

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Resumo

O mockumentary, ou falso documentário, talvez seja um dos mais bem humorados entre os estilos cinematográficos. Por ser uma forma de filme que joga com os limites e fronteiras entre o documentário (em seu aspecto mais clássico) e a ficção, é recorrente nos mockumentaries o tom irônico, debochado, sendo possivelmente esse o grande vínculo que estabelece com o público. Dessa forma, a narrativa seriada contemporânea, seja televisiva ou disponibilizada em plataformas on demand, tem se utilizado de forma cada vez mais constante de elementos característicos da linguagem cinematográfica e um dos formatos utilizados como referência na construção destas séries é o falso documentário. O presente artigo se interessa na manifestação do mockumentary nas narrativas seriadas contemporâneas, optando por um recorte sobre as séries *Modern Family*, *The Office* e *Parks and Recreation*. Entre os autores estudados estão Bill Nichols, Cristina Formenti, Craig Hight e o documentarista Patricio Guzmán.

Palavras-chave: Cinema. Televisão. Documentário. Ficção seriada. *Mockumentary*.

Abstract:

The mockumentary is perhaps one of the most humorous among cinematic styles. As a form of film that plays with the limits and borders between documentary and fiction, it is recurrent in the mockumentaries of the ironic tone, debauchery, being subject to the great bond that establishes with the public. Thus, the contemporary serial narratives would be televised or made available on platforms on demand, would have been used in an increasingly constant way, as the cinematographic language and the media used as reference in the construction of its series of images. This article is interested in the manifestation of the mockumentary in the contemporary serial narratives, opting for a clipping on the series *Modern Family*, *The Office* and *Parks and Recreation*. Among the authors studied are Bill Nichols, Cristina Formenti, Craig Hight and the documentary filmmaker Patricio Guzmán.

1. INTRODUÇÃO

A televisão se transformou através dos tempos e com ela, igualmente, se modificaram o comportamento do espectador e o tipo de produto audiovisual oferecido pelas emissoras. A forma como o espectador se relaciona com a televisão hoje, é muito distinta da forma como isso se dava nos anos 1970, quando os canais abertos eram a única opção de consumo. A partir dos anos 1980, com a ascensão dos canais por assinatura nos Estados Unidos, o poder de escolha do espectador começa a mudar. A televisão precisa se voltar para outros formatos e aprender a dialogar com outras mídias. Nesse sentido, a internet oferece novas possibilidades ao espectador, e as plataformas que disponibilizam produtos audiovisuais na rede mundial de computadores começam a disputar espaço com os canais de televisão abertos e fechados. A partir desse contexto, a narrativa seriada ganha novas dimensões, transborda para outras mídias e proporciona ao espectador novas experiências. Em meio a essas relações, o diálogo com o cinema nos parece um dos mais profundos e mais evidentes.

A aproximação com o cinema se dá tanto no âmbito da construção narrativa, quanto nas inovações/renovações da linguagem. Os gêneros cinematográficos começam a ser explorados com mais intensidade pelas séries, agregando novos elementos aos produtos televisivos. A construção da narrativa a partir dos cânones de alguns gêneros pode ser observada em algumas séries como o policial em *The Wire*¹, o terror em *Penny Dreadful*², o *western* em *Deadwood*³ e a ficção científica em *Sense8*⁴ e *Black Mirror*⁵.

Não tardou também para que a indústria televisiva olhasse com mais atenção para as possibilidades narrativas oferecidas pelo documentário e suas variantes, entre eles o *mockumentary*, e dele extraíssem elementos para séries que se tornaram sucesso na última década, como *Modern Family*⁶, *Parks and Recreation*⁷ e *The Office*⁸

¹ Série transmitida originalmente pela HBO (EUA), entre 2002 e 2008. Fonte: www.imdb.com

² Série transmitida originalmente pela Showtime (EUA), entre 2014 e 2016. Fonte: www.imdb.com e www.sho.com/pennydreadful.

³ Série transmitida originalmente pela HBO (EUA), entre 2004 e 2006. Fonte: www.imdb.com.

⁴ Série transmitida originalmente pela Netflix, a partir de 2015. Fonte: www.imdb.com

⁵ Série transmitida inicialmente pela Channel 4 (Inglaterra), entre 2011 e 2014 e pela Netflix a partir de 2016. Fonte: www.imdb.com

⁶ Série transmitida originalmente pela ABC (EUA), a partir de 2009. Fonte: www.imdb.com

⁷ Série transmitida originalmente pela NBC (EUA), entre 2009 e 2015. Fonte: www.imdb.com

⁸ Série transmitida originalmente pela BBC Two, entre 2001 e 2003 e que gerou uma versão estadunidense exibida pela NBC, entre 2005 e 2013. Fonte: www.imdb.com

**MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.**

Carlos Guilherme Vogel.

O objetivo do presente artigo é analisar a utilização desses elementos na construção das narrativas de séries de televisão contemporâneas e o que agregam à linguagem, de forma a potencializar as discussões a que estes produtos se propõem.

2. DOCUMENTÁRIO, FICÇÃO, *MOCKUMENTARY*

As primeiras experiências cinematográficas, realizadas pelos irmãos Lumière, tinham o objetivo de projetar momentos captados sobre o real. Filmes como *A saída dos operários da fábrica* e *O Almoço do Bebê* de 1885 e *A chegada de um trem à estação*, de 1896, vão muito além de serem meras reproduções da realidade e suscitam discussões até os dias atuais, seja no campo da cinematografia, seja no das Ciências Sociais.

Os filmes de Auguste e Louis Lumière são considerados precursores do cinema documentário, embora de acordo com Lisa Cartwright (1995, p. 2), o público desses filmes estivesse menos interessado no realismo das imagens do que nas questões científicas e técnicas apresentadas pelo cinema, que envolvem o funcionamento do aparato cinematográfico. O interesse do público estava mais ligado à possibilidade de se observar os eventos, que nos eventos em si.

As contribuições dos Irmãos Lumière, porém, não se limitam ao que se refere a ciência e técnica. A aparentemente simples imagem de um grupo de operários deixando o trabalho, por exemplo, apresentada no filme *A Saída dos Operários da Fábrica*, relaciona-se a discussões importantes sobre questões ligadas à organização do trabalho e suas implicações sociais. O cineasta alemão Harun Farocki se volta às questões suscitadas no filme dos precursores franceses em seu documentário *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Operários saindo da fábrica), de 1995. Neste filme, o diretor retoma o assunto a partir de imagens de vários filmes de operários deixando seus trabalhos, para comentar as possibilidades de leitura que estas imagens oferecem. A abordagem de Farocki, cem anos após a primeira exibição dos filmes dos Lumière, demonstra que determinadas questões permanecem em constante discussão na sociedade e enfatiza a importância do cinema como meio para proporcionar estas discussões.

As palavras de Marie-José Mondzaim sobre o tema complementam a reflexão acima, acrescentando a importância de se observar a formação do olhar acerca do uso das imagens:

As batalhas que se travam nos ecrãs convocam os cidadãos a pensar o visível e o

**MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.**

Carlos Guilherme Vogel.

invisível como questões determinantes na análise política. É por isso imperativo levar a sério a formação dos olhares, porque, hoje em dia, toda a guerra se torna uma oportunidade de travar guerra contra o próprio pensamento (MONDZAIM, 2009, p.73).

A fala da autora provoca também uma reflexão sobre a responsabilidade do cineasta. Convocar os espectadores ao pensamento seja talvez uma tarefa árdua, mas uma das mais belas do cinema. E esta independe do formato utilizado pelo cineasta para contar sua história.

As convenções de gênero costumam ser utilizadas para “arquivar” os filmes em determinadas “prateleiras”. Abordar, porém, ficção e documentário como formas opostas de se fazer cinema é um caminho fácil e simplista. As necessidades de encaixar os gêneros em formatações pré-definidas, em categorizar suas variantes em subgêneros ou de delimitar os códigos que podem (ou devem) ser utilizados em determinadas formas de se contar histórias através do cinema, levam ao engessamento e ao enfraquecimento das discussões.

Wainrichter (2007, p. 12-13) afirma que estas categorias, nas quais os filmes aparecem fortemente compartimentalizados, estão muito mais relacionadas ao mercado e às formas de consumo que a questões estéticas.

Não se trata de negar os cânones e convenções de determinados gêneros. Eles existem e seguem sendo utilizados, mas as fronteiras são constantemente transpassadas e é nesse ponto que reside a magia do cinema. Os filmes são fabulações, ensaios sobre o real, com maiores ou menores doses de realismo e invenção.

O documentário direciona sua atenção ao real de maneira diferente de outros formatos, mas se constitui em uma maneira de trabalhar com as imagens capturadas do real e compor com estas, criando histórias e associações, através das técnicas da linguagem cinematográfica. É também, de certa forma, ficção. Pode-se dizer que se trata de uma produção sobre o mundo real e não uma reprodução deste.

Sem dúvida alguma, a história passou a ser retratada e contada de maneira diferente após a consolidação do cinema como um meio de captura e reprodução do real. Patricio Guzmán, importante realizador do cinema político chileno contemporâneo, costuma dizer que “um país sem documentários é como uma família sem álbum de fotografias”. Sua célebre frase está grafada na página de abertura de seu *website*⁹ e pode ser entendida como uma síntese de suas ideias e de seu trabalho.

Segundo Guzmán (2000), filmes sobre pintura, arquitetura, música, política, esportes,

⁹ Patricio Guzmán. Disponível em www.patricio.guzmán.com. Acesso em 12 Abr. 2018.

**MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.**

Carlos Guilherme Vogel.

literatura, medicina, etc., demonstram que o documentário não é útil apenas para exibir geografias remotas, mas também para observar, analisar e fotografar qualquer aspecto da sociedade¹⁰.

Entre algumas ponderações de Bill Nichols (2016, p. 31), estão as de que “na ficção, as pessoas reais assumem papéis e ficam conhecidas como personagens que habitam um mundo fictício”, enquanto documentários tratam de pessoas reais que “representam ou apresentam a si mesmas”. Essa é porém uma fronteira muito tênue e também costuma ser transgredida, como o próprio autor comenta mais adiante, quando cita que determinados programas de TV e filmes como *O Encouraçado Potemkin*¹¹ (1925) e *Ladrões de Bicicleta*¹² (1948) utilizam-se de:

(...) atores sociais não treinados desempenhando papéis tão profundamente talhados pelo cineasta ou pelos produtores que essas obras são geralmente tratadas como ficção, muito embora seu estilo as coloque muito próximas da tradição do documentário (NICHOLS, 2016, p.33).

Em contrapartida, o mesmo autor nos fala da relação inversa, da ficção se apropriando de elementos documentais:

Algumas ficções lançam mão de convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (...), comentário em voz over e iluminação natural (NICHOLS, 2016, p. 17).

O que esse conjunto de reflexões nos permite avaliar é sobre uma dificuldade em estabelecer os limites entre estas duas formas de narrar o real no cinema. As discussões acerca do tema podem ser mais proveitosas se levadas em consideração as contribuições entre estes dois formatos e os possíveis híbridos que podem surgir dessa relação, das quais uma importante fabulação é o falso documentário, também conhecido pelo termo *Mockumentary*.

É o que Suppia define como “uma obra de ficção enunciada de forma a emular um filme documentário” (2013, p.60) e designa pelos termos *mockumentary*, *fake documentary* ou, em português, pseudodocumentário.

¹⁰ A escolha do chileno Patricio Guzmán para comentar este ponto se baseia na relevância de sua obra, dedicada ao cinema documentário, que inclui a trilogia “A batalha do Chile” (1975-1979) e obras mais recentes que retornam às feridas causadas pela ditadura militar em seu país, como “Salvador Allende” (2004), “Nostalgia da Luz” (2010) e “*El botón de Nacar*” (2015).

¹¹ Título original: *Bronenosets Potemkin*. Direção de Sergei Eisenstein. URSS.

¹² Título original: *Ladri di Biciclette*. Direção de Vittorio De Sica. Itália.

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

Uma das primeiras abordagens desta mistura entre o real e a ficção remonta ao final dos anos 30 e a outro meio, o rádio. Em 1938, de acordo com Juhasz e Lerner (2006), Orson Welles leva ao ar em uma rádio estadunidense o programa *Guerra dos Mundos*. Trata-se de uma ficção científica que narra uma invasão alienígena à terra, adaptada da obra do escritor britânico H. G. Wells. Especula-se que, à época, a transmissão tenha causado pânico entre os ouvintes do programa de rádio, que supostamente acreditaram tratar-se de uma invasão real. Existem dúvidas acerca da dimensão do que realmente aconteceu e o que é lenda acerca do fato, mas o acontecido teria evidenciado o potencial de se contar uma história fictícia como se fosse realidade.

De acordo com Formenti (2015, p. 67), *The Swiss Spaghetti Harvest* (1987) é tido como o primeiro produto televisivo a ser considerado um *mockumentary*. Foi levado ao ar pelo canal britânico BBC, em 1º de abril daquele ano, narrando a história da colheita de *spaghetti* por uma família suíça que cultivava “spaghetheiros” em sua propriedade. Na falsa reportagem, enquanto a família colhe os “frutos” direto da árvore, um narrador explica detalhes do cultivo, da colheita e do preparo da iguaria. Uma brincadeira em alusão à data, considerada popularmente como o “Dia da Mentira”.

No cinema, segundo Bill Nichols (2016, p. 39), um clássico exemplo do falso documentário é *This is Spinal Tap*, dirigido por Rob Reiner e lançado no ano de 1984.

“O filme apresenta-se como documentário, só para se revelar uma fabricação ou a simulação de um documentário. Muito de seu impacto irônico depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente, ele nos induz a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é um documentário” (NICHOLS, 2016, p. 39).

A obra se utiliza de elementos característicos de documentários sobre *rock'n roll* para contar a história da banda fictícia *Spinal Tap*. Entre as referências, estão “A Última Valsa” (1978), de Martin Scorsese – que documenta o concerto de despedida do grupo canadense The Band – e *Don't look back* (1967), o registro sobre a turnê de Bob Dylan na Inglaterra em 1965, dirigido por D. A. Pennebaker.

This is Spinal Tap foi tão longe enquanto falso documentário, que a banda criada como personagem para o filme acabou gravando um álbum com a trilha sonora da obra e se reuniu posteriormente, em duas ocasiões, gravando os álbuns *Break like the Wind* (1992) e *Back from de Dead* (2009), os quais também chegaram a ser lançados comercialmente.

**MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.**

Carlos Guilherme Vogel.

Com relação ao meio cinematográfico ao qual é vinculado, Nichols afirma:

“Falsos documentários adotam as convenções de documentário, mas são encenados, roteirizados e representados para criar a aparência de um documentário genuíno, e deixam pistas de que não são. Parte do prazer que proporcionam está na maneira como compartilham a piada com o público bem informado: podemos apreciar o filme como paródia e desenvolver uma percepção nova de convenções que antes passavam despercebidas” (NICHOLS, 2016, p.39)

O *mockumentary* talvez seja uma das mais bem-humoradas formas de se contar histórias no cinema. Talvez pela sua própria natureza, a qual é definida por Suppia como “uma espécie de ‘filho bastardo’ do documentário e da ficção, um híbrido muitas vezes renegado entre os estudos mais puristas” (SUPPIA, 2013).

É essa forma bem-humorada que, provavelmente, tem chamado a atenção de produtores do mercado televisivo, que começam a utilizar-se desses elementos para contar histórias, principalmente comédias, na televisão.

3. O *MOCKUMENTARY* E A FICÇÃO TELEVISIVA CONTEMPORÂNEA

Para Craig Hight, “a amplitude e a variedade das formas de não-ficção e ficção de fatos dentro da televisão fornece extraordinárias fontes de apropriação intertextual e de comentários”¹³ (HIGHT, 2012, apud FORMENTI, 2015, p. 67, tradução nossa). O autor se permite classificar a televisão como um meio que serve como espaço natural para o *mockumentary*, devido a algumas de suas características.

Por outro lado, Cristina Formenti (2015, p.67), faz uma crítica a esse posicionamento, dizendo que considerar a televisão como a plataforma de mídia mais adequada para abrigar este estilo narrativo pode ser uma posição muito extrema. Ela afirma, no entanto, que é impossível negar que o *mockumentary* se tornou parte do *mainstream* da programação televisiva das últimas duas décadas.

Para a autora, este estilo narrativo tem sido usado na televisão basicamente de quatro formas: como episódios pontuais dentro de séries de ficção de formato tradicional; como notícias falsas em programas jornalísticos reais; como produtos não seriados e como séries completas.

¹³ O texto em língua estrangeira é: “The breadth and variety of nonfiction and fact-fiction forms within television provide for extraordinary rich sources of intertextual appropriation and commentary.”

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

Para a utilização do mockumentary na narrativa seriada contemporânea, no âmbito deste estudo, foram escolhidas as séries de televisão já citadas na introdução – *Modern Family*, *Parks and Recreation* e *The Office*, esta última em suas versões americana e britânica.

Entre os anos 2001 e 2003, o canal britânico *BBC Two* levou ao ar as duas temporadas da série *The Office*, num total de 14 episódios, sendo esta uma comédia de situação que abordava o dia-a-dia dos funcionários de uma empresa fictícia, situada em uma cidade próxima a Londres.

Já nos momentos iniciais do primeiro episódio, é possível identificar um movimento de câmera não característico da narrativa seriada televisiva. A sensação que se tem é de que a imagem não é estável e que busca rapidamente uma aproximação com um segundo personagem, tentando captar alguma expressão em seu rosto, sem perder de vista o primeiro personagem que já estava em foco anteriormente. A partir dos movimentos de câmera, percebe-se que não se trata de uma câmera fixa, com um enquadramento cuidadosamente elaborado, típico da maioria das séries de ficção televisivas, as que seguem um modelo clássico. Aqui a câmera é móvel, ágil, tentando captar movimentos rápidos, indo de um personagem a outro em busca de suas expressões, permitindo um leve desfoque que remete à sensação de liberdade que um documentarista tem ao ir atrás de uma situação real e imprevista.

O uso destas técnicas remonta aos anos 1960 e ao cinema direto que, de acordo com Brian Winston (2005, p. 14), formalizou um estilo dominante de se realizar documentários nos Estados Unidos. Com relação ao cinema direto e a esta forma de se utilizar os equipamentos para captar imagens, pode-se dizer que ela muito provavelmente tenha criado um estigma perante boa parte do público, de que a linguagem do documentário seria esta.

“O que esse estilo introduziu na consciência pública britânica e norte-americana nos últimos quarenta anos foi a primazia da filmagem com câmera na mão e som sincronizado como a essência do documentário, excluindo todo o resto. A câmera na mão se tornou uma marca central da verdade cinemática, enquanto todas as tradições da reconstrução, dos comentários, da música, das entrevistas e de todo o resto foram em grande parte relegadas a um segundo plano ou, no máximo, são tratadas como infrações dos ideais da produção do cinema direto” (WINSTON, 2005, p.19).

Portanto, não se pode deduzir que o estilo de filmagem utilizado em *The Office*, bem como nas outras duas séries, utilize como referência o estilo de documentário, mas sim um dos possíveis estilos, dentre tantos outros.

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

Voltando à *The Office*, há um olhar para a câmera, no final da cena. Um recurso utilizado pelo *mockumentary*, para dar pistas que interrompem o sistema de crença. Neste caso, ao olhar para a câmera, o personagem David Brent assume que está sendo filmado, mas não enquanto personagem e sim simulando ser uma pessoa real.

Na cena seguinte, em que o personagem se apresenta, ele aparece falando para a câmera. Evidencia-se aqui o uso do que Bill Nichols (2016) chama de “discurso direto”. David fala como se estivesse sendo gravado, concedendo uma entrevista.

Nas cenas que se seguem, é possível observar outros detalhes, situações entremeadas por depoimentos de algum personagem que faz pequenas revelações e depois volta-se para a cena original que continua a se desenvolver. Há a suposta intervenção dos personagens com diálogos diretos para a câmera. É evidente que se trata de uma história não real, mas o que torna o produto mais divertido é justamente a opção por encará-la como sendo.

A série originou uma versão americana, também intitulada *The Office*, que foi ao ar entre 2005 e 2013, no canal NBC. A versão americana superou a inglesa em número de episódios e tempo de duração. Nos nove anos em que ficou no ar, foram 201 episódios divididos em nove temporadas. O ponto de partida da série é o mesmo, o primeiro episódio desenvolve a mesma trama e os personagens possuem perfis semelhantes ao da versão britânica. É possível perceber, porém, uma câmera na mão um pouco mais evidente e ruídos de som ambiente mais salientes. Para enfatizar um suposto realismo, a versão americana evita o uso de trilha sonora da forma tradicionalmente utilizada na televisão.

Em *Parks and Recreation*, série também do canal americano NBC, que ficou no ar entre 2009 e 2015, com 7 temporadas e um total de 125 episódios, a linguagem utilizada é muito semelhante a de *The Office*: câmera na mão, movimentos rápidos buscando o foco em determinados personagens e depoimentos destes para a câmera. “*Parks*” apresenta, porém, um número maior de locações externas, se comparada com a outra, o que pode contribuir para intensificar o estilo documental da série.

Outro aspecto interessante diz respeito ao *website City of Pawnee*¹⁴ que foi criado para divulgação da série. Uma página da cidade fictícia onde se passa a história, imitando o estilo de *websites* oficiais utilizados por outras cidades estadunidenses. De acordo com Formenti, trata-se de algo que foi construído com a finalidade de estender à internet o mundo no qual a

¹⁴ Disponível em www.pawneeindiana.com.

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

história está inserida:

(...) “como replica as estruturas e estéticas dos *sites* de não-ficção e ao mesmo tempo sugere sua natureza fictícia – através de conteúdos escritos que tratam-se de paródia, um *link* para a página da série *Parks and Recreation* e algumas fotografias – podemos considerá-lo um *mockumentary* em si” (FORMENTI, 2015, p. 68, tradução nossa)¹⁵

A utilização de uma estratégia transmídia expande a narrativa da série para fora do meio da televisão. Com o advento das redes sociais, elas também acabam sendo exploradas de forma a agregar elementos narrativos para a trama, que não se restringe unicamente ao meio televisivo, mas pode continuar acontecendo fora dele, permitindo que o universo da série seja explorado no intervalo de tempo compreendido entre a transmissão de um episódio e outro.

Dessa forma, observa-se que *mockumentary* ganhou espaço também na internet e suas múltiplas redes sociais, exacerbando uma outra característica que pode potencializar os efeitos narrativos deste híbrido do real e do fictício, o fato de apresentar-se como um estilo transmídia.

Para Formenti (2015, p. 63), há uma tendência a se discutir o *mockumentary* apenas como uma forma ligada ao cinema e à televisão, mas ao deter-se mais cuidadosamente sobre o assunto, é possível perceber que se trata de um estilo narrativo que pode ser facilmente empregado em diversas mídias e também como um formato adequado para aplicação em multiplataformas. Os álbuns gravados pela banda *Spinal Tap*, citados no capítulo anterior, ilustram a fala da autora.

Das três séries citadas, a última delas é a única que permanece no ar atualmente, estando em sua nona temporada. *Modern Family* é também uma comédia de situação, o gênero mais explorado conjuntamente com o *mockumentary*, e está no ar desde 2009 no canal americano ABC. Movimentos bruscos de câmera, depoimentos dos personagens entre uma cena e outra e quebra da quarta parede, com personagens olhando diretamente para a câmera, como que buscando contato com o espectador, são características da série.

Nicole C. Staricek (2011, p. 31), resume o objetivo da série e da linguagem audiovisual adotada para dar vida ao universo dessa família como sendo uma tentativa de trazer situações familiares reais de uma família para a televisão.

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “However, as it replicates the structures and aesthetics of nonfiction websites and at the same time presents hints to its fictitious nature – through parodic written contents, a link to Parks and Recreation series' webpage, and the aforementioned photographs –, we can consider it a *mockumentary* in itself”.

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

A escolha por esse tipo de linguagem não é aleatória, ela passa pela construção do universo da série e pela forma como se decidiu contar essa história. As relações familiares são temas comumente abordados em *sitcoms* de diferentes épocas, como *Caras e Caretas*¹⁶, *Família Dinossauros*¹⁷ e *A Grande Família*¹⁸.

Para se colocar de forma diferente de outras séries sobre o universo familiar, *Modern Family* lança mão dessa tentativa de aproximação com o cinema documentário, utilizando-se recursos do chamado cinema direto como se dissesse “esta é uma história sobre as famílias de hoje, da forma como elas realmente são”.

A série apresenta três núcleos familiares distintos, que se revelam partes de um mesmo clã. O núcleo que se aproxima do modelo “tradicional” de família, comumente abordado em *sitcoms* do gênero, é composto pelo casal Phil e Claire e seus três filhos, Haley, Alex e Luke. Casais heterossexuais, não separados e com filhos estão representados por este núcleo. Um outro núcleo é formado por Jay, um homem de mais de sessenta anos e sua jovem esposa Gloria, mais o filho desta, o garoto Manny. O terceiro núcleo conta com Mitchell e Cameron, um casal gay que adota logo no primeiro episódio uma bebê vietnamita, Lilly. Mitchell e Claire são filhos de Jay, que é separado de sua primeira esposa.

A relação de Jay com Gloria representa muito mais que um casamento entre pessoas de idades diferentes. Gloria é uma imigrante latina, que tem dificuldades com o idioma e representa uma grande parcela desta população nos Estados Unidos. Ela e o filho Manny se integram a esse clã, não sem proporcionar choques culturais. Eles são os elementos externos à cultura americana tradicional e o fato de ter sido Jay quem a trouxe para a família, o patriarca, revelam uma sociedade em transformação. Manny é um filho de imigrantes que nasceu em solo americano, sua relação com o país em que vive é outra, assim como sua relação com a Colômbia, a terra dos pais. Para ele é apenas uma terra distante, o personagem se sente americano e talvez por ser filho de latinos, precisa se colocar como americano. Ele critica o inglês da mãe, renega suas origens e busca em Jay um pai americano – o pai que teve, mas além de não estar presente, é o retrato de um perfil de imigrante do qual o garoto quer se afastar, preferindo, na verdade, negá-lo.

¹⁶ Título original: *Family Ties*. Série transmitida originalmente pela NBC (EUA), entre 1982 e 1989. Fonte: www.imdb.com

¹⁷ Título original: *Dinosaurs*. Série transmitida originalmente pela ABC (EUA), entre 1991 e 1994. Fonte: www.imdb.com

¹⁸ Série transmitida originalmente pela TV Globo (Brasil), entre 1972 e 1975, com uma segunda versão com o mesmo título que foi transmitida entre 2001 e 2014, pela mesma emissora. Fonte: www.imdb.com

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

A relação do casal gay Mitchell e Cam não é tímida em frente às câmeras à toa. Não se trata de simplesmente não mostrar que eles são um casal como os outros, trocando carinhos, beijos, etc. Esse casal é formado por dois homens de uma geração em que não era simples assumir-se como homossexual, e isso se reflete no comportamento de ambos. Para o casal, colocar-se como gay diante das câmeras não é tarefa fácil. Eles são aceitos pela família, eles criam uma filha juntos, têm uma relação como a de outros casais, mas não é fácil encarar as câmeras de um documentário e se mostrar como um casal gay para toda uma sociedade. São as dificuldades dos seres humanos, as barreiras impostas pela sociedade por um longo tempo, que ainda permanecem. E isso é revelado pelas imagens. Ao longo das temporadas, essa relação com as câmeras se torna mais amigável e o casal vai rompendo suas barreiras.

Outro aspecto abordado com os personagens Mitchell e Cam, é a forma como os dois enxergam os gays de hoje. Eles eram os garotos que sofriam *bullying* na escola, para quem a sociedade fechava as portas. A sociedade de hoje, porém, permite o que não lhes foi permitido no passado. Em um episódio da oitava temporada, em uma festa na escola dos sobrinhos, Mitchell se depara com um garoto gay que a princípio é rejeitado pelos colegas. Ele imediatamente simpatiza com o jovem e tenta ajudá-lo com sua “experiência”, mas seu conhecimento de causa já não vale mais. No primeiro contato com o garoto ele recebe uma invertida e percebe que os papéis mudaram e hoje é possível ao gay ser aquele que faz *bullying* com os demais. Ao brincar com a passagem do gay de oprimido a opressor, a série aborda metaforicamente as mudanças na sociedade com relação à questão da homossexualidade.

A relação dos irmãos Claire e Mitchell com a mãe é também interessante de ser observada. Dede é uma personagem que raramente aparece. Visualmente, não é uma mãe presente, da mesma forma como é na vida dos filhos. Suas pequenas aparições, porém, são avassaladoras, como no episódio em que a família relembra o casamento de Jay com Gloria. Dede, na condição de ex-mulher, se julga no direito de aparecer na cerimônia para, literalmente, acabar com a festa. Em sequências como essa, por exemplo, os elementos cômicos ganham mais força que os documentais, em um simulacro exagerado do real, o que potencializa seu efeito.

Com relação a exploração de estratégias transmídia, *Modern Family* traz uma brincadeira interessante em um dos episódios da sua sexta temporada. Este episódio,

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

intitulado *Connection Lost*, apresenta uma linguagem completamente distinta dos demais, fazendo referência e utilizando-se de interfaces de diversas redes sociais e aplicativos de computadores.

Este episódio específico “acontece” todo a partir da tela do computador pessoal da personagem Claire. A interface é de um *macbook* ou similar, e aplicativos do sistema *Apple* são explorados em situações que se integram na narrativa do episódio. Haley, a filha de Claire, está supostamente desaparecida e a mãe inicia uma investigação a partir do seu computador para descobrir o paradeiro da garota. Enquanto a história se desenrola, Claire utiliza seu *email* pessoal, acessa sua conta no *Facebook*, realiza chamadas pelo *Facetime*, ouve música no *iTunes* e utiliza aplicativos como *iPhotos*, *iNotes*, *Buscar meu iPhone* e outros, todos eles de forma natural e conectada à narrativa. O uso dos aplicativos reflete a forma como são utilizados na realidade e colabora na brincadeira de simular um documentário.

Talvez pela natureza de forjar uma simulação do mundo real, de satirizar ou parodiar uma realidade, o *mockumentary* seja muito utilizado na televisão associado à comédia. Mas ao menos uma outra experiência pode ser identificada no modelo de narrativa contemporânea. Durante um episódio da sétima temporada de *Grey's Anatomy*¹⁹, a linguagem documental substitui o estilo de linguagem adotado pela série ao longo de sua existência. O drama adota uma linguagem diferente no episódio intitulado *These Arms of Mine*, no qual a equipe é apresentada como se um documentário sobre o dia-a-dia da equipe médica estivesse sendo rodado. As convenções de gênero utilizadas são as mesmas já mencionadas anteriormente: câmera na mão, depoimentos dos personagens, entre outros. A história se desenvolve a partir da visão de uma equipe de documentaristas que percorre o hospital, com o intuito de demonstrar como um tiroteio acontecido há algum tempo mudou a vida dos personagens, tratando o caso como real.

Como se pode perceber, o potencial do *mockumentary* não se restringe unicamente à comédia, embora tenha sido neste gênero que o falso documentário encontrou a possibilidade de penetrar no universo das séries de televisão. No entanto, sua exploração junto a outros gêneros ainda não tem se mostrado significativa, no que se refere à narrativa seriada contemporânea.

¹⁹ Série transmitida originalmente pela ABC (EUA), a partir de 2005. Fonte: www.imdb.com

4. CONCLUSÃO

Para Jean-Louis Comoli (2008, p. 90-91), embora tenha se criado o hábito de distinguir o documentário da ficção e fixá-los em gêneros determinados, essa distinção é contradita frequentemente na forma como as obras são construídas e na prática dos cineastas.

Eduardo Feller, cineasta argentino, questiona-se sobre o que seria o documentário e como se deve mostrar a realidade para o espectador:

“Poderia ser uma boa definição de documentário, ‘o que está além do que podemos ver, como contar a realidade?’ Há muitas questões que podemos fazer sobre a realidade, a memória de um fato ou sua documentação, e muitas são as maneiras de relatá-los. E nesse jogo do que é ou do que foi, e do que resta, há uma questão hermética, quase amaldiçoada, que não podemos parar de fazer (...): É o real ou a realidade?” (FELLER, 2012, p.13)²⁰

Se o documentário é visto como um formato que se destina a fabular sobre o real da forma mais concreta possível, nada mais plausível que, ao simular-se um universo ficcional para o cinema, utilize-se como referência esse gênero mais próximo da realidade. Daí surge o *mockumentary*, como mais uma das estratégias dos cineastas para garantir um mundo crível aos seus espectadores.

Sua utilização na televisão vem para consolidá-lo como formato cinematográfico e também como forma de ampliar as possibilidades dos produtos audiovisuais televisivos. Esse papel tem sido cumprido com êxito e tem garantido o sucesso de algumas séries, na grande maioria comédias.

O *mockumentary* permanece, porém, com um potencial a ser explorado conjuntamente com outros gêneros, na narrativa seriada contemporânea. Esse espaço ainda precisa ser melhor ocupado.

REFERÊNCIAS

CARTRIGHT, Lisa. **Screening the body**. Tracing medicine’s visual culture. Minneapolis: University of Minesota Press, 1995.

²⁰ O texto em língua estrangeira é: “Podría ser una buena definición de documental, ¿qué hay más allá de lo que podemos ver, como contar la realidad? Son muchas las preguntas que podemos hacernos frente a la realidad, al recuerdo de un hecho, a la documentación de él, y muchas las formas de relatarlos. Y en este juego de lo que es o lo que fue, y lo que queda, hay una pregunta hermética, casi maldita, que no podemos dejar de hacernos (...): ¿Es real la realidad?”

MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.

Carlos Guilherme Vogel.

COMMOLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FELLER, Eduardo. **Detrás del árbol**. Investigación para el documental: entrevistas con documentalistas argentinos. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2012.

FORMENTI, Cristina. **Expanded Mockuworlds**. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style. Image, Tübingen, n.21, Jan., 2015.

GUZMAN, Patricio. **La importancia del cine documental**. Paris, 2000. Disponível em: <[https://www.patricioguzman.com/es/articulos/3\)-la-importancia-del-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/3)-la-importancia-del-cine-documental)> acesso em 02 Abr. 2018.

HIGHT, Craig. **Experiments in Parody and Satire**. Short-Form Mockumentary Series. In: MILLER, Cynthia J. (ed.). *Too Bold for the Box Office. The Mockumentary from Big Screen to Small*. Lanham: The Scarecrow Press, pp. 73-89 apud FORMENTI, Cristina. *Expanded Mockuworlds*. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style. Image, Tübingen, n.21, Jan., 2015.

JUHAZS, Alexandra e LERNER, Jesse (Ed.). **F is for phony**. Fake documentary and truth's undoing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MONDZAIM, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009. NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas: Papyrus, 2016. 6.ed.

STARICEK, Nicole Catherine. **Today's "Modern" Family: A Textual Analysis of Gender in the Domestic Sitcom**. 2011, 108 f. Tese (Master of Communication and Journalism) – Auburn University, Auburn, Alabama, USA, 2011.

SUPPIA, Alfredo. **Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer mockumentary**. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 65, n. 1, Jan. 2013.

**MOCKUMENTARY: O FALSO DOCUMENTÁRIO NA NARRATIVA
SERIADA CONTEMPORÂNEA.**

Carlos Guilherme Vogel.

WAINRICHTER, Antonio (Ed.). **La forma que piensa.** Tentativas en torno al cine-ensayo. Collección Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Pamplona, 2007.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.