental. Os filmes deixam de ter como característica principal o trabalho de autoria e abrem mão da estética pessoal em detrimento da adaptação a um formato único de exibição. Tal formato surge em decorrência da competição com outros tipos de programas televisuais. Além disso, outra característica dos filmes documentários para televisão é a sua “vida curta”. Normalmente, são levados ao ar apenas uma única vez e depois são deixados no esquecimento. As limitações ainda são agravadas pela escassez de espaço para filmes documentais na grade de programação da maioria das redes de televisão. Não se pretende, aqui, opor-se ao meio televisivo. A abordagem apenas ilustra o surgimento de outra tendência atual que poderá fomentar novos meios de representação ao filme documentário, como a exibição multimídia da internet. As salas de cinema, ainda que, nos últimos anos, tenham-se aberto ao documentário, o gênero ainda não é tratado como entretenimento. Dessa forma, com o surgimento de grandes portais na *web* para alocar vídeos caseiros ou não, têm-se tornado uma alternativa para a demanda excluída pela televisão e cinema. Grande parte do material exibido é de cunho independente e de vanguarda. Tendo a liberdade de criação, sem o compromisso submetido às indústrias cinematográficas, a autenticidade do cinema documental é questionada. Entende-se, portanto, que existe um novo modelo documental, aquele de estilo livre, autêntico ou não.

Entre as variações ocorridas ao cinema documentário, encontra-se o falso documentário, denominado também como pseudocumentário, ou ainda *mockdocumentary* (ROSCOE; HIGHT, 2001). O falso documentário, diante da definição do cinema documental como não-ficção, é um filme ficcional, seja ele longa ou curta metragem. Utiliza os códigos convencionais do documentário a fim de realizar uma paródia ou, até mesmo, o trote. No caso de trabalhos em série, é preciso averiguar a obra como um todo, não apenas um episódio ou capítulo. Verifica-se a sua proximidade com o formato fílmico, para depois defini-lo como

matéria de possível falso documentário. Muitos autores deixam de lado a caracterização do todo e priorizam a parte (episódio). Assim, não destacam especificamente as obras seriadas na sua conceituação de falso documentário.

[...] textos ficcionais os quais, em variados níveis, representam um comentário, ou confusão, ou subversão do discurso factual [...] em outras palavras, nós examinamos aqui, aqueles textos ficcionais sobre vários níveis se “parecem” com documentários. (ROSCOE; HIGHT, 2001, p.1).

Para os meus propósitos aqui, falsos documentários são filmes de ficção que fazem uso (cópia, simulação, mímica, artimanha) do estilo documentário e portanto, adquire seu conteúdo (a moral, o social), e sentimentos (confiança, verdade, autenticidade) para praticar uma experiência documental definida pela sua antítese e distância consciente.” (Juhasz e Lerner, 2006, p.7).

A palavra “falso” indica a existência do objeto real parodiado. Assim, é demarcada a diferença entre ambos. Os falsos documentários apropriam-se dos mais diversos modos de representação do documentário e, de forma dissimulada ou humorística, oferecem crítica ao processo de construção. Podem fazer uso de falsas entrevistas, *voz-over*, arquivos “reais” como fotografias e registros *in loco*. Dessa maneira, a credibilidade disposta ao cinema documental é sustentada para exibir a ficção com o intuito inerente de reflexão. Juhasz e Lerner (2006, p.2) descrevem:

Eles são formalmente ricos, como também, situados unicamente para revelar as certezas como as mentiras sobre a história, identidade e verdade que tem sustentado o documentário e o próprio mundo retratado. [...] Tais mentiras formativas e visíveis refletem, não necessariamente, mas comumente, as fabricações escondidas no documentário real e força todas as “não-verdades” se manifestarem, produzindo sabedoria sobre desonestidade de todos documentários, os reais e falsos.

Dito como “falso”, os pseudocumentários são filmes que fazem uso dos padrões documentais de forma consciente e provocam a reflexão sobre a prática do documentário como documento histórico. A audiência questiona-se a respeito de

quais filmes em seu repertório são realmente honestos na sua representação. A incerteza é trazida para o primeiro plano.

Os falsos documentários, em sua maioria, não escondem a sua ficcionalidade. Podendo, então, serem reconhecidos como tal. Assim, o filme é caracterizado como paródia do formato documentário.

Zelig (Woody Allen, 1983) faz paródia ao gênero documentário de forma cômica, satirizando o comportamento midiático, assim como aspectos da psicanálise. Logo no princípio, o filme apresenta-se como ficção através da interpretação de nomes conhecidos, como o do próprio diretor (Woody Allen) e Mia Farrow, embora seus personagens estejam inseridos em um dispositivo não-ficcional, como o “cinema de atualidades”. Zelig é um ser humano “diferente” e por isso esteve sob custódia da Dra. Eudora Fletcher (Mia Farrow) para ser tratado através da psiquiatria. Parece, até, viável que Allen esteja interpretando, em reconstituições, um personagem que, realmente, existiu no cenário dos anos 20. Porém, durante a narrativa, as supostas reconstituições são tratadas como arquivos de imagem, registros *in loco*, evidências da “existência” de Zelig. Assim, a figura de Woody Allen revela o propósito de recriar uma história para assim ser representada como documento. O filme exhibe de forma eficiente elementos do cinema documental. Há o uso da autoritária *voz-over*, manchetes e artigos de jornais, filmagens de Zelig nas sessões com a Dra. Fletcher, registros caseiros da dupla. Um atributo interessante utilizado por Allen foi os depoimentos de *experts* e jornalistas atuais (da década de 80) comentando o comportamento do paciente. Os intelectuais interpretam a si mesmos, evidenciando a existência de Zelig. Um dispositivo opostamente utilizado no filme *Reds* (Warren Beatty, 1981), no qual os profissionais eram ficcionais, enquanto os personagens realmente existiram.

Entrevistas em cores (para parecer atual) com a Dra. Eudora Fletcher e o câmara das sessões psiquiátricas são situados como “testemunhas” das façanhas de Zelig. Há, ainda, imagens de Zelig com famosos da época, como Charles Chaplin. Trata-se de uma pesquisa, investigação (ficcional) sobre um misterioso homem que assumia várias personalidades, inclusive as feições dos que o rodeiam. Essa apropriação, ou camuflagem, desenvolvida por Zelig pode estar ligada ao efeito em que a própria ficção toma corpo de documentário. A metamorfose (como a de um

“camaleão humano”) de Zelig, ironicamente, é relatada através de um documentário que é, ao mesmo tempo, ficção.

Durante o filme são exibidas as seqüências de um suposto drama chamado “The Changing Man”, que conta os episódios ocorridos a Zelig. É interessante notar que o realismo atribuído aos filmes de ficção durante o desenvolvimento da teoria cinematográfica é criticado ao revelar o exagero de dramaticidade empregado à “real história”, aquela levantada pelo corrente “documentário”.

Outra crítica é destacada através da ironia no texto da *voz-over* em que denomina as filmagens das sessões entre a Dra. Fletcher e Zelig como “um documento notável na história da psicoterapia”. Em outras palavras, considera-se a câmera uma “notável” ferramenta de fidelidade do real para documentação. No entanto, em *Zelig*, a autenticidade é forjada e a aparência de “autêntico” continua quase intocável. Apesar de o filme iniciar como documentário - “A produção deste documentário agradece a Dra. Eudora Fletcher, a Paul Deghuel e a Mrs. Merye Fletcher Varney” - é através de exageros cômicos e inserção da imagem de Allen nos “arquivos históricos” que acaba por revelar a ficção. A cartela de *cast* aponta a interpretação de atores como personagens do mundo real. *Zelig* propõe uma crítica da *mimesis*¹⁴, mesmo fazendo uma “mímica” do documentário.

Assim, como *Zelig*, alguns filmes utilizam a paródia para satirizar aspectos sociais ou políticos. Por outro lado, existem obras que não são consideradas paródias, não destacam sua posição ficcional e podem ser interpretadas como trotes.

Opération Lune (William Karel, 2002) situa-se na condição de uma farsa que pode não ser descoberta por quem assiste. O diretor William Karel retoma a polêmica de que o homem nunca esteve na Lua. Ele contesta a autenticidade da exibição ao vivo, defendendo a idéia da produção de um filme para sustentar a conquista da Nasa. Karel propõe que o diretor Stanley Kubrick tivesse utilizado uma lente especial, emprestada do governo americano, para realizar uma seqüência de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Assim, entende-se que Kubrick tenha participado da produção do “falso” filme da Lua, seis anos antes. Com o objetivo de transformar a conquista o satélite em um grande evento que levantasse a auto-estima americana,

¹⁴ Palavra grega que significa imitação.

tentou-se recriar os efeitos de um filme hollywoodiano e, após, Walt Disney indeferir a proposta, Kubrick parecia o mais apropriado para a tarefa, visto que já havia contato com o tema em *2001, A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968).

Karel situa o espectador diante do contexto da corrida espacial dos anos 60 e destaca o “desespero” dos Estados Unidos (frente ao intenso progresso da Rússia) como mais uma suposta causa para a fraude da viagem à Lua. Os depoimentos de pessoas que ocupavam cargos importantes na época, astronautas e até a viúva de Kubrick oferecem credibilidade ao argumento de Karel. O filme ainda lista algumas duvidosas evidências da fraude de 1969: o curto período de permanência dos astronautas na Lua; a recusa do governo americano em financiar o retorno de outras tripulações; a bandeira trêmula em um lugar onde, cientificamente, era improvável haver vento; a boa qualidade das filmagens, tendo em vista que as alterações de temperatura poderiam ocasionar distorções na película; a improvável incapacidade do astronauta em deixar pegadas na superfície lunar, já que seu peso seria leve demais para tanto; contradições quanto às sombras refletidas pelos astronautas. Apesar de tudo, o filme em si é uma farsa. As pessoas que deram seus depoimentos são, na verdade, atores. Muitos podem cair no trote de Karel, ao considerar *Opération Lune* um autêntico documentário. Por outro lado, o diretor dá pistas quanto à sua ficcionalidade. Trilhas sonoras de obras famosas de Hollywood foram utilizadas no filme de Karel. Nomes de personagens do cinema de ficção foram atribuídos aos entrevistados, inclusive aos “que ocupavam cargos importantes”. Percebe-se, também, um exagero que pode, de fato, incentivar a desconfiança do espectador. Em um dos recortes das imagens do homem na Lua, é exibida uma foto de Kubrick sobre a superfície lunar, esquecida pela equipe de produção. Outro exemplo é a “fantástica” missão secreta movendo grande parte do exército americano para capturar testemunhas da fabricação do falso filme.

O espectador vê-se diante de um documentário tomado por evidências concretas, que demonstra, de maneira eficiente, o argumento pensado pelo realizador. Apenas no fim do filme, a ficcionalidade é revelada com um “*making of*”, expondo os atores decorando o texto roteirizado. Além disso, os créditos descrevem os nomes reais das pessoas que deram os depoimentos. Provando que não passava de uma farsa, assim como o filme de 1969 também poderia ser. Dessa forma, por

não colocar o aspecto ficcional em primeiro plano, *Operación Lune* pode ser visto como trote.

A classificação dos falsos documentários entre paródia e trote envolve a perspectiva do espectador. Um falso documentário, quando mais propenso ao trote, deve ser classificado quanto à sua potencialidade como tal. Essa questão será discutida detalhadamente mais adiante.

2.1.1 O falso documentário e modo reflexivo

Bill Nichols (2005, p.166) considera falsos documentários, como *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1968), um documentário do modo reflexivo. No entanto, o filme de McBride é o que se pode chamar de "falso documentário em alto grau". Trata-se como sendo um trote uma obra ficcional que não faz paródia. Esconde a sua ficcionalidade, oferecendo posto ao trote. *David Holzman's Diary* possui um texto ficcional que se apropria das regras documentais. Dessa forma, sendo uma ficção, como poderia, de acordo com Nichols, ser denominada documentário e ainda fazer parte das categorias dos modos de representação?

O filme é uma espécie de diário retratado em uma câmera de 16mm. David coloca a câmera em seu quarto e inicia o filme revelando suas inquietações. Ele confessa que sua própria vida o está prejudicando, de forma que não consegue compreender. Baseado na declaração de Jean-Luc Godard de que o filme é a verdade 24 vezes por segundo, David conclui que, se imprimisse seu cotidiano na película, poderia entender o andamento de sua vida. Assim, decide realizar um diário. David, primeiramente, aponta a câmera para as peculiaridades do lugar onde vive. Explica detalhadamente o equipamento que utiliza e tenta, de todas as formas, fazer uma seqüência com imagens de sua namorada, Penny. No entanto, ela contesta e o proíbe de filmá-la. Assim, David registra o depoimento de um amigo. Este confessa que, possivelmente, o filme não irá capturar a verdade. Pois, no processo de filmagem, há um agente mediador, a câmera. Entre outras seqüências (como David exibindo seus programas de TV prediletos), as mais interessantes estão

concentradas na insistência em filmar Penny e no depoimento do amigo. A forma como David tenta forçar a namorada a se exhibir manifesta crítica à relação do documentarista com o objeto registrado. O absolutismo de que nada é verdade opõe-se a muitos que consideram o documentário como “registro do real”. Assim, *David Holzman's Diary* declara que a imagem não remete à verdade, que David tanto buscava. Trata-se de um falso documentário, com tendência ao trote, que não revela sua ficcionalidade para criticar o gênero através do uso do dele.

Como Nichols, Alisa Lebow (2006) acredita que o falso documentário e o documentário não são distintas categorias. De acordo com Lebow, o termo “falso” aponta o documentário com algo real, autêntico, genuíno, opondo-se a fatos que indicam ficcionalidade em sua própria história.

Se nós analisarmos as semelhantes técnicas de representação, nós não só temos uma pequena chance, mas conferimos que algumas estratégias correntemente associadas com o “*mockumentary*” (roteiro, atores, reconstituição, etc) tem seus antecedentes nos dias do passado nos chamados cinemas de atualidades ou filmes documentais[...] *Mockumentary* e documentário não são meras coincidências – gêmeos idênticos, separados no nascimento. (LEBOW, 2006, p.232).

Apesar das aparências semelhantes, o falso documentário possui um texto ficcional. Fato que nem Lebow e muito menos Nichols poderiam atribuir ao documentário. Roscoe e Hight (2001, p.33) definem os documentários reflexivos como construídos através de um relacionamento direto com o real (imagens do mundo real), enquanto os falsos documentários possuem conteúdo puramente ficcional. Os autores ignoram que falsos documentários também apresentam “arquivos de imagens”, registros documentais sérios – em *Operation Lune* são exibidas as cenas da transmissão ao vivo do homem na Lua.

2.1.2 O falso documentário na TV

É importante examinar a definição do falso documentário na televisão devido à sua diversidade como suporte. O processo faz-se através da verificação das potencialidades de cada gênero na TV como falso documentário. Descrever, aqui, todos os gêneros televisuais seria impossível. Portanto, serão divididos segundo as categorias propostas por Arlindo Machado (2003, p.71): “formas fundadas no diálogo; a narrativa seriada; o telejornal; as transmissões ao vivo”. Machado acrescenta, em seu trabalho, “a poesia televisual, o vídeo clipe e outras formas musicais”. No entanto, tendo em vista (para o efeito do estudo proposto) apenas gêneros que incorporaram códigos do documentário, “o vídeo clipe e outras formas musicais” e “a poesia televisual” excluem-se do contexto, porque se baseiam no imaginário, o qual, no senso comum, será ficção. Sendo assim, não poderá exercer, de forma apropriada, os padrões do texto documentário. Ainda sobre a abordagem da prática de verificação, “os filme para TV” não terão destaque distinto. Visto que durante este capítulo serão discutidos o conceito e a classificação do falso documentário tendo como base modelos para TV e cinema, como *Zelig* e *Operación Lune*. Mesmo com um enfoque limitado, consideram-se as diferenças dos suportes TV e Cinema mínimas para separá-los na caracterização do falso documentário.

2.1.2.1 Formas fundadas no diálogo

De acordo com Machado (2003, p.71), a televisão é mais diálogo que imagem e, como herdeira do rádio, baseia-se no discurso oral. Programas como debates, entrevistas, mesa redonda e, até, monólogos (como discurso político) estão inseridos na categoria “formas fundadas no diálogo”. Machado defende que alguns programas deste gênero (com exceção das “banalidades”, como *talk shows* ou programa de auditório) utilizam o debate de forma socrática, ou seja, experimentam a busca pela verdade no diálogo. Entre diversos exemplos analisados por Machado, é destacada

aqui, para possível aplicação do conceito de falso documentário, a série francesa *Six fois deux* (1976), de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. O programa é constituído em seis episódios, divididos em duas partes. A primeira parte de cada episódio consiste na abordagem de “produção e consumo de mensagens no trabalho e no lazer”. Na segunda etapa, são exibidas entrevistas mediadas por Godard. A série utiliza elementos “documentais” como a entrevista e a ausência de um roteiro. No entanto, os filmes documentais não são apresentados na televisão em porções separadas por dias ou horas. Caso o trabalho de Godard tivesse conteúdo falso, como os testemunhos, ainda assim não seria considerado um falso documentário por ser segmentado. O filme *Chambre 666* (1982), de Win Wenders, assemelha-se à série de Godard quanto à composição de depoimentos (vale ressaltar que Wenders não interroga, pessoalmente, seus entrevistados). Por conseguinte, se *Chambre 666*, diferentemente de *Six fois deux*, possuísse comportamento subversivo, ao ponto de fazer atores representar em pessoas do meio real, poderia ser denominado como falso documentário.

Portanto, a definição de “falso documentário” está ligada à apresentação da obra e às suas características intrínsecas relacionadas ao gênero documental. *Six fois deux* possui um formato similar ao fílmico, a diferença faz-se quanto à construção voltada aos intervalos de episódios. Se reunidos, talvez poderia manifestar-se como documentário propriamente.

2.1.2.2 Narrativa seriada

Prosseguindo com as categorias de gênero, encontra-se a “narrativa seriada”. Atualmente, analisando o cinema como um todo, filmes documentários possuem narrativa. A diferença situa-se na prática de representação. No cinema documental, a narrativa é articulada entre os códigos específicos do gênero a fim de expor o argumento do realizador. Nos filmes ficcionais, a narrativa baseia-se no enredo. Ao dividir o enredo em séries, a narrativa possuirá a característica “seriada”. De acordo com Machado (2003, p.84), existem três tipos de narrativas seriadas. O primeiro

deles consta apenas de única narrativa, a qual se desenvolve ao longo de capítulos. A telenovela faz-se principal exemplo. No segundo, a cada exibição é apresentada uma história diferente (com início, meio e fim) exercida pelos mesmos personagens do episódio anterior. Os seriados e *sitcons* (programas de humor) incluem-se nesta modalidade. O terceiro tipo é o mais radical. A temática é o único elemento preservado. A história, atores, cenários são diferentes a cada episódio. As modalidades, normalmente, não ocorrem separadamente, misturam-se.

O conceito de falso documentário exposto neste estudo refere-se a um filme ficcional, que se apropria dos padrões documentais. Visto que os documentários televisivos, em sua maioria, não são compostos por séries, capítulos ou episódios, exibidos em horários diversos, excluem as narrativas seriadas do possível grupo dos falsos documentários. Apesar de que algumas possuem partes como tal. Porém, a condição é válida não para um episódio ou capítulo, mas para a obra toda. Em *Behind the Laughter*¹⁵, do seriado animado *The Simpsons* (Matt Groening), percebe-se tal postura. O episódio inicia-se de forma diferente dos demais. Frequentemente, em todos os números da série há uma introdução com trilha sonora característica, na qual toda a família está sobre um sofá diante da televisão. Desta vez, a *voz-over* dá o ponto de partida: “Eles foram a primeira família da risada americana.” Logo de início, existe um breve resumo do que trata o “documentário”. Adiante, a vinheta remetendo a outro programa televisivo do canal E! Entertainment Television, o *Behind the Scenes*, que retrata a trajetória de famosas personalidades de Hollywood através de uma atitude sensacionalista. O episódio utiliza padrões do documentário como a *voz-over* coordenando os fatos, depoimentos dos integrantes da própria família, imagens de arquivo e fotos. O interessante é a disposição cronológica da trajetória do grupo: os nascimentos das crianças; Homer Simpson criando o projeto piloto do programa e assinando contrato; a fama da família; o vício de Homer em analgésicos; o desperdício da fortuna por Marge; a prisão de Bart; a retaliação por não pagarem impostos; a volta ao sucesso. Percebe-se uma estrutura na qual tudo corre bem no início, depois se vê a decadência e, por fim, o encontro com a fama

¹⁵ Episódio número 22 da 11ª temporada, exibida em 2000.

novamente. Há uma tensão entre os blocos, característica comum em alguns documentários para a TV – visa a manter o espectador assistindo ao canal.



Figura 06: *The Simpsons – Behind the Laughter.*

Através de todos esses artifícios, o episódio dos *Simpsons* faz uma paródia do gênero documental. Entretanto, a apropriação e uso dos padrões de documentário são observados, especificamente, neste número da série. Assim, apenas um episódio pode ser considerado como falso documentário, e não a obra completa.

Da mesma forma que o episódio dos *Simpsons*, o seriado *South Park* (Trey Parker e Matt Stone) realizou a sua versão de documentário chamada *Behind the menu*¹⁶. O nome é uma referência ao cozinheiro, um dos protagonistas do *cartoon*. Identifica-se a mesma estrutura: um breve resumo com trechos de depoimentos, a vinheta inicial e a tensão entre os blocos. A principal diferença está nas entrevistas. Os depoimentos são cedidos por personalidades do mundo “real”, envolvidas no meio musical. Ozzy Osbourne, Flea (Red Hot Chilli Peppers), Elton John relatam sua relação de idolatria ao cozinheiro, que também é cantor. Como característica da série, imagens reais são inseridas. Neste caso, elas são tratadas como cenas de arquivo. Assim como o episódio dos *Simpsons*, *Behing the menu* segue a mesma fórmula usada pelo programa da E! Entertainment Television parodiado. A princípio fala-se da história dos personagens, depois do glamour. Como conflito, expõe o “ruim”, problemas com drogas e dinheiro. Até que, no fim, exibem a “volta” ao sucesso.

¹⁶ Episódio especial número 02, exibido em 1998.



Figura 07: *South Park – Behind the Menu.*

Os criadores de *Simpsons* e *South Park* oferecem uma sátira da sátira. Brincam com o estereótipo criado por documentários sensacionalistas.

O episódio especial do seriado *X-Files* (Chris Carter), *X-cops*, faz paródia ao programa *Cops*, do canal de TV, Fox. Ele é apresentado no estilo cinema direto voltado ao modelo *reality show* ou *docu-soap*¹⁷. Em *Cops*, uma equipe de filmagem segue os policiais em sua patrulha rotineira e retratam os eventos. No entanto, *X-Files* trata de forma ficcional a investigação de eventos paranormais pelos agentes Fox Mulder e Dana Scully. Este episódio de *X-Files*, especificamente, é iniciado como sendo parte de *Cops*. O xerife está fazendo a sua patrulha e recebe um chamado. Ao verificar, vê-se diante de algo desconhecido. A partir daí, os agentes “*x-files*” entram na narrativa, que se manifesta através do modo documental observativo.

Entende-se, portanto, que a paródia pode oferecer um atributo a mais na forma criativa de relatar histórias. A aventura dos agentes Mulder e Scully diante das câmeras de *Cops* permite ao espectador assistir a seus “heróis” não mais como personagens de ficção, mas como policiais de fato.



Figura 08: *Cenas do episódio X-Cops.*

A denominação de falso documentário é conferida apenas a este episódio no decorrer dos sete anos de produção da série.

¹⁷ Denominação dos ingleses a seriados que se aproximam do gênero documental.

Ao contrário de todos os seriados referidos anteriormente, a adaptação americana da série inglesa *The Office* (Ricky Gervais) dispõe a totalidade dos seus episódios como “falsos documentários”. Ele se enquadra no segundo tipo de seriado, conforme a classificação de Machado (2003, p.84). Aquele em que a cada exibição se apresenta com história exercida pelos mesmos personagens. *The Office* retrata de forma sarcástica o comportamento de uma equipe de funcionários liderada por um chefe egocêntrico em uma empresa de papel. Percebe-se uma crítica à relação chefe e funcionário, evidenciando disputa e competição no trabalho, relações amorosas e preconceito. Apesar de expor aspectos sociais, *The Office* é uma comédia com forte apelo hilário a ponto de buscar nos códigos documentais mais credibilidade. Dessa forma, faz do espectador um observador dos eventos ocorridos no escritório. O seriado é filmado em formato digital, no estilo cinema verité, com a câmera seguindo os personagens de uma forma instável (para passar a sensação de improviso). Não há interação entre os que registram e os personagens. Entretanto, eles se dirigem diretamente ao “realizador”, dando depoimentos sobre as diversas situações de trabalho. Todos os episódios parodiam o documentário. A obra, como um todo, apropria-se dos códigos documentais. No entanto, como dito anteriormente, filmes documentais não se manifestam no formato seriado; sendo assim, *The Office* não é um falso documentário. Consiste numa série televisiva que utiliza aspectos documentais para incrementar a narrativa, oferecendo valor de realismo necessário para parodiar o comportamento de pessoas em seu ambiente de trabalho.

2.1.2.3 O telejornal e as transmissões ao vivo

O telejornal é um programa de televisão no qual são relatados eventos, ou melhor, reportados. O ato de reportar denota uma mediação, e é através da mediação que o telejornal trabalha. O telejornal utiliza diversos recursos: imagens e fotos de arquivo, música, texto, depoimentos, efeitos sonoros, gráficos. Há, evidentemente, uma semelhança entre a prática do telejornal e o documentário. Segundo Machado(2003, p.105), ao longo da história, o telejornal procurou dar

ênfase às pessoas envolvidas no evento. Dessa forma, a presença da TV no local da “ocorrência” faz-se necessária, desenvolvendo a técnica da transmissão ao vivo. A dinâmica do telejornalismo não permite que um evento importante não tenha mais a “cobertura ao vivo”. A informação é transmitida pelo conjunto: âncora, repórter e testemunhas. Porém, no início da TV, diante da rapidez do jornal impresso e dos equipamentos pesados de produção, o telejornal exibia reportagens mais articuladas, pré-produzidas, que se assemelham mais ainda ao documentário. Alguns telejornais até hoje praticam esse tipo de material, mesmo em forma de “especiais”. A reportagem, por “reportar” algum fato do mundo real, é considerada como elemento não-ficcional. A utilização de nomes nas matérias dá aspectos de “assinatura”, como atestado de que o conteúdo é verídico. Assim, entre outras características, o telejornal é um gênero ao qual as pessoas atribuem credibilidade. A sua autenticidade vem desde a época do rádio. Caso a reportagem corriqueira, diária, manifeste-se apresentando ficção (sem ser notada pelo espectador), deve ser chamada de “falsa reportagem” e não “falso documentário”. O documentário é atemporal, não depende de contextos atuais. Enquanto a reportagem exige maior imediatividade quanto ao tema. No cinema documental, freqüentemente, o autor possui uma voz para expor seu argumento. Na reportagem, o argumento é substituído pela informação.

Por outro lado, existem as reportagens mais longas, densas, que se dispõem em forma serial, muito próxima ao gênero documental por oferecer questionamentos e reflexões, ou seja, atributos subjetivos em detrimento da objetividade pautada. Mas, na verdade, essas reportagens exibidas como única atração de um programa - como o Globo Repórter, aqui no Brasil - podem ser denominadas “documentários para a TV” por conta de sua semelhança com o gênero no cinema. Vejamos: a voz (argumento, mensagem) do realizador documentarista vem sendo praticada em reportagens. A diversidade do documentário e seu estilo livre de criação permitem também o sentido inverso, ou seja, aproximar-se da reportagem. Pode-se destacar o objetivo de informar *versus* o de documentar, mas, hoje em dia, ambos os gêneros fazem uso de tais propósitos. Anteriormente, características como a ausência do repórter, por exemplo, poderia diferenciar o documentário das grandes reportagens.

Mas há obras nas quais o cineasta, entre outras coisas, participa, interage e reporta os acontecimentos, mesmo em *voz-off*.

Uma recente pesquisa de Melo, Gomes e Morais (2001) procurou distinguir o documentário da reportagem, descrevendo “características definidoras” do gênero. São elas: veiculação praticamente limitada aos canais de TVs educativas ou nos canais de TV por assinatura; o seu caráter autoral; a não obrigatoriedade da presença de um narrador; uso de imagens e depoimentos, funcionando como documentos; ampla utilização de montagens ficcionais no sentido de simulador de fatos. A questão da veiculação é limitada ao Brasil; portanto, não se encaixa no propósito de diferenciação. Quanto ao caráter autoral, se todo documentário possui a marca do autor, é um aspecto que depende da percepção do espectador. A utilização de imagens, depoimentos e reconstituições não está limitada ao cinema documental. Portanto, de todas as características citadas apenas uma é singular ao documentário – o livre uso do narrador. Mas, ainda, não é suficiente para permitir uma abordagem geral. Sendo assim, a proximidade entre o longa reportagem e o cinema documental resulta na conclusão de que o longa reportagem é uma das formas de adaptação do documentário para a TV.

É importante perceber que existem, de fato, dois tipos de prática da reportagem. A diária, de curta duração, ao vivo ou não, incorporada ao telejornal, com a presença do repórter que não busca de imediato aprofundar-se entre os diversos aspectos do evento, visa apenas relatá-lo. E as de períodos longos, complexas, que pretendem informar, além das causas e efeitos do acontecimento, o contexto e os demais pontos de vista mais densos sobre o assunto. Estas, denominadas aqui como “documentários para TV”, podem assumir caráter de falso documentário.

O trabalho de Roger James e Marc de Beaufort *The Connection* (1998) é um exemplo. Alguns autores o denominam como “reportagem” (MACHADO, 2005, p.20) e outros, como “documentário” (WINSTON,1999). Trata-se de um material documental produzido pela Carlton Television e distribuído para vários países, sobre o tráfico de drogas colombiano. Um artigo do jornal inglês *The Guardian* (WINSTON,1999) aponta possíveis evidências de fraude na produção da obra, revelada por um dos membros (*free-lancer*) da equipe. O ITC (The Independent

Television Commission) investigou e descobriu mais de dezesseis infrações ao “código de produção”. Como resultado, a Carlton Television foi multada em 2 milhões de libras esterlinas. Este é o mais famoso caso de fraude na TV britânica e é um falso documentário. Como “falsa reportagem”, pode-se citar a notícia do telejornal inglês *BBC's 10 O'Clock News* em 2001. A matéria fez ligação entre uma companhia africana de diamantes ao nome do terrorista Osama Bin Laden. Não se sabe o propósito ou a causa da relação, mas entende-se por se referir a uma reportagem inserida em um telejornal, distante da prática do documentário. Isso não é denominado falso documentário, mas “falsa reportagem” ou “um erro jornalístico”.

Para ilustrar o “documentário para TV” como falso documentário, vale citar o exemplo *Alternative 3* (Christopher Miles, 1977). Em 30 de junho de 1997, a rede britânica de televisão Anglia Television exibiu o filme *Alternative 3* (originalmente produzido para ir ao ar no dia 1º de abril). O programa que sediou o filme era chamado *Science Report*, que exibia documentários adaptados e realizados para TV, com intervalos e presença de um âncora comentando os eventos. O filme, através de uma dinâmica expositiva, utilizando uma equipe de repórteres, descreve uma descoberta de planos do governo para criar uma colônia no planeta Marte, removendo os mais inteligentes estudiosos para habitá-la. O documentário inicia com recortes de depoimentos sobre pessoas que estão desaparecidas. Então, o âncora explica que o trabalho é direcionado a abordar a escassez de brilhantes cientistas na Inglaterra. Mas, devido ao não esperado desaparecimento de um dos entrevistados, o filme tomou outro destino. O programa apresenta parte do “primeiro filme”, onde entrevistava a cientista Ann Clarke, que, insatisfeita com as condições de trabalho, está para decidir deixar o país. Logo em seguida, uma seqüência mostra o repórter interceptando a Dra. Clarke no estacionamento do laboratório. Enquanto a sua *voz-off* revela que a cientista teria tomado a decisão, mas era proibida de falar a respeito. Desde então, o filme concentra-se na investigação do paradeiro de Ann Clarke e outros – astrônomos, matemáticos, engenheiros. Através de entrevistas com supostos professores, cientistas e astronautas, a equipe chega a uma teoria. Devido às catástrofes ecológicas, o homem poderia rapidamente ser extinto da Terra. Assim, as autoridades teriam três alternativas para solucionar o problema: a primeira seria reduzir o número dos homens de forma brutal. A segunda seria construir estruturas

subterrâneas para os chefes de governo até que a situação se resolvesse. A terceira, *“alternative three”*, planejar uma colônia de humanos em outro planeta. De acordo com o documentário, o homem teria chegado a Marte desde 1961, e que as mentes mais “brilhantes” estariam sendo removidas para lá.



Figura 09: Utilização do âncora como elemento informativo a mais. Uma forma de adaptação ao cenário dinâmico televisivo.

O filme expõe uma história ficcional com depoimentos, *voz-over*, arquivos de imagem, fotos, mapas e gráficos. Apropria-se do documentário para aplicar um trote de “1º de abril” em cadeia nacional. *Alternative 3* encontra-se na nebulosa fronteira entre a reportagem e o documental. No entanto, percebe-se que é “documentário para TV”. O uso de repórteres para situar o espectador, âncora oferecendo comentários e informações adicionais, à primeira vista, poderia caracterizá-lo como reportagem. Porém, são apenas formas que o gênero documental do cinema utiliza para adaptar-se ao ambiente televisivo, que muitas vezes mira a atenção do espectador - o mesmo “apresentador” descreve o que irá ser exibido no outro bloco, assim como algumas narrativas seriadas da televisão. *Alternative 3* é um falso documentário apresentado de acordo com as exigências que o suporte exige.

2.1.2.4 Docusoaps ou Realities

Além dos gêneros sugeridos por Machado, vale acrescentar estas duas formas que vêm ganhando popularidade na TV desde os anos 90: os *Docusoaps* ou *Realities*. São programas que utilizam padrões do documentário observacional para expor pessoas comuns como algo ordinário em situações diversas. O nome *Docusoap*

é derivado da denominação inglesa para telenovelas: *soap-opera*. Entende-se como um trabalho documental utilizando estrutura similar às novelas, objetivando estabelecer um desenvolvimento do conflito ao longo de “capítulos”. No entanto, alguns *docusoaps* se apresentam mais próximos ao formato seriado, exibindo uma história diferente a cada episódio.

Os *realities* são formas documentais que se comportam da mesma forma que os *docusoaps*. Usam o artifício observativo para exibir pessoas em lugares ou eventos. O mais popular, exibido em 32 países, o *Big Brother*, filma o comportamento de pessoas (celebridades ou não) dentro de uma casa por tempo determinado. Existe ainda, o programa *Popstars*, que pessoas se aventuram a uma jornada diante das câmeras a fim de se tornarem estrelas do meio musical. A série possui segmentos no mundo todo, como o *Latin American Idol*.

Talvez, o mais popular *docusoap*, o *Wife Swap*, propõe a troca de esposas entre casais. A mulher assume o papel de mãe e dona de casa em outra família, enquanto outra esposa ocupa o seu lugar. Tudo é registrado através de novas tecnologias, como minúsculas câmeras com alta sensibilidade para captar mais em detalhes sem interferir.

A prática é similar ao cinema direto americano, porém não aborda questões mais sérias de cunho social ou político. Apenas promove sensacionalismo e espetáculo. Fazem do espectador a “mosca na parede”, que observa sem interagir. O modelo tornou-se tão popular que alguns filmes de sucesso parodiam o formato, como *Ed TV* (Ron Howard, 1999) e *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). Em *The Truman Show*, a vida de Truman Burbank (Jim Carrey) se passa ao vivo pela TV, 24 horas. O personagem vive desde a infância em uma cidade cenográfica sem ter conhecimento.

A banalização do modo observacional por *realities* e *docusoaps* pode atingir a identidade do documentário. A audiência, sempre como observador, poderá não mais entender documentários que possuam outro tipo de modo de representação como o expositivo. Winston (1999), em seu estudo de *docusoaps* esclarece: “A linha de frente da rubrica ‘mosca-na-parede’ está, agora, exageradamente aceita. Velhos documentários, incluindo os clássicos griersonianos, são rotineiramente não reconhecidos como documentário.”

Por terem uma relação de *ethos* com o documentário, os *docusoaps* e *realities* também estão ligados ao falso documentário. Entretanto, para serem denominados com o tal, teriam que expor conteúdo ficcional.

Existem muitas razões para realização de reportagens e documentários falsos na televisão, o sensacionalismo e a falta de seriedade de alguns ambientes televisivos, associados à pressão dos canais para elevar os níveis de audiência, levam muitas vezes os realizadores a inventar situações fictícias. (MACHADO; VÉLEZ, 2005, p.20).

Embora a competição por audiência seja acirrada, *docusoaps* e *realities*, freqüentemente, não fabricam uma realidade ficcional em seu todo. O que ocorre são manipulações em determinados aspectos de alguns episódios. O *docusoap Daddy's Girl* (1998) exibia garotas que eram próximas (de forma incomum) a seus pais. O pai de uma delas era, na verdade, seu noivo. Em *Much too young:chickens* (1997), que tratava do trabalho de garotos de programa, foi revelado como possuindo momentos de fraude. Um dos rapazes exibidos no programa fazia parte da equipe de produção. Mesmo tendo alguma ficção, exemplos como esses não são falsos documentários. A ficção limita-se a ser denominada como fraude.

2.1.2.5 O falso documentário e o docudrama

Entre as variadas formas audiovisuais, o docudrama situa-se como o que mais se assemelha ao falso documentário. A distinção está na dramaticidade dos fatos de acordo com a narrativa ficcional. Por ser uma forma híbrida, possui difusos termos e definições. Embora inúmeros filmes hollywoodianos como *Chaplin* (Richard Attenborough, 1992), *Malcom X* (Spike Lee,1992), *In the Name of the Father* (Jim Sheridan,1993), *Ray* (Taylor Hackford,2004) obtiverssem muito sucesso nas salas do cinema, o docudrama, no senso comum, não é considerado um gênero como *Western*, a comédia, o suspense. No entanto, a abordagem do descaso não se faz útil para a comparação a seguir, e sim o seu valor como "pseudocumento".

O estudioso Derek Paget (PAGET, 1998, p.82-83) lista quatro termos importantes utilizados ao docudrama – o *drama-documentary*, *documentary drama*; *factions*; *dramadoc* e o *docudrama*. O *drama documentary* é um filme ficcional realizado sobre eventos da história real, identificam seus protagonistas e, através de uma estrutura narrativa, introduz o drama. O documentário que utiliza seqüências com reconstituição é denominado *documentary drama*. Assim como documentários utilizam estruturas dramáticas, o drama utiliza elementos do real. *Factions* são filmes ficcionais que incorporam imagens reais em forma de figuração. Por fim, Paget cita o *dramadoc* e o *docudrama*, que são termos contemporâneos para o uso do drama-documentary na TV. Antes de partir para a análise, vale esclarecer que a expressão “docudrama”, no Brasil, é utilizada tanto no cinema quanto na televisão. Dessa forma, o docudrama abordado neste texto é a junção do “*drama-documetary*” e “*dramadoc*” de Paget. O autor descreve artifícios de documentário que compõem alguns docudramas. O primeiro elemento são os *captions*, que, na linguagem utilizada no Brasil, seriam as “cartelas”. A cartela é o termo dado ao texto inserido no início, durante ou no final do filme, que situa o espectador quanto à sua conexão com o real ou quanto aos acontecimentos de pós-produção. Por exemplo, os textos “Este filme é inspirado em fatos reais vividos por Austregésilo Carrano” e “Hoje, Carrano é um ativista do movimento antimanicomial.”, do filme *Bicho de sete cabeças* (Lais Bodanzky, 2001).

A *voz-over*, tão comum ao modo expositivo de representação documentário, também é utilizada por alguns docudramas. No entanto, normalmente, esta voz é de algum personagem inserido na narrativa. Sendo assim, a *voz-over* deixa de ser a voz de uma figura onisciente que descreve a história e passa a de um elemento do “conto”, configurando a *voz-off*. Em *Garrincha, estrela solitária* (Milton Alencar Jr., 2003), sobre a vida do famoso jogador de futebol brasileiro, o próprio personagem (interpretado por André Gonçalves) inicia o drama: “Eu me lembro do céu. Era domingo de carnaval e o Sandro veio me buscar”. O premiado *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), considerado docudrama por retratar a vida de uma das maiores favelas do Rio de Janeiro e por apresentar alguns personagens que realmente existiram, contém uma *voz-off* do protagonista que liga o “atual” a lembranças do passado: “Uma fotografia podia mudar minha vida. Mas na Cidade de

Deus se correr o bicho pega e se ficar o bicho come. E sempre foi assim, desde que eu era criança". Outro exemplo se faz em *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), filme que retrata a relação dos policiais em meio ao tráfico de drogas. O personagem principal, capitão Roberto Nascimento (Wagner Moura), em inserções, narra alguns acontecimentos como o acordo entre polícia e traficantes: "A verdade é que a paz no Rio depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. Honestidade não faz parte do jogo".

Assim como os documentários, os *docudramas* fazem uso do registro *in loco* para oferecer valor realístico ao drama, como no filme *JFK* (Oliver Stone, 1991).



Figura 10: *JFK* (Oliver Stone, 1991).

Imagens de arquivo do assassinato de John Kennedy são inseridas no filme como parte das evidências no processo de acusação de conspiração emitido pelo promotor público Jim Garrison. Outros elementos como atores sociais, fotografias e simulações podem ser encontrados no *docudrama*. Vale lembrar que não são compostos em sua totalidade por características documentais, pois assim deixariam de ser drama para passarem a se chamar documentário ou falso documentário. Os autores da possível única obra destinada exclusivamente ao falso documentário, Jane Roscoe e Craig Hight (2001, p.44), a fim de distinguirem o seu objeto de estudo, o falso documentário, do *docudrama*, definiram três aspectos: quanto à intenção do autor; às convenções textuais; à posição da audiência.

Quanto à intenção do autor, entende-se que o realizador do *docudrama*, ao utilizar os padrões documentais, pretende validar a sua representação dramatizada de algum aspecto do mundo real. E, muitas vezes, escolhem o *docudrama* em lugar do documentário, por não terem em mãos material suficiente como evidência. Enquanto o falso documentário utiliza valores documentais para proporcionar reflexão quanto ao gênero ou aspecto social, para ser mais criativo na produção ficcional ou até para provocar um trote deliberativo.

Quanto às convenções textuais, os *docudramas*, raramente, fazem uso dos códigos do documentário e, quando o fazem, não se aproximam o bastante para

serem considerados semelhantes. Ao contrário, os falsos documentários, embora ficcionais, parecem filmes documentais. Utilizam padrões, principalmente dos modos expositivo, interativo e observacional. Porque são fáceis de reproduzir e ainda são comumente reconhecidos pelo espectador.

A respeito da obra em relação à audiência, a principal diferença está no nível de realidade exposta. No *docudrama*, o espectador, apesar de perceber algumas similaridades com o documentário, provavelmente não o entenderia como tal. O texto do *docudrama* não evoluiu realisticamente para ser considerado documentário. O seu conteúdo promove o contato privilegiado à informação do real, através do drama. Enquanto o falso documentário se aproveita de sua semelhança com o gênero documental para discutir sobre a sua prática. A grande discussão envolve o que está diante da audiência – um documentário ou ficção. O falso documentário, muitas vezes, promove uma distorção, enquanto o *docudrama* apenas retira do documentário a porção necessária para construir um texto dramático realista. O aspecto do *docudrama* de aproximar-se do documentário, de fato, implica a dicotomia ficção/ não ficção. Porém, freqüentemente, este não é o objetivo do estilo. Assim como a idéia de que o filme “pode representar a verdade” (uma discussão que suscitou principalmente o período do *cinéma vérité*) não faz parte dos propósitos do *docudrama*, porque ele, simplesmente, não pretende oferecer a realidade apurada e reproduzida.

2.2 Breve histórico

Numa noite de domingo, 30 de outubro de 1938, com audiência de mais de 30 milhões de pessoas, Orson Welles deu início ao mais famoso trote ou *fake* na história dos meios de comunicação. A transmissão era um radiodrama, o qual iniciou com uma seqüência musical, mais especificamente, uma orquestra de tango. “Senhoras e senhores, nós interrompemos nosso programa de dança musical para trazê-los um boletim especial da Intercontinental Radio News” – descrevia as primeiras notícias sobre os distúrbios observados no planeta Marte. Em seguida, o “famoso

astrônomo”, Professor Pierson, esclarece que não há nada incomum na superfície de Marte e que, talvez, algumas listras transversais sejam resultado da posição (a mais próxima da Terra) em que o planeta se encontra.

A partir desse instante, a trama de Welles evolui como se estivesse acompanhando, na íntegra, o desenvolvimento dos fatos, ou seja, da invasão dos marcianos. Um objeto em chamas cai do céu, e o repórter “Carl Phillips” vai ao local da queda e interroga um fazendeiro que presenciou a cena. Enquanto o repórter tenta relatar a situação, algo surge e, desesperadamente, Mr. Phillips descreve o ser extraterrestre – “Eles parecem como tentáculos para mim. Lá! Eu consigo ver o corpo da coisa! É grande, largo como um urso e brilha como couro molhado. Mas a face, ...senhoras e senhores, é indescritível.”

Para trazer mais tensão ao público, as transmissões são interrompidas em *breaks* com músicas em piano. Carl Phillips, insistentemente, continua a falar sobre o que ocorre. No entanto, de repente, a “coisa” lança um raio vermelho, e as chamas tomam conta do lugar até que a transmissão é interrompida. Em seguida, outro repórter relata a morte de seis pessoas na fazenda e que uma milícia do exército irá investigar e evacuar a área, inclusive casas próximas. O corpo de Carl Phillips é identificado.

Assim, os acontecimentos vão-se tornando mais trágicos, de acordo com a dramaticidade empregada, mesmo sem perder os modos jornalísticos na trama. O ponto de conflito ocorre quando se assume que o planeta Terra está sendo invadido por criaturas de Marte - “Senhoras e Senhores, eu tenho uma grande notícia a dar. Incrivelmente ao que parece, ambas as observações científicas como as evidências de diante de nossos próprios olhos, nos leva à hipótese que os estranhos seres que pousaram esta noite, nas fazendas de New Jersey, são exércitos invasores do planeta Marte.”

O texto torna-se mais tenso, ainda, ao retratar as condições precárias ocorridas em consequência da batalha entre seres humanos e marcianos. Algumas áreas estão incomunicáveis, as linhas de trens acham-se paradas e o fluxo de “fugitivos” está aumentando a cada segundo. A partir de então, a transmissão concentra-se em retratar os movimentos do exército americano diante da ameaça

alienígena. O caos forma-se e pessoas dão seu depoimento sobre a experiência de fuga.

Embora, se considera uma fraude, vale lembrar que a transmissão foi introduzida como um drama (como as radionovelas no Brasil dos anos 40 e 50). E, mesmo durante a trama, ouvem-se esclarecimentos sobre a obra, que poderia evitar que a audiência levasse, como fato, a ficção de Welles: “Você está ouvindo uma apresentação na CBS de Orson Welles e Teatro Mercury no ar com uma original dramatização de *The War of the Words* de H. G. Wells. A performance continuará depois de uma breve interrupção. Isto é a Columbia Broadcasting System.”

Ao final do drama, Orson Welles, fora do seu personagem (Professor Pierson) dirige-se à audiência assumindo que *The War of the Words* não tem outro significado que oferecer entretenimento relacionado ao Halloween – “se sua campainha tocar e não haver ninguém na porta, não foi nenhum marciano, é Halloween”.

Como consequência do programa, várias pessoas deixaram suas casas em busca de um lugar a salvo dos alienígenas. Os departamentos de polícia ocuparam-se em atender milhares de telefonemas questionando a autenticidade dos “fatos” do suposto noticiário. No dia seguinte, milhares de cartas foram endereçadas a Orson Welles, com divididas opiniões (JUHASZ e LERNER, 2006, p.151). Alguns acreditaram em *The War of the Words* como acontecimento real – “[...]se pelo menos, nós soubéssemos!” e “Como você irá nos compensar?”. Outros não entendem como poderiam considerar verdadeira uma obra com emprego tão denso de dramaticidade. Welles foi obrigado a dar uma coletiva à imprensa para se desculpar, e seu trote virou notícia nacional e mundial.



Figura 11: Imagem do Jornal “The New York Times” de outubro/1938.

The War of the Words, através de seu potencial reflexivo, pôde manifestar claramente, mesmo no ano de 1938, que as mídias podem ser facilmente manipuladas. A instituição de reportar sofre com apropriações deliberadas ou não, que podem relatar fatos distorcidos a qualquer propósito.

Dois anos antes de *The War of the Words*, um trabalho cinematográfico pouco conhecido pode ter dado início ao conjunto de obras denominadas como falso documentário. Trata-se de *La Venganza de Pancho Villa* (1936), de Edmundo Padilla. Após dois anos pesquisando a respeito de arquivos fílmicos, o documentarista mexicano Gregório Rocha encontrou pôsteres, arquivos fotográficos, slides e películas sobre Pancho Villa no porão da família Padilla, em El Paso. Entre os materiais, estava o filme *La Venganza de Pancho Villa*, que continha diferentes marcas de filmes (Kodak, Pathé e Agfa) e recortes de outras obras - ficcionais ou documentais.

Entre os anos de 1920 e 1936, Félix Padilla e seu filho Edmundo atravessavam as fronteiras do México e Estados Unidos, com películas de 35 mm (alugadas), projetores, fotografias e pôsteres de promoção para exibir diversos filmes do cinema mudo. No início dos anos 30, Félix e Edmundo decidiram criar seu próprio filme através de recortes de outros trabalhos como *The Life of General Villa* (Christy Cabanne, 1914). Com o título *El reinado del terror*, os Padillas criam uma ficção a partir de outra ficção. Não utilizaram apenas a obra de Cabanne. Inseriram trechos de *A Daughter of the USA* (Jacques Jaccard, 1916) e principalmente, alguns episódios da série *Liberty*, onde uma jovem (Liberty) era capturada por um bandido mexicano chamado Pancho Lopes. A intenção de Padilla em incluir o episódio era eliminar (na medida do possível) a aparição de Liberty e evidenciar Pancho Lopes como Pacho Villa.

Consecutivamente, em 1934, Padilla cria outra versão, *Pancho Villa en Columbus*, exibida para o mesmo público – mexicanos e americanos. Enfim, em 1936, após a morte do pai, Edmundo realizou *La Venganza de Pancho Villa*. A maior distinção é a introdução de matérias documentais. Edmundo intercalou seqüências reais retiradas do documentário *Historia de La Revolucion Mexicana* (Julio Lamadrid, 1928) com outras ficcionais de *Liberty*. A seqüência denominada *The Battle of Celaya* é de uma batalha em que aparece o verdadeiro Pancho Villa em diferentes eventos

da revolução mexicana. Com utilização de material de registro como ficcional, *La Venganza de Pancho Villa* torna-se o primeiro exemplo de um filme forjado que mistura documentário e ficção.

Assim como os aparatos leves do cinema direto permitiram a realização de *fakes* como *The War Game* (Peter Watkins, 1965) e *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), a era digital também proporcionou o surgimento de modelos falsos do documentário.

Por exemplo, o filme *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998), que trata das experiências dos "Mcpherson's" durante um suposto contato com alienígenas. A família e amigos, que estavam reunidos para o Dia de Ação de Graças, desapareceram desde então. Mas um vídeo, em formato digital e amador, realizado pelo membro mais novo da família, relata os acontecimentos.

2.3 Classificação

2.3.1 A paródia

A paródia¹⁸ tem-se tornado, não só na literatura, um dos modos mais importantes na construção da auto-reflexibilidade. Através das transformações da arte moderna, deixou de ser apenas a imitação ridicularizadora e passa a ter como característica a crítica, que, distanciada, demarca as diferenças e não as semelhanças. Apesar de a imitação oferecer propostas semelhantes, a paródia moderna oferece um novo atributo, que é a crítica. Anteriormente, a sátira depreciativa era o principal papel da paródia, mas novas formas vêm sendo criadas mesmo que indiretamente. Embora existam hoje inúmeras formas midiáticas, qualquer modo ou gênero podem ser parodiados. O falso documentário, por muitas vezes se tratar de paródia, maneja o objeto parodiado com crítica à própria prática documental. Lisa Hutcheon (1985, p.28) descreve algumas formas que a paródia

¹⁸ A palavra paródia tem a sua origem da junção entre "par" e "ode" que significa "canto paralelo".

exerce: “Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificadas. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz”.

A paródia é a característica mais comum do falso documentário. A ironia da paródia é o elemento operador da crítica. Ela, no entanto, pode ser bem humorada como séria. No caso dos falsos documentários que podem funcionar como trote, a ironia é tão intensa e, ao mesmo tempo camuflada, que pode atingir o gênero através de seus próprios artifícios intrínsecos. O trote do falso documentário não trabalha com a paródia. Esta, para se configurar, necessita ser reconhecida como tal. Segundo Roscoe e Hight (ROSCOE; HIGHT, 2001, p.31), “textos paródicos falam para um espectador informado. Os elementos cômicos de uma paródia só poderão ser apreciados se nós reconhecermos o objeto parodiado.” Caso os códigos não sejam identificados como algo parodiado, eles irão assumir a forma de “original”. Um falso documentário (filme de ficção) que não destaca a sua ficcionalidade não estará permitindo que seja reconhecido como paródia do documentário. Nesta lacuna encontra-se o trote.

Outra característica importante da paródia é a sátira. A sátira é a crítica a aspectos ideológicos, políticos, sociais e culturais através da paródia. De acordo com Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1985, p.61), vários autores da arte moderna têm limitado a paródia a um contexto estético. No entanto, a sátira é a paródia com um elemento a mais, a crítica moral.

O falso documentário também desempenha esse papel. Em *Zelig*, Allen não só parodia o formato documental, como através da paródia crítica, entre outras coisas, a consagração de Zelig como mito. Portanto, o falso documentário faz trote, paródia e sátira.

Falsos documentários – como sátira e paródia – criam relações quanto à forma, conteúdo, estilo, representação e mundo retratado. E essas relações são múltiplos, não adicionais em sua natureza. [...] fazem e refazem a forma do documentário, o tema do filme e a ordem moral e social. (JUHARZ & LERNER, 2006, p. 02).

2.4 Uma proposta de classificação

Os autores Roscoe e Hight (2001, p.73) propõem a classificação do falso documentário em três categorias ou “níveis”: paródia, crítica, desconstrução.

A paródia consiste nos filmes ficcionais que utilizam códigos e padrões do documentário para criar uma maneira diversa de abordagem criativa da realidade. Expõem sua ficcionalidade ao máximo e não pretendem evocar qualquer crítica reflexiva mais densa, aparte aquela que já lhe é conferida pelo status de paródia. Os autores Roscoe e Hight (2001, p.101) separam os filmes paródicos em “peças nostálgicas”, “*mock-rockumentaries*” e “*mock-docusoap*”. As peças nostálgicas constituem-se em trabalhos que possuem fortes características comuns ao falso documentário para parodiar obras bastante conhecidas do passado. Os *mock-rockumentaries* são paródias dos documentários direcionados a capturar o comportamento de uma banda de rock, pop e outros. Os *mock-docusoaps* são aqueles que se apropriam dos códigos documentais do *docusoap* para criticá-los ou fazer humor. Todos tendem à paródia da cultura popular, a uma “inocente” apropriação do documentário.

A categoria “crítica” ampara os filmes ficcionais, que, mesmo utilizando os padrões documentais, tornam explícita a sua ficcionalidade para obter uma resposta de reflexão do público. Possuem em sua estrutura uma tensão entre a crítica explícita e a prática do documentário além da implícita aceitação das formas. A classe é dividida em “crítica à prática nas mídias”, “crítica política” e “trotos”.

Por fim, a desconstrução agrupa filmes ficcionais que fazem uso das características dos documentários, mas nem sempre identificam sua ficção com o propósito de desconstruir. São caracterizados como apropriação hostil da estética documental para provocar uma reflexão sobre a autenticidade dos produtos do gênero.

Embora a classificação proposta pelos autores pareça fruto de uma verificação e análise profunda e não apressada do falso documentário, apresenta redundância e contradição. As classes e principalmente, suas subdivisões, possivelmente tenham sido desempenhadas de forma “fechada” aos filmes observados. Em outras palavras,

a classificação concentra-se por demais nas características dos exemplos citados e limita, assim, a abrangência de trabalhos com conteúdo e prática mais complexa. Portanto, para incorporar a diversidade provocada pela inventividade dos realizadores do cinema, ter-se-ia que montar um sistema articulado, preenchido de divisões e subdivisões, como Roscoe e Hight sugerem.

Resumidamente, as classes de Roscoe e Hight consistem na paródia com crítica “inocente”; na crítica revelada que ainda expõe sua ficcionalidade; na desconstrução como crítica hostil. No entanto, observa-se que na classe “crítica” há a subdivisão “trote”, que camufla sua ficção. Os autores descrevem desta maneira o trote:

Estes falsos documentários, enquanto não, necessariamente, contém mensagens que são deliberadamente induzidas para propósitos reflexivos do discurso factual, ainda acionam interpretações reflexivas sobre os espectadores pelo seu subsequente status de ficcionalidade estampada. (ROSCOE;HIGHT, 2001, p.72).

Ora, como seria um trote se revelasse de forma “estampada” sua ficcionalidade? É evidente que, para se tratar de um trote, terá que ser descoberto como tal. Porém, a maioria desses filmes, assim como uma “piada”, reservam-se a manifestar sua verdadeira proposta no fim do discurso (nos créditos de um filme, por exemplo). O trote, pois, não se inclui na paródia por esconder a sua postura de parodiar.

Outra questão importante quanto à subdivisão “trote” é que o engano e a “confusão” que provoca, pode ser considerada como uma “apropriação hostil da estética do documentário” (ROSCOE;HIGHT,2001, p.72). Sendo assim, fazem parte da classe “desconstrução” e não da categoria “crítica”, esta que contém uma “implícita aceitação dos códigos genéricos e convenções” (ROSCOE;HIGHT,2001, p.73).

Como foi exposto anteriormente, a paródia possui característica de crítica, mesmo com distanciamento ou como sátira. Portanto, a categoria “crítica” pode ser incorporada pela “paródia”. E “desconstrução” pode ser denominada “trote”, visto

que o termo não é mais adequado, pois não se pode assumir que a intenção do autor tende a desconstruir algo.

Faz-se necessária uma nova proposta de classificação, um pouco mais simples e abrangente, para evitar contradições de conceitos. Assim, sugerem-se os dois pólos: a paródia e o trote.

Antes de partir para a exemplificação, é importante destacar que a distinção entre trote e paródia é dependente da interpretação do espectador. De acordo com Platinga (1998, p.321 *apud* ROSCOE; HIGHT, 2001, p.31): “Tanto a paródia quanto a sátira dependem da sofisticação do espectador, e sua familiaridade com o alvo da sátira e paródia”. Ou seja, não podemos afirmar com clareza que tal título é um trote, porque isso irá depender da interpretação do público. O que se pode indicar é a tendência ao trote ou paródia através dos aspectos da intenção manifestada na obra pelo realizador. Em termos semióticos, “familiaridade” ou “informações” que o espectador possa ter sobre o texto fílmico é denominado como observação colateral. De acordo com Charles Peirce (1974, p.123), observação colateral consiste nos diferentes assuntos que, ao interpretante, possibilita associar ao objeto: “ [...] constitui o pré-requisito para conseguir qualquer idéia significada pelo signo [...] a intimidade prévia com aquilo que o signo denota”. Em outras palavras, o falso documentário será paródia se o interpretante reconhecer a sua ficcionalidade através da intimidade com os códigos documentais. Caso não o faça, possivelmente irá entendê-lo como um documentário. E este é o objetivo dos falsos documentários que tendem ao trote: driblar a familiaridade do espectador aos padrões do cinema documental para poder confundi-lo.

2.4.1 O falso documentário como paródia

O falso documentário, em nível de paródia, pode criticar a mídia em si, os aspectos sociais e culturais e ainda celebrar o modelo documental através da sua prática como elemento a mais na criação cinematográfica de um filme de ficção.

The Rutles: All You Need Is Cash (Eric Idle e Gary Weis, 1978) pode ser denominado como o “clássico” do falso documentário. O filme recria a trajetória da famosa banda de rock, os Beatles, através de um grupo musical fictício, The Rutles. O propósito não é explicar o sucesso da banda inglesa, mas abordar a construção de um mito. Dessa forma, não tende à crítica intensa do objeto parodiado. O diálogo entre os Beatles e seus fãs é retomado sob uma forma cômica e humorística. Eric Idle, membro do popular grupo de comédia Monty Python, apresentou pela primeira vez, os The Rutles em seu programa de TV, *Rutland Weekend Television* (1975). No mesmo ano, a banda voltou a ser exibida no programa *Saturday Night Live*, em que surgiu a idéia de fazer um longa-metragem. A narrativa do filme é composta essencialmente por reconstruções dos momentos vividos pelos Beatles no modo de representação expositivo do documentário. Vídeo clipes, shows, entrevistas conhecidos pelo público são recriados com os Rutles. As músicas foram concebidas tendo como base os sucessos dos Beatles – *Hard day's night*, composta por John Lennon e Paul McCartney, torna-se *Hard day's Rut*, pelos Rutles.

As capas de discos, revistas, jornais são reproduzidas com os integrantes da banda fictícia. Apesar de possuir os testemunhos de pessoas conhecidas como Mick Jagger e Paul Simon, o filme de Idle é uma paródia complexa, diga-se de passagem, por oferecer um conjunto de paródias, que são organizadas de acordo com os eventos que envolvem os Beatles.



Figura 12 - Imagens extraídas da coletânea *The Beatles anthology* (Bob Smeaton, Geoff Wonfor e Kevin Godley, 1995).



Figura 13: Paródias do filme *The Rutles: All You Need Is Cash*.

Assim como os Beatles, os Rutles montaram uma banda em Liverpool, fizeram suas primeiras turnês na Alemanha, obtiveram sucesso na Inglaterra, conquistaram os Estados Unidos, realizaram poucos shows e muitos discos, até seu fim em 1970. No entanto, faz-se evidente o humor empregado a cada etapa. Entre as recriações cômicas, destaca-se o primeiro escândalo envolvendo os Beatles. Quando John Lennon, em 1966, em entrevista a um jornal britânico, declarou que seu grupo era mais popular que Jesus Cristo. Outros jornais repercutiram a frase: "Somos maiores que Deus" ("*We are bigger then god*"). Como resultado, criou-se uma represália à banda na Inglaterra e Estados Unidos.

Os Rutles reproduzem a história de forma distorcida. Um de seus integrantes, Ron Nasty, faz a mesma declaração à imprensa. Porém, como todo o filme é composto do cômico, o momento é descrito com propositais deturpações e exageros pela *voz-over* em seu tom autoritário, característico dos documentários expositivos: "Muitos fãs queimaram os discos. Muitos outros queimaram seus dedos antes de queimarem seus discos. A venda dos álbuns subiu como um foguete. As pessoas estavam comprando apenas para queimá-los. Mas tudo fora mal interpretado. Nasty havia dado entrevista a um repórter quase surdo. E a declaração, na verdade, era que os Rutles eram maiores que Rod"¹⁹.

The Rutles: All You Need Is Cash é uma paródia à mitologia criada em volta dos Beatles. Não pretende oferecer uma crítica séria aos meios de comunicação como em *Zelig*, apenas utilizam a paródia como comédia. O filme teve sucesso televisivo suficiente para permitir que os Rutles lançassem seu próprio disco com paródias de músicas parecidas com as dos Beatles.

¹⁹ Rod Stewart, cantor britânico

Outra paródia sobre os documentários voltados a retratar bandas de rock é *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984). Assim como *The Rutles*, *Spinal Tap* é uma banda fictícia que, devido ao sucesso alcançado pelo filme, pôde lançar seu próprio álbum e, até, fazer concertos em outros países. Entretanto, a paródia de *This is Spinal Tap* não critica a construção de um mito sobre uma banda específica, mas a um gênero de rock, o *heavy metal*. Ao abordar os clichês, estereótipos e “rótulos” do comportamento de tais grupos, o filme expõe o ridículo e o patético dos produtos do meio musical. O personagem Di Bergi, que seria o suposto diretor do documentário, acompanha a banda durante uma turnê e através de tomadas observacionais, com entrevistas, que exibem as personalidades dos componentes do grupo. Embora o filme não tenha a sua ficcionalidade estampada, não a “esconde” com o intuito de ser interpretado como trote. Percebe-se que, à primeira vista, poderia ser tomado como um documentário qualquer sobre uma banda. Porém, ao longo da narrativa, passa a se manifestar como uma comédia. Uma série de incidentes absurdos acontecem. E revelam o esforço em criar um ambiente cômico, oferecendo indícios de se tratar de um filme ficcional.



Figura 14: O baixista fica preso antes de prender seu próprio braço

Em uma das alegorias utilizadas pela banda em seus concertos, o baixista Derek Smalls prende o braço numa espécie de “casulo”, enquanto os outros tocam normalmente. Na tentativa de promover seu novo álbum, a banda oferece ao público uma sessão de autógrafos, mas ninguém comparece e eles, ficam sentados à espera. Em Cleveland, Estados Unidos, o grupo perde-se à caminho do palco, entre os corredores do subsolo do prédio. Por equívoco, um dos objetos de cenário (réplica de uma das pedras de Stonehenge) do palco é produzido em dimensões erradas; fica pequeno demais. Porém, mesmo assim, é utilizado no show. Durante uma exibição em um aeroporto, a frequência da torre de controle mistura-se com o receptor do som de uma das guitarras, provocando uma enorme interferência.



Figura 15: A banda recebe orientações de um operário ao se perder a caminho do palco.

O que, talvez, seja o mais interessante em *This is Spinal Tap*, é a repercussão do filme que proporcionou o real surgimento (improvisado) da banda. A apropriação dos modos documentais em uma ficção fez Spinal Tap tornar-se objeto do mundo "real". Outros filmes dão seqüência à trajetória da banda inglesa. Em *The return of Spinal Tap* (Bob Reiner, 1993), o grupo realiza um show no Albert Hall, Londres, para promover seu álbum ("real") *Break Like the Wind*. Trata-se de um show como o de uma banda qualquer, ou seja, o grupo partiu da ficção, agora estava entrando no mercado da música.

A atração mais interessante do show é o status da banda. A habilidade de atrair a audiência ao Albert Hall, e a familiaridade da platéia com as letras das músicas complica ainda mais a questão se Spinal Tap pode ainda ser considerada uma banda que possui uma pura carreira fictícia. (ROSCOE; HIGHT, 2001, p.200).

The Calcium Kid (Alex de Rakoff, 2004) faz paródia dos documentários esportivos. O filme retrata a vida de um leiteiro que sonha em ser boxeador. O jovem, acidentalmente, durante um treino, machuca a mão do principal desafiante do atual campeão dos pesos médios. Assim, Jimmy Connelly (Orlando Bloom) torna-se o substituto com o apelido de "Calcium Kid". O filme tem o seguinte subtítulo: "Um documentário de Sebastian Gore-Brown". O suposto diretor, Gore-Brown, fala diretamente para a câmera e relata as razões para realizar um documentário. A "equipe" é formada pelo diretor e câmera, como os primeiros filmes do cinema direto americano. Eles tentam capturar os eventos assim que ocorrem através do modo interativo, em que o cineasta participa do cenário. *A priori*, o trabalho parece ter caráter sério de documentação. No entanto, assim que os personagens se manifestam, o humor ridicularizado toma conta da película. O filme é dotado de momentos muito desconcertantes, que podem ser considerados improváveis de ocorrer de forma tão planejada e contínua. Qualquer espectador, mesmo os não

familiarizados com o cinema, pode entender a brincadeira cômica que o filme propõe. A ficcionalidade é revelada através do comportamento exagerado, hilário e estúpido dos personagens. O estereotipado empresário de boxe, Herbie Bush, é um dos principais exemplos de manifestação da ficção no campo documental do filme. Trata-se de um homem que exagera em tudo – em suas roupas, temperamento, chavões, artifícios duvidosos e merchandising. Em *The Calcium Kid*, percebe-se paródia a *Rocky* (John G. Avildsen, 1977). Existem vários elementos em comum que, possivelmente, fazem com que o espectador perceba e entenda o filme como ficção. Duas figuras que fazem parte da narrativa de *Rocky* são referenciados - o velho treinador e o temido rival. Há uma reprodução fiel de uma cena do filme *Rocky*, onde são usados os mesmos artifícios de filmagem, como câmera lenta e até a famosa trilha sonora.

Percebe-se uma sátira aos aspectos sociais da Inglaterra, onde o filme se passa. Por exemplo, o personagem de um jovem inglês, que aparenta não ter trabalho ou ocupação, no final da narrativa acaba por obter sucesso com seu disco de rap a respeito do Calcium Kid. Personagens assumem papéis de comportamento comum na sociedade – a mãe que a todo custo tenta sustentar o filho, o jovem humilde satisfeito com o seu trabalho de leiteiro, a fã obsessiva, o gerente inescrupuloso, gangues como *Skinheads*, entre outros. A maioria deles, facilmente manipulados pela mídia. Durante toda a trama, a imprensa é destacada como responsável pela boa ou má relação do jovem boxeador e a comunidade. Observada a preocupação em caricaturar alguns rótulos do comportamento social, *The Calcium Kid* não é uma “boba” paródia, e muito menos uma severa crítica, mas uma sátira.

A apropriação dos padrões documentais não é um fenômeno tão incomum como se pode imaginar. A ficção move-se para as características do documentário até mesmo para fazer do realismo um efeito alegórico em sua trama.

Em 2005, o filme *La Marche de L'empereur* (Luc Jacquet, 2005) dava voz humana aos pingüins. No ano de 2006, a animação *Happy Feet* (George Miller e Warren Coleman, 2006) criou uma narrativa em que os pequenos animais podiam até cantar. A história consiste no drama de um pingüim que não sabe cantar, mas pode sapatear, coisa que nenhum outro é capaz. Apesar de terem voz humana e movimentos semelhantes aos do homem, o filme é uma animação musical. Os

diretores de *Surf's Up* (Ash Brannon e Chris Buck, 2007) foram ainda mais longe. Filmado no formato de documentário expositivo, observacional e interativo, no senso comum, no estilo "por trás das câmeras", *Surf's Up* exhibe pingüins agindo como pessoas. A utilização dos efeitos documentais oferece uma porção mais próxima da "realidade" - os pingüins pegando onda, comportando-se como seres humanos. O falso documentário registra a trajetória de um jovem pingüim que sonha em ganhar um campeonato de surf em um cenário a sugerir que a espécie tenha "inventado" o esporte. Artifícios como entrevistas, legendas de contextualização, *voz-off*, e, até, alguns "comuns imprevistos" (numa produção real) como microfonia, câmera trêmula, microfone dividindo a tela com os personagens são recriados no filme. É interessante observar que o uso das características documentais em um longa metragem animado é incomum. A princípio, o objetivo de muitas animações era de se aproximar esteticamente do referente original. Ultimamente, com a estética da cópia, o objetivo é dar espaço a aproximação por comportamento e atuação.

Juntamente com a popularização dos docudramas, *Surf's Up* é o exemplo atual de que a ficção e a não-ficção não se encontram tão distantes. E que os realizadores vêm procurando somar porções das duas partes para alcançar seus objetivos, seja apenas documentar ou entreter.

É importante entender que a paródia, por mais cômica ou irônica que possa manifestar-se, tem a capacidade de criticar elementos sérios do meio social e de cultura popular através de sua intenção satírica. Nem sempre a paródia é uma sátira, mas a sátira pode ser construída em um texto de paródias. A estudiosa Linda Hutcheon cita os conceitos para a paródia e sátira do trabalho de Ziva Ben-Porat no audiovisual. A paródia é definida:

Alegada representação, geralmente cômica, de um texto literário ou de outro objeto artístico [...], uma representação de uma "realidade modelada" que, já por si, é uma representação particular de uma "realidade" original. As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem. (BEN-PORAT, 1979, p. 247-248 apud HUTCHEON, 1985, p.67-68).

A respeito da sátira, Ben-Porat acrescenta:

Representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural, de uma “realidade não modelada”[...] dos objetos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética) que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A “realidade” original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc. (BEN-PORAT, 1979, p. 247-248 apud HUTCHEON, 1985, p.67-68).

Embora Ben-porat disponha a sátira e paródia em contraste, acredita-se que podem ser trabalhados conjuntamente. Hutcheon (1985, p.28) explica que a sátira “diferentemente da paródia, é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção”. Em outras palavras, a diferença clara entre a sátira e a paródia não diz respeito à realidade representada (modelada ou não), mas ao seu caráter crítico dos valores morais da cultura. Portanto, podem existir obras paródicas que representam uma realidade modelada, mas sem necessariamente, ser uma sátira. Filmes como *The Rutles: All You Need Is Cash e This is Spinal Tap* são representações cômicas de uma realidade modelada – trajetória de uma banda *beat*, o comportamento de um grupo de *heavymental*. *Surf's up* consta como uma representação mítica, fabulosa, ou seja, não modelada. No entanto, os três títulos não colocam em primeiro plano as críticas (se possuem) “morais e sociais”. Sendo assim, simbolizam a paródia inocente, cujos objetivos não estão focados na reflexão, mas, geralmente, no humor. O humor também não se faz fator determinante entre os postos de paródia e/ou sátira. Observando *The Calcium Kid*, verifica-se uma comédia que, como sugerido anteriormente, realiza sátira ao comportamento rotulado.

O filme *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles,2006) dispõe de um dispositivo cômico e satírico de aspectos sociais e morais. Borat, interpretado pelo comediante Sacha Baron Cohen, é um cidadão do Casaquistão que foi financiado pelo seu governo para fazer um documentário nos Estados Unidos sobre as “lições” que a cultura americana poderia dar ao seu país. O filme critica as culturas do Casaquistão e americana através do confronto entre a personalidade de Borat e os cidadãos dos Estados Unidos. Em sua

jornada para realizar o documentário, Borat mostra-se temeroso dos judeus, contra os ciganos, indiferente aos direitos das mulheres, entre outros “absurdos” na cultura ocidental. A reação dos americanos ao comportamento “animalesco” de um homem vindo de um país do terceiro mundo é exposta como grosseira. Tal comportamento causou protestos por parte dos casaquistaneses e americanos. Mais uma vez, o exagero cômico revela a ficção imposta nos modos documentais.

2.4.2 Falsos documentários como trote

O falso documentário, como trote, tenta esconder a sua ficção para poder confundir o espectador, assumindo a postura de documentário. Pode fazer uso dos diversos modos representativos, mas, principalmente, os observacional, expositivo e participativo. Normalmente, tem o propósito de provocar a reflexão do próprio gênero. Quando não, celebra a crença da autenticidade do documentário que é capaz de transformar algo fictício em não-ficção.

Assim como *This is Spinal Tap* e *The Ruttlles*, o filme *Hard Core Logo* (Bruce McDonald, 1996) faz alusão aos *rockumentaries* – documentários sobre bandas de rock. Nesse caso, aborda o comportamento de um grupo de punk rock chamado Hard Core Logo.

O filme é filmado no modo participativo - a equipe interage com o grupo (tomam, até, drogas) - e modo observacional, pois tentam não interferir. Os diretores, no princípio, entrevistam alguns dos componentes e pessoas envolvidas. Entre os depoimentos, destaca-se o de Joe Ramone, vocalista dos Ramones, famosa banda de punk rock. A exibição de pessoas conhecidas, de personalidade popular traz ao filme valor realístico em sua autenticidade. De acordo com o filme, Hard Core Logo reúne-se após alguns anos de separação dos seus integrantes, para um festival beneficente. Em seguida, decidem alugar uma van e fazer turnê no Canadá. Essencialmente, a câmera os acompanha durante a viagem.

Hard Core Logo é uma banda ficcional como Spinal Tap e Ruttlles. A principal diferença é que o filme de Mcdonald não dá indícios de ser uma ficção. A sua

explícita aparência documental faz-se passar por um documentário a respeito de uma banda real que fez sucesso no passado e que agora, reunida, expõem-se ao cinema. O espectador só se dar conta de que está diante de um trote quando é exibida a lista dos créditos com os nomes dos atores que interpretam os personagens.

Forgotten Silver (Costa Botes e Peter Jackson, 1995) é o que pode chamar-se de “*The War of the Worlds* atual”. Trata-se de um trote bem articulado e com intenção à reflexão sobre o gênero documentário.

Em 1995, a New Zealand Film Commission promoveu celebrações a respeito do centenário do cinema. Anos antes, essa organização encorajou o público a buscar por filmagens caseiras antigas. A procura tinha o objetivo de descobrir filmes de real importância histórica. Dessa forma, em meio a tal contexto, os diretores Costa Botes e Peter Jackson viram a possibilidade em criar um filme ficcional nos modos documentais para promover um debate sobre a história do cinema e a respeito da autenticidade do documentário. Logo na primeira seqüência, o diretor Peter Jackson relata o seu encontro com a aparente descoberta. O achado consistia no material

cinematográfico de Colin Mckenzie.



Figura 16: Foto do suposto Colien Mckenzie exibida no filme.

Uma série de depoimentos de pessoas do meio (cinema) adiciona autenticidade ao argumento de Jackson. Testemunhos como o do historiador Leonard Maltin celebram o descobrimento das obras do pioneiro Colin Mckenzie: “Ele foi um desses não conhecidos gênios que morreram na obscuridade. E que agora, pertence ao *pantheon* da arte cinematográfica”. Em seguida, a biografia de

Mckenzie é relatada, inclusive seus feitos como cientista (assim como Thomas Edison) – bicicleta com uma câmera acoplada, projetor a vapor, emulsão à base de clara de ovos e folhas, e o filme colorido.

A autenticidade dos fatos é construída através dos depoimentos, fotos, manchetes de jornais e, principalmente, filmagens realizadas pelo suposto cineasta. Após retratar a trajetória de Colie Mckenzie, o filme exhibe uma expedição organizada

pelos diretores em busca de pistas sobre um cenário perdido, montado por Mckenzie para um de seus filmes, o *Salomé*. O próprio Peter Jackson adentra a mata em busca de outras descobertas sobre o cineasta desconhecido. Até que encontram os monumentos erguidos, objetos, figurinos e cenas do filme.

Um dos "pontos de conflito" manifesta-se durante a preparação da *premiere* dos recortes de *Salomé*. Costa e Jackson recebem um envelope contendo outro material de Mckenzie. Consistia em cenas de guerra em que esteve no *front*. Na filmagem, Mckenzie deixa sua câmera para ajudar um soldado abatido e é morto.



Figura 17: Cena em que a equipe encontra o material do filme *Salomé*.

Forgotten Silver pode ser considerado um genuíno falso documentário. Os modos documentais foram bem exercidos, da forma mais convencional, de acordo com a familiaridade do público. Assim como *The War of the Worlds*, drama radiofônico de Orson Welles, *Forgotten Silver* promoveu polêmica.

O filme foi exibido pela televisão e sob intensa publicidade a respeito do "achado".

Muitos da audiência acreditaram no trote, outros (minoria) apreciaram o filme como um projeto que pretendia alertar sobre a inquestionável autenticidade que os documentários haviam alcançado ao longo dos anos. Os diretores assumem o propósito de reflexão. Costa Botes escreve em resposta às cartas dirigidas a um jornal local (ROSCOE; HIGHT, 2001, p. 149): "Se *Forgotten Silver* fez com que as pessoas nunca mais creditem valor logo de cara, a qualquer coisa da mídia, ótimo! Nosso filme é uma grande pesquisa e no total, mais verdade que muitos produtos da indústria do *infortainment*."

O filme *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998) foi exibido pela UNP (United Paramount Network) nos Estados Unidos, em 1998. Trata-se da observação e debate sobre um vídeo caseiro gravado por um adolescente durante o jantar de Ação de Graças de sua família, os Mcpherson. No entanto, o vídeo é a única evidência a respeito do desaparecimento de todos os presentes na noite. As filmagens sugerem que a fazenda da família (onde se realizava o jantar) tenha sido invadida por alienígenas. O filme é observacional com características

expositivas através de legendas, e interativo com entrevistas. Estas oferecem depoimentos de “especialistas” no estudo de extraterrestres e de pessoas que dizem ter passado por experiências semelhantes. Esses artifícios operam como evidências de que o filme não seria uma fraude. A cartela, a seguir, narrada por uma *voz-over*, inicia o “suspense”: “ No outono de 1997, um adolescente de 16 anos decidiu documentar o jantar de Ação de Graças de sua família. O que ele capturou em sua vídeo câmera foi mais que apenas uma reunião de família. A seguinte filmagem, se real, pode ser a mais importante evidência da possibilidade de que não estamos sós no universo. A filmagem contém imagens explícitas e aterrorizantes. Agora, pela primeira vez, assista ao completo e não editado vídeo e decida por você mesmo.”

No dia 27 de novembro de 1997, uma família de classe média reúne-se em sua fazenda para celebrar o dia de Ação de Graças. Momentos antes da refeição vê-se um “clarão” pela janela, que, possivelmente, seja a causa de um súbito blecaute. Os irmãos Brian, Kurt e Tommy decidem verificar. Ao constatarem que os fusíveis haviam queimado, escutam uma forte explosão vinda da mata e seguem a averiguar. Encontram uma espaçonave com alguns seres ao seu redor. Um deles lança um raio e fere a mão de Brian. Os irmãos voltam à casa para se protegerem. A partir de então, diversos eventos ocorrem devido à presença dos *aliens*. Kurt e Brian (os mais velhos) tentam defender sua família, mas desaparecem após terem sido cercados pelos seres. Matthew, namorado de Melanie Mcpherson (a única mulher entre os irmãos) também desaparece à procura de ajuda.

Apesar de abordar um tema bastante comum em filmes ficcionais, principalmente os chamados de “ficção científica”, o filme mostra-se através da aparência documental. É, mais uma vez, uma ficção no corpo do documentário que no formato observacional visa ser “levado” a sério como um vídeo caseiro real. Portanto, o filme *Alien Abduction: Incident in Lake County* possui tendência a



Figura 18: Cenas do filme *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998).

promover o trote. A propaganda da emissora UPN, na sua primeira exibição do filme dizia: "UPN irá apresentar um especial de uma hora sobre uma filmagem do encontro de uma família com formas extraterrestres" (ROSCOE;HIGHT, 2001, p.151).

Após três anos da polêmica exibição de *Forgotten Silver*, a rede televisiva TVNZ exibiu "*Alien Abduction: Incident in Lake County*" sem os créditos finais, para evitar a associação dos membros da família Mcpherson aos atores que os interpretaram. O filme de Alioto volta-se inteiramente para o trote e tenta passar a ficção por acontecimento real. Ao fim, surge a seguinte cartela seguida por fotos dos personagens: "Se você possui alguma informação a respeito do paradeiro dessas pessoas, por favor contate os produtores no 1-800-555-0022"

O filme tornou-se tão popular que foi editado um livro sobre a "tragédia misteriosa" da família Mcpherson.

The Blair Witch Project (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), como o nome indica, é um filme exibido como um projeto de documentário sobre a lenda de uma bruxa. Os estudantes Heather, Josh e Mike visitam a cidade de Burktsville (Estados Unidos), outrora "Blair", para investigarem as pessoas sobre a lenda. Depois de recolher algumas informações, o grupo segue até a floresta onde, supostamente, a bruxa teria vivido. Lá os jovens, dotados de uma câmera Hi-8 e outra de 16 mm, enfrentam momentos de terror. *The Blair Witch Project* é apresentado como o material bruto realizado pelos estudantes, que nunca mais foram vistos. É filmado no modo participativo, que expõe os realizadores como o próprio objeto. Assim como *Alien Abduction*, o filme passa-se por um projeto amador mostrando os últimos momentos de pessoas em ocasiões incomuns. O amadorismo é prioridade na composição do filme, pois assim dá efeito de improviso, de algo que não foi planejado, por conseguinte, mais realista.

Possivelmente, *The Blair Witch Project* tenha sido o falso documentário mais assistido do cinema. Cerca de 2.538 salas de exibição tiveram o filme em cartaz²⁰. Um outro documentário, exibido pelo Sci-Fi Channel antes do lançamento de *The Blair Witch Project*, relata a história dos estudantes desaparecidos. Possui depoimentos de professores, amigos, familiares, trechos de noticiários, que

²⁰ Dado retirado do site <http://boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>. Consultado em 12 de novembro de 2007.

comprovam a existência dos jovens. Com uma massiva propaganda na internet (chats, fóruns, blogs) juntamente com o prévio documentário, foram responsáveis por popularizar o filme e fazê-lo encher as salas de cinema.

O seguinte texto que inicia o filme foi utilizado na internet e no material impresso de divulgação: “Em outubro de 1994, três estudantes de cinema desapareceram na floresta perto de Burkittsville, Maryland, enquanto rodavam um documentário. Um ano depois suas filmagens foram encontradas.”



Figura 19: Imagens extraídas da internet do suposto material encontrado.

O aspecto amador do filme torna difícil a possibilidade de assistir a ele como ficção. Exceto através de informações prévias, não pertinentes à narrativa, que o

desmascara. *The Blair Witch Project* foi realizado, preparado e lançado como um documentário real, sem oferecer dicas de se tratar de algo ficcional. Sendo assim, consiste em um falso documentário voltado para o trote.

Em *Man Bites Dog* (Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992) registra-se o dia-a-dia de um *serial killer*. É feita uma espécie de diário, relatando o que acontece na vida do assassino Ben (interpretado por um dos diretores, Benoit), sua forma de matar e preferências por determinadas vítimas. A equipe formada por Rémy, André (também interpretando a si mesmos) e Patrick realiza um documentário sem legendas, sem reconstituições, entrevistas ou *voz-over*, ou seja, mais voltado para a observação. Entretanto, por se tratar de um diário, há relação íntima entre Ben e a equipe. O assassino parece não estar falando para o espectador, apesar de dialogar com a câmera. Talvez, o aparato seja considerado por ele uma extensão da equipe, que o cerca e segue em seus “afazeres” incomuns. Ben parece ser uma pessoa educada, de classe média, que não se incomoda em ser filmado. Ao contrário, consegue lidar bem com a câmera mesmo durante um assassinato.

Numa das primeiras cenas, Ben fala à câmera sobre o seu trabalho como um outro qualquer. Ele explica alguns de seus procedimentos em *voz-off*, enquanto é exibido o assassinato de um carteiro - “Eu normalmente começo o mês com um carteiro. Eu acordo pela manhã e vou dar uma passada em algumas pensões. O que

me permite localizar velhinhos que têm dinheiro. O que eu evito são casais jovens. Eles cheiram a pobreza". Um dos aspectos interessante do filme é a transição do modo observacional ao participativo. A equipe, por estar presente durante os homicídios, já poderia ser considerada cúmplice. No entanto, a princípio, ainda não haviam cometido nenhum crime "pelas próprias mãos". Até que um vigilante é assassinado e Ben pede a Rémi que retire o corpo do caminho. A partir desse ponto percebe-se maior interação entre os diretores e o trabalho do *serial killer*. A forma participativa é exercida juntamente com a observacional. Bill Nichols (2001, p.153) explica o modo participativo: "O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto [...]"

Numa seqüência em que Ben mata uma idosa e rouba seu dinheiro, membros da equipe comemoram atribuindo alguma parte do montante para si. Eles jantavam com a família e visitavam os amigos de Ben. Bebiam em *pubs* acompanhados pelo assassino. Aos poucos, a distância necessária para produzir o efeito observativo estava desaparecendo. Ben estava prestes a fazer parte da equipe, e esta, a se tornar uma quadrilha – inclusive um dos membros (Patrick) é morto durante um tiroteio.



Figura 20: Ben e os documentaristas bebendo como uma gangue.



Figura 21: Cena em que a equipe violenta uma mulher.

Após uma noite em um *pub*, Ben adrenta um apartamento e surpreende um casal que mantinha relações sexuais. Todos da equipe cinematográfica violentam a mulher em frente ao marido. Os dois, pela manhã, teriam os seus corpos esquartejados. Isso seria o "habituar-se visceralmente" com o modo de vida do objeto retratado.

Assim como o falso documentário é uma ficção passando-se por não-ficção, Ben assume vários tipos, como carteiro,

jornalista, operário, e até, padre. *Man bites dog*, embora exiba um "story line" pouco provável, na realidade, ainda assim possui potencial necessário para enganar e causar o trote. "Uma equipe que registra a vida de um assassino e assume função de cúmplice" é uma sinopse incomum para um documentário real, mas não impossível. A lacuna entre o improvável e o não impossível oferece a dúvida se o filme é ficção ou não. Sendo assim, não destacando sua ficcionalidade, *Man bites dog* é um exemplo de falso documentário que pode ser tomado como trote.

Death of a president (Gabriel Range, 2006) inicia com o depoimento dramático de uma mulher de origem oriental sobre um acontecimento que o espectador ainda não presenciou. Em seguida o depoimento de um guarda-costas do presidente dos Estados Unidos descreve uma difícil tarefa: oferecer segurança máxima à comitiva do presidente, que estava chegando a Chigago, uma cidade conhecida por manifestações radicais. A partir desse momento, é relatada a trajetória do Presidente Bush (atual líder da nação) na cidade para fazer um discurso durante um grande encontro de economia. O filme, primeiramente, dá-se entre duas abordagens: a de dentro do evento e outra das ruas de Chicago. Através do depoimento da assessora pessoal do presidente revelam-se os aspectos sobre a sua postura como líder, sua relação com o público, os assuntos que deveriam ser discutidos etc. Por outro lado, o chefe de polícia dá detalhes sobre a manifestação, planejamento de segurança como a posição dos agentes, ação contra suspeitos, manipulação da tropa de choque, entre outros. Observa-se que ambos falam de Bush como se ele já não existisse mais – "Ele era..."

O filme segue com o mesmo dispositivo até o instante do atentado, quando uma arma é disparada contra o presidente. Em meio à cena conturbada de pânico, é inserida uma seqüência que apresenta a reprodução de um âncora de telejornal noticiando o fato.

A partir de então, a construção é composta pelo detalhamento das providências de investigação com depoimentos de especialistas, suspeitos, cenas de pessoas do protesto e imagens de câmeras de vigilância.



Figura 22: Cenas do filme *Death of a president* (Gabriel Range, 2006).

O filme é uma espécie de suspense sobre a possibilidade de assassinato de um presidente dos Estados Unidos. É uma simulação do que poderia acontecer se o homicídio realmente acontecesse. O trabalho foi, em sua maioria, realizado na etapa de edição, visto que grande parte da película é composta por cenas reais. O diretor Gabriel Range reuniu inúmeras imagens da real visita de George Bush a Chicago e criou um falso documentário, que dramatiza diversos aspectos de causa e consequência da morte súbita do líder dos Estados Unidos. A montagem é a característica mais interessante do filme, porque, através de depoimentos falsos e *voz-off* dos atores, criou-se um documentário “quase” real. Se o fato realmente tivesse ocorrido, muitos teriam conhecimento da ficção. Apesar disso, o filme ainda tem potencial avançado de trote para ser considerado apenas uma paródia. Quem não conhece a figura de George Bush, pode entender o filme como um documentário real. Embora a cartela final alerte: “Esse filme é ficcional, passa-se no futuro”.

3. THE WAR GAME

3.1 Contexto

Em meio ao desenvolvimento do grupo griersoriano no cinema, a reconstituição logo se tornou elemento comum nos documentários televisivos. A televisão britânica deixou de lado a inocente idéia de que o documentário é um relato da verdade e propôs a relação do drama e documental.

Durante o ano de 1946, a BBC, rede de TV inglesa, cria uma nova unidade – o *Dramatized Documentary Group* (Grupo de Documentário Dramatizado). Os diretores

perceberam que o relato de histórias do mundo real poderia ter significado lucrativo na TV. Porém, os equipamentos ainda pesados impossibilitavam as produções fora do estúdio. Sendo assim, como nos tempos do rádio, os documentários possuíam roteiros e atores que recriavam as situações inacessíveis da vida diária.

A partir da chegada das câmeras leves, surgiu na BBC o *Documentary Drama Group*. A intenção era recriar histórias de formas mais realistas com acesso a ambientes (fora de estúdio) relacionadas com o tema. As locações eram autênticas, como ruas, praças, pubs, fábricas, etc. Dessa forma, instituiu-se um novo realismo na televisão.

Por outro lado, membros conservadores da rede de TV criticavam a utilização de atores nos “documentários” receando que a audiência confundisse os personagens com os que interpretam. A exemplo, o diretor Ken Russel foi obrigado a dispensar o elenco de seu filme sobre o artista Edward Elgar em 1962. O trabalho foi executado com *voz-over*, no formato expositivo com linguagem voltada para o meio musical.

É nesse momento que a capacidade inventiva do diretor entra em questão. Diante da relação próxima do drama e documentário proposta pela rede de TV BBC, o jovem, então assistente de direção, Peter Watkins realiza um *documentary drama*, um documentário baseado em reconstituições. Entende-se por “reconstituição” uma recriação dos fatos. Watkins descreve uma das batalhas mais sangrentas da Inglaterra, chamada *Culloden*. Acrescentam-se à dramatização artifícios documentais como *voz-over* e entrevistas aos moldes dos trabalhos realizados pelo grupo para programas como *The Wednesday Play* e *Monitor*. O que chama mais atenção em *Culloden* (Peter Watkins, 1964) é a utilização de um elenco amador, característica também de seu primeiro filme, *The Diary of an Unknown Soldier* (1959). Decerto que, trabalhando com atores não profissionais, Watkins conseguiu mais realismo nas entrevistas e ainda passou pela censura (sofrida por Russel), que criticava o uso de atores “profissionais”. Em *Culloden*, alguns do elenco eram descendentes daqueles que foram mortos na batalha.

Peter Watkins (2008) admite que o filme fora resultado de um paralelo que pretendia traçar entre a “missão de paz” americana nas colônias vietnamitas e o que aconteceu com as colônias inglesas.

Em 1965, Watkins realiza seu segundo e último filme para a BBC. *The War Game* é um importante exemplo de falso documentário. Em face da incerteza da guerra fria, do desenvolvimento em alta escala de armas nucleares na Inglaterra e do “silêncio” corporativo da BBC quanto aos efeitos de tais bombas, Watkins realiza um filme que simula o despreparo e horror diante de um ataque nuclear no país. Temendo que o trabalho fosse levado a sério pela audiência, membros da diretoria da rede de TV exibiram (secretamente) o filme a representantes do governo, que, juntos decidiram proibir a sua exibição. *The War Game* ficou censurado durante 20 anos, e Peter Watkins foi desligado do cargo de diretor de documentários na BBC.

Controvérsias à parte é relevante a análise da obra tendo em vista a sua posição como trote²¹ e não apenas docudrama, conforme sugerem os autores Roscoe e Hight (2001,p.57) e Paget (1998,p.168).

3.2 Análise

The War Game inicia com uma cartela que expõe a possibilidade de a Inglaterra ser bombardeada, em razão de uma retaliação dos Russos aos “aliados” quanto a uma crise instalada, em Berlim, com os americanos. Para sugerir um estilo de cine-jornal, é exibido um diagrama (semelhante àqueles utilizados nos noticiários britânicos da época) com o mapa, apontando as áreas de risco de ataque.

A *voz-over*, como nos documentários expositivos, carrega o papel de informar ao espectador as situações que estão na iminência de ocorrer. Com o uso da voz autoritária, Watkins, logo de início, prende a atenção da audiência diante de um sério boletim.

Nas cenas seguintes, a câmera é posicionada na garupa de uma moto, de forma subjetiva, como se ela fosse os olhos do espectador – vale citar a semelhança com o cine-olho (*kino-glaz*) de Dziga Vertov. A imagem instável resgata características do modo observacional. A audiência é levada a um passeio com som

²¹ Apesar de ser aqui considerado ficção, o filme recebeu o Oscar de melhor documentário de 1966.

ao fundo da *voz-over* misturada aos efeitos de rádio, provocando mais veracidade às informações, como se estivessem sendo transmitidas naquele momento, informando a data dos acontecimentos. “Londres, Sexta-Feira, 16 de Setembro, acaba-se de confirmar que, na última noite, para mostrar seu apoio ao coletivo comunista pela invasão chinesa e sul do Vietnã, as autoridades russas e o Leste Europeu têm cercado todos os acessos à cidade de Berlim. E têm declarado sua intenção de ocupar a metade oeste da cidade a menos que os americanos no Vietnã retirem sua intenção de usar táticas nucleares contra as forças invasoras chinesas.” - destaca o narrador. Percebe-se que não há a indicação que se tratar de simulação; pelo contrário, o estilo de telejornalismo induz algo real e imediato.



Figura 23: Mapa ao estilo do telejornal.



Figura 24: A câmera trêmula, característica do modo observacional.

O tom oficial do narrador profissional, como estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência (Nichols 2001: 144).

Watkins propõe um alerta à população sobre o perigo da guerra nuclear a fim de provocar reação coletiva contra o porte do artefato no país. Por várias vezes, apela para uma forma de representação do “eu”, que pode ser entendida como: “e se fosse eu?”. O diretor posiciona a tensão acerca de um personagem para sensibilizar o espectador, induzindo-o a imaginar-se na mesma situação. Como na seqüência em que um *close* é dado sobre uma mulher no ônibus de evacuação. A câmera segue-a até o desembarque e depois, em meio à multidão, é pontuada com

um rápido *zoom*. O texto do narrador inicia com as frases: “Esta mulher veio de Berdmondsey até Kent. Ela entre outras estão no ônibus de evacuação...”



Figura 25: Destaque numa personagem no momento de evacuação.

evacuação de 20% de toda a sua população, cenas como estas serão inevitáveis”.

Poucos minutos depois, o efeito *still* é utilizado novamente. Outra dica de que o filme é uma possibilidade e não fato é oferecida pela *voz-over*. Desta vez, a “voz da sabedoria” explica que, mesmo “se” não houvesse guerra, a Inglaterra só se recuperaria em 4 anos e meio dos transtornos causados pela evacuação. O dispositivo é resultado do propósito didático do modo expositivo do documentário, que, de acordo com Nichols (2001), é o mais ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio. Entende-se que o falso documentário, assim como o próprio documentário, precisa realizar uma pesquisa apurada para parecer mais convincente. A forma como o realizador arquiteta a simulação está embasada em dados estimativos reais.

Durante a suposta evacuação percebe-se, enfim, a primeira pista de que se trata de encenação. Moradores são abordados por oficiais da defesa civil com a ordem de acolherem oito pessoas em suas casas sem qualquer direito a argumentação. No final da cena a imagem é paralisada reafirmando seu caráter de sustentação ao texto do narrador:

“Se alguma vez a Grã-Bretanha tentará a

Quantos mais filmes eu faço, mais eu pesquiso. É um padrão crescente. Eu procuro colocar mais ênfase nos dados sólidos da pesquisa. Com *The War Game*, eu tive que lidar bastante com a pesquisa original porque ninguém nunca tinha coletado tanta informação de forma acessível. Muitos livros têm sido escritos sobre os efeitos de bombas termonucleares, mas pouquíssimos foram vistos pelo público. (WATKINS *apud* ROSENTHAL, 1988, p.595).

Além de possuir características do modo expositivo, *The War Game* apresenta uma forma comum do modo participativo, a entrevista. Através dela o público

entende a interatividade com os “atores sociais” (na verdade, atores amadores fazendo papel de atores sociais) como evidências do argumento defendido pela “voz”. É durante uma enquete nas ruas que a voz do cineasta rompe a *voz-over*. Às pessoas é perguntado o efeito de determinados elementos radioativos. Talvez, uma forma discreta de apontar a ignorância da população, que deveria receber instruções do governo quanto à radiatividade. Watkins (*apud* ROSENTHAL, 1988, p.600) assume que as entrevistas são as únicas partes do filme que não são encenadas de acordo com o roteiro, apesar de as questões serem dirigidas ao elenco e não às pessoas comuns das ruas de Kent. Outro aspecto curioso sobre a enquete é a disposição das pessoas durante as entrevistas. Enquanto uma responde, outras ficam atrás observando com o olhar direto para a câmera. Percebe-se a abordagem à coletividade, a procura por uma mobilização. Um sujeito dá seu depoimento representando o coletivo que se encontra em segundo plano.



Figura 26: Senhora dando seu depoimento.

Onde antes havia apenas mapas, legendas, personagens demonstrando ordem, agora se abre espaço para cenas de ação. É encenado um conflito entre civis e polícia em Berlim; pessoas espancam, sofrem violência, bombas a gás nas ruas e até um jovem é baleado. Intercala-se a seqüência com entrevistas em que os ingleses desconhecem o que se passa em Berlim, lugar que a *voz-over* chama de “*flashpoint*” (ponto de conflito).



Figura 27: Violência intercalada à alienação.

Durante a entrega de um manual didático sobre radiotividade, o cineasta interrompe o serviço de um dos oficiais para interrogá-lo a respeito do assunto. Fica claro o

propósito de demonstrar a veracidade do acontecimento. Apesar das entrevistas, o caráter expositivo mistura-se com o interativo.

O filme aborda outros aspectos importantes em uma guerra, como a eficiência dos sistemas de sirene, as condições de construção de abrigos, etc.

Frente à crise da guerra fria, Watkins tinha a intenção de mostrar o curso da história como aconteceria no mundo real. O narrador segue a contagem das datas e no dia 18 de setembro (dois dias depois do processo de evacuação), em um cenário de guerra, a câmera inquieta entre a batalha capta o momento exato em que os aliados enviam uma bomba nuclear para Berlim. Dessa forma se inicia a guerra simulada.



Figura 28: Imagem como evidência do texto.

apenas fez uso do próprio negativo na edição que gerou uma luminosidade para representar um ataque nuclear.

Peter Watkins criou um cenário peculiar para o esperado momento do ataque. Registrou a visita de um médico a uma família, como tarefa de rotina. De repente, as sirenes tocam, avisando o perigo de ataque. E em poucos instantes a bomba atinge uma região próxima, acabando por afetá-los. Watkins não criou uma explosão,



Figura 29: O médico em sua visita.

Watkins, claramente, tentou provocar um sentimento de fragilidade utilizando o dispositivo “e se fosse eu?” com cenas em que pessoas comuns exercem o seu ofício. Segue o texto da *voz-over*: “David Edward Thornley. Idade: 37. Médico Clínico Geral. Agora partindo de uma de várias unidades de auxílio médico de emergência,

estabelecidas diante a um eminente ataque nuclear. Hora: 9:11 a.m. 18 de Setembro."

Em Rochester, distrito de Kent (Reino Unido), o "documentário" exhibe a "tempestade de fogo", que é descrita pela *voz-over* com detalhes científicos. Trata-se do resultado da colisão de apenas um míssil termonuclear: "Este é o fenômeno que poderia talvez acontecer na Inglaterra após ataques a algumas de nossas cidades". Verifica-se o apelo da "voz", que está, agora, oferecendo ao espectador uma relação mais próxima ao se dirigir na primeira pessoa do plural, como se fizesse parte do mesmo grupo que compõe a audiência. Uma técnica para obter confiança e, assim, poder persuadir com maior facilidade.

Durante a "tempestade de fogo", Watkins produziu cenas que simulam algo que nenhuma câmera registrou antes. Utilizando atores não profissionais (membros do corpo de bombeiros participam das tomadas), realizam-se imagens inconstantes, trêmulas, com pessoas correndo em desespero, arrastadas e sufocadas pelo fogo. O diretor tenta criar um cenário de pânico, onde o texto da "voz" fornece dados científicos sobre efeitos da "*firestorm*" - como o sopro causado pelo impacto, a alta temperatura do local, a falta de oxigênio e sérias conseqüências da inalação de dióxido de carbono. Watkins fez questão de mostrar pessoas perdendo suas vidas sob o efeito dos gases nocivos resultantes das chamas.

O cineasta, de forma inteligente, inclui uma série de depoimentos que parecem absurdos diante do caos provocado pela "tempestade de fogo". O primeiro deles é a encenação da fala de um bispo. Surge a cartela: "baseado em gravações da declaração de um bispo anglicano". O bispo diz acreditar na "guerra dos justos". Como contraste e crítica ao relato, as cenas de destruição voltam a dominar a película e a "voz" descreve: "Dentro deste carro uma família é queimada viva". A frase é irônica, remetendo aos tempos da inquisição da Igreja Católica, quando pessoas "suspeitas de heresia" eram queimadas em praça pública.

Outros depoimentos foram ridicularizados sob o efeito das imagens de terror mostradas em seguida. Watkins utiliza o mesmo dispositivo de intercalações do testemunho de um estrategista de guerra e pessoas que defendiam a retaliação britânica aos ataques russos. Enquanto os entrevistados sugerem um contra-ataque, o diretor rebate com cenas dos ingleses atingidos pelas explosões.



Figura 30: Encenação das palavras de um bispo.

Após os “momentos de fogo”, o filme torna-se mais dramático e sensível ao abrir mais espaço às vozes dos personagens. A narrativa concentra-se na descrição dos efeitos da ofensiva russa.

Watkins, baseado em dados científicos, expõe o que poderia ocorrer quanto à assistência aos feridos. Os depoimentos de um médico e uma enfermeira, chocados com a situação em que se encontram, tornam-se confissões entre o personagem e o espectador. Verifica-se que o apelo ameaçador, os sentimentos de medo e angústia são exaltados para conquistar a audiência sob o argumento proposto.



Figura 31: Depoimentos variados: enfermeira, médico e oficial de polícia.

A *voz-over* acrescenta: “Tem sido estimado que um ataque nuclear à Grã-Bretanha usando 160 mísseis de apenas 1 megaton, mataria ou feriria gravemente entre um terço ou metade da população. Destruiria entre 50 e 80 por cento dos recursos de produção[...]”. Apesar de algumas sentenças estarem no tempo verbal futuro do pretérito (uma dica da ficção), o exercício da prática jornalística mantém o filme como um falso documentário.

Outra forma de chocar as pessoas é através da relação com a Segunda Guerra Mundial. Além de dispor de imagens de corpos amontoados como no holocausto, um depoimento esclarece que o método utilizado pelos alemães para identificar os corpos pelas alianças era útil, naquele momento, aos ingleses.



Figura 32: Corpos expostos como no holocausto.



Figura 33: Alianças para identificação dos cadáveres.

Watkins tinha a intenção de levar ao ar o seu filme no 30º aniversário do fim da Segunda Guerra Mundial. O diretor entendeu que as lembranças da “grande guerra” não estavam tão distantes e utilizou a comparação para o seu objetivo de mobilização.

Uma das cenas de maior ênfase ao dispositivo “e se fosse eu?” é o “desabafo” de um cidadão britânico para a câmera. O pai de família revela os seus anseios, temores e esperança quanto ao futuro dos filhos – “Sabe, estou tão assustado. Eu quero que os meus filhos cresçam. Isso é tudo. Não sei se vai restar



Figura 34: Depoimento apelativo do pai de família.

algo, mas eu não posso mudar isso agora. Bem, eu acho que estou sendo egoísta. No entanto, eu só quero que meus filhos estejam a salvo, que não tenham que carregar esse veneno correndo em seus ossos”. O relato faz-se como uma voz de todos os que sofrem com a guerra. Seriam os desejos de centenas de pessoas atingidas pela tragédia, o que torna o filme mais aterrorizante.

O filme discute ainda sobre assuntos como a falta de suprimentos, moradia e doenças causadas pelo saneamento precário. Algumas citações fazem parte da alegoria dramática apelativa. O texto “*Song for three soldiers*”, de Stephen Benét, sobre a relação do soldado e a arma, é exibido em cartela, assim como a frase do

secretário do Partido Comunista Soviético, Nikita Khrushchev: “Iriam os sobreviventes invejar os mortos?”

Apesar do esforço do diretor junto à BBC, *The War Game* teve sua exibição proibida. “O filme não será exibido agora” – dizia o memorando do Home Office, em 24 de novembro de 1965 (MURPHY, 2003). O filme teve um número limitado de exibições na época, destinadas apenas a jornalistas, pessoas da mídia, políticos e representantes civis. De acordo com a assessoria de imprensa da BBC, cerca de 80% da crítica apoiou a decisão da rede de TV em não exibir o filme. No entanto, vários críticos foram extremamente contra a censura. “Este pode ter sido o mais importante filme já realizado. Foi-nos sempre dito que a arte não pode mudar o rumo da história. Mas com uma distribuição suficiente, eu acredito que pode” – afirmou o correspondente do jornal inglês *The Observer* (MURPHY, 2003).

Depois do polêmico *The War Game*, Peter Watkins foi convidado pela *Universal Studios* para realizar um filme de baixo orçamento. *Privilege*, de 1966, foi o último esforço do diretor em ter seu trabalho apreciado pelos ingleses. A encenação de acontecimentos fictícios em formato documental, um falso documentário, portanto, relata a manipulação do governo sobre um *pop star* a fim de desviar a atenção dos jovens dos problemas e questões políticas. O filme também utiliza um elenco misto entre atores profissionais e amadores. No entanto, *Privilege* não obteve rendimento favorável de crítica. Watkins deixou a Inglaterra e passou a realizar filmes nos Estados Unidos, França e Escandinávia.

Em *La Commune* (1999), Watkins realiza um filme, em preto e branco, em que uma equipe de TV reporta os acontecimentos da Comuna de Paris. Assim como *Culloden*, o diretor foge dos métodos mais comuns e padronizados de produção. O filme aborda a mídia e sua forma de relatar os acontecimentos, ao subtrair a televisão do seu contexto temporal. Diferente de *The War Game*, os fatos “aconteceram” e fazem parte da história. Talvez, por esse motivo, o filme da BBC seja até hoje tão discutido quanto ao seu aspecto híbrido.

A técnica utilizada por Watkins para recriar uma tragédia nuclear, fora tão convincente que se tornou um objeto ameaçador aos líderes da época. *The War Game* comprova que os métodos do documentário fornecem autenticidade suficiente para fazer de um relato imaginário algo quase factual. Não obstante seu caráter de

trote, tendo em visto a predominância do formato “boletim” jornalístico, o falso documentário de Watkins mostra-se um paradoxo ao reconstituir ações do futuro sobre um contexto político do presente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definição do documentário está longe de chegar a uma forma precisa e acabada. As tentativas foram muitas e entre elas constam aqueles que delimitam as diferenças entre o filme de ficção e cinema documental. No entanto, o valor de documento que dá origem à palavra “documentário” está presente em todos os gêneros do cinema, sejam eles ficcionais ou não. Neste estudo percorremos o caminho do gênero documentário desde o início da prática cinematográfica. E logo no princípio, constatamos a prática da mistura dos conteúdos imaginários e realistas com as atualidades reconstituídas. Chegamos, até, a apontar alguns filmes de ficção (neo-realismo italiano) como parte das obras que moveram o documentário para a denominação de gênero. Assim, tendo-o como uma classe que pode misturar-se com outra, entendemos que o documentário não nos mostra uma verdade absoluta, mas um recorte e aspectos do mundo. Dessa forma, ao realizar um documentário, não é “proibido” imaginar ou fantasiar. E é neste meio de contos que encontramos o falso documentário, uma espécie de vários gêneros.

O falso documentário demonstra que a profundidade formal do documento, enquanto filme, pode falar direto ao espectador, seja através da paródia ou trote. No entanto, como vimos anteriormente, a classificação exposta neste estudo está ainda dependente do ponto de vista de quem assiste. Uma paródia só poderá ser entendida se alguns de seus elementos expuserem a face do objeto parodiado. Caso contrário, será percebida como trote. É importante, ao final desta pesquisa, observar que ainda não temos uma formação de classe, que possamos distinguir trote ou paródia sem qualquer análise mais profunda.

Assim como os documentários podem assumir vários modos de representação em uma obra só, o falso documentário também poderá saltar entre os pólos paródia

e trote. Isso, quem verificará será o espectador diante da sua reflexão. Esta que é a principal arma do falso documentário: promover o pensamento reflexivo.

Pudemos examinar, através da censura sobre a obra *The War Game* que o falso documentário, assim como a sua base formal, o documentário, possuem a capacidade de mobilização na esfera social e política. E, talvez, a história pode ser recontada de forma imaginária (ficção), porém “verdadeira”(não-ficção). A qualquer momento, um cineasta debruçado sobre as possibilidades de criação que o cinema lhe oferece, poderá abordar um fato histórico e reconstruí-lo da forma que ele achar conveniente. Peter Watkins conseguiu, nos anos 60, recriar uma situação jamais criada, uma guerra nuclear em seu país, a Inglaterra. Aqui, no Brasil, o dispositivo pode ser trabalhado com a mesma seriedade. Como exemplo podemos imaginar um falso documentário que retrate o país no ano de 1987, considerando que Tancredo Neves esteja vivo e empossado no cargo da Presidência da República. Quais seriam suas ações contra a inflação e os demais problemas do Brasil? O que as diversas classes sociais pensariam sobre o seu governante? Que mudanças teríamos hoje como consequência de seu mandato?

Talvez um falso documentário pudesse responder a essas perguntas. E através do contraste do imaginário e o real poderíamos deparar-nos com um decente trabalho sobre a nossa identidade e comportamento.

Por fim, estamos diante de uma pesquisa inacabada. Faz-se necessário um estudo mais profundo sobre a relação das palavras “falso” e “verdadeiro”, “mentira” e “verdade”. Como o cinema, várias formas de arte e cultura podem utilizar o “falso”, seja para a paródia, crítica, sátira ou trote. É importante ir mais a fundo e descobrir o que há de verdadeiro na mentira ou vice-versa.

REFERÊNCIAS

AITKEN, Ian. **The documentary film movement**: an anthology. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998.

ALMEIDA, Manuel Faria de. **Cinema documental**: história, estética e técnica cinematográfica. Porto: Edições Afrontamento, 1982.

ALSINA, Homero; ROMAGUERA, Joaquin. **Textos y manifiestos del cine**. Madri: Cátedra, 1998.

ARIJON, Daniel. **Grammar of the film language**. Los Angeles: Silman-James Press, 1991.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARNOUW, Erik. **Documentary**: a history of the non-fiction film. 3. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1974.

BARROS, Luiza Epaminondas. **O Documentário como gênero em região de fronteira**: uma análise da transgressão no curta-metragem "Ilha das Flores". São Paulo: PUC, 2004. 122p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

BARSAM, Richard M. **Nonfiction Film**: A Critical History. Nova Iorque: E.P. Dutton & CO., INC. 1973.

BARTHES, Roland. **L'empire dès signes**: Les sentiers de la création. Genova: Editions d'Art Albert Skira, 1970.

BARTOLOMEU, Anna Karina C. **O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras**. Belo Horizonte: UFMG, 1997. 106p. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

BAZIN, André. **What is cinema?** Trad. Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1967.

BAZIN, André. **What is cinema?**: Vol. II. Berkeley, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1971.

BELLOUR, Raymond. **The Analysis of film**. Bloomington: Indiana university Press. 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia de Letras, 2003.

CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, Cesar F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz Joao Gaio. São Paulo : Perspectiva, 1979. p.281-305.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**: Vol. II. São Paulo: Senac, 2005. p.69-105.

CHAPMAN, James. The BBC and the censorship of "The War Game" (1965). **Journal of the Contemporary History**, Londres, vol. 41, n.1, p.75-94. 2006.

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

ELLIS, Jack. **The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video**. Nova Jersey: Prentice Hall, 1989.

FRANCKE, Lizzie. When documentary is not documentary. In: MACDONALD Kevin; COUSINS, Mark (org.). **Imagining Reality: Faber book of documentary**. Londres, Faber and Faber: 1996. p. 338-342.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Recife, v.5, n. 1, p. 14-26, jan./jun. 2001.

FLAHERTY, Robert J. How I filmed "Nanook of the North". **World's Work**, outubro. 1922. Disponível em: < http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_rf1_2.htm > Acesso em: 19 set. 2007.

GODOY, Hélio. **Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

GOODWIN, Andrew; WHANNEL, Garry. **Understanding Television**: Londres: Routledge, 1990.

GRIERSON, John. Flaherty's Poetic Moana. New York Sun, Nova York, 1926. In: JACOBS, Lewis (org.). **The documentary tradition**. Nova Iorque: W.W. Norton, 1979. P.25-26.

GUIRADO, Maria C. **Reportagem: a arte da investigação**. 1993. 118f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Católica de São Paulo, São Paulo.

HUTCHEON, Linda. **Um teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACOBS, Lewis (org.). **The documentary tradition**. Nova Iorque: W.W. Norton, 1979.

JUHASZ, Alexandra; LENERT, Jesse. (Org.). **F is for phony**: fake documentary and truth's undoing. Manchester: Manchester University Press, 2006. (Visible Evidence)

KEIL, Charlie. Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of fiction and Nonfiction in Early Cinema. In: JUHASZ, Alexandra; LENERT, Jesse. (Org.). **F is for Phony**: fake documentary and truth's undoing. Manchester: Manchester University Press, 2006. p.39-49. (Visible Evidence)

LEBOW, Alisa. Faking what? Making a mockery of documentary In: JUHASZ, Alexandra; LENERT, Jesse. (Org.), **F is for phony**: fake documentary and truth'S undoing. Manchester: Manchester University Press, 2006. p.223-237. (Visible Evidence)

LEFEBVRE, Martin. The indexicality of images in the Age of the digital. A semiotic Approach to two paradigms of Pictorial Representation. In: ELKINS, James. (Org.) **Photography Theory**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

LENNON, Peter. Peter Watkins interview. **The Guardian**, Manchester, 25 de Fevereiro. 2000.

LOTMAN, Iuri M. (1979) **Estética y Semiótica del Cine**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

MACDONALD Kevin; COUSINS, Mark (org.). **Imagining reality**: Faber book of documentary. Londres, Faber and Faber: 1996.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2003.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista Famecos**, Porto Alegre, n.10, p.142-158, jun. 1999.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & pós-cinema**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lúcia. Documentiras y fricções. O lado escuro da lua. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.10, p. 11-30, dez.2005.

MACHADO, Irene. Por que se ocupar dos gêneros? **Revista Symposium**, Recife, V.5, n.1, p. 05-13, janeiro/junho. 2001.

MELO, Cristina T.V.; GOMES, Isaltina M.; MORAIS, Wilma. O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 9, 2001, Campo Grande. **Anais...** Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4655/1/np7melo.pdf>> Acesso em: 27 jan. 2008.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006.

METZ, Christian. **Psicoanálisis y cine**. El significante imaginário. Tradução Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

MITRY, Jean. **Semiotics and the analysis of film**. Tradução Christopher King. Bloomington: Indiana university Press.2000.

MORENO, Cesar F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. Tradução Luiz Joao Gaio. São Paulo : Perspectiva, 1979.

MURPHY, Patrick. The War Game.The Controversy. **Film Internacinal**, Nova Iorque, mai. 2003.2005. Disponível em: <<http://www.filmint.nu/pdf/special/watkins.pdf>>Acesso em: 29 set. 2006.

NEALE, Steve; KRUTNIK, Frank. **Popular film and television comedy**. Londres: Routledge, 1990.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.).**Teoria contemporânea do cinema**: Documentário e narrativa ficcional. vol.II. São Paulo: Senac, 2005. p.47-68.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papyrus Editora,2005.

PAGET, Derek. **No way other way to tell it**: Dramadoc/docudrama on television. Manchester: Manchester University Press, 1998.

PARANAGUÁ, Paulo A. **Cinema documental en América Latina**. Madri: Cátedra, 2003.

PEIRCE,C.S. **Os Pensadores**. Tradução de Armando Mora D'Oliveira, Sergio Pomerangblum e Luís Henrique dos Santos. São Paulo. Abril Cultural. 1974.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. **Ícone**, Recife, v. 1, n. 7, p.61-72, julho. 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa;CATANI, Afrânio. (Org.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre:Editora Sulina, 2001.

RAMOS, Fernão P. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa;CATANI, Afrânio. (Org.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre:Editora Sulina, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa(Org.).**Teoria cntemporânea do cnema**: Documentário e narrativa ficcional. vol.II. São Paulo: Senac, 2005.

RENOV, Michael. **Theorizing Documentary**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

RENOV, Michael. (Org.). **The subject of documentary. Minneapolis**

ROSCOE, Jane e CRAIG, Hight. **Faking it: Mock-documentary and the subversion and factuality**. Manchester: Manchester University Press. 2001. (Visible Evidence)

ROSENTHAL, Alan (Org.). **New Challenges for documentary**. Londres: University of California Press, 1988.

ROSENTHAL, Alan (Org.). **Why docudrama?: fact-fiction on film and TV**. Illinois: Southern Illinois University Press, 1998.

ROTHA, Paul. **Documentary film**. Londres: Faber and Faber, 1952.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura**, 2.ed. Rio de Janeiro: Imago. 1992.

TEIXEIRA, Francisco E. (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1978.

WATKINS, Peter. **Peter Watkins: Culloden**. 2008. Disponível em: <<http://www.mnsi.net/~pwatkins/culloden.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

WHANNEL, Garry; GOODWIN, Andrew. (Org.). **Understanding television**. Londres: Routledge, 1990.

WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). **New Challenges for Documentary**. Londres: University of California Press, 1988. p. 21-33.

WINSTON, Brian. **The primrose path: faking UK television documentary, "docuglitz" and docusoap**. Londres: 1999. Disponível em: <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/bwfr8b.htm>> Acesso em: 20 Jan. 2008.

APÊNDICE A

FILMOGRAFIA

Affaire Dreyfus (George Meliès, 1899)

Alien Abduction: Incident in Lake County (Dean Alioto, 1998)

Alternative 3 (Christopher Miles, 1977)

Basic Training (Frederick Wiseman, 1971)

Berlim, Sinfonia de uma metrópole (Walter Ruttmann, 1927)

Bicho de sete cabeças (Lais Bodanzky, 2001)

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Chamber 666 (Win Wenders, 1982)

Chaplin (Richard Attenborough, 1992)

Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002)

Chelovek s Kinoapparatom ("O homem da câmera", Dziga Vertov, 1929)

Chronique d'un Été (Jean Rouch, 1960)

Coal Face (Alberto Cavalcanti, 1934)

Crisis (Robert Drew, 1963)

David Holzman's Diary (Jim McBride, 1968)

Death of a president (Gabriel Range, 2006)

Doutores da Alegria (Mara Mourão, 2005)

Drifters (John Grierson, 1929)

Ed TV (Ron Howard, 1999)

Entreatos (João M. Salles, 2004)

Entuziazm – Simfonia Donbassa ("Entusiasmo", Dziga Vertov, 1931)

Essene (Frederick Wiseman, 1971)

Forgotten Silver (Costa Botes e Peter Jackson, 1997)

Garrincha, estrela solitária (Milton Alencar Jr., 2003)

Grey Gardens (Albert Maysles & David Maysles, 1976)

Happy Feet (George Miller e Warren Coleman, 2006)

Hard Core Logo (Bruce McDonald, 1996)

High School (Frederick Wiseman, 1968)

Historia de La Revolucion Mexicana (Julio Lamadrid, 1928)
Honeymoon at Niagara Falls (Thomas Edison, 1906)
Hospital (Frederick Wiseman, 1970)
Housing problems (Edgar Anstey, 1935)
In the Name of the Father (Jim Sheridan, 1993)
Industrial Britain (Robert Flaherty e John Grierson, 1933)
Jaguar (Jean Rouch, 1954-57)
Janela da Alma (João Jardim e Walter Carvalho, 2002)
JFK (Oliver Stone, 1991)
Jonathan Livingston Seagull (Hall Bartlett, 1973)
Kazakhstan (Larry Charles, 2006)
Kinoglaz ("Cine-olho", Dziga Vertov, 1924)
La Marche de L'empereur (Luc Jacquet, 2005)
L'Arroseur Arrosé (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895)
La Sortie dos ouvriers de L'usine (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895)
La Venganza de Pancho Villa (Edmundo Padilla, 1936)
Lês maîtres fous (Jean Rouch, 1955)
Malcom X (Spike Lee, 1992)
Man Bites Dog (Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992)
Metropolis (Fritz Lang, 1927)
Moana (Robert Flaherty, 1926)
Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)
Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)
Nem gravata, nem honra (Marcelo Masagão, 2001)
Night Mail (Harry Watt e Basil Wright, 1936)
No Lies (Mitchell W. Block, 1972)
Nós que aqui estamos por vós esperamos (Marcelo Masagão, 1998)
O Encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)
O fim e o princípio (Eduardo Coutinho, 2005)
One family (Walter Creighton, 1930)
Opération Lune (William Karel, 2002)
Paisá (Roberto Rossellini, 1946)

Pett and Pott (Alberto Cavalcanti, 1934)
Primary (Robert Drew, 1960)
Princess Ali (Thomas Edison – 1895)
Ray (Taylor Hackford, 2004)
Reds (Warren Beatty, 1981)
Rien que lès heures (Alberto Cavalcanti, 1927)
Rocky (John G. Avildsen, 1977)
Roma Città Aperta (Roberto Rossellini, 1946)
Santiago (João M. Salles, 2007)
São Paulo, sinfonia da metrópole (Rodolfo Lusting e Adalberto Kemeny, 1929)
Stachka ("A greve", Sergei Eisenstein, 1925)
Super Size Me (Morgan Spurlock, 2003)
Surf's Up (Ash Brannon e Chris Buck, 2007)
The Beatles anthology (Bob Smeaton, Geoff Wonfor e Kevin Godley, 1995)
The Blair Witch Project (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999)
The Calcium Kid (Alex de Rakoff, 2004)
The Life of General Villa (Christy Cabanne, 1914)
The return of Spinal Tap (Bob Reiner, 1993)
The Rutles: All You Need Is Cash (Eric Idle e Gary Weis, 1978)
The story of the weeping camel (Byambasuren Davaa e Luigi Falorni, 2003)
The Truman Show (Peter Weir, 1998)
The Tunnel Workers (AMB, 1906)
The War Game (Peter Watkins, 1965)
This is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984)
Titicut Follies (Frederick Wiseman, 1967)
Tropa de Elite (José Padilha, 2007)
Turksib (Victor Turin, 1929)
Um passaporte húngaro (Sandra Kogut, 2002)
Vôo 1907 (Alan Tomlinson, 2007)
Voyage dans la lune (George Méliès, 1902)
Zelig (Woody Allen, 1983)
33 (Kiko Goifman, 2003)

2001, A Space Odissey (Stanley Kubrick, 1968)

Princess Ali (Thomas Edison, 1895)

Reds (Warren Beatty, 1981)

Culloden (Peter Watkins, 1964)

The Diary of an Unknown Soldier (1959)