

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

GIULIA PIEDRA BUZINI SECCO

**A PARÓDIA DO DOCUMENTÁRIO E DO JORNALISMO NA SÉRIE
*AMERICAN VANDAL***

Porto Alegre

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

GIULIA PIEDRA BUZINI SECCO

**A PARÓDIA DO DOCUMENTÁRIO E DO JORNALISMO NA SÉRIE
*AMERICAN VANDAL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Jornalismo

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Porto Alegre
2019

GIULIA PIEDRA BUZINI SECCO

A PARÓDIA DO DOCUMENTÁRIO E DO JORNALISMO NA SÉRIE
AMERICAN VANDAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa – UFRGS Orientadora

Prof^a. Dr^a Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves - UFRGS Examinadora

Prof^a. Dr. Basilio Sartor - UFRGS Examinador

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim desse trabalho não teria sido possível sem a orientação da professora Cida Golin, que não perdeu a fé em mim e seguiu com determinação e paciência ao meu lado nos momentos mais difíceis.

Agradeço também à minha família que me apoiou, mesmo que a quatro horas de distância durante toda faculdade e, principalmente à minha mãe, Angelita Secco, que, na dúvida de como me ajudar a chegar ao final dessa etapa, fez a escolha mais “mãe” de todas e me encheu de comida.

Também sou eternamente grata às amigas que fiz na UFRGS e que me acompanharam do início ao fim, principalmente às minhas companheiras de TCC, Giulia Reis e Andielli Silveira, que responderam a todos os meus momentos de pânico com soluções, palavras de calma ou, na falta de ambos, com risos. Agradeço também a Monique Invernizzi e Adriana Figueiredo pela companhia nesses quatro anos universitários e por sempre se esforçarem para me tirar de casa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral analisar a série *American Vandal*, buscando entender de que forma ela parodia elementos do documentário e do jornalismo. Para tanto, nossos objetivos específicos são: discutir as barreiras entre realidade e ficção no cinema documentário, buscando entender de que forma se decide o que é a verdade no campo do documentário e das reportagens jornalísticas; compreender os elementos da paródia que sustentam a narrativa de *American Vandal*; demarcar elementos que mimetizam as investigações criminais e jornalísticas em três episódios, assim como o acionamento da crítica na série. Para isso, será feito um percurso pelas questões das barreiras entre realidade e ficção no Cinema, suas implicações quanto ao estabelecimento de gêneros cinematográficos e da definição do que é um documentário e sua paródia, o falso documentário. Em seguida, serão abordadas as diferentes definições de paródia. O percurso teórico será finalizado discutindo-se as questões jornalísticas tensionadas em *American Vandal*: verdade, credibilidade e apuração. Por meio da metodologia de análise fílmica será explorada a maneira como os diversos elementos de *American Vandal* se unem para tecer uma crítica estética e social aos documentários criminais e às reportagens jornalísticas. O trabalho conclui que uma ficção pode proporcionar reflexões sobre as teorias do Cinema e do Jornalismo e colaborar para o tensionamento de seus conceitos, discutindo a verdade no Jornalismo e a realidade no Cinema, além da construção da credibilidade no jornalismo e nos documentários criminais

Palavras-chave: Documentário; falso documentário; paródia; verdade; credibilidade; apuração; *American Vandal*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Obra <i>O café da manhã de Kishka</i> (1960), de Daniel Spoerri.....	32
Figura 2 – Frame da abertura da primeira temporada de <i>American Vandal</i>	46
Figura 3 - Frame de cena de entrevista com a estudante Stacy Discoli.....	48
Figura 4 – Frame de cena de entrevista com o estudante Dylan Maxwell.....	49
Figura 5 – Frame de cena entrevista com estudante não identificada.....	49
Figura 6 – Frame de cena de close-up no rosto de Dylan Maxwell.....	50
Figura 7 – Frame de cena de julgamento.....	51
Figura 8 – Frame de cena de câmera de segurança.....	52
Figura 9 – Frame de cena com advertências escolares.....	53
Figura 10 – Frame de cena de reconstituição gráfica.....	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 CINEMA DOCUMENTO.....	11
2.1 Apontamentos sobre as fronteiras entre realidade e ficção.....	11
2.2 A narrativa documental: tentativa de cercamento do conceito.....	16
2.3 O falso documentário.....	23
3 APROXIMAÇÕES DA FUNÇÃO DA PARÓDIA.....	28
4 O CAMPO JORNALÍSTICO E SEUS PRESSUPOSTOS NA CONSTRUÇÃO DA REALIDADE.....	34
4.1 A busca pela verdade.....	34
4.2 O pacto da confiança e da credibilidade.....	37
4.3 Os métodos da apuração jornalística.....	40
5. ANÁLISE DE AMERICAN VANDAL.....	43
5.1 Apresentação do objeto.....	43
5.2 Análise fílmica como recurso de leitura.....	44
5.3 American Vandal em três etapas.....	45
<i>5.3.1 A mimetização das investigações criminais em documentários e reportagens.....</i>	<i>45</i>
<i>5.3.2 A paródia e a sátira em American Vandal.....</i>	<i>54</i>
<i>5.3.3 A crítica de American Vandal.....</i>	<i>55</i>
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
7 REFERÊNCIAS.....	61

1 INTRODUÇÃO

O significado de “real” está entre as questões filosóficas discutidas pela Humanidade desde a Grécia Antiga. Platão, por exemplo, acreditava que, por trás da realidade material, havia uma realidade abstrata, o “Mundo das Ideias”, onde existiriam todas as ideias primordiais, que seriam perfeitas e eternas. Já o “Mundo Sensível” seria a realidade com a qual o homem se defronta todos os dias, uma realidade ilusória, enganadora e inferior à do “Mundo das Ideias”.

A discussão do que é o real nunca acabou e segue até hoje, embora de maneiras distintas, em campos como o Cinema e o Jornalismo. O Cinema tenta, nas suas distinções de gêneros cinematográficos, identificar o que torna uma narrativa “realidade” e o que a torna ficção. Enquanto isso, o Jornalismo busca incessantemente descobrir o que exatamente é a verdade que se espera tanto que ele transmita.

Às vezes, no entanto, aparece alguém ou algo que embaralha tudo o que já se pensou a respeito e nos obriga a analisar essas questões de um ângulo diferente do que estamos acostumados. É o caso com qual se depara o espectador que, ao procurar algo para assistir na Netflix, encontra a série *American Vandal* (2017-2018).

Com duas temporadas, a série aparenta ter conteúdo mais ridículo que alguém poderia encontrar na plataforma de *streaming*: uma paródia de documentário de investigação na qual a pergunta central é “Quem desenhou os pintos?”. A trama é simples e bizarra ao mesmo tempo: alguém pichou imagens de pênis nos carros dos professores de uma escola fictícia na Califórnia e um estudante, conhecido por desenhar imagens de pênis em todo lugar, é acusado do crime. Indignado com a rapidez com a qual a escola chegou a conclusões a respeito do caso, um estudante e membro do clube de jornalismo da escola, decide investigar o que realmente aconteceu enquanto grava um documentário.

Parece algo para se assistir em uma noite na qual não se está no clima para pensar, mas *American Vandal* surpreende com sua estética de documentário sério, sua ironia e suas críticas a uma sociedade repleta de estereótipos, com um sistema educacional falho e, mais importante, com um jornalismo potencialmente irresponsável.

Este trabalho surgiu da percepção de que uma ficção pode se misturar com a realidade para criar algo que, talvez, proporcione um “tapa na cara” mais eficaz do que muitas produções mais sérias. Isso porque pode-se acreditar nas realidades tanto de ficções quanto de não-ficções, mesmo que de maneiras distintas, dependendo de como se reage a seus significados e valores. A escolha do objeto se deu pelo meu apreço por tudo o que é ridículo e minha ideia de que, na verdade, nada é. *American Vandal*, mesmo sendo uma comédia que recorrentemente faz piadas bobas, apresenta uma interessante reflexão sobre a sociedade, sobre o jornalismo e sobre os populares documentários criminais de maneira acessível, sem um linguajar teórico complexo e sem se tornar entediante.

Nesse sentido, o objetivo geral do trabalho é analisar a série *American Vandal*, buscando entender de que forma ela parodia elementos do documentário e do jornalismo. Para tanto, nossos objetivos específicos são: discutir as barreiras entre realidade e ficção no cinema documentário, buscando entender de que forma se decide o que é a verdade no campo do documentário e das reportagens jornalísticas; compreender os elementos da paródia que sustentam a narrativa de *American Vandal*; demarcar elementos que mimetizam as investigações criminais e jornalísticas em três episódios, assim como o acionamento da crítica na série.

Utiliza-se como metodologia a Análise Fílmica, de acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que buscam interpretar produtos audiovisuais decompondo seus elementos a fim de analisá-los separadamente, para então uni-los de novo e encontrar seu significado nas interações entre eles.

No primeiro capítulo se buscará compreender o que é realidade e o que é ficção para o Cinema, já que *American Vandal* se constitui em um produto cinematográfico no limiar entre um e outro. Também tentar-se-á entender sua mimetização da estética de documentário e o que isso significa em termos de classificação de gêneros.

No segundo capítulo se discutirá a paródia, uma figura de linguagem muito comum na literatura e demais campos que, no entanto, tem seu significado confundido, por vezes, com outras figuras de linguagem. Assim se buscará entender porque *American Vandal* utiliza a paródia e como isso afeta a maneira de se assistir à série. Também se discutirá como a ideia de paródia se relaciona com os gêneros do Cinema.

No terceiro capítulo se explorará a temática do jornalismo, abordando o que constitui a verdade jornalística, como ocorre o processo que dá credibilidade ao Jornalismo e seus métodos de apuração que colaboram para isso. Essa discussão será relevante para entender-se de que modo *American Vandal* constrói sua própria credibilidade em seu mundo fictício.

Por fim, retomar-se-á a teoria abordada até então para analisar o objeto escolhido e tentar descobrir de que maneira a série tensiona todos os conceitos trazidos na parte teórica.

2 CINEMA DOCUMENTO

Visto que *American Vandal* parece ser um documentário quando, na verdade, trata-se de uma ficção, é útil para a análise buscar compreender em que gênero esse tipo de produto audiovisual se encaixa. Para isso, faz-se necessário discutir as dificuldades que a mistura entre realidade e ficção trazem a essa categorização e por que a categorização se faz necessária na indústria audiovisual.

2.1 Apontamentos sobre as fronteiras entre realidade e ficção

A humanidade tenta dividir e organizar seus produtos culturais em gêneros desde muito antes da invenção do cinema e da televisão. A ideia de diferentes gêneros textuais, musicais e teatrais é tão antiga quanto a própria literatura, música e teatro. Em um primeiro momento, parece simples colocar cada coisa em seu lugar perfeitamente catalogado de acordo com características específicas. Se temos um violão, uma gaita e letras sobre amor e traição temos um sertanejo; o som metálico das baladas é música eletrônica; a batida grave e dançante reconhecemos como um funk. E, no entanto, é possível misturar elementos dos três gêneros, criando algo que já não se encaixa mais em nenhum deles: o eletrofunknejo.

A mistura de linguagens também está presente na mídia, o que por vezes dificulta o trabalho de categorizar programas em determinados gêneros e até mesmo quanto a seu estatuto de realidade ou ficção.

*The Assassination of Gianni Versace*¹ (2018), que encena os acontecimentos anteriores e posteriores ao assassinato do designer de moda italiano, pode ser considerado um tipo de documentário ou é somente um produto ficcional? O filme *Um Sonho Possível*² (2009) que conta ao espectador história do jogador de futebol americano Michael Oher que traz a oscarizada atriz Sandra Bullock no papel da mãe adotiva é realidade ou ficção?

¹*The Assassination of Gianni Versace*(2018) é a segunda temporada da série *American Crime Story*, da FX. Cada temporada da série funciona de maneira independente e aborda diferentes crimes. A segunda temporada explora o assassinato do designer italiano Gianni Versace pelo serial killer Andrew Cunanan, em 1997.

²*Um Sonho Possível* (2009) é um drama biográfico, baseado no livro *The Blind Side: Evolution of a Game*(2007). O filme narra a história do jogador de futebol americano, Michael Oher.

“A realidade parece intrometer-se na ficção de várias maneiras” (JOST, 2009, p. 18). O autor, no entanto, estabelece uma linha clara para entender a diferença entre o mundo real e o mundo fictício, mesmo quando a história é baseada em fatos reais como nos dois casos citados acima: o estatuto do sujeito de enunciação. Isso significa que podemos definir o que é ficção e o que é real com base num Eu-Origem. Um ator, por mais que esteja representando um personagem real, assim como Sandra Bullock interpreta Leigh Anne Tuohy, e Penélope Cruz encarna Donatella Versace, é sempre um Eu-Origem fictício. A única forma de ser um Eu-Origem real é sendo de fato você mesmo. É o caso de documentários como, por exemplo, *Malala*³ (2015) em que vemos a ativista paquistanesa Malala Yousafzai como Malala Yousafzai. Também é o caso de reality shows como o Big Brother Brasil.

Porém, mesmo com a presença de Eu-Origens reais, Jost questiona o quão “verdadeiro” pode ser um reality show, já que a simples presença da câmera em um ambiente pode mudar o comportamento do ser humano. Acrescenta-se também que, em reality shows, é difícil ter certeza de quanto os participantes estão agindo como si mesmos e o quanto eles são dirigidos pela produção, tornando tênue a linha entre a pessoa real e o encenador, entre o Eu-Origem real e Eu-Origem fictício. O próprio processo dos olheiros para encontrar os participantes do Big Brother Brasil constitui, de certa forma, um *casting* de elenco. A modelo americana Natalia Taylor contou em seu canal do Youtube sobre o *casting* do reality *America's Next Top Model*⁴ (2003 – presente), do qual desistiu após alegar que a produção estava moldando a sua personalidade para o público para que ela fosse a “vilã” da temporada.

Vale estender esse questionamento também para os documentários, que nos transmitem a ideia da “verdade nua e crua”, mas também envolvem a presença de uma câmera que pode afetar o comportamento de quem está em frente a ela. Malala Yousafzai é realmente como o pai a está descrevendo ou o discurso dele muda, pois está sendo gravado? Os irmãos dela realmente são tímidos ou estão envergonhados além do normal porque há toda uma parafernália cinematográfica na cozinha deles? Os documentários do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho também apresentam

³*Malala* (2015) é um documentário produzido estúdios Imagination Abu Dhabi FZ junto com o Participant Media. O filme apresenta uma visão intimista da ativista Malala Yousafzai após o atentado contra sua vida em 2012, quando membros do Talibã atacaram a tiros um ônibus escolar no Vale do Swat, ao norte do Paquistão.

⁴*America's Next Top Model* (2003 – presente) é um reality show norte-americano de competição entre modelos criado e, até 2015, apresentado pela supermodelo Tyra Banks.

essa duplicidade. Por um lado, são pessoas reais sendo entrevistadas. Por outro, elas contam histórias de apenas uma perspectiva, a sua versão de uma história. Durante o documentário *Edifício Master*⁵ (2002), uma das entrevistadas chega até mesmo a alegar que ela é uma mentirosa, colocando assim em cheque a veracidade de todo o seu depoimento para o espectador.

Podemos confundir as barreiras pouco sólidas entre realidade e ficção ainda mais. O cantor e compositor britânico Ed Sheeran aparece nos filmes *Yesterday*⁶ (2019) e *O Bebê de Bridget Jones*⁷ (2016) interpretando a si mesmo. Mas é realmente ele mesmo? Seu personagem tem seu nome, sua aparência, suas músicas, mas não temos como saber se tem a sua personalidade. Em *Yesterday*, por exemplo, a participação do cantor se torna cômica, pois ele parece preocupado que seu lugar de “grande compositor da geração” será tomado pelo personagem Jack Malik, interpretado pelo ator Himesh Patel. Uma das sequências mais divertidas entre os dois é quando Ed aconselha Jack a mudar a letra de Hey Jude para Hey Dude (de forma ficcional, a canção dos Beatles caiu no esquecimento, assim como a própria banda, e é “roubada” por Jack, que pretende relançá-la. Novamente algo do estatuto do real – The Beatles e Hey Jude – é reprocessado dentro da ficção). Esse trecho é interessante, pois mescla a característica cômica do lado fictício do personagem de Ed Sheeran, de querer se fazer relevante para Jack Malik, com o Ed Sheeran real que, de fato, é conhecido por usar muito a palavra “dude”⁸. O mesmo acontece com o ator Keanu Reeves, talvez de maneira ainda mais confusa, quando na comédia romântica *Meu Eterno Talvez*⁹ (2019) ele interpreta Keanu Reeves satirizando Keanu Reeves. Esses casos tornam confusa a separação entre Eu-Origem fictício e Eu-Origem real.

⁵*Edifício Master* (2002) é um documentário dirigido pelo cineasta brasileiro Eduardo Coutinho sobre um antigo edifício em Copacabana, Rio de Janeiro. Para a produção do documentário, Coutinho e sua equipe passaram três semanas no prédio e visitaram 37 dos cerca de 500 moradores.

⁶*Yesterday* (2019) é uma comédia musical britânica na qual o mundo todo esquece da existência da banda The Beatles, exceto o personagem principal, Jack Malik (Himesh Patel). Jack lança as composições da banda como suas e se torna um músico de sucesso.

⁷*O Bebê de Bridget Jones* (2016) é o terceiro filme da saga de Bridget Jones. Ao contrário dos dois primeiros, que foram baseados na série de livros de Helen Fielding, *O Bebê de Bridget Jones* foi baseado nas colunas da escritora para o jornal britânico *The Independent*. O filme conta com a participação especial de Ed Sheeran, porém a personagem principal, Bridget, não reconhece o jovem músico como alguém famoso.

⁸*Dude* equivale a chamar alguém de “cara” em português.

⁹*Meu Eterno Talvez* (2019) é uma comédia da Netflix que narra a história da conturbada amizade de Sasha (Ali Wong) e Marcus (Randall Park). O personagem de Keanu Reeves, que interpreta ele mesmo, surge como um interesse romântico de Sasha.

A discussão de realidade *versus* ficção é relevante quando classificamos os produtos culturais da mídia e do cinema em gêneros, pois estes estão muito baseados nessa distinção. Segundo Fachine (2009), os gêneros têm matrizes de natureza tanto semiótica quanto sociocultural. O gênero se constitui tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro. O produto de um gênero segue regras específicas do universo a qual está englobado, e isso é um processo interno do gênero. Ele é definido a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem. Mas, ao mesmo tempo, o gênero tem um processo externo, pois estas propriedades são tecidas e se tornam reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais. “Reconhecimento” é a palavra-chave aqui. A “cultura de gêneros”, como abordado por Fachine (2009), é baseada no reconhecimento do gênero pelas esferas da comunicação, pela época em que ele existe e pelos outros gêneros. Logo, o que se entende por um documentário depende tanto das regras interiores dos documentários quanto do que o público reconhece como um documentário no tempo em que vive. É preciso levar em conta também se o produtor se autotransforma como documentário, e como essa produção é classificada pelas mídias em que vão ser exibida. Por fim, é preciso pensar na forma como os gêneros se diferenciam e se assemelham a um documentário.

No entanto, para Manuela Penafria (2018) todo e qualquer filme pode ser entendido como ficção já que nenhum filme pode substituir a experiência vivida do acontecimento. Da mesma forma, todo e qualquer filme pode ser entendido como documentário já que toda narrativa é sempre cultural, política, social e/ou historicamente datada, refletindo, assim, o modo de ser e viver da época em que foi feito e/ou da época retratada. A autora defende que “[...] troços documentais coabitam com troços ficcionais” (PENAFRIA, 2003, p.5) e que embaralhar as fronteiras é também um modo de representar a realidade.

É por ter essa natureza dependente de fatores históricos e socioculturais que não se pode entender um gênero como “acabado”. Documentário ou filmes de ficção nem sempre serão o que são hoje e nem são hoje o que eram anos atrás. O gênero se transforma através de repetição, inovação, prescrição, transgressão, continuidades e rupturas. Para Machado, “[...] os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas” (MACHADO apud FACHINE, 2001, p. 17). Portanto, além de mudarem com o passar do tempo e as mudanças na sociedade eles também podem se sobrepor e constituir um novo gênero com

elementos dos gêneros que já existiam anteriormente. O que é um longa-metragem satírico, como os filmes da série *Todo Mundo em Pânico* (2000-2013), senão uma mistura dos gêneros terror e comédia?

Distinções de gênero que levam em conta somente suas características determinadas, e não a sua relação com o mundo no espaço e tempo, seguem sendo amplamente utilizadas pela necessidade de se colocar rótulos nas mercadorias da área cultural. Por mais simplório que pareça classificar um filme que pode ter presente toda uma gama de gêneros somente com palavras como ação, terror, comédia ainda é necessário, para fins organizacionais, dar nomes às coisas. Não se pode simplesmente escrever na capa do DVD que “o gênero do filme em seu interior pode mudar de acordo com o que você e a sociedade de sua época entendem dele”. O gênero tem valor normativo. E então ficamos com dificuldade de classificar produtos como *The Assassination of Gianni Versace*. Certamente não cabe nas características clássicas de um documentário e certamente é constituído por Eu-Origens fictícios, mas também não é completamente uma ficção. Trata-se de uma combinação de formas discursivas mais simples repetidas e combinadas para produzir uma forma discursiva mais complexa.

Jost (2009) pondera sobre o quanto se tornou uma prática comum que as ficções do cinema tentem passar a ideia de realidade deixando de ocultar a presença do *cameraman*. O autor pensa sobre isso usando o trabalho do diretor Lars Von Trier¹⁰, mas podemos trazer a discussão para o cinema mais “popular” e menos “cult”. O sucesso da série de filmes de terror *Atividade Paranormal*¹¹(2007 - 2015) se deve em grande parte à forma como foi gravada. A câmera está lá e o espectador sabe que ela está lá. Os personagens do primeiro filme (2007), Katie e Micah, colocam uma câmera para gravar a noite de sono deles após alguns eventos estranhos na casa. Também temo uso da gravação das câmeras de segurança da residência do casal. Aparentemente, os efeitos especiais são construídos para não serem percebidos: não vemos monstros ou fantasmas. Os longas-metragens assustam porque parecem “reais”. A ideia aqui, assim como nos filmes de Lars Von Trier, é fazer o espectador sentir que a imagem foi captada por uma pessoa

¹⁰ Lars Von Trier é um cineasta dinamarquês. Entre os títulos mais famosos sob sua direção estão *Dançando no Escuro* (2000), *Dogville* (2003), *Melancolia* (2011), *Ninfomaníaca – Volume 1* (2013) e *Ninfomaníaca – Volume 2* (2014).

¹¹ *Atividade Paranormal* (2007 – 2015) é uma franquia de filmes de terror sobrenatural constituída por seis filmes. Todos os filmes da série usam a estética de câmeras de segurança.

“comum” do mesmo jeito que seria uma gravação caseira com o celular. A sensação de assistir a filmagem feita dessa forma é diferente da sensação de distância entre tela e espectador passada pela câmera de imagem limpa e estável que se vê normalmente em filmes hollywoodianos de ficção. Essa é uma marca do real que pode e é fingida por produções fictícias.

2.2 A narrativa documental: tentativa de cercamento do conceito

Neste trecho da discussão, tem-se como base principal o estudo do crítico e teórico de cinema Bill Nichols sobre documentários por se tratar de um autor de referência na área. Ele foi o primeiro autor a aplicar a teoria do filme moderna ao cinema documental.

A ideia do documentário como representação do real é controversa, como citado anteriormente com o exemplo dos depoimentos não tão confiáveis em *Edifício Master* (2002). Entretanto, a ideia do filme documentário surgiu como contraponto à ficção, procurando contar histórias do mundo real sem recorrer a elementos ficcionais.

Usualmente, o documentário se opõe a ficção em razão de que esta última constrói mundos inventados, saídos do imaginário de um criador. [...] A contrário, o documentário teria por finalidade dar conta da realidade, do mundo circunvizinho, com a ideia difundida de que este real preexistia às condições de filmagem do filme. (CHAMBAT-HOUILLON, 2009, p. 36)

No entanto, segundo Nichols (2005), todo filme é um documentário. “Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). Na concepção do autor, existem dois tipos de documentário: documentários de satisfação de desejos (que são o que normalmente chama-se de ficção) e documentários de representação social (que normalmente chama-se de não-ficção).

Os documentários do primeiro tipo expressam de maneira tangível o que desejamos e o que tememos, tornam concretos os frutos da imaginação, levam o espectador a um mundo de possibilidades infinitas. Já, os documentários de representação social representam de forma tangível o mundo que já se ocupa e se compartilha. O que se representa é a realidade social, de acordo com a seleção e organização do cineasta. Esses documentários expressam uma compreensão sobre

a realidade, sobre o que ela foi e sobre o que ela pode vir a ser. “Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos”. (NICHOLS, 2005, p. 27).

Ambos os tipos de filme pedem uma interpretação por parte do público, assim como pedem que acreditemos neles. “A crença depende de como reagimos a esses significados e valores”. (NICHOLS, 2005, p.27). Pode-se acreditar nas verdades tanto de filmes de ficção quanto de filmes de não-ficção. Pode-se aprender sobre coragem e amizade vendo *Harry Potter*¹²(2001-2011) assim como pode-se aprender sobre o tabu da menstruação na Índia assistindo o documentário *Absorvendo o Tabu*¹³(2019). A crença é encorajada principalmente nos documentários, pois, frequentemente, buscam exercer impacto no mundo histórico. Para atingir tal objetivo, é necessário convencer o espectador de um determinado ponto de vista. Enquanto isso, a ficção se contenta em “suspender a incredulidade” (aceitar momentaneamente o mundo criado no filme como algo plausível).

Dessa forma, o documentário, para se fazer crer, precisa engajar-se no mundo e o faz de três maneiras. A primeira é oferecer um retrato reconhecível do mundo. A capacidade da imagem de reproduzir a aparência do que está diante da câmera leva a crer que a imagem seja a própria realidade. Em segundo lugar, os documentários representam interesses. Por vezes, os documentaristas assumem o papel de representantes do público, do sujeito de seus temas, da agência que os patrocina ou até mesmo de uma ideologia. Em terceiro lugar, os documentários colocam diante do público a defesa de um certo ponto de vista ou interpretação de provas. Portanto, os documentários não somente defendem os outros (público, sujeito do tema, agência, etc.), como também intervêm quanto a natureza de um assunto para influenciar opiniões.

Apesar dessas características, a “[...] definição de ‘documentário’ não é mais fácil do que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’.” (NICHOLS, 2005, p.47). Na verdade, a definição é sempre comparativa. O documentário só poderá ser definido em

¹²*Harry Potter* (2001 – 2011) é uma série britânica de filmes de aventura e fantasia baseada na série de livros homônima de J.K. Rowling.

¹³*Absorvendo o Tabu* (2019) é um documentário sociocultural que acompanha o cotidiano das mulheres de uma comunidade rural na Índia, onde o tabu da menstruação e o alto preço dos absorventes impedem o acesso a produtos de higiene adequados para mulheres. Assim, filme retrata o processo de implementação de uma máquina que produz absorventes biodegradáveis, melhorando a saúde das mulheres locais e promovendo sua independência financeira ao participarem da fabricação de absorventes. O documentário venceu o Oscar de Melhor Documentário Curta-metragem em 2019.

contraste com um filme de ficção ou com um filme experimental. Isso ocorre porque o documentário não é simplesmente uma reprodução da realidade, mas sim uma representação de uma determinada visão do mundo real. O conceito de “documentário” é vago, pois esses filmes não adotam um conjunto fixo de regras técnicas, não tratam dos mesmos temas nem apresentam somente um conjunto de formas ou estilos. Há o constante surgimento e abandono de abordagens alternativas.

Assim, Nichols (2005) sugere que, ao invés de procurar por uma maneira de definir o que é um documentário, deve-se examinar modelos e protótipos, casos exemplares e inovações. “A utilidade dos protótipos como definição é que eles geralmente propõem qualidades ou características exemplares, sem exigir que todos os documentários contenham todas elas.” (NICHOLS, 2005, p. 48-49).

Também se pode definir melhor o documentário abordando-o dos ângulos das instituições, dos profissionais, dos textos e do público.

A questão das instituições é relevante, pois as organizações que produzem os documentários fazem com que eles já cheguem ao público como documentários. Segundo Nichols (2005), seria bobagem ignorar que esse contexto já dá um sinal de que a obra pode ser considerada um documentário. Um exemplo é o canal Discovery Channel ID, conhecido por sua programação composta de material documental. Logo, ao colocar no ar um novo filme, entende-se, desde o início, que se trata de um documentário devido ao contexto do canal. Se exibidos em outro cenário, talvez esses filmes pudessem ter uma interpretação e receber uma classificação diferentes. “Saber de onde vem um filme ou vídeo ou em canal ele é exibido é um importante indício de como devemos classificá-lo.” (NICHOLS, 2005, p.50).

A estrutura institucional que torna possível tanto a identificação de documentários impõe uma maneira institucional de ver e falar, funcionando como um conjunto de convenções para o cineasta e para o público. Há certas coisas que já são esperadas dentro dessa estrutura institucional específica devido a sua reprodução ao longo da história como comentários em voz-over ou o equilíbrio jornalístico, no sentido de não tomar partido abertamente. Esses elementos deixam subentendido e criam o efeito de que os documentários têm acesso direto ao verdadeiro e ao real e isso é um dos principais atrativos do gênero.

Os cineastas também fazem certas suposições a respeito de seu trabalho e isso, assim como a questão das instituições, influencia no que se entende por “documentário”. Os profissionais falam uma mesma língua, assim como profissionais de outras áreas também falam uma mesma língua. “Os documentaristas compartilham problemas diferentes, mas comuns – desde estabelecer relações eticamente válidas até conquistar um público específico, por exemplo – que os distinguem de outros cineastas.” (NICHOLS, 2005, p. 53). Assim, esses traços em comum criam uma sensação de compartilhamento de propósitos entre os documentaristas, que moldam e transformam a tradição que herdaram enquanto dialogam com seus pares. A compreensão acerca do que é um documentário muda concomitantemente a ideia dos documentaristas quanto a seu trabalho.

Outra maneira de definir o gênero são os filmes que compõem a tradição do documentário. “Para pertencer a um gênero, um filme tem de exibir características comuns aos filmes já classificados como documentários ou faroestes, por exemplo.” (NICHOLS, 2005, p. 54). Aqui entram as normas e convenções que ajudam a distinguir documentários de filmes de outros gêneros como, por exemplo, o uso de comentário com voz de Deus¹⁴, entrevistas, gravação de som direto e uso de atores sociais. A lógica informativa no que diz respeito às representações do mundo também é uma característica presente entre as convenções dos documentários.

“Uma forma típica de organização é a da solução de problemas.” (NICHOLS, 2005, p. 54). Essa estrutura assemelha-se a uma história de detetive: há um problema introduzido no início do filme; em sequência tem-se o contexto ou histórico e prossegue-se com um exame da complexidade atual do assunto. A história leva então a uma solução conclusiva ou recomendação que o espectador é estimulado a aceitar ou acreditar.

É fundamental demarcar esse modelo devido à popularidade de documentários criminais que o utilizam no contexto atual. Eles constituem a totalidade da grade de programação do Discovery ID e têm feito sucesso também na plataforma de streaming Netflix. A plataforma encontrou a fórmula do sucesso com

¹⁴ “Voz de Deus” é como se denomina o comentário feito por um locutor que não é visto em cena, ouve-se apenas a sua voz. Em geral o locutor da voz de Deus é uma figura de autoridade no filme. Esse recurso costuma ser usado para gerar o efeito de distanciamento e objetividade.

*Making a Murderer*¹⁵ (2015) e não se cansa de lançar documentários investigativos. Somente em 2019 duas séries do gênero produzidas pela Netflix ganharam fama: *O Desaparecimento de Madeleine McCann*¹⁶ (2019) e *Conversando com um Serial Killer: Ted Bundy*¹⁷ (2019). Até mesmo a série brasileira *Investigação Criminal*¹⁸ (2012 – 2018) teve seus direitos adquiridos pela Netflix em 2018 e é hoje parte do catálogo da plataforma. Em geral, dentro da lógica de história de detetive, apresenta-se a solução do enigma ao final do filme, em geral o culpado, o assassino. Mas pode-se ver em alguns destes documentários, e é o caso de *O Desaparecimento de Madeleine McCann* (2019), a possibilidade de o filme acabar somente no exame da complexidade atual do assunto. Afinal, o fato é: pode-se apenas pensar e especular sobre o paradeiro de Maddie. Nem todo documentário investigativo tem uma solução.

Por fim, ao tentar definir o que é um documentário, deve-se levar em conta o público. “A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme.” (NICHOLS, 2005, p. 64). O espectador, assim como a indústria, os cineastas e os próprios filmes, faz suposições e tem expectativas acerca de documentários. “No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos.” (NICHOLS, 2005, p.64). Essa suposição é estimulada pela crença do público no material e na tecnologia de captação da realidade usados em documentários. O espectador está atento à forma pela qual o som e a imagem se assemelham ao som e imagem do mundo real. Mesmo que um documentário não seja uma transcrição fiel da realidade e, sim, um tratamento criativo dela, eles reúnem provas e as utilizam para construir um

¹⁵*Making a Murderer* (2015) é um documentário em formato seriado produzido pela Netflix que apresenta e discute a história de Steven Avery, que teria sido injustamente acusado de agressão sexual e tentativa de homicídio.

¹⁶*O Desaparecimento de Madeleine McCann* (2019) é um documentário em formato seriado produzido pela Netflix que procura analisar detalhadamente o caso do desaparecimento da menina inglesa de 3 anos, em Portugal, em 2007.

¹⁷*Conversando com um Serial Killer: Ted Bundy* (2019) é um documentário em formato seriado produzido pela Netflix que procura contar a história Ted Bundy a partir da própria perspectiva do serial killer. Os episódios têm como base as mais de cem horas em entrevistas gravadas com o assassino bem como com membros de sua família, amigos, vítimas sobreviventes e outras pessoas envolvidas no caso.

¹⁸*Investigação Criminal* (2012-2018) foi uma série de televisão brasileira originalmente veiculada no canal A&E. Cada episódio correspondia a investigação de um crime em particular, fazendo com que toda ela fosse constituída por documentários curta-metragem. Entre os crimes abordados estiveram casos famosos na mídia como os de Isabella Nardoni, Eloá Cristina, Suzane Von Richthofen e Elize Matsunaga.

argumento sobre o mundo. Afinal, o filme documentário estimula no público, por meio da retórica persuasiva, da lógica informativa e da poética comovente, o desejo de saber enquanto promete descobertas e consciência.

Algumas características são comumente encontradas em documentários, conforme apontado por Nichols (2005). A disposição, a ordem usual das partes do filme, é uma dessas características. A disposição típica, como referido anteriormente, é a estrutura problema/solução. Em um tratamento mais abrangente da disposição pode-se notar também:

(...)uma abertura que capte a atenção do público; um esclarecimento do que já se conhece como fato e do que continua controverso, ou uma declaração ou elaboração da própria questão; um argumento direto em favor de uma causa, de um ponto de vista específico; uma refutação que rejeite objeções já esperadas ou argumentos contrário e uma recapitulação do caso que agite o público e o predisponha a um determinado procedimento. (NICHOLS, 2005, p.88)

Essas diferentes partes do discurso retórico do documentário podem ainda ser subdividas de maneiras variadas, mas qualquer que seja a subdivisão, o discurso retém duas características: alternância de argumentos pró e contra, levando a colocar questões como certo e errado e, alternância entre recursos à prova, ao público, ao fato e à emoção. Essa última forma de alternância faz sentido ao pensar-se que os assuntos tratados pela retórica sempre envolvem questões de valor e crença, assim como de prova e fatos. Assim, o discurso acrescenta matéria aos fatos e localiza os argumentos no "(...) domínio concreto da experiência personificada e da ocorrência histórica." (NICHOLS, 2005, p. 89). Grande parte do poder do documentário se dá justamente por essa capacidade de unir prova e emoção.

A próxima característica é a elocução ou estilo. Aqui refere-se ao uso de figuras de linguagem e códigos gramaticais específicos para dar o tom do documentário.

Além disso, a memória é uma característica importante para o discurso. Isso se refere à criação de uma imagem mental para facilitar a recuperação de componentes do discurso conforme o orador "se move" pelo espaço imaginado em determinada ordem. "O filme pode se converter numa fonte de 'memória popular', dando-nos a sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar." (NICHOLS, 2005, p.90). A memória também é uma das maneiras

que os espectadores têm de interpretar o que estão vendo. O ato de retrospectão (relembrar e fazer ligação entre os acontecimentos passados e o presente) pode ser fundamental para a interpretação do filme, fazendo com que a memória se torne fundamental para a construção de um argumento coerente.

A última característica é a pronúncia, originalmente dividida em voz e gesto. O gesto sendo a comunicação não-verbal. Dentro da pronúncia têm-se outras características como eloquência e decoro. A eloquência refere-se ao índice de clareza do argumento e à força do apelo emocional. Já, o decoro diz respeito à eficácia de determinada estratégia argumentativa. “Eloquência e decoro medem ‘o que funciona’ e refletem a natureza pragmática da própria retórica, voltada para efeitos ou resultados. ” (NICHOLS, 2005, p. 92). A retórica proporciona uma orientação útil ao documentarista já que ele fala das questões cotidianas e propõe novas direções. Isso caracteriza “(...)o discurso retórico não como ‘retórico’ no sentido da argumentação pela argumentação, mas no sentido do comprometimento com questões prementes de valor e crença (...)”. (NICHOLS, 2005, p.92).

Os documentários também são caracterizados por uma série de modos de produção, que apresentam variações nacionais e modulações de período, mas seguem como uma forma viável de classificação e entendimento do gênero. Esses modos são: poético; expositivo; observativo; participativo; performático e reflexivo:

Modo poético: destaque para associações visuais, qualidades tonais e rítmicas, passagens descritivas e organização formal;

Modo expositivo: destaque para o comentário verbal e a lógica argumentativa. É modo que a maioria das pessoas geralmente identifica com o documentário;

Modo observativo: destaque para o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta;

Modo participativo: destaque para a interação entre cineasta e tema. Em geral, a filmagem ocorre em forma de entrevistas ou outras formas de envolvimento direto;

Modo performático: destaque para o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema;

Modo reflexivo: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário.

Esses modos de representação funcionam como subgêneros do documentário e determinam uma estrutura de afiliação para o estabelecimento das convenções que um filme pode adotar. Os modos não têm uma cadeia evolutiva, um modo que surgiu em uma época anterior não é substituído por um de época posterior. Eles também podem se superpor e misturar. “Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas.” (NICHOLS, 2005, p. 136). Assim, a identificação de um filme em um modo específico não precisa ser total. Apesar disso, é possível classificar um filme individualmente considerando o modo que parece exercer maior influência na sua organização.

2.3 O falso documentário

Há filmes que constituem a estrutura institucional de documentário dentro do próprio filme de maneira irônica. Essas obras se apresentam como documentários, mas são, na verdade, simulações de documentários. É o caso de *A bruxa de Blair*¹⁹(1999), que mimetiza algumas características presentes em documentários para convencer o espectador de a bruxa de Blair é real. E, dessa forma, ela se torna real após o filme quando passa a existir uma mitologia em torno da tal bruxa que até então não existia. Outro caso mais recente é o do filme *Popstar: Never Stop Never Stopping*²⁰ (2016), que também imita um documentário para contar os bastidores da carreira do artista fictício Conner4real. Os videoclipes de Conner4real foram publicados no Youtube fazendo com que, de alguma forma, ele seja um artista real com músicas reais.

¹⁹*A Bruxa de Blair* (1999) é um filme norte-americano de terror em forma de falso documentário. Na trama, três estudantes de cinema estão produzindo um documentário sobre a lenda da Bruxa de Blair. O espectador assiste ao filme como se estivesse vendo as imagens gravadas pelos estudantes, o que causa o efeito de realidade.

²⁰*Popstar: Never Stop Never Stopping* (2016) é uma comédia norte-americana na qual o personagem principal, Conner4Real, está em meio a produção de um documentário sobre sua carreira quando ela começa a desabar. O espectador assiste ao filme como se estivesse assistindo ao documentário de Conner4Real, ou seja, ao filme sendo produzido dentro do filme.

Essas obras ficaram conhecidas como *mockumentaries* (falsos documentários) ou pseudodocumentários. Como abordado anteriormente, a estrutura institucional que torna possível tanto a identificação de documentários quanto a sua mimetização por *mockumentaries* impõe uma maneira institucional de ver e falar, funcionando como um conjunto de convenções para o cineasta e para o público. De acordo com Nichols (2005), o impacto irônico depende muito da habilidade com que esses filmes induzem o público a crer, mesmo que parcialmente, que estão assistindo a um documentário.

Para Nunes (2012), um falso documentário é um filme de ética totalmente ficcional, porém com técnica e estética de documentário. Já para Machado (2011), um falso documentário é um documentário que questiona o próprio documentário. Porém, não existe uma única definição para o termo “falso documentário”, já que a própria nomenclatura para se referir a esse tipo de produção cinematográfica varia, podendo também ser chamado de *fake documentary* ou *mockumentary*.

Borges (2014) argumenta que insistir em encontrar definições rígidas sobre uma forma de filme que propõe a própria indefinição seria uma abordagem incoerente, mas que, ainda assim, uma definição melhor do termo pode ser útil para compreender a relação entre a prática documentária e o conceito de verdade.

A principal obra a conceituar o termo *mockumentary* foi *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* (2001) de Craig Hight e Jane Roscoe, que entende o *mockumentary* como um filme de ficção com narrativa documentária, assim indo além do campo do documentário reflexivo. “Se o documentário reflexivo é marcado pela capacidade de se questionar e tomar consciência de si, os filmes ficcionais com estética documentária demonstram como uma ficção pode se passar por realidade.” (BORGES, 2014, p.47). Seguindo essa definição, diversos filmes diferentes podem ser entendidos como *mockumentary*, já que qualquer narrativa ficcional com técnica e estética semelhante à de um documentário pode entrar nessa categoria.

Há, porém, diferenças entre os tipos de *mockumentaries* envolvendo mais as questões éticas (no sentido de enganar ou não o espectador quanto a sua veracidade) do que narrativas. Roscoe e Hight (2001) os classificam em três níveis ou subgêneros: *paródia*, *crítica* e *desconstrução*.

O *mockumentary* do subgênero *paródia* é o filme em que a narrativa e o tema tem referenciais externos e expressões culturais que vão além do próprio filme. “Os

elementos cômicos de uma paródia só poderão ser apreciados se reconhecermos o objeto parodiado.” (ROSCOE e HIGHT, 2001, P. 31). Esses filmes têm devir ético puramente ficcional, embora a articulação estética-técnica esteja associada ao gênero documentário. “A ficcionalidade é assumida ao máximo para produzir um efeito de paródia.” (NUNES, 2012, p. 43). Assim, o caráter ficcional está explícito nos filmes de subgênero *paródia* e não há necessariamente a intenção de crítica social, além da conferida pela própria paródia. “Em geral, as asserções são inverossímeis e não constroem um argumento de convencimento da audiência, mas sim uma sátira.” (NUNES, 2012, p. 43).

A diferença do *mockumentary* do subgênero *crítico* é justamente que esses filmes provocam uma reflexão crítica, embora assumam também a sua ficcionalidade assim como os *mockumentaries* paródicos. “(...) enquanto a paródia apresenta uma crítica ‘inocente’, o *mockumentary* ‘crítico’ apresenta uma postura mais contestadora.” (BORGES, 2014, p.48). Assim, esses filmes são menos focados na comicidade e mais nas denúncias sociais, políticas, econômicas e midiáticas.

(...) esses filmes tendem a ser caracterizados pela forma “ambivalente” de apropriação dos códigos documentários: ao assumir as convenções do documentário, também incorporam críticas à própria forma de representação documentária. (ROSCOE e HIGHT, 2001, p.131)

O último subgênero da classificação dos *mockumentaries* de Roscoe e Hight (2001) é *desconstrução*, quando o filme esconde a sua ficcionalidade para desconstruir o próprio sentido de documentário. Esses filmes têm a intenção de enganar o espectador, fazendo-o crer que está de fato assistindo a um documentário real e desconstruir a ideia de credibilidade intrínseca ao gênero documentário. “O terceiro subgênero, ‘desconstrução’, não assume sua ficcionalidade de modo que as asserções sobre o ‘mundo histórico’ buscam o mesmo tipo de legitimação dos documentários tradicionais.” (NUNES, 2012, p.43). Segundo Roscoe e Hight (2001), o subgênero *desconstrução* é o que mais produz análise metalinguística, pois esses filmes subvertem a relação entre filme e espectadores e incentiva o debate acerca do poder das imagens.

Já Matheus Barbosa Emérito (2008) estuda as obras ficcionais com narrativa documentária compreendendo-as como convenção “anti-normativa” que, por um lado, destrói o seu significante, mas, por outro, celebra-o por meio da paródia.

Emérito (2008) deixa de lado os subgêneros *paródia*, *crítica* e *desconstrução* e, reelabora o falso documentário em duas categorias: *paródia* e *trote*. O que diferencia as duas categorias é apenas a percepção da ficcionalidade do filme por parte do espectador e não o conteúdo do filme. Emérito, no entanto, não vê as duas categorias como algo fixo, mas sim passíveis de interpretação.

Não podemos afirmar com clareza que tal título é um trote ou paródia, 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. (EMÉRITO, 2008, p.77)

A *paródia*, em geral, está associada a produções cômicas que podem brincar tanto com o tema apresentado quanto com as próprias características de um documentário. Já a categoria *trote* se refere aos filmes que não alertam ao espectador de que a obra é ficção. Emérito (2008), ao contrário de Roscoe e Hight (2001), argumenta que o subgênero *paródia*, por mais cômico que possa ser, pode fazer críticas a elementos sociais por meio da sátira.

Assim, o falso documentário *paródico* é considerado um paralelo cômico ou crítico em relação à realidade, enquanto o *trote* é visto como um falso documentário capaz de convencer o espectador de que o filme é uma representação legítima da realidade. Por vezes, o *trote* tem a intenção de promover uma reflexão sobre o próprio gênero documentário. Outras vezes somente tem a intenção de celebrar a crença da autenticidade do documentário.

Um exemplo de falso documentário que poderia ser considerado *trote* por Emérito e desconstrução por Roscoe e Hight é *This is spinal tap*²¹(1982). O “documentário” acompanha uma banda de rock por shows, ensaios e bastidores da turnê. A banda foi criada somente para a produção do falso documentário e não existia no mundo real, mas a identificação da farsa não é tão fácil, apesar do uso irônico das convenções jornalísticas, o que pode contribuir para identificar o documentário como falso. Aqui, a estética-técnica do cinema é utilizada com fidelidade por meio da não interferência do cineasta que parece registrar “a vida como ela é” e pela não utilização de luz artificial. Dessa forma, o espectador se vê

²¹*This is spinal tap* (1982) é um falso documentário sobre a banda fictícia Spinal Tap. Os atores do filme tocam os instrumentos e cantam de verdade. Em um primeiro momento, após seu lançamento, parte da audiência não havia entendido que se tratava de um documentário falso.

diante das convenções linguísticas comuns ao gênero documentário e pode não perceber o filme como falso.

A proposta de Emérito (2008), embora mais satisfatória no sentido de não tentar categorizar os falsos documentários quanto a seu conteúdo, preferindo considerá-lo interpretativo, coloca esses filmes dentro do gênero documentário, pois os entende como parte do modo reflexivo. Borges (2014) discorda que isso seja possível, pois as implicações extra fílmicas são referências mais decisivas para classificar um documentário. Nesse sentido, até mesmo o falso documentário *paródico*, que deixa claro sua ficcionalidade, já apresenta uma quebra na constituição do que é um documentário porque somente usa as normas documentárias para realizar um filme que, no fim das contas, é ficção.

O deslocamento proposto por falsos documentários surge, portanto, da intersecção entre a ética do cinema ficcional e a estética-técnica dos documentários, deixando a obra em algum lugar pouco estabelecido entre os dois gêneros. Nunes (2012) opta também pelo estudo em separado desse tipo de filme, embora ressalte que há uma característica reflexiva nos falsos documentários, assim como nos documentários do modo reflexivo, pelo questionamento da capacidade dos documentários em produzir asserções.

Dessa forma, Nunes (2012) considera que a contribuição mais significativa dos falsos documentários para o audiovisual é criar senso crítico sobre o mundo repleto de imagens da contemporaneidade e promover a discussão reflexiva sobre a capacidade de representação dos documentários.

Também de acordo com Machado e Velez (2005), há muitos motivos para se produzir um falso documentário e entre elas estão sensacionalismo, oportunismo e falta de seriedade em busca de audiência fácil e rápida. No entanto, segundo os mesmos autores, muitos outros filmes do gênero têm o objetivo maior de refletir sobre o próprio documentário por meio da apropriação de códigos, modelos e discursos tanto para questionar a objetividade e veracidade suposta quanto para demonstrar a facilidade com que se pode manipular a informação ou ainda apenas para propor o uso subversivo do documentário com formato para a ficção.

3 APROXIMAÇÕES DA FUNÇÃO DA PARÓDIA

Conforme visto no capítulo anterior, Roscoe e Hight (2001) e Emérito (2008) têm diferentes entendimentos sobre o que constitui um falso documentário do subgênero paródia. Os primeiros apresentam um posicionamento um tanto quanto confuso quando dizem que esse tipo de filme não necessariamente apresenta uma crítica social, além da conferida pela própria paródia, e que, se apresenta crítica, ela é “inocente”. Os autores argumentam que no subgênero paródia não há a intenção de convencer a audiência de um determinado ponto de vista, mas sim de fazer uma sátira, cabendo ao subgênero crítica a incumbência de fazer críticas sociais mais sérias. Já Emérito apresenta um entendimento diferente quando conceitua os subgêneros que propõe, paródia e trote, somente quanto à percepção da ficcionalidade por parte do espectador.

Para melhor compreender a questão, é útil analisar o que realmente significa paródia e colocá-la em contraponto com outras figuras de linguagem como a sátira, trazida na definição de Roscoe e Hight (2001).

O termo “paródia” tem sua raiz etimológica atribuída ao grego *para* – *ode*. O elemento *odos* significa “canto”, mostrando a origem musical da paródia. Já o prefixo *para*, segundo Linda Hutcheon (1985), possui dois significados possíveis. O primeiro e mais conhecido é “contra”, trazendo a ideia de oposição e o mais popular entendimento de paródia, o “contra-canto”: a confrontação de um texto com outro, imitando-o e alterando-o de forma a produzir o efeito de ridículo. No entanto, a autora também traz outra possibilidade de tradução para o prefixo *para*: “ao longo de”, significando intimidade ao invés de contraste.

É devido a este caráter duplo da raiz da palavra que Hutcheon (1985) afirma que são necessários termos mais neutros para a discussão da paródia já que nada “[...] existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo [...] A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição e diferença.” (HUTCHEON, 1985, p. 48). A autora defende, portanto, a ideia de que há uma distanciação crítica entre parodiado e paródia que, embora geralmente seja assinalada pela ironia, não necessariamente precisa ser depreciativa ou destrutiva, podendo ser bem-humorada ou construtiva.

A paródia, para Hutcheon, opera basicamente sobre a ironia, possuindo, assim uma relação íntima com a sátira. “No âmbito pragmático, a ironia vai operar

em nível microcômico (pragmático, semântico e conseqüentemente avaliativo) ao passo que a paródia e a sátira vão operar em nível macrocômico (textual) ” (JACOBUS, 2010, p. 94). Embora sejam comumente confundidas, a paródia e sátira têm alvos distintos e diferentes formas de operar com a ironia. O objetivo da paródia é interno ao texto (intramural), enquanto o objetivo da sátira é externo ao texto (extramural). Isso significa que a paródia sempre repete e deforma outro texto discursivo, enquanto a sátira sempre busca “[...] ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção” (HUTCHEON, 1985, p. 61).

A confusão entre sátira e paródia ocorre porque frequentemente são usadas conjuntamente. De acordo com Jacobus (2010), a sátira pode servir à paródia como um meio através do qual o mundo a invade e a paródia pode servir à sátira como uma forma de cumprir seu papel social. Essa mescla torna possível a existência dos gêneros “paródia satírica” e “sátira paródica”.

A conceitualização e distinção de paródia e sátira torna mais compreensível o que Roscoe e Hight (2001) quiseram dizer quando colocaram o subgênero de falso documentário paródia como uma crítica mais “inocente” em contraposição à crítica “séria” do subgênero crítica. A paródia é uma repetição, deformação e censura da estética ou da linguagem, portanto não necessariamente envolve uma crítica social ou moral, estando estes reservados ao que os autores classificam pertencentes ao subgênero crítica, a menos que a paródia seja satírica. No entanto, Roscoe e Hight também entendem a paródia satírica como algo que não tem a intenção de convencer a audiência de um determinado ponto de vista. Essa ideia é errônea ao considerar-se o pensamento de Hutcheon sobre o objetivo da sátira ser justamente a busca por corrigir os problemas da humanidade por meio da sua ridicularização. Mostrar o ridículo da sociedade também é uma forma de construir um argumento. Nesse ponto as noções de Roscoe e Hight e Hutcheon entram em choque.

É importante também não confundir a paródia com outras formas de intertextualidade. A paródia é frequentemente confundida com o pastiche, o burlesco, a farsa, o plágio, a citação, a alusão e a paráfrase. Hutcheon não aborda esses outros gêneros separadamente, somente em relação à paródia.

[...] o pastiche acentua a semelhança, e não a diferença, sendo imitativo; o plágio é um empréstimo não confesso, em oposição à paródia e pastiche, onde fica manifesta a intenção de imitar, o burlesco e a farsa envolvem necessariamente o ridículo, enquanto a paródia não; a citação também se diferencia pela intencionalidade, já que o distanciamento crítico da paródia

não aparece necessariamente na citação; e a alusão age essencialmente pela correspondência, não diferencia como a paródia. (JACOBUS, 2010, p.95)

Já Affonso Romana de Sant'Anna (2007) trabalha mais com o antagonismo paródia/paráfrase e com dois elementos constitutivos que operam em plano intermediário entre a paródia e a paráfrase: estilização e apropriação.

Tanto paródia quanto paráfrase partem da ideia da repetição, no entanto, enquanto a paródia tem foco nas diferenças, o foco da paráfrase são as semelhanças. A paráfrase é um recurso textual que reformula ou recria um texto, mas mantém a ideia central da informação. Já a paródia usa da repetição para contestar a ideia central. Para explicar o que isso significa, Sant'Ana usa a *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias, e exemplos de como o poema pode ser parafraseado e parodiado. A fim de trazer mais clareza à questão, faz-se uso aqui também deste recurso. Texto original: poema *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias:

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá,
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá*

Exemplo de paráfrase: poema *Europa, França e Bahia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade:

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
Minha boca procura a "Canção do Exílio".
Como era mesmo a "Canção do Exílio"?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!

Exemplo de paródia: poema *Canto de regresso à pátria* (1924), de Oswald de Andrade:

Minha terra tem palmares
onde gorgéia o mar
os passarinhos daqui
não cantam como os de lá.

Em ambos os casos, no exemplo de paráfrase no poema de Drummond de Andrade e no exemplo de paródia no poema de Oswald de Andrade, observa-se um

processo de deslocamento. Na paráfrase, o deslocamento é mínimo, havendo o uso das técnicas de citação e de transcrição direta. Além disso, o mais importante de se notar é que a ideia central do texto original de Gonçalves Dias permanece inalterada no texto parafraseado de Drummond de Andrade: em ambos o Eu-lírico está saudosos de sua terra.

Já na paródia de Oswald de Andrade tem-se um deslocamento absoluto. O sentido da *Canção do Exílio* é invertido, o Eu-lírico não está mais saudosos de sua terra, ele, na verdade, critica-a. Pela substituição das “palmeiras” por “palmares” em referência à Zumbi dos Palmares²² cria-se “[...] um efeito irônico e crítico, introduzindo um comentário social.” (SANT’ANNA, 2007, p. 25). Assim, ocorre uma deformação do sentido original e uma contraposição entre a estética romântica da *Canção do Exílio* e a estética modernista do *Canto de regresso à pátria*.

É interessante notar que Sant’Anna apresenta a noção de paródia mais ligada à crítica social do que no conceito de paródia de Hutcheon. A autora ligaria à questão da crítica social mais a sátira já que entende a paródia mais como uma crítica estética. Já o teórico não enfatiza a contraposição paródia/sátira. Aplicando a corrente de pensamento de Hutcheon, o poema de Oswald de Andrade poderia ser entendido como paródia enquanto deformação estética do Romantismo, mas como sátira enquanto crítica social.

Para Sant’Anna, a paródia constrói a evolução de um discurso, enquanto a paráfrase, que repousa sobre o semelhante, não faz evoluir a linguagem significativamente. A paródia revela a maturidade do discurso de um autor que se liberta do código e do sistema para estabelecer novos padrões de relação entre as unidades. “Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade” (SANT’ANNA, 2007, p. 28).

Outra questão importante da paródia em contraposição à paráfrase é que aquela busca a “fala recalcada do *outro*”, uma voz social que deve ser encontrada para que se conheça outra verdade. Dessa forma, Sant’Anna considera a paródia como uma denúncia à ideologia e ao estilo dominante. No entanto, afirma que a paródia pode tornar-se algo banal caso se transforme em um artifício fácil ou até mesmo o estilo vigente da época. Se isso ocorre, e o autor argumenta que isso ocorreu de certa maneira durante o Modernismo e nas artes futuristas, quando o que

²² Zumbi dos Palmares foi o último dos líderes do Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial.

tinha a intenção de ser paródia tornou-se paráfrase. A normalização da paródia faz com que ela perca sua força original e passe a fazer parte do código e do sistema com o qual ela deveria, teoricamente, entrar em choque. A paródia deve, assim, insubordinar-se e matar “[...] o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade” (SANT’ANNA, 2007, p. 32).

Até aqui, percebe-se que, embora tenham raciocínios diferentes e, em alguns momentos, divergentes, Hutcheon e Sant’Anna têm um importante ponto em comum na definição de paródia: percepção de que um dos principais elementos deste efeito de linguagem é a diferença. Sant’Anna, no entanto, ainda recorre à análise de como a estilização e a apropriação operam junto à paródia e à paráfrase. A ideia de estilização surge nos estudos dos formalistas russos Yuri Tynianov e Mikhail Bakhtin (SANT’ANNA, 2007, p. 13-14) e se aproxima por similaridade à paráfrase. O autor também traz um exemplo de estilização sobre a *Canção do Exílio*, desta vez com o poema *Um dia depois do outro* (1947), de Cassiano Ricardo:

*Esta saudade que fere
mais do que as outras quiça
Sem exílio nem palmeira
onde cante um sabiá...*

O deslocamento é maior do que o percebido no exemplo de paráfrase, no poema de Carlos Drummond de Andrade, já que, desta vez, não há nem palmeira nem sabiá. Ainda assim, esse jogo de diferenciação não altera o significado central do texto original, a *Canção do Exílio*. Assim, para Sant’Anna, a paráfrase é o desvio mínimo, a estilização é o desvio tolerável e a paródia é o desvio total.

Já a apropriação é um conceito mais recente na crítica literária e é interpretado como a radicalização da paródia, ou seja, a paródia levada ao exagero máximo. A apropriação também faz um deslocamento, no caso, da paródia ainda é possível localizar um pró-estilo e um contra-estilo enquanto, na apropriação os próprios significado são colocados de cabeça para baixo. Um exemplo dado pelo autor é a obra *O café da manhã de Kishka* (1960), de Daniel Spoerri (Figura 1), na qual há uma tábua com diversos objetos usados para o café na manhã colocada sobre uma cadeira. A obra mostra como é possível apropriar-se e converter objetos cotidianos em símbolos. “Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador

desrespeitoso, o da apropriação é um parodiador que chegou ao seu paroxismo” (SANT’ANNA, 2007, p. 46).



Figura 1 - O café da manhã de Kishka (1960), de Daniel Spoerri.

Fonte: Museum of Modern Art

4 O CAMPO JORNALÍSTICO E SEUS PRESSUPOSTOS NA CONSTRUÇÃO DA REALIDADE

Documentários de investigação criminal e reportagens jornalísticas têm diversos pontos em comum, desde a seriedade de suas abordagens estéticas até seus métodos de apuração. Se anteriormente discutiu-se as ideias de realidade e ficção para o cinema, agora é necessário discutir o que é a representação da realidade para o jornalismo e como esse conceito mudou nos dias atuais. Se antes procurou-se entender como se constrói a confiança em um documentário, agora é preciso entender como se constrói a credibilidade jornalística. As teorias do cinema documental e do jornalismo, ambos trabalhando tão próximos da ideia de verdade, podem funcionar juntas para uma melhor análise do que está sendo imitado em *American Vandal*.

4.1 A busca pela verdade

A ideia de jornalismo é indissociável da ideia de verdade. As primeiras teorias a tentarem explicar porque as notícias são como são viam o produto jornalístico como um espelho da realidade feito por um comunicador desinteressado, um jornalista que jamais defenderia interesses específicos que o desvirtuassem de sua missão de “[...] *informar, procurar a verdade, contar o que aconteceu, doa a quem doer.*” (TRAQUINA, 2005, p. 147, grifos do autor).

Essa idéia faz com que o repórter pareça passivo, um mero registrador de eventos. Entretanto, mesmo que a primeira obrigação do jornalismo seja para com a verdade (KOVACH e ROSENTIEL), não se pode pensar as notícias como puramente objetivas. Há muitos fatores que influenciam na escolha de uma pauta, na abordagem do assunto e na redação da notícia, incluindo os pensamentos e valores subjetivos do jornalista, sua estrutura e rotina de trabalho e a organização do jornalismo como negócio que precisa gerar lucro para se manter funcionando. Pensar a verdade de maneira tão relativista pode parecer desanimador.

“Ao que parece, a verdade é demasiado complicada para que possa ser objeto da nossa demanda ou talvez nem sequer exista, visto que somos todos indivíduos subjetivos. Talvez estes sejam argumentos interessantes e mesmo válidos a nível filosófico. Mas como fica, então, o jornalismo?” (KOVACH e ROSENTIEL, 2001, p.40).

No entanto, segundo Franciscato (2005), para funcionar, a atividade jornalística tem que pressupor a existência de uma ideia de verdade do real e acreditar que essa verdade pode ser apreendida nos seus aspectos principais por meio de técnicas jornalísticas. Para Kovach e Rosentiel (2001), a busca desinteressada da verdade é aquilo que destaca o jornalismo das outras formas de comunicação. É preciso lembrar que o jornalismo existe em um contexto social em que cidades, estados e nações dependem de um relato o mais fiel possível dos acontecimentos. Os demais âmbitos da sociedade funcionam com base em fatos e é papel do jornalista lutar para conseguir passar ao público informações suficientemente exatas para que este consiga tomar decisões.

Mesmo que todo jornalista busque cumprir a missão de sua profissão de levar a informação a qualquer custo, é preciso destacar que todo jornal e toda notícia ou reportagem tem um enquadramento que funciona como a moldura da realidade. Por meio desse enquadramento, constrói-se parte da percepção que o indivíduo tem do mundo e da sua relação com ele.

Por esse motivo costuma-se recomendar às pessoas que se informem por diferentes meios de comunicação. O telejornal noturno da Rede Globo e o telejornal noturno da Rede Record, por exemplo, podem apresentar grandes diferenças na seleção e na redação e edição das notícias em uma mesma noite. O Jornal Nacional pode escolher abordar os protestos favoráveis à descriminalização do aborto na Argentina, enquanto o Jornal da Record opta por acompanhar uma caravana que leva o cinema para o interior do Brasil ao invés disso. Os acontecimentos no país e no mundo foram os mesmos e, no entanto, o que uma emissora considera como uma notícia importante para a edição do telejornal difere dos critérios da outra. É impossível noticiar tudo e é impossível noticiar tudo de todos os ângulos possíveis.

Além disso, tendo o poder de escolher o que é notícia ou não, a rede de notícias acaba por impor uma ordem no mundo social e/ou perpetuá-la porque permite também que os acontecimentos noticiosos ocorram em lugares específicos como, por exemplo, os Estados Unidos, e não em lugares como Gana ou Marrocos.

Assim, segundo Gonçalves (2005, p.159), “[...] as notícias produzem um ‘corte’ artificial na realidade que passa, elevando ao estatuto de conhecimentos públicos apenas pequenas partes da multiplicidade de ocorrências do cotidiano social.”

Para entender de que maneira a realidade pode ser abordada e entendida de maneiras diferentes por enquadramentos diferentes, é necessário compreender a Teoria Construcionista. Essa teoria do jornalismo surge nos anos 70 trazendo um paradigma novo: o das notícias como construção. Até então as notícias haviam sido entendidas como um espelho perfeito da realidade, como fruto da subjetividade de um indivíduo (o jornalista), como um resultado da coesão de um jornalista pelas normas da organização para a qual trabalha e até mesmo como uma distorção sistemática da realidade.

Embora essas teorias não se excluam mutuamente nem sejam necessariamente independentes umas das outras, a ideia das notícias como construção certamente exclui a teoria do espelho, uma das primeiras teorias sobre o jornalismo que determinava que “[...] as notícias são como são porque a realidade assim as determina.” (TRAQUINA, 2005, p.146). Ao contrário, a Teoria Construcionista defende a impossibilidade de a mídia representar perfeitamente a realidade.

O motivo é que a mídia não pode refletir a realidade se as próprias notícias ajudam a construir essa realidade. Na verdade, segundo essa corrente de pensamento, nem tampouco a linguagem é capaz de funcionar como transmissão direta do significado dos acontecimentos, pois a linguagem neutra simplesmente não existe. Além disso, é impossível para a mídia evitar sua própria estruturação ao representar os acontecimentos.

No entanto, isso não torna as notícias falsas ou fictícias, apenas significa que elas são narrativas. Esse é um conceito que incomodou jornalistas ao longo da história da profissão e do jornalismo já que qualquer acontecimento poderia então ser construído de diversas maneiras e obter diferentes significados. É essa conceitualização das notícias como narrativas que torna importante discutir e compreender a dimensão cultural do produto jornalístico. Afinal, as notícias são produzidas por “pessoas que operam, inconscientemente, num sistema cultural, um depósito de significados culturais armazenados e de padrões de discursos.” (SCHUDSON, 1995, p.14). Pode-se, portanto, entender as notícias como uma parte integrante e uma forma da cultura humana.

Assim, as notícias são, para as teorias construcionistas:

[...] o resultado de processos complexos de interação entre agentes sociais: os jornalistas e as fontes de informação; os jornalistas e a sociedade; os membros da comunidade profissional, dentro e fora da sua organização. (TRAQUINA, 2005, p.173)

A verdade jornalística, portanto, já não pode mais ser entendida como o espelho perfeito da realidade, nem tampouco como sendo somente influenciada pelas questões pessoais dos jornalistas, mas sim como um produto cultural e social. Isso não significa, no entanto, que se possa fazer da verdade o que bem se entender, pois isso poderia custar ao jornalismo um de seus maiores valores e sustento: a credibilidade.

4.2 O pacto da confiança e da credibilidade

Os consumidores de notícias mantêm com o jornalismo uma relação de confiança. Isso significa que, em geral, os leitores, espectadores e ouvintes do jornalismo acreditam que ele está em constante busca pela verdade e que lhes trará a notícias que devem saber de acordo com a relevância dos fatos. Se essa relação de confiança não existisse, se não se acreditasse no jornalismo, não haveria motivo para ler jornais, assistir ao noticiário ou ouvir às notícias no rádio. Essa característica do jornalismo faz dele um *sistema perito*.

Os sistemas peritos ou sistemas especialistas, segundo o sociólogo Anthony Giddens, são “[...] sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos” (GIDDENS, 1991, p.35), o que inclui saberes, práticas e artefatos. Medicina, ciência e tecnologia, por exemplo, também são sistemas peritos. Há dois traços característicos dos sistemas perito. O primeiro é o elevado grau de autonomia relação aos seus clientes ou consumidores, pois estes não têm a excelência técnica e competência profissional daquele sistema e possui, portanto, uma capacidade muito baixa de influenciá-lo, sendo que sua influência, dessa forma, ocorre somente por meio dos mecanismos de mercado. O segundo traço característico do sistema perito é que eles implicam na crença em sua competência especializada por parte dos clientes ou consumidores.

No caso de um médico, por exemplo, o paciente pode apenas confiar que o profissional da saúde tenha o conhecimento necessário para atendê-lo já que não

possui o conhecimento necessário na mesma área para contestá-lo. No entanto, se o médico leva o carro ao mecânico, os papéis se invertem já que no sistema perito da mecânica o especialista é outro.

Os especialistas possuem um conhecimento que pode parecer misterioso para o paciente (ou consumidor), mas que é, em princípio, acessível a todos que se disponham a aprendê-lo; mais ainda, sua esfera de competência é restrita: em outros campos, os peritos estão reduzidos à posição de leigo. (MIGUEL, 1999, p.199)

O jornalismo também é considerado um sistema-perito. No entanto, diferente dos outros sistemas-peritos, o jornalismo trabalha com uma relativa incapacidade de ser colocado à prova, visto que seu trabalho é informar fatos e situações que na maioria das vezes estão fora de alcance da realidade da maioria dos consumidores. Por isso, as pessoas precisam, de qualquer forma, acreditar na veracidade das informações que recebem, o que proporciona ao jornalismo uma grande credibilidade. Assim, a responsabilidade de controlar o jornalismo é colocada sobre ele mesmo na forma da concorrência, tornando-se um meta-sistema perito, pois ele se autorregula. Porém, a concorrência como mecanismo de controle é falha.

[...] a concorrência como mecanismo de controle é muito insuficiente. Em primeiro lugar, a própria prática jornalística estrutura certas disposições que fazem com que o profissional tenda a selecionar um determinado tipo de fato como relevante [...]. Além disso, a competição por maiores faixas do mercado, ao contrário do que dizem seus apologistas, muitas vezes leva à uniformização do conteúdo. (MIGUEL, 1999, p.202)

Um grande exemplo disso no jornalismo contemporâneo envolve as agências de notícias e as notícias internacionais. Cada vez mais os veículos estão deixando de ter tantos correspondentes mundo afora e, portanto, passando a depender ou de enviados especiais (em situações principalmente da cobertura de grandes eventos noticiosos como o falecimento de um papa ou um atentado terrorista em Paris) ou de agências de notícias. As últimas costumam ser contratadas para dar conta das notícias do cotidiano do mundo, porém, por vezes, diversos veículos de comunicação compram as notícias de uma mesma agência. É comum encontrar a mesma história contada exatamente da mesma forma em muitos veículos brasileiros. Isso faz com que o leitor não consiga verificar as informações com a “concorrência” e tenha que aceitar o que há disponível. A distância geográfica e da

língua impossibilita, por exemplo, que se realmente saiba o que está acontecendo hoje na Síria. O leitor não tem como estar fisicamente no país, logo pode apenas confiar que algum repórter esteja e lhe conte os fatos de maneira correta, imparcial e coerente. Tampouco tem como ter acesso aos veículos do jornalismo sírio, pois a língua impede seu entendimento. Neste caso, e em muitos outros, seja sobre um naufrágio na Nicarágua, um desabamento na Tailândia ou a atividade de um vulcão na Guatemala, o leitor se vê obrigado a crer no que há de informação disponível, sendo que isto significa, muitas vezes, uma única notícia comprada e repetida em todos os veículos.

Esse é um exemplo claro da necessidade que se criou de acreditar nas informações que o jornalismo traz e da relativa incapacidade de pô-las a prova, situação que começa a mudar com o advento da internet e das redes sociais, que aproximam pessoas de diferentes partes do mundo e com diversas situações de vida. Essa nova configuração das relações tem, por vezes, posto em cheque a credibilidade do jornalismo e gerado a necessidade dos veículos de informação de se adaptar a uma nova realidade mais contestadora.

Antes disso, não havendo nada acima do jornalismo como meta-sistema perito, a impressão é de que a ele tudo pertence e ele tudo pode. No entanto, a credibilidade que o meio jornalístico tem, só existe em função da confiança que os leitores depositaram (e ainda depositam) nos veículos de mídia e isso significa que o jornalismo deve sempre tomar cuidado para não perder a sua credibilidade.

Na atualidade, entretanto, a credibilidade da mídia tem sido colocada em xeque com a popularização das *fake news*. Os criadores intencionais de “fake news” se aproveitam da credibilidade que o jornalismo tem para propagar informações falsas. Não é coincidentemente que os canais de *fake news* mimetizam a linguagem jornalística ou utilizam elementos recorrentes no jornalismo como fontes, entrevistas, imagens de arquivos, palavras-chave e etc para ganhar força e audiência. A própria credibilidade adquirida do jornalismo é usada para atacá-lo e embasar críticas sobre a falta de um poder regulamentador.

4.3 Os métodos da apuração jornalística

A apuração jornalística adquiriu, ao longo dos anos, um caráter padronizado para a execução de um “jornalismo de precisão”. A ideia surgiu a partir de diversos fatores que abalavam o jornalismo na segunda metade do século XX como: o advento da Teoria Construcionista, que passou a apresentar o produto do jornalismo como o resultado da interação entre diversos agentes sociais influenciados pela cultura que os cerca; críticas às dependências do jornalismo de suas fontes; críticas a superficialidade dos temas e abordagens; crítica a sua influência política e econômica.

Assim, Philip Meyer propôs, em 1973, que a atividade jornalística fosse realizada por meio dos métodos de pesquisa das ciências sociais e comportamentais. Segundo Meyer, a ideia era tratar o jornalismo como uma ciência para “ampliar o leque de tópicos acessíveis à apuração jornalística” (FRANCISCATO, 2006, p.4). Há, porém, diferenças quanto ao método de trabalho do jornalismo e da ciência.

Nas ciências, de modo geral (não apenas nas ciências sociais), o termo está na raiz da atividade científica, e podemos dizer que não há ciência sem um método definido e com aplicação rigorosa. Os métodos constituem “os instrumentos básicos que ordenam de início o pensamento em sistemas, traçam de modo ordenado a forma de proceder do cientista ao longo do seu percurso para alcançar um objetivo pré-estabelecido”, conforme Trujillo Ferrari (1974, p. 24). (FRANCISCATO, 2006, p. 5)

Já no jornalismo o método é um conjunto de regras e procedimentos de apuração, um conjunto de práticas (habilidades e técnicas) com base nos valores da profissão. Entre elas estão observação de eventos em desdobramento, entrevista com fontes de informações e leitura de documentos, por exemplo. No entanto, sendo o jornalismo uma atividade coletiva na qual diferentes profissionais de uma redação estão envolvidos, o método também envolve algumas questões organizacionais como a pré-definição da pauta baseada nos critérios de noticiabilidade adotados pelos demais jornalistas do veículo. Porém, isso faz com que se recaia novamente no problema de que as notícias são construções sociais.

notícias são socialmente construídas em decorrência das posições sociais predominantes dos indivíduos e grupos sociais envolvidos com a produção jornalística, de fatores organizacionais

condicionados por interesses industriais e comerciais, principalmente, em consequência das concepções e valores culturais que eles partilham (como a ideologia) por pertencerem a uma comunidade profissional que define certas características noticiáveis de um evento (Tuchman, 1983; Gans, 1979). (FRANCISCATO, 2006, p.6)

Assim, outros estudiosos, como Shanon Iorio (2004), chamam a atenção para a necessidade de se rever os modos tradicionais de jornalismo. Para a autora, técnicas qualitativas como etnografia, observação participante e entrevista em profundidade podem complementar a apuração jornalística.

A etnografia consiste na imersão do jornalista no objeto de sua reportagem. A ideia é que o profissional, assim como um antropólogo, tenha um longo período de contato ou convivência com, por exemplo, as pessoas de quem a reportagem vai tratar. Essa metodologia pode proporcionar maior profundidade para a matéria, de uma maneira que não seria possível por meios mais tradicionais de apuração. Entre algumas características desse tipo de abordagem estão: reunir detalhes das vidas dos sujeitos e reproduzir diálogos reais. Muitas vezes, o repórter até mesmo escreve sua matéria a partir do ponto de vista de outro sujeito do evento jornalístico e não dele próprio.

Já o método da observação participante envolve a interação com os membros da comunidade da qual vai se tratar na reportagem. É necessário, no entanto manter um certo distanciamento.

A aplicação de um método não exclui a de outro, sendo que podem inclusive ser aplicados sucessivamente. Esse ecletismo é chamado “triangulação”. Franciscato traz três diferentes formas de triangulação, conforme abordadas por Clifford Christians:

- a) de métodos: combinando análise documental com entrevista não estruturada e observação livre;
- b) de abordagens: um problema social ser tratado em uma perspectiva histórica, sincrônica (diversas influências atuando simultaneamente) e teórica (reformulação conceitual);
- c) de quadros teóricos: utilizando diferentes perspectivas teóricas para compreender um mesmo objeto.

Entender o funcionamento dos métodos de apuração jornalísticos ajudar a compreender de que maneira se constrói a confiança no jornalismo, pois os métodos

de apuração buscam diminuir a margem de erro. Isso é importante, pois o erro, no jornalismo, acarreta em perda de credibilidade e, portanto, possivelmente na queda das vendas de seu produto já que ele é altamente dependente de sua credibilidade.

5. ANÁLISE DE AMERICAN VANDAL

5.1 Apresentação do objeto

American Vandal é uma série de comédia produzida pela Netflix que parodia documentários de investigação criminal. A primeira temporada, lançada em 15 de setembro de 2017, acompanha a investigação fictícia conduzida pelo estudante e membro do clube de jornalismo do colégio Hanover High School (Oceanside, Califórnia), Peter Maldonado (Tyler Alvarez). O personagem investiga o caso de pichação de imagens de pênis nos carros dos professores da instituição. O crime é de suposta autoria de seu colega de classe, Dylan Maxwell (Jimmy Tatro), conhecido por desenhar recorrentemente a mesma figura em objetos variados e por ser um mau estudante. Caso seja considerado culpado, o rapaz será expulso da escola e, portanto, impedido de ingressar em uma universidade, além de ter que arcar com o valor de US\$ 100 mil para repintar todos os 27 carros pichados.

Maldonado está convencido de que o acusado somente é o principal suspeito devido a sua má reputação e sente que é seu papel como jornalista descobrir a verdade. Acompanhado por seu colega do clube de jornalismo e amigo Sam Ecklund (Griffin Gluck), o personagem começa a gravar um documentário investigativo em busca de evidências que possa comprovar a veracidade ou falsidade das acusações. Ao longo da trama, o filme de Maldonado, lançado em capítulos na internet, começa a ganhar fama e a envolver cada vez mais sua audiência (dentro da própria série), que acompanha a busca pela resposta da pergunta “Quem desenhou os pintos?”.

A narrativa é composta principalmente por entrevistas com os personagens (professores, outros estudantes do Hanover High School e familiares do acusado, Dylan Maxwell), mas também apresenta computação gráfica para reconstituir “cenas de crime”, filmagens das câmeras de segurança do colégio, fotos e vídeos publicados nas redes sociais dos personagens e gravações em vídeo e áudio dos depoimentos dos envolvidos. Isso tudo somado aos planos de filmagem, aos movimentos de câmera, à edição, à narração, à trilha sonora e ao som ambiente, cria uma atmosfera semelhante à de documentários criminais como os veiculados no canal Discovery ID e na própria Netflix e reportagens investigativas como, por

exemplo, as que podem ser vistas no programa Fantástico no domingo à noite na Rede Globo.

A primeira temporada teve oito episódios e avaliações favoráveis da crítica, obtendo 98% de aprovação no Rotten Tomatoes²³. O site brasileiro de entretenimento Omelete considerou a aposta da Netflix arriscada já que o entendimento da sátira construída na série exigia conhecimentos prévios de séries documentais, porém considerou *American Vandal* como uma das melhores produções do serviço de streaming em 2017. Segundo o site, um dos maiores trunfos da série é, ao mesmo tempo, causar riso diante da trama ridícula e proporcionar uma reflexão sobre problemas do sistema educacional e da rotulação de indivíduos tão jovens. *American Vandal* também foi recebido positivamente pela crítica do O Globo, segundo o qual o programa se trata da “melhor série da Netflix que quase ninguém viu”. O site Plano Crítico se surpreendeu com o quanto o programa se levava a sério ao fazer uma sátira não apenas cheia de “besteiro” mas com uma crítica aos problemas da educação americana e dos rótulos na sociedade moderna.

5.2 Análise fílmica como recurso de leitura

Para entender melhor o porquê de *American Vandal* poder ser entendido como um falso documentário, uma paródia e uma confusão entre a linguagem da verdade e a linguagem da ficção e de uma mimetização dos processos jornalísticos faz-se uso dos estudos sobre análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008). Os autores apontam que há duas fases fundamentais no processo de análise audiovisual. A primeira é a decomposição dos elementos constitutivos do filme com o objetivo de despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 2008, p.15). Para os autores, a análise de um filme se assemelha à análise química da água: é necessário decompor os seus elementos constitutivos a fim de entender o todo. A segunda fase da análise se

²³*Rotten Tomatoes* é um website de críticas de cinema e televisão. O nome *Rotten Tomatoes* ("Tomates Podres", em tradução livre), deriva do antigo hábito de atirar tomates contra os artistas se a sua atuação desagradar. É um dos 300 sites mais cotados dos EUA.

trata do estabelecimento de elos entre esses elementos isolados, de forma a entender como se relacionam entre si para “[...] fazer surgir um todo significativo. “(VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 2008, p.15).

5.3 American Vandal em três etapas

A análise da série American Vandal se fará por meio da decomposição de três episódios da primeira temporada: *Episódio 1 - Obscenidade no estacionamento*; *Episódio 5 – Provas que mudam tudo* e *Episódio 8 – Seja bem-vindo, Dylan*. Os episódios representam *frames*²⁴ indicativos de uma linguagem e estética comum à toda a série, assim como sua estrutura narrativa. A escolha destes episódios, e não outros, é justificada por eles representarem o início, o meio e o fim da temporada, assim abrangendo o desenvolver da trama. Os trechos selecionados para demonstração estarão com a marcação de tempo reversa, como aparece quando se assiste a produtos da Netflix, pois esta conta quando tempo falta para o final do episódio e não quanto tempo já se passou.

A análise será, portanto, dividida em três seções que tratarão respectivamente dos elementos da série como falsa investigação criminal (mimetizando tanto elementos de documentários quanto de reportagens jornalísticas já que ambas as formas têm diversos pontos em comum), da categorização da série como paródia (discutindo as definições problematizadas na teoria) e, por fim, a terceira e última seção tratará de unir os elementos isolados anteriormente para a análise de American Vandal enquanto produto metalinguístico e crítico.

5.3.1 A mimetização das investigações criminais em documentários e reportagens

A sinopse oferecida pela Netflix para American Vandal é: “Neste híbrido de documentário investigativo e sátira, uma escola entra em choque quando o estacionamento é pichado, mas o principal suspeito nega tudo.”. Como se falava no capítulo 2, a maneira como um produto se apresenta quanto ao seu gênero é relevante para a forma como o público vai entendê-lo. Afinal, segundo Fecine (2009) a “a cultura de gêneros” é baseada no reconhecimento do gênero pelas

²⁴ Na língua inglesa, *film frame* refere-se às imagens individuais que compõem um filme.

esferas da comunicação, pela época em que existe e pelos demais gêneros. É relevante, portanto, o fato de a Netflix apresentar essa série desde o início como uma sátira, principalmente porque a própria abertura do programa pode deixar o espectador na dúvida.



Figura 2–Frame da Abertura de American Vandal

Como se pode observar na Figura 1, a qual mostra um *frame* da introdução de American Vandal, o “documentário” é creditado a Peter Maldonado e Sam Ecklund, ambos personagens fictícios da série. Esse detalhe faz com que American Vandal flerte brevemente com os conceitos de *desconstrução* (Roscoe e Hight, 2001) e *trote* (Emérito, 2008). Ambos se tratam de falsos documentários que não avisam o espectador que se tratam de falsos documentários. No entanto, como dito anteriormente, esse flerte é muito breve, já que a própria Netflix já avisou na sinopse que a série constitui uma sátira e o próprio tema da investigação, a pichação de “pintos” nos carros dos professores da escola, e as recorrentes piadas sobre o assunto demonstram desde o início que American Vandal não se trata de um documentário sério. No entanto, a abertura é um elemento interessante uma vez que, de acordo com Nichols (2005), o impacto irônico depende de se induzir o público a crer, mesmo que apenas parcialmente, que está assistindo a um documentário.

A narrativa, na verdade, pode ser categorizada, seguindo o sistema de Emérito (2008) como *paródia*, ou seja, um falso documentário que deixa clara a sua

natureza de falso documentário. Essa ideia faz sentido com a crítica do site Omelete, citada anteriormente, à *American Vandal*, que mencionava a dificuldade de se compreender a série caso o espectador não tivesse conhecimento prévio de séries documentais. Esta é uma característica do subgênero *paródia*: a presença de referenciais externos e expressões culturais que vão além do produto audiovisual em questão. No entanto, pode haver divergências quanto à sua classificação para Roscoe e Hight (2001), que dividem os falsos documentários claramente fictícios nos subgêneros *paródia* e *crítica*, diferenciando-os quanto a natureza de sua crítica, mas isso será abordado mais amplamente no item 5.3.2, que buscará entender *American Vandal* enquanto *paródia* no sentido atribuído por Sant'Anna (2007) e Hutcheon (1985). Por ora, o foco estará nos elementos encontrados nos episódios 1,5 e 8 de *American Vandal* que parodiam investigações criminais de documentários e reportagens.

Há dois campos amplos nessa análise: os elementos de edição e os elementos de apuração. Por edição entende-se as escolhas de filmagem, como posicionamento da câmera, por exemplo, e escolhas de trilha sonora. Quanto à apuração, busca-se por elementos como entrevistas e apresentação de evidências. Assim, pode-se cobrir a maneira como a série mimetiza não somente a estética cinematográfica, mas também a forma como o conteúdo investigativo se apresenta normalmente em documentários e no jornalismo.

A maior parte de *American Vandal* se constitui de entrevistas e, do ponto de vista da mimetização cinematográfica, elas são semelhantes quanto a posicionamento da câmera e cenários a documentários e reportagens. Para melhor entender o que isso significa pode-se observar o seguinte *frame*, Figura 3, do quinto episódio de *American Vandal*. O *frame* apresenta uma cena de entrevista com uma das personagens coadjuvantes da série, a estudante Stacy Discoli. As entrevistas em estúdio são comuns em documentários e reportagens, apresentando pessoas (ou, no caso personagens) sem algo que contextualize quem são. Esse tipo de cenário causa um efeito de objetividade uma vez que o entrevistado encontra-se isolado de provas de sua subjetividade. Nesse mesmo *frame*, pode-se notar a presença de um GC (gerador de caracteres) no canto inferior esquerdo, também uma prática comum de reportagens e documentários para identificar quem está falando.



Figura 3 – Frame de cena de entrevista com a estudante Stacy Discoli.

Episódio 5

As entrevistas feitas nesse mesmo enquadramento e ângulo no fundo escuro são recorrentes em *American Vandal*. Mas a série também apresenta outro tipo de entrevista. Estas são em gravadas em locais que colocam o personagem em contexto. Um exemplo disso é a cena do primeiro episódio, logo que se conhece Dylan Maxwell, que é gravada na cozinha de sua casa (Figura 4). O ambiente da cozinha proporciona o efeito contrário ao do fundo preto do estúdio. Aqui a intenção não é isolar o personagem de sua subjetividade e sim trazê-la à tona. O objetivo de mostrar Dylan Maxwell na sua residência é colocá-lo em contexto, entrar em sua casa é fazer com que o espectador se sinta mais perto de saber quem é o garoto sendo acusado de vandalismo. Esse recurso também serve como contraste com relação às entrevistas dos demais estudantes gravadas em locais variados da escola (Figura 5). Dessa forma, o espectador é constantemente lembrado que Dylan não está na escola como os demais jovens de sua idade, pois foi expulso por um ato criminoso que talvez nem tenha cometido. A escolha pela cozinha como o local inicial de suas entrevistas mostra claramente o posicionamento do jornalista/cineasta do documentário fictício, Peter Maldonado, de fazer com que sua audiência também questione se aquela situação está correta, se Dylan deve realmente ser julgado de maneira tão rápida.



Figura 4- Frame de cena de entrevista com o estudante Dylan Maxwell

Episódio 1



Figura 5 - Frame de cena de entrevista com estudante não identificada

Episódio 1

Outro ponto relevante quanto às entrevistas é o uso do recurso de se manter a câmera focada prolongadamente na pessoa (no caso do documentário) ou no personagem (no caso do falso documentário), mostrando-o fitando o nada ou pensando em silêncio. Esse recurso também ajuda a criar o efeito da construção da intimidade com a personalidade do personagem. No caso do *frame* da Figura 6, por exemplo, a câmera foca em detalhes do rosto de Dylan durante sete segundos.



Figura 6 - Frame de cena de close-up no rosto de Dylan Maxwell

Episódio 1

A mimetização também se faz presente na trilha sonora. A própria abertura de *American Vandal* traz uma música dramática e em tom de suspense assim como a abertura de documentários criminais. A abertura também apresenta imagens do personagem no centro das narrativas, Dylan Maxwell, além de imagens da investigação. Em diversas cenas *American Vandal* apresenta trilha sonora triste (devido à alegada injustiça cometida contra Dylan), dramática ou misteriosa, assim como em documentários reais, criando um clima de suspense e drama mesmo quando se está falando de algo tão bizarro quanto uma investigação sobre pichação de “pintos”. O objetivo de tais trilhas é alternar o uso de recursos aos fatos e às emoções do público, afinal, Peter Maldonado busca convencer seu público de que a situação em Hanover High School é uma injustiça, pois um estudante foi considerado culpado de um crime sem evidências o suficiente.

Essa alternância de recursos à prova e ao público é uma característica típica do discurso retórico do documentário e do jornalismo. Grande parte do poder de um documentário ou reportagem está na sua capacidade de unir prova e emoção. Começamos, então, a analisar *American Vandal* quanto ao conteúdo. Há muitos exemplos na série de mimetização da apuração jornalística. Uns dos primeiros apresentados é o uso de imagens de julgamento, no caso o “julgamento” feito na própria escola em que se ouvem os envolvidos no caso da pichação. Essas imagens do julgamento (Figura 7) são recorrentes em diversos episódios da série e podem ser entendidas como o recurso do uso de documentos, afinal são imagens oficiais dos depoimentos.



Figura 7 - Frame de cena de julgamento

Episódio 1

Outro recurso notável é o uso recorrente de filmagens de câmeras de segurança. Assim como nos filmes de terror *Atividade Paranormal* (2007 – 2015), o objetivo de apresentar imagens gravadas com câmeras de segurança é causar o efeito de realidade e diminuir a distância entre espectador e tela. O recurso também é amplamente utilizado como prova tanto em documentários quanto em reportagens. A seguir, na Figura 8, um exemplo de imagem de câmera de segurança usado em *American Vandal* para reconstituir a linha do tempo do personagem Alex Trimboli, que afirma ter testemunhado o crime. O objetivo era saber se Alex teria tido tempo de, de fato, chegar ao estacionamento e ver quem estava pichando os carros antes

de voltar correndo pelos corredores para avisar aos professores ou se ele está mentindo sobre ter testemunhado o caso.



Figura 8– Frame de cena de câmera de segurança

Episódio 5

É relevante também o uso de documentos para comprovar álibis dos personagens e levantar suspeitas sobre seus motivos para cometer o crime, como é o caso da Figura 9. Os documentos na imagem servem para alegar que o motivo de Dylan Maxwell para pichar os carros teria sido a tensão crescente entre ele e a professora de espanhol, Sra. Shapiro. O recurso é utilizado em documentários e no jornalismo como prova, podendo atestar se algo realmente aconteceu ou não, onde os possíveis envolvidos estavam no momento do crime, se há envolvimento entre os suspeitos, entre outras utilidades. Os documentos apresentados na Figura 9 configuram um exemplo interessante porque mimetizam um aspecto bastante sério das investigações reais e, no entanto, demonstram claramente que se trata de uma paródia, pois o documento que está acima dos demais informa o espectador de que Dylan levou uma advertência na aula da Professora Shapiro por “fazer sons de baleia”.

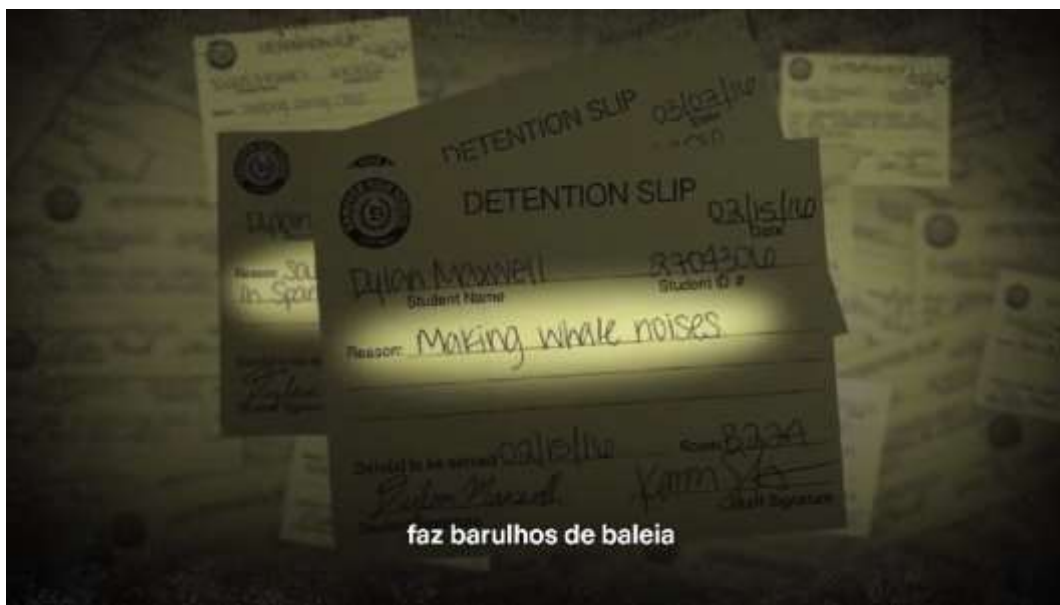


Figura 9 - Frame de cena com advertências escolares

Episódio 1

Por fim, possivelmente um dos recursos que gera mais riso dos espectadores de *American Vandal* é o uso de simulações gráficas (Figura 10). É comum ver essas simulações em reportagens investigativas e em documentários criminais quando se busca reconstituir a cena do crime para tentar entender se uma versão x ou y é realmente possível ou, por vezes, apenas para explicar para o público como um fato se deu. Abaixo, na Figura 8, pode-se comparar a simulação parodiada em *American Vandal*, quando o personagem Peter Maldonado tenta reconstituir o caminho que a “arma do crime”, uma lata de spray, teria feito durante uma festa (há diversos registros em câmeras de celulares usados durante a festa nos quais é possível ver a lata passando de mão em mão e sendo utilizada para fazer um cartaz até desaparecer misteriosamente). Na imagem pode-se ver uma planta da casa onde a festa ocorre e o caminho que a lata teria feito, segundo as imagens de celular, sendo traçada por uma linha vermelha.



Figura 10–Frame de cena de reconstituição gráfica

Episódio 5

Agora que se compreendeu de que maneira *American Vandal* mimetiza aspectos de investigações de documentários e do jornalismo, deve-se discutir como isso pode ser entendido como uma paródia ou sátira e quais os objetivos dessa brincadeira com a linguagem documental.

5.3.2 A paródia e a sátira em *American Vandal*

Viu-se no capítulo 3 que, segundo Hutcheon (1985), o objetivo da paródia é interno ao texto (intramural), enquanto o objetivo da sátira é externo ao texto (extramural). Pode-se dizer, portanto, que *American Vandal* pode ser categorizado como paródia simplesmente por repetir e deformar o “texto original”, ou seja, os documentários criminais e reportagens investigativas. Na verdade, considerando-se esta definição de paródia, poder-se-ia argumentar que todo falso documentário pode ser considerado uma paródia já que todos propõem um deslocamento e deformam as ideias originais de documentário e ficção, deixando a obra em algum lugar entre os dois gêneros.

No entanto, ao pensar na definição de paródia segundo Sant’Anna (2007), esses filmes somente poderiam ser considerados paródias se apresentassem um

efeito de crítica social. Para o teórico, a paródia deve ser um deslocamento absoluto da ideia original e estabelecer novos padrões de relação entre as unidades. Neste caso, seguindo a teoria de Sant'Anna, é possível classificar *American Vandal* como uma paródia. Essa classificação dá-se devido ao distanciamento crítico que a série constrói tecendo críticas ao sistema educacional e à rotulação e à estereotipação dos jovens, além da crítica à irresponsabilidade jornalística, como se discutirá no subcapítulo 5.3.3.

Já, segundo os conceitos de Hutcheon (1985), como falado anteriormente, a deformação vista em todos os falsos documentários, nos quais se inclui *American Vandal*, representa uma crítica estética, mas não necessariamente uma crítica sociocultural. Esse é o mesmo ponto abordado por Roscoe e Hight (2001) quando afirmam que os documentários falsos do tipo *paródia* não fariam críticas “sérias”. Embora considerar um tipo de crítica como sério e outro não seja potencialmente problemático, entende-se que eles se referem à paródia funcionar mais como crítica estética.

Portanto, a conclusão a qual se chega é que a série pode ser considerada uma paródia tanto para Hutcheon (1985) quanto para Sant'Anna (2007), embora o seja por motivos diferentes.

No entanto, *American Vandal* é também o que Hutcheon (1985) entende por sátira. Discretamente, abaixo da camada cômica da série, é possível perceber que há uma crítica sociocultural à maneira displicente com que tanto o sistema educacional quanto documentários e reportagens por vezes tratam seus “personagens”, os quais, ao contrário de Dylan que só existe no mundo fictício, têm que lidar com consequências reais. Isso será abordado com mais profundidade a seguir.

5.3.3A crítica de *American Vandal*

Viu-se no subcapítulo 5.3.2 que para se considerar *American Vandal* como uma paródia para Santa'Anna (2007) e como uma sátira para Hutcheon (1985) a série deve promover uma crítica social, não apenas uma crítica estética. Existe crítica social em *American Vandal*, embora ela pareça um “besteirol” cheio de piadas de “pintos”.

A crítica mais fácil de se perceber, como pode-se notar pelas críticas cinematográficas dos sites Omelete, O Globo e Plano Crítico, abordadas no item 5.1, é a crítica ao sistema educacional e à rotulação de jovens. O sistema educacional visto em *American Vandal* funciona como crítica aos reais problemas na educação: o “aluno problema” é alguém de quem todos os professores parecem ter desistido; a relação entre professores e alunos é, por vezes, distante e desrespeitosa; um dos professores, Sr. Kratz, faz comentários inapropriados com relação às estudantes e a escola é dividida entre alunos populares e perdedores, entre outras questões frequentemente abordadas em filmes adolescentes. A questão da rotulação e estereotipação também está presente desde o princípio, afinal Dylan Maxwell é acusado de ter pichado “pintos” nos carros dos professores com base, principalmente, em sua reputação de “babaca”. Ao longo da trama também se pode observar outros personagens presos a certas atitudes que poderiam ter ou não com base em sua reputação, por exemplo, Sarah Pearson não poderia ter ficado com Alex Trimboli no acampamento porque ela é bonita e popular demais para ele.

No entanto, outra problematização chama a atenção. No último episódio da temporada, *Episódio 8 – Bem-vindo, Dylan*, Peter Maldonado, o cineasta e jornalista faz uma importante autocrítica. Ao longo da trama, Peter torna-se obcecado com a descoberta do que realmente aconteceu no estacionamento da escola, fazendo jus à teoria de Franciscato (2005) de que, para funcionar, a atividade jornalística precisa pressupor a existência de uma verdade e que ele, o jornalista, por meio de técnicas jornalísticas, pode apreender essa verdade. No entanto, o documentário de Peter Maldonado torna-se o sistema perito na história. Somente Peter Maldonado e seu amigo, Sam Ecklund estão investigando o caso a fundo, portanto somente os dois possuem as informações e detêm o poder de repassá-las ao público. Assim, seu público somente possui o seu documentário como fonte de informação quanto ao caso da pichação de “pintos” e acredita no que é veiculado.

Isso começa a se mostrar um problema quando Peter toma algumas decisões eticamente irresponsáveis, comportamento compreensível para um adolescente, mas que é também um comportamento análogo ao de alguns profissionais adultos da realidade. Em certo momento da investigação, por exemplo, torna-se relevante atestar se Alex Trimboli, a única dita testemunha ocular do crime, é alguém de confiança ou não. A maior indicação de que o personagem seria conhecidamente um mentiroso é a sua alegação de que teria tido alguma forma de relação sexual

com Sarah Pearson no acampamento durante as férias. Os demais estudantes de Hanover High School duvidam dessa afirmação pois Sarah seria bonita e popular demais para alguém como Alex Trimboli. Para descobrir se Alex estava mentindo ou não sobre o caso com Sarah e, portanto, decidir se ele é confiável no caso de Dylan, Peter Maldonado busca alguma forma de registro e encontra. Descobre-se que no acampamento tradicionalmente os adolescentes marcam suas iniciais na madeira das camas e assim, Peter Maldonado encontra e transmite, por meio do documentário, para toda a internet a lista de meninos com os quais Sarah já teve relações no acampamento, incluindo Alex Trimboli.

Embora isso tudo tenha sido relevante para a investigação de Peter, ele, como muitos repórteres da realidade, falhou em pensar em como isso afetaria as pessoas envolvidas negativamente. No caso da série, o pai de Sarah assistiu ao documentário pela internet e ficou furioso com a filha ao saber de suas relações com os rapazes no acampamento. Na vida real, um caso de natureza semelhante, porém mais séria, é o da Escola Base, em 1994, quando a maneira como jornalismo noticiou os acontecimentos fazendo suposições que, mais tarde, provaram-se falsas, causou uma revolta da opinião pública contra os proprietários da escola. O casal foi injustamente acusado pela imprensa de cometer abuso sexual contra as crianças que frequentavam a escola. Os proprietários perderam seus empregos e foram forçados a se isolarem da comunidade por algo que começou com a irresponsabilidade jornalística. Assim, *American Vandal* apresenta situações que, embora mais brandas, fazem analogia à real irresponsabilidade midiática.

Ambos os problemas criticados pela série, o sistema educacional e a rotulação dos alunos e a irresponsabilidade midiática, culminam, no fim da temporada, com a prisão de Dylan Maxwell. Após muita investigação, Peter Maldonado e Sam Ecklund haviam finalmente conseguido comprovar que o acusado não tinha como ter estado no estacionamento no momento do crime, pois há um vídeo que prova que o garoto estava longe dali, na casa da namorada. Assim, Dylan consegue retornar à escola e é bem recepcionado pela maioria de seus colegas que o convidam para uma festa, na qual ele assiste pela primeira vez ao documentário. Ao fazê-lo, descobre que seus colegas desconfiavam dele da mesma maneira que a escola desconfiava devido somente a sua reputação e o rotulavam como um babaca. A ideia de ter todos contra si acaba por levar Dylan a se tornar exatamente

o que todos acham que ele é e o garoto comete um ato de vandalismo contra o carro da Sra. Shapiro, a primeira que o havia acusado.

Tanto essa situação quanto a situação de Sarah levam Peter Maldonado a sua autocrítica no último episódio, quando o personagem decide não mais fazer suposições sobre ninguém e não tratar alguém como suspeito sem ter provas, pois suas atitudes, transmitidas pelo documentário, têm consequências para as pessoas envolvidas. É por este motivo que *American Vandal* tem um final mais ou menos aberto quanto a quem realmente pichou os carros, pois Peter Maldonado finalmente tem um suspeito em potencial, mas teme acusá-lo sem evidências o suficiente, pois isso não seria bom jornalismo.

Dessa forma, fica claro porque *American Vandal* pode ser entendido como paródia para Sant'Anna (2007) e como sátira para Hutcheon (1985), já que é permeado por críticas sociais em diversos momentos. A paródia e/ou sátira do jornalismo e dos documentários criminais mostra de que maneira se constrói a credibilidade de ambos por meio de uma determinada abordagem de forma e de conteúdo, mas que isso pode ser copiado, como faz *American Vandal*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No segundo capítulo buscou-se entender a linha tênue entre realidade e ficção no meio audiovisual e a forma como ambas se misturam de maneiras diversas, tornando complicado pensar em termos de gêneros. Procurou-se demonstrar, no entanto, que essas classificações são importantes para o estudo do audiovisual, para a organização das instituições e para o posicionamento do público diante do que ele irá assistir.

Em seguida, estudou-se o gênero que mais comumente está atrelado a realidade: o documentário. Discutiu-se o que torna um documentário um documentário, o que o torna tão real para quem assiste, quais seus elementos e quais suas diferentes formas (modos de representação). Isso para, logo depois, introduzir um gênero fictício não tão frequentemente debatido, cujos estudos são relativamente recentes: o falso documentário.

Apresentou-se, portanto, o que constitui um falso documentário e as tentativas dos autores Roscoe e Hight (2001) e Emérito (2008) de propor classificações de subgêneros de falso documentário. Abordou-se também a divergência entre Emérito (2008) e Nunes (2012) quanto ao falso documentário poder ser considerado um documentário do modo reflexivo ou necessitar de um gênero inteiro somente para si. Por fim, discutiu-se os motivos de se produzir um falso documentário e a sua relevância para o audiovisual e para a sociedade.

Essa discussão levou a necessidade de se compreender a figura da paródia dentro da linguagem no capítulo 3, já que Roscoe e Hight (2001) e Emérito (2008) entram em choque ao usarem a palavra paródia em suas respectivas teorias. O entendimento da ideia de paródia também se fez necessário quanto a sua distinção da ideia de sátira, pois ambas as figuras de linguagem se fazem presentes em diversos falsos documentários.

O quarto capítulo tratou, em seguida, de entender o que é a verdade para o jornalismo, já que as barreiras entre realidade e ficção permeiam toda essa pesquisa. Os documentários investigativos, gênero em alta na sociedade contemporânea, largamente produzido pelo Discovery ID e, mais recentemente pela Netflix, apresentam-se de forma muito semelhante às investigações jornalísticas, de

forma que é preciso entender como a credibilidade de ambos se constrói, é preciso entender porque se acredita no que se acredita.

Por fim, todos estes assuntos foram relevantes para a análise de *American Vandal*, pois a série se trata, justamente, de um falso documentário, de uma paródia, de uma confusão entre a linguagem da verdade e a linguagem da ficção e de uma mimetização dos processos jornalísticos.

Nesse trabalho viu-se que uma ficção pode proporcionar reflexões sobre as teorias do Cinema e do Jornalismo e colaborar para o tensionamento de seus conceitos, por mais banal que ela pareça. Afinal, a “[...] banalidade é a condição para que a televisão desempenhe seu papel de abertura ao mundo [...]” (WOLTON, 2007, p. 64). Assim, a série *American Vandal* proporcionou a discussão de importantes temas como o que é hoje a verdade no Jornalismo e a realidade no Cinema e como se constrói a credibilidade no jornalismo e nos documentários criminais. Esse tipo de produção colabora para o melhor entendimento dessas questões por proporcionar um acesso mais fácil aos temas que costumam ser encontrados somente em livros teóricos.

O “jornalista” Peter Maldonado é um ótimo exemplo de jornalista para esse estudo já que segue sempre comprometido em seu objetivo de buscar a verdade, mas também erra e, mais importante, faz autocrítica. O personagem possibilita, assim, que o espectador veja várias facetas do jornalismo e dos programas de investigação, além de seus problemas e controvérsias.

Toda a série tem um cuidado estético para que se sinta o tempo todo (por mais ridícula que possa ser a investigação fictícia sobre quem é o autor da pichação dos “pintos” nos carros dos professores) assistindo a uma investigação real. E isso envolve tanto questões de edição e som quanto questões de conteúdo como apresentação de provas na forma de documentos e filmagens de câmeras de segurança.

Essa estética proporciona que se tenha uma ideia do que é entendido como um elemento que vai passar a sensação de realidade e que, portanto, faz parte do funcionamento da credibilidade do Jornalismo e dos documentários.

7 REFERÊNCIAS

BORGES, Gabriela; Pucci Jr., Renato; Seligman, Flávia (eds.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**. Volume I. SOCINE. São Paulo: 2011.

BORGES, Leandro Martins. **O falso documentário como enunciador de ruídos no regime de verdade**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

CANAVILHAS, João. **O domínio da informação-espetáculo na televisão**. BOCC, 2001.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France. **Um Falso na Televisão? Da Mentira à Fraude: o exemplo do documentário Opération Lune**. In: GOMES, Itania Maria Mota (org). *Televisão e realidade*. Edufba: Salvador, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. **A televisão é capaz de informar?** São Paulo: Matrizes, v.10, n. 2, p. 13-23, maio/ago. 2016.

EMERITO, Matheus Barbosa. **O Falso Documentário**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

FECHINE, Yvana. **Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos**. Symposium, v. 5, n.1. Recife, 2001.

FRANÇA, Vera V. **O “popular” na TV e a chave de leitura dos gêneros**. In: GOMES, Itania Maria Mota (org). *Televisão e realidade*. Edufba: Salvador, 2009.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**. Aracaju: UFS, 2005.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **Jornalismo, ciência e senso comum: contribuições do método científico para a reportagem jornalística**. In: XV ENCONTRO DA COMPÓS, Grupo de Trabalho Estudos de Jornalismo. Anais... Bauru: Compós, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp 1991.

GONÇALVES, Telmo. **A abordagem do enquadramento nos estudos do jornalismo**. Caleidoscópio, n. 5/6. Lisboa: Universidade Lusófona, 2005.

HIGHT, Craig; ROSCOE, Jane. **Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality**. Manchester: Manchester University Press, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Touro Pérez. Rio de Janeiro: edições 70, 1985.

IORIO, Shanon. **Qualitative Method Journalism**. In: IORIO, Sharon (ed.) *Qualitative Research in Journalism*. Mahwah (USA): Lawrence Erlbaum Associates, 2004, p. 3-19.

JACOBUS, Rodrigo Maciel. **Um nobre bufão no reino da grande imprensa: a construção do personagem Barão de Itararé na paródia jornalística do semanário A Manhã (1926-1935)**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

JOST, Françoise. **Que significa fala de verdade para a televisão?** In: GOMES, Itania Maria Mota (org). *Televisão e realidade*. Salvador: Edufba, 2009.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo: o que os profissionais devem saber e o público deve exigir**. Porto: Editora Porto, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pode-se falar em gêneros na televisão?** *Revista Famecos*, Porto Alegre, vol. 1, n. 10, p. 142-158, jun. 1999.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. **Documentiras e fricções: o lado escuro da Lua**. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 10, p. 11-30, dez. 2005.

MACHADO, Arlindo. **Novos Territórios dos Documentários**. *Doc On-line: revista digital de cinema documentário*, v. 11, 2011.

MEYER, Philip. **Precision Journalism – A Reporter’s Introduction to Social Science Methods**. 4th ed. Lanham (USA): Bowman & Littlefield Publishers, 2002.

MIGUEL, Luís Felipe. **O jornalismo como sistema perito**. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*. V. 11, n. 1. São Paulo: USP, 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

NUNES, Caue Fernandes. **Documentário, falso e ciência: ancoragens e decolagens**. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

PENAFRIA, Manuela. **Algumas questões sobre o documentário e outros tantos equívocos**. Universidade da Beira Interior, 2018.

PENAFRIA, Manuela. **Em Busca do Perfeito Realismo**. Universidade da Beira Interior, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema**. Universidade da Beira Interior, 2003.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SCHUDSON, Michael. **The Power of News**. Harvard University Press, 1995

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

TAVARES, Bruno; LEÃO, Lúcia. **O Processo de Criação de Formatos de Programas Televisivos: Uma Proposta Metodológica**. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais. Universidade do Minho, Braga, 2014.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

WOLTON, Dominique. **Mídias generalistas e grande público**. In: WOLTON, Dominique. *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.