

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

MAURO CESAR GONÇALVES CAVALHEIRO

**O DOCUMENTÁRIO COMO FICÇÃO: CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO MOCK  
DOCUMENTARY**

Porto Alegre  
2011

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

**O DOCUMENTÁRIO COMO FICÇÃO: CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO MOCK  
DOCUMENTARY**

MAURO CESAR GONÇALVES CAVALHEIRO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento às exigências do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, para obtenção do diploma de graduação no curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre,  
2011

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

MAURO CESAR GONÇALVES CAVALHEIRO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento às exigências do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, para obtenção do diploma de graduação no curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

**Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini**

**O DOCUMENTÁRIO COMO FICÇÃO: CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO MOCK DOCUMENTARY**

**BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini  
Orientadora

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Prof. Ms. Fernando Simões Antunes Junior

Porto Alegre, 05 de julho de 2011

*Não acredite no que você ouviu; não acredite  
em tradições porque elas existem há muitas  
gerações;  
não acredite em algo porque é dito por muitos;  
não acredite meramente em afirmações  
escritas de sábios antigos;  
não acredite em conjecturas; não acredite em  
algo como verdade por força do hábito;  
não acredite meramente na autoridade de seus  
mestres e anciãos.  
Somente após a observação e análise, quando  
for de acordo com a razão e condutivo para o  
bem e benefício de todos, somente então aceite  
e viva para isso.  
(Buda)*

*It's all true... except the lies.*  
(da capa do DVD de Alternative 3)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus amigos, professores e colegas de faculdade pelos momentos de aprendizado, alegria e companherismo proporcionados durante estes seis anos.

Aos meus colegas de trabalho pelo apoio e amizade.

À minha família, especialmente à minha mãe, por estar ao meu lado nesta longa caminhada.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a linguagem estética do formato cinematográfico conhecido como *mock documentary*. Investiga também o caráter representacional do cinema e como esta característica se moldou através de sua história. Estuda os aspectos mais importantes da linguagem cinematográfica. Propõe uma análise de *mock documentaries* a fim de identificar aspectos comuns em suas estruturas fílmicas. Como objetos de análise serão utilizados quatro filmes: *Isto é Spinal Tap (This is Spinal Tap, 1984)* de Rob Reiner, *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project, 1999)* de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, *REC* de Jaume Balagueró e Paco Plaza, *Cloverfield - Monstro (Cloverfield, 2008)* de Matt Reeves e *Atividade Paranormal (Paranormal Activity, 2009)* de Oren Peli. A escolha destes filmes pretende ser uma amostra representativa dos *mock-documentaries* realizados nos últimos trinta anos e tiveram destaque entre o público.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2. AUDIOVISUALIDADES E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE</b>	<b>14</b>
2.1 DE ONDE VEM A IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA	14
2.2 ENCENAÇÃO E REPRESENTAÇÃO NO CINEMA	17
2.3 DOCUMENTÁRIO: HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO	21
2.4 TELEVISÃO E REALIDADE – OUTROS GÊNEROS DE NÃO-FICÇÃO	25
<b>3 ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA</b>	<b>28</b>
3.1 METODOLOGIA E ANÁLISE FÍLMICA	28
3.2 AUDIOVISUALIDADE DO CINEMA	30
3.2.1 MOVIMENTO, PLANO E ENQUADRAMENTO	31
3.2.2 O SOM	34
3.3 A MONTAGEM	35
3.4 OUTROS ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	38
<b>4 O MOCK DOCUMENTARY E SUAS CARACERÍSTICAS</b>	<b>41</b>
4.1 O QUE É MOCK DOCUMENTARY?	41
4.2 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS	47
4.2.1 O AUDIOVISUAL QUE BUSCA A REPRESENTAÇÃO REALISTA	47
4.2.2 A MONTAGEM EXPLÍCITA	53
4.2.3 A NARRATIVA DO ABSURDO	56
4.3 OUTROS ASPECTOS IMPORTANTES	59
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>63</b>
<b>6 REFERÊNCIAS</b>	<b>65</b>
<b>7 APÊNDICES</b>	<b>67</b>

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 - Imagem de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*/
- Figura 02 - Imagem de *Swiss Spaghetti Harvesting*, do programa Panorama/
- Figura 03 - Imagem de *Swiss Spaghetti Harvesting*, do programa Panorama/
- Figura 04 - Imagem do início de Cidadão Kane onde vemos o logotipo do cinejornal *News on the March*/
- Figura 05 - Imagem de *Cloverfield – Monstro*/
- Figura 06 - Imagem de *Cloverfield –Monstro*/
- Figura 07 - Imagem de *Cloverfield –Monstro*/
- Figura 08 - *A Bruxa de Bair*: captação em 16 mm/
- Figura 09 - *A Bruxa de Bair*: captação em vídeo/
- Figura 10 - Imagem de *Atividade Paranormal*/
- Figura 11 - Imagem de *Atividade Paranormal*. Câmera registrando a hora da captação/
- Figura 12 - Imagem do início de *Isto é Spinal Tap*/
- Figura 13 – Imagem de *Isto é Spinal Tap*/
- Figura 14 - Imagens de Contatos de 4º Grau/
- Figura 15 - Imagens de Contatos de 4º Grau/
- Figura 16 - Imagem do início de *Cloverfield*/
- Figura 17 - Imagem do início de *A Bruxa de Blair*/



## 1 INTRODUÇÃO

Um programa jornalístico chamado "Enquanto Você Dorme" se propõe a documentar a vida noturna de Barcelona em seus vários aspectos. A apresentadora, Ángela Vidal vai até a base de um dos batalhões de bombeiros da cidade para retratar o cotidiano dos oficiais que prestam o plantão da noite. Entre depoimentos diversos e gravações de atividades de lazer e repouso dos combatentes de incêndio surge uma emergência: vizinhos de um prédio estão sendo perturbados por barulhos feitos por uma solitária vizinha. Logo depois de chegarem a equipe de reportagem e os bombeiros são confrontados pela moradora em um acesso de violência e em seguida são isolados da parte de fora do prédio pelo serviço de saúde. Constatam logo após que uma estranha doença está se alastrando entre os moradores e transformando-os em zumbis violentos. Com o passar do tempo todos as pessoas do prédio são mortas ou infectadas, deixando Ángela e seu *cameraman*, Manu, isolados no sótão, quando são finalmente atacados pela jovem que iniciou a contaminação. Todos estes eventos são mostrados na tela do cinema de forma documental e como teriam sido gravados originalmente, mostrando o progressivo desespero da equipe de reportagem e dos moradores do prédio de apartamentos isolados e sendo mortos um a um até o desaparecimento de Ángela. Mas todos estes fatos, mostrados como um documentário jornalístico, são falsos.

Esta é a trama do filme *REC*, de Jaume Balagueró e Paco Plaza e não passa de uma obra de horror filmada como se fosse um registro real de eventos extraordinários. O uso de uma gravação de um programa jornalístico dá ainda mais sustentação a idéia de transmissão "de verdade" - de um fato documental.

Filmes como *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, 1979), *Zelig* (1983), *Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, 1984), *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999) e *Cloverfield – Monstro* (*Cloverfield*, 2008) alcançaram popularidade entre o público utilizando a estratégia de simular o cinema documentário ou o registro com características do jornalismo documental a fim de estabelecer maior profundidade dramática, criar paródias ou contestar as convenções e idéias por trás dos documentários ou programas jornalísticos.

Obras audiovisuais que utilizam esta forma de narrativa, utilizando a estética do documentário para fazer cinema ficcional foram chamados por diversos nomes: *mock-documentary*, *mockmentary*, *falsumentário*, *fake documentary*, etc.

Para fins da análise neste trabalho utilizarei a expressão em inglês *mock-documentary*. O adjetivo em inglês *mock* (ridicularizar, zombar de, gozar de; adjetivo: falso, fingido), a meu ver, representa muito melhor as diversas intenções deste formato de audiovisual que se difundiu no cinema, televisão e na internet.

A popularidade destes *mock-documentaries* é um desafio ao próprio status do documentário como portador de uma verdade e a idéia de que este representa fielmente a realidade. Demonstrando facilmente como conceitos do documentário podem ser falseados, o *mock-documentary* sugere não apenas uma nova relação entre o gênero e o espectador, pois é preciso que este conheça os códigos do documentário para perceber as subversões propostas pelo formato, como também expõe as relações entre os ditos cinema de ficção e não-ficção.

Desde os primórdios do cinema, os registros produzidos se inserem numa dualidade entre o ficcional e o não-ficcional. Uma dualidade entre o natural e o criativo. Uma dualidade que seria também entre a ficção e a simples captação do real. Uma relação que vem dos primórdios do cinema.

A invenção do cinema é, originalmente, uma descoberta científica, e não artística. Algum tempo depois, os irmãos Lumière, de um lado, e Georges Méliés, de outro, estabeleceram os códigos dessa divergência entre o cinema de ficção e o documentário. Segundo Tarcízio Silva:

Os primeiros filmes de ficção eram praticamente simples registros de teatro ou do cotidiano. Câmera e enquadramentos fixos, montagem inexistente. Aos poucos a linguagem cinematográfica foi sendo desenvolvida, com montagem e movimentos de câmera como recurso estético. [...] Esses desenvolvimentos técnicos foram realizados com o intuito de aperfeiçoar o que a grande maioria da produção comercial de cinema de ficção sempre buscou: apresentar histórias, mesmo que fantásticas, que façam o espectador “imerso” no filme. (2009)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Silva, Tarcízio. A estética documental no cinema de terror de “A Bruxa de Blair”, “[REC]” e “Cloverfield” disponível em <<http://tarciziosilva.com.br/blog/a-estetica-documental-no-cinema-de-terror-de-%E2%80%9Ca-bruxa-de-blair%E2%80%9D-%E2%80%9Crec%E2%80%9D-e-%E2%80%9Ccloverfield%E2%80%9D/>> Acessado em 17 de Abril de 2011 às 15:00

Um dos modos de fazer o espectador fazer esta imersão é se apropriar de convenções de um gênero cinematográfico que procura uma relação de proximidade com a realidade, “respeitando um determinado conjunto de convenções: registro in loco, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, etc.” (Melo, 2002, p. 23)

Mas como se distingue o *mock-documentary* do jornalismo, do filme de reconstituição de época, das dramatizações de períodos históricos (às vezes utilizadas para fins educacionais) ou das notícias falsas a que muitas vezes visam somente obter audiência? Quais são as características mais marcantes deste gênero que o distingue dos outros formatos cinematográficos? Afinal, quais as marcas estéticas que distinguem o *mock-documentary* de outros gêneros?

Com objetivo de responder estas perguntas analisarei a relação do cinema com a realidade e suposta dualidade entre o cinema ficcional e não-ficcional (documentário) e a relação deste com o *mock-documentary*. Demonstrarei também as características técnicas e estéticas comuns às obras audiovisuais exibidas no cinema que utilizam o formato *mock-documentary*.

Meu interesse na área de documentário vem do trabalho que desenvolvi ao longo dos anos do curso de Publicidade e Propaganda como produtor de conteúdo audiovisual. Por diversos anos atuei como bolsista e monitor no estúdio de vídeo na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação e passei por produtoras audiovisuais quando estagiei.

Durante o exercício de editor de vídeo e diretor de alguns produtos audiovisuais me dei conta do poder da manipulação deste conteúdo através dos elementos técnicos e estéticos como a fotografia, enquadramentos, trucagens sonoras, montagem e divulgação da obra audiovisual. Cada um destes itens poderia afetar a receptividade por parte do espectador e pode ser usado das mais variadas formas e com diferentes objetivos conforme a vontade do realizador.

O *mock-documentary* também entrou nos meus interesses ao pesquisar mitos e boatos difundidos na internet. Obras como *Alternative 3*<sup>2</sup> e *The Orion Conspiracy*<sup>3</sup>, que

---

<sup>2</sup> *Alternative 3* é parte da série *Science Report*, produzida pela Anglia Television (emissora do Reino Unido) e veiculado no ano de 1977. Realizado primeiramente para ser exibido como uma brincadeira de 1º de abril, acabou sendo levado ao ar em outra data e confundiu diversos espectadores, apesar dos créditos finais mostrarem a data original programada para veiculação e o elenco de atores que participou da produção.

<sup>3</sup> *The Orion Conspiracy* é um curta-metragem realizado por Seb Janicak e disponibilizado na Internet no site [www.theorionconspiracy.com](http://www.theorionconspiracy.com). A trama trata de uma suposta apresentação, a políticos do alto escalão francês,

foram produzidos como falsos documentários se difundiram de tal forma entre as pessoas que alguns chegaram a tomá-los como verdadeiros, apesar de todas as evidências em contrário.

Ao pesquisar sobre este formato audiovisual me deparei com algumas obras escritas em língua estrangeira, destacando-se *Faking It - Mock-documentary and the Subversion of Factuality* (2007) de Jane Roscoe e Craig High, que faz uma análise do *mock-documentary* a partir do seu conteúdo textual, e *F Is For Phony: Fake Documentary And Truth's Undoing* (2006), de Alexander Juhasz e Jesse Lerner, que relaciona o cinema não-ficcional como os falsos documentários na área da televisão.

Não pretendo discutir neste trabalho obras documentais ou jornalísticas que se utilizam de má fé ao passar informações falsas ou distorcidas para quaisquer fins. Os filmes aqui analisados se assumem e são tidos como obras de ficção e não são representações históricas ou sociais como vistas nos verdadeiros documentários, mas podem ser vistos como crítica ou paródia sobre estas representações.

Este trabalho se dividirá em cinco capítulos. O primeiro e o último corresponderão respectivamente à introdução e a conclusão. No segundo capítulo examinarei a relação entre cinema, documentário e a representação da realidade. No terceiro capítulo estudarei as considerações estéticas a cerca do cinema destacando os aspectos mais relevantes na análise fílmica. Neste dois capítulos serão utilizados diversas obras de autores como de Ismail Xavier, Silvio Da-Rin, Bill Nichols, Manuela Penafria, Robert Grélier, Carlos Deane e Hélio Godoy, Christian Metz e Arlindo Machado, entre outros.

No quarto capítulo será feita análise fílmica com base nos capítulos anteriores dos seguintes filmes: *Spinal Tap (This is Spinal Tap, 1984)* de Rob Reiner, *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project, 1999)* de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, *REC* de Jaume Balagueró e Paco Plaza, *Cloverfield - Monstro (Cloverfield, 2008)* de Matt Reeves e *Atividade Paranormal (Paranormal Activity, 2010)* de Oren Peli. A escolha destes filmes pretende ser uma amostra representativa dos *mock-documentaries* realizados nos últimos trinta anos e tiveram destaque entre o público de cinema. Cada um deles exhibe

---

sobre uma conspiração que envolve arqueologia, tecnologia extraterrestre e nazismo. As imagens utilizadas na apresentação são montagens fotográficas realizadas em programas gráficos.

características próprias que representam a variedade de narrativas dentro deste formato, assim como sua possível mudança técnica através do tempo. Completam este trabalho os apêndices e referências utilizadas.

## 2 AUDIOVISUALIDADES E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Quando, ao assistir um filme ou olharmos um programa de televisão, somos, muitas vezes, levados a “mergulhar” na realidade que é exposta na tela. Esta realidade, muitas vezes, não passa de uma ficção que tem pouco a ver com nosso cotidiano. No entanto nos identificamos, nos emocionamos e nos envolvemos com ela, mesmo quando ela é apenas representação. Hoje em dia, o cinema tenta nos fazer mergulhar cada vez mais na sensação de realidade que ele quer projetar, seja através de recursos tecnológicos (imagens em três dimensões, som estereofônico), ou narrativos.

Neste capítulo farei uma análise de como esta capacidade de representar a realidade que está presente na arte cinematográfica evoluiu através da história e como ela é vista por diversos autores.

### 2.1 DE ONDE VEM A IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA

Quando vamos a uma sala de cinema não raro temos a sensação de mergulhar na narrativa e nas imagens, quase como se pudéssemos entrar na história e ela fosse real. Este efeito de realidade próprio do cinema é considerado uma das questões mais importantes da teoria fílmica. Tanto os filmes fantásticos como os “realistas” (e isto inclui a forma mais conhecida de realismo no cinema, o documentário) nos passam este aspecto de acontecimento com certa familiaridade. Milhões de pessoas vão às salas de cinema ver filmes todos os anos e podemos atribuir a este poder de imersão o sucesso desta forma de arte que tem pouco mais de um século de vida. Segundo Christian Metz este sentimento “têm o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estréia teatral ou comprar o último romance.” (1972, p.17).

Como boa parte das pinturas do século XIX, as imagens de Lumière seduziam por suas minúcias, por seu poder de “computar” imaginariamente o real e reduzi-lo ao indefinidamente acumulável, por sua capacidade de captar uma grande quantidade de detalhes. E precisamente essa minuciosidade ultrapassa a realidade. Outro efeito de realidade: a qualidade; a perfeição com que se percebe o vento agitando as folhas das árvores, o fumo, os reflexos e, sobretudo, o movimento. Aparentemente e ressaltando as distâncias, tudo aquilo que seduz os

espectadores das imagens de Lumière segue impressionando os consumidores de "novas" imagens. (FECÉ, 1998)<sup>4</sup>

Roland Barthes propôs algumas análises sobre o problema do efeito de realidade que existe na foto estática e isto pode nos levar a entender este processo no cinema. A fotografia tem a propriedade de ser a imagem do passado que, mesmo estando em nossas mãos impressa no papel ou, hoje em dia, nas telas das máquinas que reproduzem estas imagens eletronicamente, é visto como algo autêntico, ou seja, que esteve diante da objetiva da câmera e foi “capturado” por ela, aprisionando este momento no filme fotográfico (ou na forma de arquivo eletrônico). O alto grau de indicialidade da fotografia ilude e dá a entender que “na imagem fotográfica, aquilo que se opõe à ficção é sempre um documento, ou seja, uma evidência, tal como na expressão prova documental.” (DEANE, 2002, p.42)

O tempo e o espaço são subvertidos no seu senso comum. Ver uma foto seria como olhar pelo telescópio as imagens das estrelas cuja luz demora anos para chegar até nós. Enxergamos algo que aconteceu há milênios através das lentes destes aparelhos, mas que nos parece registro real trazido até nós pelas leis imparciais da física.

No entanto não vivemos esta ilusão autêntica de realidade na fotografia como vivemos no cinema. Sabemos que “olhamos para o passado” nas fotos. No registro fotográfico “o *isto-foi* supera o *sou-eu*” (BARTHES apud METZ, 1972, p. 19). A fotografia levaria apenas a um caráter de contemplação da exteriorialidade tendo um baixo poder projetivo, ao contrário do cinema.

O maior poder projetivo do cinema deriva de uma característica particular da sétima arte: o movimento. Através da projeção contínua de imagens com diferenças de registro, nosso olho tem a impressão de que estas fotos estáticas, projetadas a uma velocidade de 24 quadros por segundo na verdade fazem parte de um *continuum* sem interrupções (que são explicitados apenas nas transições e cortes os filmes). A ilusão gerada por esta sucessão de quadros possibilita que nossa mente dê consistência às formas vistas na tela, concedendo-lhes um índice de realidade adicional. Os objetos ganham vida através das sensações de proeminência, corporalidade e substância. Além disso, o movimento contribui com o efeito de realidade, pois o que se move é considerado necessariamente real, ao contrário de outras qualidades que outras estruturas visuais podem carregar como o volume (que pode ser acrescentado a uma figura ao lhe darmos perspectiva) (cf. METZ,

---

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/fece.htm>. Acessado em 07 de junho de 2011 às 14h30

1972, p, 21). O movimento só pode ser real ao ser produzido; ou seja, se ele foi visto, ele existiu. Não existiria apenas uma impressão de realidade em relação ao que se move, mas também uma realidade de impressão. (idem, p. 22).

Consideremos que além da indicialidade e do movimento, outra questão importante para a impressão de realidade no cinema é o conceito do *fora-de-campo*. Sabemos que a captação das imagens do filme se dá através da escolha e enquadramento de certos elementos dentro de um certo espaço “emoldurando” na tela o que pode ser enquadrado pela objetiva, deixando elementos que estão no filme fora do campo de visão do espectador, isto é, fora da tela. Poderemos colocar uma câmera fixa fazendo a captação do trânsito de pedestres em uma rua. Este enquadramento poderia ser considerado algo parecido com o teatro, com o espaço do palco restringido o que é para ser visto. Contudo sabemos que o que vemos na tela não limita o que está acontecendo. Podemos ver pessoas entrando e saindo de quadro, sons à volta da situação e estes elementos do filme atraem a atenção do espectador, inclusive podendo fazer parte de uma parte da narrativa (documental ou ficcional) da obra.

Para Ismail Xavier

Ninguém associou o plano fixo e contínuo numa rua, ou mesmo a famosa chegada do trem da primeira projeção cinematográfica, a algo como o “teatro filmado”. Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral, e também ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo o fotográfico: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas o ponto de tensão originário de transformações da configuração dada. (2005, p. 21)

O próprio movimento da câmera no cinema reforça a expansibilidade da imagem na tela. Reside neste movimento a idéia de um mundo maior que lhe permite os avanços e recuos, panorâmicas e *tilts*, direcionando o “olhar” para uma direção ou outra dando a idéia de intencionalidade. Ao contrário da pintura em que o microcosmo retratado pelo artista esta enclausurado pela moldura, a janela cinematográfica possibilita pensar além do enquadramento, com um universo que existe além e está no filme – ela não restringe, e sim expande.



Consideremos também que a profundidade de campo é muito forte no cinema. Reagimos diante da imagem projetada no plano da tela como se ela tivesse três dimensões, de forma análoga ao espaço real.

Todavia, Ismail Xavier afirma que a objetividade do cinema se perde em um momento crucial da produção de uma obra cinematográfica: a montagem. Ao quebrarmos a continuidade de uma seqüência de imagens estamos indo além da realidade. O nosso cotidiano não se quebra em momentos escolhidos conforme a vontade do montador. Seguimos um momento após o outro sem interrupções. Embora a decupagem clássica e a tendência da interpretação naturalista dos atores tentem mascarar isto, a montagem é evidência de que uma sucessão não-natural de coisas e, em última instância, de que há uma escolha por trás do que é mostrado. E esta intenção que está nas escolhas feitas durante a produção e montagem de um filme tem origem nos primórdios do cinema.

## 2.2 ENCENAÇÃO E REPRESENTAÇÃO NO CINEMA

Em uma apresentação em dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris, foram exibidos os filmes como “*La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière*” (A Saída dos Operários da Fábrica Lumière, 1895) e “*L'Arrivée d'un Train en Gare*” (Chegada de um Trem à Estação, 1895) ambos gravados registrando o cotidiano daquela época. Esta foi considerada a primeira sessão de cinema da história e estes filmes produzidos pelos irmãos Lumière são considerados os primeiros registros cinematográficos da história.



Figura 01 – Imagem de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*

Fonte: [http://joaocinema.blogspot.com/2008/08/irmos-lumire-onde-tudo-comeou\\_16.html](http://joaocinema.blogspot.com/2008/08/irmos-lumire-onde-tudo-comeou_16.html)<sup>5</sup>

Porém, a invenção do cinema foi considerada, originalmente, uma descoberta científica, e não artística. Produzido para fins científicos, o cinematógrafo foi criado com a finalidade de simplesmente captar, revelar a película e reproduzir o movimento em forma de filme. Considerou-se que o cinema teria capacidade de captar a realidade objetivamente, como se a câmera tivesse um olhar de neutralidade que não teria qualquer tentação manipulatória.

No entanto a exacerbação da capacidade do cinema em realizar simulações e partir para além do realismo dos irmãos Lumière e suas filmagens sobre o cotidiano e as atualidades foi levada a cabo por George Méliès, que produziu inúmeros filmes destacando-se *Le Petit Chaperon Rouge* (Chapeuzinho Vermelho, 1901), *Le Royaume des Fées* (O Reino das Fadas, 1903); *Le Cuirassé Maine* (O Encouraçado Maine, 1898), *Quatre cents farces du diable* (Quatrocentas Farsas do Diabo, 1906) e *Le Tunnel Sous la Manche* (O Túnel do Canal da Mancha, 1907) e o conhecido *Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua, 1902). Este último estabelece um marco ao contar uma história ficcional (baseada em um livro de Júlio Verne) juntando planos em um encadeamento lógico, conseguindo realizar uma obra de entretenimento simples e criativa.

Estes primeiros filmes de ficção eram praticamente simples registros teatrais. Câmera e enquadramentos fixos e ausência de montagem. Mas esta técnica foi logo deixada

---

<sup>5</sup> Acessado em 20 de maio de 2011 às 18h40

de lado com o desenvolvimento de novos recursos (inclusão do som, invenção de câmeras mais leves, etc.) e a necessidade financeira de atrair novos públicos, que no início do cinema era composto das camadas mais pobres e incultas da população, em busca do “realismo” da ficção e do apuramento dos temas. Aos poucos a linguagem cinematográfica foi sendo desenvolvida, com montagem e movimentos de câmera como recurso estético. O cinema clássico sempre teve como objetivo esconder o modo de captação das imagens, por meio da câmera.

Da mesma forma os primeiros atores que atuaram no cinema utilizavam gestos exagerados (teatrais) a fim de expressar suas ações. Com o tempo, conforme a câmera se aproxima dos atores, buscou-se uma interpretação mais contida e naturalista.

A concepção de realismo aqui dada assinala, portanto, que ficção e documentário possuem graus de diferença, muito embora, não estejam isolados um do outro. É possível observarmos um certo matiz, que caminha do puro documentário, até a pura ficção, com muitos tipos intermediários entre esses dois extremos. O que deve ser elucidado, é que mesmo sendo discursos distintos sobre a realidade ambos utilizam a câmera de cinema e há pessoas que tomam as decisões do que filmar e o que editar.

Todavia, desde o início, o cinema teve um pouco de direção e muito mais *mis-en-scène*<sup>6</sup>. Vejamos, por exemplo, um dos primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière e mostrados na primeira sessão de cinema citados anteriormente: *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*. Nele vemos os empregados da fábrica bem vestidos, com os homens utilizando chapéus e algumas mulheres com vestidos volumosos, bolsas e chapéus com adornos e flores. Todos estão arrumados e aparentemente felizes e vestindo roupas de domingo e chapéus de verão. As pessoas desviam para a direita e a esquerda evitando ir diretamente em direção à câmera, compondo uma estrutura organizada e visualmente atrativa. Tamanho apuro estético poderia ser conseguido espontaneamente? Se os empregados tivessem sido filmados de forma inesperada se comportariam de forma a não ir em direção da câmera e se vestirem de maneira “endomingada”?

Consta na pesquisa de Robert Grélies (cf. 2009, p. 10) que, muito recentemente, foram encontradas diversas versões desta mesma cena, em que progressivamente as pessoas

---

<sup>6</sup> Condução do trabalho de atores e pessoas envolvidas na realização cênica ou cinematográfica, ou seja, a encenação.

vão mudando sua atitude em frente às câmeras, mudando de indumentária e se colocando progressivamente melhor diante da objetiva.

Fica um tanto óbvio pensar que os operários sabiam que estavam sendo filmados, afinal

não se trabalha impunemente em uma fábrica produtora de placas fotográficas sem que se saiba que a manivela girada pelo senhor Lumière, ao lado da caixa de madeira é, nem mais nem menos, uma máquina fotográfica aperfeiçoada, capaz de transformar a pose em movimentos. Pelo menos, é o que se aprende nos dias que antecedem o famoso 19 de março de 1895. (GRÉLIES, 2009, p. 11)

A câmera não está escondida para registrar as reações espontâneas dos empregados de um fábrica em 1895, e sim, para reconstituir um evento aos olhos de um diretor: operários deixando seu local de trabalho. Trata-se da primeira ficção que foi tratada como documentário.

A imagem, com certa dose de manipulação, pode acabar enganando a platéia e como na folclórica história sobre a primeira apresentação do cinematógrafo pode fazer com que um trem que não passa de uma projeção de imagens em um telão assuste um bom número de pessoas e as faça correr em pânico. Em 1925, por exemplo, militares de diversos países ao sair da apresentação de *O Encouraçado Potemkin*, mostraram-se preocupados com a última cena do filme em que uma frota de navios russos aparecia saindo do porto de Odessa. Diante da impressionante imagem de tantas embarcações diversas nações resolveram aumentar suas próprias frotas temendo o poderio da armada russa. Contudo estas imagens eram antigas e mostravam, na realidade, navios da frota alemã. Devido a alguns problemas durante a filmagem das cenas com a frota russa verdadeira, Eisenstein não pôde utilizar as imagens. Conformado, foi buscar imagens arquivadas na cinemateca de Moscou. (cf. GRÉLIES, 2009, p. 7)

Os arquivos fotográficos ou cinematográficos, se guardam verdades, não podem, em caso algum, dizer “a verdade”. A partir do efeito descoberto por Lev Vladimirovitch Koulechov, nunca mais deixamos de brincar com as imagens, até mesmo com as de arquivos. A história do cinema é cheia de traições mais ou menos confessadas; e os traidores nem sempre são aqueles que julgamos. Em uma época em que os equipamentos utilizados para o registro da realidade não eram muito confiáveis, os realizadores precisavam superar suas deficiências. Assim, em outubro de 1940, o encontro entre Hitler e Pétain na estação de Montoire foi imortalizado em uma foto, embora o fotógrafo tenha simplesmente perdido a cena. (idem, p. 8)

Não se pode negar que há uma subjetividade na captação da imagem, tanto na fotográfica, quanto na cinematográfica (no caso das famosas imagens da primeira sessão de cinema). Essa subjetividade, possibilitada pelos irmãos Lumière ao operar o cinematógrafo ou pela postura dos “atores” em frente à câmera que lhes capta a imagem. Seu conhecimento prévio da fotografia, como forma de reprodução de seu cotidiano e legado para sua posteridade transformou uma postura natural em algo encenado.

Deve-se lembrar, porém, que estes “atores” da fábrica estão gravados em um filme que faz parte do início do cinema, quando ainda estavam explorando as possibilidades que este ainda poderia trazer, e a distinção clara entre cinema ficcional e não-ficcional não era clara.

### 2.3 DOCUMENTÁRIO: HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO

O gênero documentário surgiu com Robert J. Flaherty em seu filme *Nanook*, o Esquimó (*Nanook of the North*, 1922), que mostrava os costumes de uma família de esquimós no Norte do Canadá. Foi deste momento em diante que começou toda a dicotomia entre realidade e ficção no cinema. Os documentários passam a mostrar a “realidade”, o drama social e histórico, de forma que não criam histórias; por outro lado, a ficção procura algo diferente, que é fazer com que o espectador fuja do mundo real e mergulhe em um mundo análogo ao dos sonhos.

Contudo, Bill Nichols (2005, p. 26) define que “todo o 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”. Podemos assistir a um filme e extrair dele referências associadas ao momento em que o mesmo foi produzido, os cenários e a moda utilizada na época do filme, e traduzindo com isso informações, utilizá-las como um documento de pesquisa. Para Nichols (2005), existem dois tipos de filme: (1) documentário de satisfação e desejo e (2) documentário de representação social. Cada tipo de documentário conta uma história, mas essas narrativas são de espécies diferentes.

Os documentários de satisfação e desejo são os que normalmente chamamos de ficção. [...] Os documentários de representação social são os que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de

forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. (NICHOLS, 2005, p. 26).

No início do cinema, predominou o “cinema de atrações” que aguçava a curiosidade do público através da exibição de imagens exóticas e a representação demorada de atividades ordinárias que se aproximavam do sensacionalismo e da bizarrice. No entanto o documentário só se destacou mais tarde pois

nos inícios do cinema (em 1895) ainda estávamos longe da constituição do filme documentário enquanto gênero, o que veio a ter lugar nos anos 30 na Grã-Bretanha, com John Grierson (1898-1972). A partir do seu filme *Drifters* (1929) o diretor defendeu duplamente o documentário: como produtor e impulsionador do “movimento documentarista britânico” e através de textos em que proclamava as potencialidades do documentário. (PENAFRIA, 2004, p.58)

Na realidade, Dziga Vertov, na União Soviética, promovera o documentário antes que Grierson o fizesse no seu, mas não teve ao seu redor um grupo que o seguisse e nem teve uma base institucional tão boa quanto a de John Grierson.

O flerte com a experimentação poética na década de 1920 e o desenvolvimento das técnicas narrativas para o cinema através das obras de D. W. Griffith permitiram que se explorasse as várias facetas do realismo (fotográfico, psicológico e emocional) que têm importância para o documentário. A união entre estes elementos e a voz clássica da oratória determinou uma perspectiva do mundo sócio-histórico característica do cinema de não-ficção.

Não há consenso em relação a definição de documentário, embora seus procedimentos diversos trabalhem a fim de manter uma proximidade com a realidade: não-direção de atores, cenários naturais, registro *in loco*, uso de imagens de arquivo com objetivo de garantir a autenticidade do que é representado (cf. MELO, 2002, p. 25). Mas estes recursos não são imprescindíveis ou exclusivos. Filmes de ficção podem usar imagens de arquivos ou cenários naturais mas isto não os transforma em documentários. *JFK – A Pergunta que Não Quer Calar* (*JFK*, 1991) utiliza imagens de arquivo (o plano seqüência de Zapruder) ao longo do filme para situar o protagonista dentro de um evento importante na história dos EUA: o assassinato do presidente John Fitzgerald Kennedy. Mesmo assim, este filme trata de eventos ficcionais e os registros de arquivo têm fins dramáticos e não sociais, embora o diretor Oliver Stone possa ter uma opinião divergente (cf. PENAFRIA, 2004, p. 62). Da mesma forma, documentários que utilizam recursos ficcionais (como a

reconstituição) não se transformam em filmes de ficção. Michael Moore utiliza um desenho animado para dramatizar a história dos EUA no documentário *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002), mas isto não retira do filme seu status de documentário.

Para Bill Nichols

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (2005, p. 48)

Uma grande diferença que existe entre o documentário e o filme de ficção é o grau de liberdade possível ao longo do processo de produção – desde a sua idealização até a montagem. O processo de construção do documentário pode ir se modificando ao longo da produção do filme, pois seu roteiro é mais aberto e suas equipes de produção são, em geral, menores. Dificilmente a equipe de realizadores de um filme ficcional poderia ter tal liberdade. Devido aos recursos financeiros envolvidos e para equipe técnica e artística (principalmente nos filmes produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood) o desvio repentino na construção da obra pode tornar sua realização inviável.

O documentário pode nos oferecer um registro reconhecível do nosso mundo. Devido à capacidade de registrar com fidelidade áudio e imagem podemos ver no filme lugares que poderíamos ver por nós mesmos, fora da sala de cinema. Vemos o que estava diante da objetiva, então deve ser verdadeiro, mas esta visão representa o interesse de outrem ou do próprio público. Os documentários também podem influenciar opiniões e intervir de forma ativa em determinado assunto.

O processo em que se dá a representação no documentário é diferente do que acontece no filme de ficção. Não somos convidados, em um documentário, a atuar mas, sim, a representar a nós mesmos; as pessoas são atores sociais dentro da obra audiovisual e não atores culturais que interpretam um papel. O papel do cineasta é diferente neste tipo de obra. O diretor pode transformar totalmente a vida de uma pessoa e precipitar julgamentos através de suas escolhas ao captar, montar e adequar o material fílmico. A responsabilidade

de um diretor de documentário é muito maior no momento que trata de pessoas que podem acabar sendo exploradas e participar de práticas enganosas. Isto leva a uma reflexão ética muito maior do que nos filmes de ficção. Não raro surgem tensões entre o documentarista e as pessoas que ele documenta, estejam elas em grandes comunidades ou em pequenas famílias. Na série de TV *An American Family* (1972), a família que foi filmada por meses por um documentarista acusa-o até hoje de tê-los manipulado e mostrado os piores aspectos da convivência familiar em nome da dramaticidade e da audiência.

Bill Nichols apresenta seis modos de documentários que servem para entender as diversas formas de construção de um documentário, contudo, esses tipos não excluem uns aos outros, podendo aparecer diversos modos em um mesmo filme:

1) *Modo Poético*: apresenta o mundo histórico como base para dar integridade formal e estética ao filme. Esse modo segue os ideais modernistas que representa a realidade através de fragmentações, não se preocupando com a linearidade, tempo, espaço ou uma apresentação dos atores sociais.

2) *Modo Expositivo*: é o mais difundido devido ao uso constante da linguagem de noticiários e TV. É um modo mais argumentativo que busca narrar, normalmente em *voz over*, dando uma impressão mais didática.

3) *Modo Observativo*: é o que tenta mostrar o que está ocorrendo apenas por meio da observação, sem a interferência do cineasta; a câmera está fixa em algum lugar e capta todos os acontecimentos. Não existe narração ou legenda que explique o que está se passando diante da câmera.

4) *Modo Participativo*: ganha essa definição, porque mostra o cineasta dentro da ação. Ele interfere na realidade dos atores sociais tornando-se também um personagem, ao tornar-se parte da narrativa, fazendo com que seu ponto de vista mostre-se de forma mais evidente.

5) *Modo Reflexivo*: busca trazer uma reflexão sobre o documentário e seu processo de produção. Trata-se de uma negociação entre cineasta e espectador, que faz com que este reflita sobre o próprio processo produtivo.

6) *Modo Performático*: traz a subjetividade e afetividade do cineasta, é um documentário classificado como autobiográfico, enfatizando a complexidade emocional da experiência na perspectiva do próprio cineasta, afastando-se do objetivo, sendo semelhante ao modo participativo. Constitui-se de uma combinação livre entre o real e do imaginado.



O cineasta também pode assumir diversas posturas para representar o outro. Esta postura depende de como o cineasta trata a relação entre estes três elementos que normalmente aparecem no documentário: o realizador (cineasta), as pessoas ou temas de que ele trata no documentário e público que irá ver o filme. A forma mais conveniente é do “Eu falo deles para você” através da “voz de Deus” (a voz de autoridade), seja como uma voz *over* e que fala em nome do filme, seja quando o cineasta aparece falando diante da câmera quando se torna personagem do filme, aproximando a obra do experimentalismo e do diário, transferindo a tentativa de persuasão do público do enfoque de determinado ponto de vista para a apresentação de determinada opinião pessoal, deslocando a ênfase para o ponto de vista do realizador.

A segunda abordagem mostra o contato entre o cineasta e o público, estabelecendo uma relação de identidade e compartilhamento. É a forma do “Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós.” Mas este discurso é direcionado a um sujeito separado – a um público sem diferenciação. Filmes publicitários e informativos adotam esta estrutura.

A terceira abordagem é o “Eu falo – ou nós falamos – de nós para você” em que o cineasta não está mais separado de quem representa. Ele pertence ao mesmo grupo, ou seja, está inserido naquele mundo. Os documentários “auto-etnográficos”, como aqueles em que grupos indígenas ou populações de comunidades carentes são instruídas a gravarem seu cotidiano, utilizam este formato.

## 2.4 TELEVISÃO E REALIDADE – OUTROS GÊNEROS DE NÃO-FICÇÃO

Depois do cinema a televisão se constitui como a forma mais conhecida de difusão audiovisual. Popular desde a década de 1950, a televisão também conta com formatos que visam a representar a realidade. O mais popular deles é o telejornalismo. Os telejornais são, indiscutivelmente, os produtos jornalísticos de maior audiência, não só porque são uma fonte de acesso fácil aos acontecimentos diários - e esse acesso é econômico - mas porque não é necessário ir muito longe para informar-se, basta caminhar até a sala e ligar a televisão. O noticiário nos entrega pronto um mundo construído por ele, apoiando-se na proposta de permitir compreender os acontecimentos:

O suporte audiovisual do telejornal permite que a realidade reconstruída por ele vá além da própria realidade perceptível, alcançando lugares onde não pode chegar o olho humano. Não só porque mostra acontecimentos dos quais não podemos participar, senão porque, nos que estivemos presentes, nos aproxima dos fatos de uma maneira diferente. (SANTOS, AYRES, 2008, p. 5)

O gênero telejornal resulta da confluência do gênero jornalístico com o suporte televisivo. O conteúdo do telejornal é informativo, jornalístico e o material é audiovisual, portanto, as possibilidades do seu texto estão determinadas pela linguagem audiovisual. O telejornal também é o gênero que mais agrega formas televisuais tais como anúncios, especialistas, repórteres, etc.

No telejornalismo, a função do repórter foi mudando com o passar do tempo. No começo, ele não tinha outra função além de segurar o microfone e fazer perguntas que quase nunca iam ao ar. Atualmente a situação é bem diferente, sua função não se reduz à técnica; ele trabalha com representações ideológicas, palavras, informações, dados, opiniões e atitudes que são as que a empresa adota. Hoje, o jornalista não só tem uma participação ativa, mas um lugar central na produção da matéria.

Assistimos ao telejornal com o objetivo de nos informarmos sobre o mundo em que vivemos. O telejornalismo funciona com a promessa intrínsecas de que este deve remeter à realidade. Esta promessa é expressa através de três formas: a promessa de restituição, do testemunho e da reconstituição (cf. JOST in GOMES, 2009, p. 21).

Através da promessa de restituição da imagem, o jornalismo diz que a imagem fala por si, ou seja, a capacidade do dispositivo (a câmera) de captar a imagem sem a subjetividade humana torna-o insuspeito de manipulação. Voltamos aqui ao ponto de vista dos inventores do cinema que viam a câmera como dispositivo de registro imparcial e que não estava sujeito à subjetividade humana. Esta idéia de que a objetiva da câmera é neutra também é atribuída às imagens dos *reality shows* (que tratarei mais tarde). Neste caso, a realidade jornalística é dissociada do “olhar”. Atualmente, vemos diversos programas jornalísticos utilizando o recurso da câmera escondida em que o jornalista toma as imagens, mas ele não as vê. Mantida longe das mãos e dos olhos do repórter, a câmera capta o que está disponível para ser visto, ignorando a vontade do jornalista.

O testemunho se baseia na confiança do jornalista em alguém que estava no local do acontecimento e o relata. O sujeito passa a ser a ligação com “a verdade dos fatos”. O

olhar do profissional se transfere para alguém que viu o fato por ele e que retransmite estes fatos para o público.

A promessa de reconstituição não nasceu no jornalismo e sim na polícia. A necessidade de solucionar crimes fez com que se recriasse as circunstâncias do crime a fim de que, através desta reconstituição, brotasse a verdade. No momento que o jornalista chega após o fato, ocorrido o telejornal pode utilizar deste recurso com objetivo não só de reconstruir o fato, mas de explicar o encadeamento dos eventos.

A última é a invenção, que foi abandonada na televisão atual, que introduz uma pedagogia da suspeita que dá ênfase ao processo investigativo mais do que ao resultado. Em vez de apresentar a reportagem como um processo já acabado, esta é apresentada em forma de construção.

Outra forma de não-ficção televisiva é o *reality show*. Derivado dos *talk shows*<sup>7</sup> este formato tem contaminado a programação da televisão. No Brasil programas como *Big Brother Brasil* e *a Casa dos Artistas* ganharam popularidade assim como no resto do mundo.

O objeto semiótico do reality show está constituído por aquilo que, de fato, está mais próximo do corpo humano e mais longe da fala: os gestos, os sorrisos, a raiva, o choro, o suor e a sexualidade, todos estes humores e secreções orgânicos fornecem o material indicial do BBB. (ANDACHT, 2005, p. 110)

Os *reality shows* como os “programas de confessionário” das tardes televisivas e o *Big Brother Brasil* é sinal de que os meios do audiovisual contemporâneo em que o público procura uma experiência comunicacional quase religiosa através da intimidade – uma observação mais física e emocional do que intelectual.

Algumas das grandes mensagens do mundo, portanto, se manifestam hoje na mídia não em palavras, nem em ideologias, mas em representação das pequenas situações cotidianas. Segundo Fernando Andacht

as pessoas procurariam no chamamento indicial, no contato com os signos da existência, a descoberta da face externa e real do sentido de suas próprias vidas. Esse conhecimento carnal é um signo inconfundível desta época. (idem, p. 110)

---

<sup>7</sup> Lacale (2001) define *talk show* como programas diurnos que se articulam em torno de ‘histórias de vida’ narradas pelos seus próprios protagonistas e que contemplam o acesso direto do telespectador na emissão. Esse acesso se dá mediante um telefone através do qual os espectadores ilustram com sua própria experiência o debate, ou explicam sua situação pessoal nos programas de variedades. (cf. FONSECA, 2003, p. 13)

A exploração do cotidiano como forma de entretenimento e informação é, de certa forma, uma perda da linha limítrofe que divide o real e o ficcional, o público e o privado, entre o e o subjetivo.

Este poder do cinema de “tornar real” é possível através do uso hábil dos recursos e da linguagem cinematográfica que também foi se delineando através do tempo e aos poucos moldou também a forma que o cinema é realizado contemporaneamente.

### **3 ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA E ANÁLISE FILMICA**

O cinema, como toda forma de arte, é um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética com sintaxe, estilo e com algumas especificidades. Através da organização de certos elementos, o cinema se propõe a oferecer uma visão subjetiva, poética, estética ou objetiva do mundo. A linguagem cinematográfica, que se compõe destes elementos, pode ser dominada ou conhecida por muitas pessoas, mas não é suficiente para elaboração de uma obra-prima. A forma como as imagens são organizadas em função de seu ritmo e significação é essencial na composição de uma obra cinematográfica. Se na escrita os autores utilizam as palavras, frases, parágrafos, acentos e pontuações, no cinema também temos elementos que organizam a “fala”.

A linguagem cinematográfica evoluiu bastante desde o início do cinema. Esta “escrita” de que é feito o cinema varia conforme as necessidades da narrativa e conforme a concepção do realizador..

Neste capítulo analisarei diferentes elementos da linguagem cinematográfica no campo da prática técnica e de suas mensagens artísticas: os aspectos visuais e sonoros, a montagem, a representação dos atores e a narrativa.

#### **3.1 METODOLOGIA: A ANÁLISE FÍLMICA**

Para atingir os objetivos deste trabalho é necessário que os filmes escolhidos sejam analisados com métodos apropriados ao objeto. A análise fílmica é uma prática que serve a um pedido contido em um certo contexto que pode ser variável. Ela pode ser um requisito para diversas atividades e fins.

São indispensáveis ao enquadramento da análise a definição do contexto e do produto final a ser analisado, através do esboço de seus limites, formas, suportes, eixos, etc.

No entanto é necessário ultrapassar diversos obstáculos para que possamos analisar um filme. Estes empecilhos podem ser de ordem material, intrinsecamente vinculados a própria complexidade do objeto-filme, cujo texto "é impossível de se encontrar' no sentido de que não é citável" (BELLOUR apud VANOYE, GOLIOT-LETÉ, 2006, p. 10); ou psicológica, ou seja, quando a própria atividade de descrição e compreensão do filme perde o sentido para quem executa o trabalho, afinal " de que serve compreender? De que serve interpretar um filme? Não basta vê-lo, eventualmente revê-lo, senti-lo?" (VANOYE, GOLIOT-LETÉ, 2006, p. 12).

O propósito da análise fílmica é examinar uma obra cinematográfica de modo técnico, desmontando-o, trabalhando-o e reconsiderando as primeiras impressões e hipóteses acerca do mesmo a fim de confirmá-las ou invalidá-las. (idem, p. 12)

Ao analisar um filme devemos desconstruí-lo e decompô-lo em seus elementos constituintes (descrição) para, logo em seguida, estabelecer elos entre esses elementos isolados e compreender como eles se associam para compor um todo significativo, o filme, reconstruindo-o (interpretação). Todavia esta reconstrução não é igual á criação do filme. Os limites do analista são muito estritos, isto é, ele não deve superar o filme. Os limites da "criatividade analítica" são os da própria obra cinematográfica, ou seja, do próprio objeto. Seguindo as fases de descrição e interpretação para evitar a fabulação ou a paráfrase ou ainda apenas citar trabalhos já realizados sobre o assunto ou filme analisado.

Deve-se então definir os parâmetros da análise, de forma que os elementos de interesse do analista devam ser separados e examinados de forma adequada. Dessa forma, o analista deve experimentar um processo de distanciamento onde deve submeter o filme a seus instrumentos de análise de maneira racional e estruturada. Sua interpretação deve ser crítica, de forma que o interesse deva ser pelo sentido e produção do sentido (o que se exprime e como se exprime) no filme. Neste processo podem ser utilizados os mais diferentes recursos a fim de contextualizar uma obra ou relacioná-la com informações extra-textuais. Esta interpretação do filme pode ser sócio-histórica (que leva em consideração o contexto social em que o filme está inserido) ou simbólica (em que a geração de sentido no filme está relacionada com o grau de simbolismo de seus elementos).

A seguir serão apresentados os elementos constituintes da análise realizada nos filmes selecionados a ser apresentada no capítulo 4.

### 3.2 AUDIOVISUALIDADE DO CINEMA

O cinema se compõe como arte de som e imagem. Ambos se tornaram, com a evolução da arte cinematográfica, elementos essenciais na compreensão de um filme.

Como explicado na Introdução deste trabalho, a imagem cinematográfica se constitui de uma série de fotografias estáticas dispostas seqüencialmente em película transparente que, ao passar em certo ritmo em frente a uma luz de projeção, origina uma imagem que dá impressão de movimento. Esta imagem em movimento está confinada à tela onde esta está projetada, o quadro. A impressão de realidade proporcionada por esta imagem em movimento é poderosa o suficiente para nos fazer esquecer não só que a imagem projetada na tela é unidimensional, mas da ocasional falta de cores (nos filmes em preto e branco) e até mesmo da falta de som (nos filmes mudos).

A composição dos diversos elementos visuais (cor, harmonia, movimentos de câmera) torna a imagem do cinema mais “viva” do que a fotográfica ou da pintura. Esta “vida” suscita reações no espectador que não se iguala à outras artes figurativas.

Na sua forma atual, o cinema também possui som. No primeiro cinema, conforme denominação usada por Arlindo Machado (2008), o som das salas não passava de acompanhamentos feitos por músicos durante a projeção. A reprodução de uma trilha sonora (no sentido de banda sonora do filme, que inclui a música, os som “naturais” do ambiente e os diálogos) aguardou mais de trinta anos para que fosse implementada, mas logo este elemento técnico tornou-se parte da representação cinematográfica. Muitas vezes o som funciona como complemento e reforço da imagem a fim de facilitar o entendimento da narrativa, sua expressividade e a criação de uma determinada atmosfera. Embora sejam de naturezas completamente diferentes, as relações entre estes dois elementos são discutidas há muito tempo, seja do ponto de vista da complementaridade, onde as combinações entre sons e imagens se pretendem como propostas de formalização; seja pelo do contraste, onde a imagem e o som são opostos. Houveram teóricos e diretores que viram a entrada do som no cinema como forma de degeneração da arte cinematográfica. Charles Chaplin, por

exemplo, não aceitava o cinema falado. Jean Epstein e Marcel Carné ainda aceitavam o surgimento do som como um progresso, mas “insistiam na necessidade de devolver o mais depressa possível à câmera sua mobilidade perdida”, pois o cinema falado incitava a “justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, às custas do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto” (cf. AUMONT, 2002, p. 48) Há alguns ainda que defendem a completa independência do som em relação à imagem cinematográfica. Este seria um elemento expressivo que entraria nas mais diversas combinações com a imagem.

Neste trabalho analisarei o som e a imagem de forma separada, mas não como se fossem elementos separados no cinema. Ambos são elementos importantes na caracterização do formato cinematográfico a ser analisado (*o mock documentary*).

### 3.2.1 MOVIMENTO, PLANO E ENQUADRAMENTO

Enquadramento refere-se a onde e como posicionar a câmera durante as filmagens. Determinar o enquadramento significa pensar sobre qual área vai aparecer na cena e qual o ponto de vista mais indicado para que a ação seja registrada. O enquadramento pode reforçar sentimentos e intenções da cena.

Podemos obter estes efeitos das mais diversas formas: utilizando movimentos de câmera, permitidos através do uso de *dollys* (estrutura que permite a realização de um movimento chamado *travelling*, em que a câmera se move sem trepidação), e de novos e diversos aparelhos que permitem a mobilidade do equipamento cinematográfico (como a grua, sistema de guindaste onde a câmera é instalada, ou o *steadycam*, sistema onde a câmera é acoplada ao corpo do cinegrafista através de um colete, onde é instalado um braço dotado de molas, e serve para estabilizar as imagens produzidas); os movimentos feitos pelo cinegrafista que porta a câmera. Há também as variações nos planos de visualização dos elementos em cena ou dos ângulos em que estes elementos cinematográficos podem ser captados.

A câmera cinematográfica se desloca pelo local de filmagem e este movimento possibilitou ao cinema que saísse da posição fixa e “teatral” do primeiro cinema. O desenvolvimento de equipamentos mais leves permitiu um maior domínio sobre o espaço fílmico. Este espaço fílmico é interpretado pela câmera conforme as necessidades e

intenções do realizador. Os movimentos são uma forma importante de expressão fílmica. A utilização de movimentos com gruas, *steadycams* ou através de *travellings* possibilitou que as ações pudessem ser captadas com mais agilidade e realismo, seguindo a ação ou criando ritmo em uma cena. O movimento de câmera gera um certo dinamismo no espaço fílmico. O quadro torna-se mais fluído, modificando o ponto de vista da platéia em relação à cena. Contudo estes movimentos podem criar um efeito de vertigem no espectador ao serem utilizados repetidamente e sem discernimento. Um *travelling* mal utilizado pode ser danoso à narrativa como escreve Jean Mitry:

Em lugar desse *travelling* inútil (em *The old maid*, de Edmund Golding), uma elipse teria sido melhor. Seguir inteiramente uma ação para respeitar o “tempo real” é algo muito lícito, contanto que a duração tenha algum significado, pois, quando se trata apenas de descrever o vazio, pode-se fazê-lo indefinidamente, e isso é uma arte ao alcance de todos. A questão não é, portanto, o *travelling* ‘em si’, mas o que se coloca nele, para que ele serve. (MILTRY *apud* BETTON, 1987, p. 36)

Os ângulos também não são (ou deveriam ser) gratuitos. Estes são determinados pela configuração do cenário, pela iluminação, pela valorização deste ou daquele aspecto da cena, pelo ângulo precedente e o seguinte, pela necessidade de certas emoções.

Distinguem-se os planos que podem estar acima ou abaixo da pessoa, que podem transmitir sensações totalmente opostas: o *plongée* ou o *contra-plongée* estão lá sempre com objetivo de suscitar determinado efeito. O “ângulo normal”, isto é, um plano em que a câmera é colocada horizontalmente em relação ao personagem é considerado neutro, não alterando a perspectiva da imagem. Este plano com ponto de vista “normal” é muito utilizado no jornalismo televisivo, colocando o espectador e o jornalista em posição de não interferência em relação ao assunto. (cf. BETTON, 1987, p. 34)

As posições da direita e da esquerda podem ser utilizadas para transmitir a idéia de proximidade da personagem que está no primeiro plano da imagem com relação aos demais personagens ou objetos, em perspectiva e com a profundidade de campo. Também pode servir para mostrar uma relação de continuidade entre a entrada e a saída de alguém da cena, tendo os espaços vazios como participantes da narrativa.

O campo e o contracampo servem, geralmente, para a troca de enfoques em diálogos, para assumir a visão da personagem após uma panorâmica ou para colocar a personagem como referência dentro da cena, focando-a de costas.



O *zoom* foi criado a partir do surgimento de uma lente com o mesmo nome que permite uma alternância na distância focal ao se manipular os anéis que compõem a sua objetiva, podendo ser manual ou automático, passando-se de um enquadramento maior para um menor, ou em efeito contrário. Este recurso sugere a impressão de afastamento ou de aproximação do objeto ao se ampliar ou diminuir o enquadramento.

A câmera subjetiva assume a visão da personagem para poder representar uma expressão lírica, um momento poético ao contemplar uma paisagem ou uma despedida. Pode ser usada em diálogos ao mostrar a oposição das personagens em cada fala, neste caso ela terá uma justaposição com o campo e o contracampo. O importante é saber que o posicionamento subjetivo sempre estará contido dentro de outro posicionamento, tal como o normal, o contracampo, etc.

A deformação da perspectiva pode esmagar o personagem, criando uma percepção de angústia, sufocamento, sujeição ou de majestade, imponência, triunfo e magnificência. Os enquadramentos “desorganizados” e inclinados distorcem a perspectiva da realidade quebrando o senso de normalidade.

O plano cinematográfico (tido aqui como proporção que os objetos ou pessoas são enquadrados) também é essencial na linguagem cinematográfica. Assim, dependendo do enquadramento, uma paisagem pode aparecer com mais elementos, como pessoas, prédios, nuvens ou detalhes de determinado objeto, como palavras entalhadas no interior de um anel. A escolha de determinado enquadramento determina sua função dramática. Uma pessoa pode aparecer inteira na tela, ou pode-se optar por mostrar apenas seu rosto. Os efeitos dramáticos obtidos pelo primeiro plano, por exemplo, foram reconhecidos por diversos cineastas como D. W. Griffith, Cecil B. DeMille, Eisenstein e Pudovkin e utilizados em diversos de seus respectivos filmes. O primeiro plano interessa-se pela proximidade, valorizando o rosto do ator revelando sua expressividade, principalmente através do olhar.

Porém, a escolha de um ângulo ou movimento de câmera pode surtir um efeito diverso daquele pretendido pelo cineasta. A maneira em que estes movimentos e ângulos são organizados (escolhidos e postos em ordem) na narrativa influencia como o espectador vai interpretar a obra cinematográfica e tornar o trabalho do realizador bem sucedido ou não.

### 3.2.2 O SOM

O som, ao se estabelecer no cinema, ganhou grande importância com o advento da música e dos diálogos nos filmes. Ao facilitar o entendimento da narrativa, o som acrescenta expressividade ao filme criando determinada atmosfera. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 276)

A teoria do cinema desconheceu por muito tempo o som, em razão do modelo estético fundado na primazia da imagem no fim da década de 1920 [...]. Ele começou a ser levado em consideração depois da guerra, em diversas perspectivas: psicológica ou psicofísica, formal ou semiótica.

Combinando som e imagem, podemos obter resultados complementares, contraditórios ou redundantes: a música pode se harmonizar ou não com os diálogos e a imagem; a alternância de planos sonoros, de ruído e silêncio, o que possui grande poder sugestivo sendo tão eficazes quanto o contraste da justaposição de imagens. O som “completa e reforça a imagem” (BETTON, 1987, p. 38). Paradoxalmente, ele valoriza o silêncio e amplia seu poder expressivo.

Quando há contraste entre som e imagem – em que estes têm conteúdos opostos – a informação se esconde em um outro nível de leitura. A dissociação entre estes dois elementos pode reforçar a atenção do receptor. Na maior parte das vezes este reage, mas há o risco de contradição na interpretação.

Na “combinação em contraponto”, a imagem e o som são fontes de informações que remetem umas às outras. Elas não se reduzem, mas estabelecem um diálogo de síntese e antítese em que modificam-se mutuamente. Há uma leitura dialética entre as duas linguagens. Os diálogos se mostram como elementos importantíssimos tanto na constituição do som fílmico, quanto na construção dos personagens, seja através dos diálogos “de comportamento” (que esclarecem aspectos dos personagens), quanto os diálogos “de cena” (que nos informam das intenções e sentimentos dos heróis). Segundo Betton (1987, p. 44)

A simples audição de uma voz pode dar uma imagem incrivelmente exata da maior parte das características físicas e mentais de uma pessoa, e particularmente de um ator. O poder de convencimento da palavra humana não está unicamente nas palavras pronunciadas e nas idéias que sugerem: ele reside também no próprio tom de voz, e esta não somente tem um poder de sugestão, mas também um valor psicológico incontestável (ela exalta a emotividade).

A imagem reclama uma harmonia entre diálogo e imagem, ou mesmo, entre o som e a imagem. Há momentos em que uma seqüência silenciosa pode exprimir grande intensidade dramática sendo desnecessária a presença do som. Contudo, em outros momentos, o diálogo é o elemento mais vivo, em que é preciso conservar a imagem quase neutra para que o espectador volte sua atenção para as palavras dos personagens.

A música tem também papel fundamental no cinema. Até mesmo nos tempos do cinema mudo, músicos solo ou orquestras inteiras acompanhavam as projeções dos filmes nas salas de cinema.

A música não deve “comentar a ação”, explicá-la ou ampliar seus efeitos visuais. Ela não tem nenhum valor em si, mas é um elemento constitutivo, de significação do espetáculo audiovisual. Não vamos ao cinema escutar música, mas esperamos que ela aprofunde em cada um de nós uma impressão visual.

Contudo, muitos teóricos do cinema começaram a questionar o som fílmico e as relações entre som e imagem. Entretanto a pesquisa ainda é muito pouco formalizada e consiste, basicamente na classificação das diversas combinações audiovisuais, de acordo os critérios mais gerais e lógicos, aguardando que haja, no futuro, uma formalização nesta área.

### 3.3 A MONTAGEM

O cinema consiste na organização e combinação de imagens e sons. Trata-se da montagem, um conceito central na linguagem cinematográfica, mas a montagem não se limita a um mero trabalho de colagens e cortes: é também uma atividade de criação.

Na realidade, o filme consiste em uma série de fragmentos que são reunidos que tentam mostrar um desenrolar contínuo, que tem por objetivo nos dar a ilusão de que assistimos a eventos reais que se desenvolvem à nossa frente como se se tratassem de nossa realidade cotidiana. Esta transparência do filme é fruto do mascaramento da descontinuidade dos planos de que o filme é na realidade composto. Este trabalho de organização destes planos descontínuos que leva a uma homogeneização é mais evidente no cinema clássico, sendo representada de melhor forma através do conceito de *raccord*. Este consiste em um jogo entre elementos formais e diegéticos. Segundo André Bazin (apud AUMONT, 2002, p. 74)

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bom por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam de subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea.

No cinema, constatamos que a montagem organiza o material fílmico impondo um estilo que visa satisfazer a sensibilidade, a serviço da narrativa. Manejando o tempo e o espaço em que estão os personagens e os cenários, a montagem consiste em três operações:

seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme. É com referência a esse trabalho do montador (cuja descrição que demos só corresponde ao caso mais comum, mas que pode eventualmente ser transformado em muitos pontos) que geralmente se define a noção de montagem entre os teóricos que tratam dessa questão. (AUMONT, 2002, p. 54)

Esta é, contudo, uma definição restrita de montagem. Ela define o plano (considerado aqui uma certa duração e um certo movimento) como "unidade de montagem" do filme. Mas também é possível considerar as operações de operação e organização que definem a montagem podem ser aplicados a outros tipos de objeto como as partes dos filmes, isto é, nas grandes unidades narrativas sucessivas de que o filme é composto; e em partes do filme inferior ao plano, que pode se decomposto em partes menores (parâmetros visuais ou de duração).

É possível ir ainda mais longe na extensão da definição de montagem, uma vez que podemos considerar até mesmo objetos que não são mais partes de filmes ou, até mesmo, a obra inteira de um autor.

A partir disso podemos ter uma definição mais ampla de montagem como "princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ ou organizando sua duração". (cf AUMONT, 2002, p. 62).

Diante dessa definição ampliada de montagem podemos designar suas funções. No plano empírico podemos definir que a montagem pode ter funções narrativas ou a de

produzir certos efeitos (montagem expressiva), embora as descrições empíricas venham divergir muito neste ponto, enfatizando esta ou aquela função através de pressupostos ideológicos que não são, às vezes, muito claros.

sobre uma descrição mais sistemática a montagem tem uma função produtiva, ou seja, que ao colocar dois elementos lado a lado produz um efeito específico que, isoladamente, estes elementos sozinhos seriam incapazes de produzir. Neste caso a montagem poderia ter funções sintáticas (com relações formais detectáveis), semânticas (produzindo sentidos que podem ser conotados ou denotados), ou rítmicas ("música como imagem", segundo Jean Mitry), que apresenta-se como a sobreposição de dois ritmos heterogêneos: plásticos e temporais.

Na sua forma ideológica a imagem também pode ser tipificada seguindo algumas tendências. A primeira tendência é de que o princípio da montagem é extremamente valorizado e até mesmo exagerado na sua importância. A segunda investe na desvalorização da montagem enquanto tal e na submissão estrita de seus efeitos à instância da narrativa ou à representação realista do mundo.

André Bazin, todavia, baseia-se em um postulado que podemos formular da seguinte maneira:

- no mundo real nenhum evento é dotado de um sentido totalmente determinado (ambigüidade imanente ao real);

- a vocação ontológica do cinema é reproduzir o real através da produção de representações dotadas da mesma ambigüidade.

Mas para Bazin, quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores de ação, a montagem é proibida.

Eisenstein é tão coerente quanto Bazin em um sentido totalmente oposto. Para Eisenstein o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele. O cinema então é concebido como instrumento dessa leitura: o filme não tem como reproduzir o real sem intervir sobre ele, mas sim, deve refletir esse real atribuindo-lhe um juízo ideológico. O filme assim seria um “discurso articulado”.

### 3.4 OUTROS ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Além dos elementos básicos que constituem a linguagem cinematográfica, outros aspectos que fazem parte da composição do filme devem ser destacados. Entre eles o cenário, a iluminação, o figurino (que são aspectos da direção de arte) e a representação dos atores.

O cineasta sempre investe na disposição privilegiada ou não de certos elementos que compõe a imagem. Esta composição consiste em organizar da melhor maneira possível os objetos e personagens que estão em cena, mas como o quadro no cinema é dinâmico e está baseado no movimento, o ambiente em que se desenrola a ação se compõe constantemente através da colocação da câmera e como a iluminação da cena se coloca. A ligação dos personagens com o mundo que está a sua volta através do cenário, que pode ser natural ou artificial, realista, impressionista ou expressionista. Junto com a iluminação cinematográfica, os cenários podem exprimir um profundo simbolismo.

A iluminação no cinema permitiu o aumento do efeito dramáticos dos filmes de ficção na tela. Com o aprimoramento do princípio emocional no qual o diretor construía o filme através de técnicas específicas e dramaticamente poderosas de iluminação, o desenvolvimento da fotografia fez com que deixasse de se limitar a oferecer luz suficiente para que houvesse a filmagem, passando a usá-la para unificar a estética e a narrativa fílmicas. Os primeiros filmes utilizavam apenas luz natural, o que abria a necessidade de construção de grandes estúdios com clarabóias e limitavam as equipes a gravar enquanto houvesse sol. Aos poucos, os fotógrafos perceberam que o acréscimo de luz artificial à natural melhorava a qualidade das imagens. A iluminação artificial também propiciou um estilo de iluminação mais suave e ajudou os cineasta a obter uma exposição adequada.

Contudo, no início do cinema, os efeitos dramáticos que a luz proporcionava eram considerados, na época, erros técnicos. Somente a partir de 1914 a iluminação de estúdio começou a receber considerações como acessório artístico para efeito dramático. No ano seguinte, apareceram os primeiros estúdios sem clarabóias ou tetos de vidro e, com o advento do som, os últimos estúdios envidraçados desapareceram; em função da necessidade da captação sonora (com microfones próximos aos atores), novas técnicas de iluminação tiveram que ser desenvolvidas.

O surgimento da cor estabeleceu uma mudança dramática na forma de iluminar o filme. No início do *Technicolor*, alguns fotógrafos cinematográficos pensaram que a fotografia colorida tinha os mesmos princípios da fotografia em preto e branco, o que se provou ser um equívoco. O filme colorido requer mais luz, mas, com o aperfeiçoamento dos equipamentos de iluminação e das películas de filme, os problemas (como a sensibilidade dos filmes e a adequação e evolução dos equipamentos), a fotografia de cinema estabeleceu-se um avanço não somente técnico, mas também estético.

Os efeitos de iluminação podem, além de resolver os problemas relacionados a captação em película, ter grande efeitos dramático em um filme. O contraste entre luz e sombra pode gerar um sentido de luta entre o bem e o mal, ou de encobrimento ou desfaçatez, por exemplo, personagens vilanescos ou misteriosos podem estar em penumbra e ter seus rostos marcados com luzes duras. Muitos filmes ainda buscam inspiração no impressionismo alemão, que utilizava estes recursos.

A luz, no cinema moderno, tende a ser mais poética, dramática, menos explícita e mais concentrada, com grandes pontos escuros e sombras bem definidas, conhecida também por “luz européia”. Esse tipo de luminosidade tem como influência direta os filmes realizados no Expressionismo alemão, cujos pontos de luz se direcionam para locais específicos da ação, com acentuado claro-escuro, que se assemelha ao das pinturas barrocas e que, por tal razão, também pode ser chamada “luz barroca”, ou “indireta” (ZANIN, 2009, p.139)

A fotografia deve expressar emoções que, de acordo com a história, podem ser claras, sombrias, apavorantes, dramáticas, patéticas, quietas, devendo ser integradas à história. A iluminação determina o tom emocional e dá a atores, cenários, acessórios e figurinos um caráter adequado às cenas contribuindo para a criação de espaços pictóricos e cênicos, afetando não só a superfície iluminada, como a estrutura da realidade.

Hoje em dia, filmes coloridos são feitos sob qualquer condição de luz, pois a indústria de equipamentos adaptou-se com câmeras e películas adequadas a estas condições. O filme em preto e branco tornou-se um meio de expressão apenas com fins estéticos ou narrativos, contextualizando um período histórico, quando é preciso, como em *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg; ou quando se adota a metalinguagem, como em *Cliente morto não paga* (*Dead men don't wear plaid*, 1982), de Carl Reiner, ou *Ed Wood* (1994), de Tim Burton.

Mas há mais uma questão que serve à estética visual do filme: a ampla tela do cinema permite que o espetáculo seja visto em sua plenitude. Na apresentação da vastidão de certos cenários, movimentos de multidão e cenas de massa este formato de projeção se impõe com sucesso. Isto está ligado intimamente ao suporte do registro. O fotógrafo, ao escolher uma proporção mais “larga” ou mais “fechada”, possibilita o filme seja mais adequado a planos fechados ou mais abertos, que servem para compor a atmosfera dramática do filme e sua estrutura visual.

O figurino também está ligado profundamente à atmosfera construída na obra cinematográfica. Ele pode servir para aumentar ou diminuir certo efeito como, por exemplo, ao se ressaltar em relação ao fundo, valorizar os gestos do personagem podendo ser modelado pela iluminação. O figurino pode sugerir estados emocionais ou criar efeitos psicológicos determinados. O guarda-roupa vai deixar sua marca, por harmonia ou contraste, no grupo dos atores e no conjunto de um plano.

O cinema é uma arte que depende de atores para existir. A representação é uma atividade natural do ser humano, vista nas mais diversas sociedades desde os primórdios da civilização.

Classicamente, existem dois tipos de atores: o “ator sincero”, que revive as emoções de sua personagem, e ator capaz de controlar e simular todas estas emoções. Esta tipologia teatral foi ampliada pelo cinema criando os “monstros sagrados” e os “camaleões” (cf AUMONT, 2006, p.26). O estilo de representação do ator pode variar muito: ele deve se moldar às exigências dramáticas, psicológicas e plásticas determinadas.

De forma mais comum temos:

- A representação estilizada: teatral direcionada para o dramatismo dos diálogos. Cada fala, penetrante e densa, exprime um estado de espírito, o caráter, uma idéia ou pensamento;

- A representação estática: dá-se através da presença do artista na tela através de sua personalidade forte;

- A representação frenética: trata-se de um frenesi de emoções que se apresentam através de aspectos contraditórios. Pode ser encontrada constantemente no cinema japonês;

- A representação excêntrica: é o estilo que se opõe ao cinema-olho de Dziga Vertov e ao “laboratório experimental” de Kulechov. Os atores desta escola representam de



acordo com a concepção do cenário, estaticamente, ou desarticuladamente com movimentos e gestos exagerados.

O estilo de representação dos atores pode, na verdade, variar das mais diversas formas. Como elemento essencial da filme, a representação deve se moldar a exigências dramáticas, psicológicas e plásticas bem definidas.

## 4 O MOCK DOCUMENTARY E SUAS CARACERÍSTICAS

Como formato particular de construção de um filme, o *mock documentary* apresenta características que lhe são próprias e que se repetem em diversos filmes. Isto gera referenciais que são copiados (às vezes até a exaustão) por vários realizadores cinematográficos.

Em primeiro lugar, irei me deter na definição e genealogia do formato para que possamos entender sua estrutura e as escolhas estéticas que definiram este tipo de obra cinematográfica.

A seguir farei uma análise fílmica de quatro obras cinematográficas que são consideradas *mock dockumentaries* e que acredito serem uma amostra significativa do que foi produzido nos últimos trinta anos neste formato: Destacarei algumas características que são comuns a todos estes filmes.

### 4.1 O QUE É MOCK DOCUMENTARY?

*Mock documentary* trata-se de um tipo de filme ficcional que tem a aparência de documentário. Este formato se apropria de algumas de suas convenções e códigos não só a fim de ancorar o argumento do filme no mundo real ou parecer realista. Este formato geralmente utiliza-se dos modos observativo, participativo e expositivo (descritos no capítulo 2) do documentário, sendo comum uma mescla entre esses modos e seus diversos efeitos. Estes três modos dão ao documentário uma visão de mundo acurada e sem mediações, a fim de criar uma narrativa realista.

Todavia, o *mock documentary* é um formato complexo, que incorpora uma grande variedade de intenções, assim como uma ampla gama de apropriações da estética e

linguagem do documentário, e que podem levar a audiência a interpretar cada obra das mais diversas formas.

Ao assistir o *mock documentary*, é esperado que o espectador esteja consciente da ficcionalidade do texto para que possa apreciar a intenção por trás do filme. Esta violação dos conceitos inerentes do documentário revela o potencial do *mock documentary* em fazer a platéia pensar o gênero documentário e sua capacidade de representação. Segundo Jane Roscoe e Craig Hight (2007, p. 53), deliberadamente o *mock documentary* falsifica imagens com o objetivo de questionar se podemos realmente acreditar no que vemos na tela, desconstruindo a relação entre a estética do documentário e o discurso factual.

Como a maioria dos gêneros cinematográficos, o *mock documentary* teve precursores que estabeleceram as premissas do formato, seja através de formas experimentais ou através de recursos estilísticos utilizados em diferentes obras que tiveram por finalidade produzir certos efeitos sobre o espectador.

Jane Roscoe e Craig Hight (2007) sugerem uma lista de obras audiovisuais que podem ser consideradas as primeiras a se apropriar da estética do documentário, não só na perspectiva dos cineastas, mas também para a audiência, já que esta última, ao ter contato com certos tipos de narrativa mudou sua relação com o discurso factual.

Um texto que serviu como base para a construção do gênero é a transmissão de rádio, em 1938, de uma versão adaptada de “A Guerra dos Mundos” de H. G. Wells. Orson Welles ajudou a construir o roteiro em que uma série de boletins de rádio e entrevistas com autoridades e testemunhas conseguiu convencer uma grande quantidade de ouvintes de que uma invasão de criaturas vindas de Marte estava ocorrendo. No dia seguinte, Orson Welles foi obrigado a se retratar em uma coletiva de imprensa onde argumentou que havia várias pistas no texto que apontavam que tudo não passava de ficção.

A transmissão de Welles traz diversos elementos precursores do *mock documentary*. Em primeiro lugar, Welles utilizou várias inserções e notícias que “interrompiam” a transmissão. O formato das inserções de notícias estava de acordo com o que a audiência de rádio daquela época considerava uma transmissão regular, ou seja, o autor se apropriou dos códigos e convenções da transmissão típica do rádio para fins dramáticos. Welles contava que as pessoas soubessem que aquilo se tratava de uma história ficcional. Os ouvintes que não estavam sintonizados na rádio quando os anunciantes

entraram ao ar foram confundidos com a colocação destes boletins de notícias no meio da dramatização, que os levou a pensar que estes eram reais. A utilização de vídeos e transmissões que se apropriam de códigos de formatos audiovisuais conhecidos e dados como unicamente verdadeiros está no cerne do que é considerado um *mock documentary*.

Na televisão, podemos encontrar programas como *Monty Python's Flying Circus*, que parodiava formas televisivas através de um texto que subvertia os meios convencionais de representação através de sua construção. Utilizando o formato típico da BBC, com um locutor em *voz-over* (tipo de locução) que passa a sensação de confiabilidade e neutralidade, e que é encontrado em vários documentários (a voz de Deus) –, o texto abordava situações absurdas e, através de noticiários que simulavam os cinejornais ao “estilo Pathé”, realizava entrevistas com autoridades e pessoas na rua sobre os assuntos mais insensatos, enquanto especialistas davam respostas “lógicas” para os fenômenos mais estranhos. Tudo isto, revestido pela aura e pelo visual sério da BBC, criava uma colisão entre a seriedade do narrador e o absurdo do texto. Em vários *mock documentaries*, vemos os assuntos mais estranhos, como o aparecimento de zumbis e monstros gigantes e indestrutíveis, como se fossem registros realistas e reforçados por posturas sérias de seus protagonistas.

Séries dramáticas de televisão também utilizaram o formato documental para fins dramáticos. Jane Roscoe e Craig Hight destacam a série americana *Hill Street Blues*, que se apropria da linguagem usada em um documentário sobre a polícia americana *The Police Tapes*. O uso da “câmera na mão” e a simulação de uma captação espontânea de imagens (às vezes havia perda de foco, ou o sumiço da imagem quando um personagem, de repente, passava na frente da câmera, obstruindo o quadro), associados à estrutura da novela americana (*soap-operas*), permitiu que a audiência assimilasse o realismo na ficção, chamado pelos autores de estilo *verité*<sup>8</sup>. Diversas séries adotaram este formato, tanto de forma regular, quanto em episódios especiais.<sup>9</sup>

Contudo, a mais interessante abordagem aparece nas falsas reportagens de primeiro de abril que tradicionalmente são veiculadas nas emissoras estadunidenses e de

---

<sup>8</sup> Roscoe e Hight definem este estilo *verité* como uma mistura de realismo e imediatismo, onde há a sensação de que a gravação dos eventos se dá de forma espontânea e randômica, levando a um aumento de tensão dramática.

<sup>9</sup> Como em *NYPB Blue*, *The Office*, *Os Simpsons* e *E. R.* (conhecido no Brasil como “Plantão Médico”).

diversos países da Europa. Nestes programas, os jornalistas contam com a cumplicidade da audiência uma vez que estes abandonam a demanda por um discurso factual em favor do entretenimento. Um curto trecho do programa da televisão britânica *Panorama*, conhecido como *Swiss Spaghetti Harvest*, exibido em 1º de abril de 1957, por exemplo, apresentava imagens de uma suposta colheita de espaguete na Suíça.



Figuras 02 – Uma moça colhe espaguete em uma fazenda no especial *Swiss Spaghetti Harvesting* do programa *Panorama*. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=27ugSKW4-QQ](http://www.youtube.com/watch?v=27ugSKW4-QQ)<sup>10</sup>



03 – Imagens de *Swiss Spaghetti Harvesting*, onde um casal reúne sua colheita de espaguete

---

<sup>10</sup> Acessado dia 07 de maio de 2011 às 17h20

Fonte: [www.youtube.com/watch?v=27ugSKW4-QQ](http://www.youtube.com/watch?v=27ugSKW4-QQ)

‘Já no cinema, Dr. Fantástico (*Dr. Strangelove (Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*, 1963, de Stanley Kubrick), apresenta elementos do estilo de retórica muito utilizado no *mock documentary*. Reúnem-se neste filme elementos racionais, como a exibição acurada dos procedimentos políticos e militares acerca de uma guerra nuclear entre os EUA e a URSS, além do uso de imagens de explosões nucleares reais (testes gravados por militares), mas ao mesmo tempo desvirtua a noção de realismo das imagens com elementos cômicos e absurdos. A escolha da fotografia em preto e branco e a disposição de certas cenas compõem uma estrutura que remete aos documentários de guerra e aos cinejornais. No entanto, todas estas cenas são seguidas por *gags* e imagens satíricas.

O trabalho de Robert Altman na década de 1970, que se focou na experimentação que inclui o uso de estruturas narrativas não-lineares e improvisação sobre personagens a fim de criar uma impressão de espontaneidade e observação arbitrária, .... Este estilo está muito próximo das simulações do estilo observacional da representação depois construída dentro de muitos *mock documentaries*.

Cineastas como Martin Scorsese, Oliver Stone, Steven Spielberg e muitos outros utilizaram o estilo *verité* para atingir determinados fins estéticos em seus filmes.

Recursos como falsas entrevistas e a aparição de noticiários simulados são muito utilizados para reforçar e dar base ao mundo em que o filme se passa e ancorar o contexto do roteiro em uma realidade histórico-social, ainda mais quando são obras com temática fantástica. Filmes como Distrito 9 (*District 9*, 2010, de Neil Blomkamp) e Harry e Sally – Feitos um Para o Outro (*When Harry Meets Sally*, 1989, de Rob Reiner), trazem depoimentos de pessoas que avalizam respectivamente a trama de cada filme. Em Harry e Sally, aparecem depoimentos de diversos casais contando histórias a respeito dos motivos que os levaram a se casar. No final do filme, o casal que protagoniza a narrativa dá seu próprio depoimento. Em Cidadão Kane (*Citizen Kane*, 1941, de Orson Welles), a introdução do filme é apresentada em forma de cinejornal, anunciando a morte do protagonista e mostrando sua trajetória: a seqüência apresenta o mistério central da narrativa. Em 2012, (2010, de Roland Emerich), os noticiários de televisão aparecem mostrando as catástrofes que atingem o planeta Terra, inclusive com uma transmissão de imagens de um boletim da “Globo News” em que visualizamos o Cristo Redentor, no Rio

de Janeiro, desabando durante um terremoto. O filme *Robocop – O Policial do Futuro* (*Robocop*, 1987, de Paul Verhoeven), traz diversos comerciais de televisão e mostra um telejornal que nos atualiza sobre alguns eventos que influenciam a trama, assim como funcionaria o mundo onde se passa o filme, além de fazer uma grande sátira sobre as instituições que vigoram atualmente: as propagandas comerciais, a imprensa sensacionalista e as grandes corporações.



Figura 04 – Imagem do início de *Cidadão Kane* onde vemos o logotipo do cinejornal *News on the March*

Finalmente, dentro desta genealogia especulativa de precursores do *mock documentary*, existe a necessidade de reconhecermos o potencial do cinema ficcional de tirar vantagem das inovações oferecidas pela imagem digital e os efeitos visuais. Estes recursos permitem que cineastas possam construir ou reconstruir a imagem com conotação documental, integrando personagens fictícios e imagens históricas. *Forrest Gump* (1994, de Robert Zemeckis) traz muitas destas imagens: vemos o protagonista encontrando Richard Nixon, J. F. Kennedy e John Lennon em imagens que são produto de trucagens digitais.

## 4.2 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

Neste subcapítulo me deterei no exame das características mais marcantes na linguagem do *mock documentary*. Serão analisados os aspectos do audiovisual (som, imagem e suas relações), a montagem, a narrativa e outros aspectos menores que podemos encontrar em diversos filmes que utilizam este formato.

### 4.2.1 O AUDIOVISUAL QUE BUSCA A REPRESENTAÇÃO REALISTA

No *mock documentary*, encontramos, em geral, recursos de fotografia, iluminação e som que transmitem a sensação de que estamos vendo algo que foi captado de forma documental ou espontânea. A transmissão de espontaneidade pode ser feita de duas formas: uma sutil, em que o filme se apropria da metodologia da entrevista, da captação de cenas típicas do documentário observacional e reflexivo, dos depoimentos e do uso de imagens de arquivo simuladas. No filme *Isto é Spinal Tap* (*This is Spinal Tap, 1984*), o diretor Rob Reiner utiliza imagens típicas do Rockumentário (documentários que retratam turnês e gravações de álbuns de bandas de rock), para mostrar imagens de shows e viagens da banda fictícia Spinal Tap. São feitas entrevistas com os músicos e aqueles que acompanham a sua turnê, em um formalismo que remete aos mais diversos documentários do cinema e da televisão.

Em outro método, as imagens são traduzidas como captadas "no calor do momento", em que o foco inseguro e as imagens agitadas (geralmente feitas com câmeras portáteis), através da sua imperfeição, dão a idéia de que o cinegrafista viu algo urgente e se pôs a gravar sem ter tempo de se ajustar e controlar a situação na sua volta. Estas cenas nos lembram as imagens feitas pelos amadores que acabam parando em noticiários e que têm um aspecto evidentemente amador. Elas são registradas nos mais diferentes formatos, utilizando diversas películas ou imagens em vídeo. Estas imagens reúnem características que remetem à captação de cenas reais. A imagem perde o foco, ou balança na mão do cinegrafista. O registro é realizado em filmes em preto e branco ou com uma cor lavada ou com muita granulação. Não raro vemos a câmera perder o foco da ação para, em seguida, dar uma guinada brusca em direção ao que está acontecendo em cena.

consideremos a câmera na mão: isso foi antevisto pelo trabalho dos cinegrafistas militares que cobriram a Segunda Guerra Mundial. Na verdade, pode-se afirmar muito convincentemente que foi essa cobertura de guerra que tornou a imagem tremida sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada. (WINSTON in LABAKI, MOURÃO, 2005, p. 17)

A idéia de que a câmera que oscila na mão do cinegrafista seria uma imagem mais realista deriva dos documentários da Segunda Guerra Mundial, em que cinegrafistas manipulavam as câmeras, algumas vezes, em meio ao fogo inimigo. Isto levava a uma perda de qualidade na captação. De qualquer modo, elas acabavam indo parar nas salas de cinema e eram vistas por milhares de pessoas em cinejornais que traziam notícias do campo de batalha. Em *Cloverfield – Monstro* (*Cloverfield*, 2008, de Matt Reeves), observamos este tipo de captação em uma cena em que os protagonistas, em plena fuga nas ruas de Nova Iorque, cruzam com um batalhão que está atacando o monstro que destrói a cidade. A imagem balança, mostrando os soldados disparando rajadas de metralhadora e tiros de canhão na criatura, enquanto os jovens tentam achar um meio de sair da confusão. Há também referências a outros eventos históricos no momento que várias imagens conhecidas pelo público através de diversas mídias são emuladas e trazem ao espectador lembranças de eventos reais com efeitos semelhantes. Na primeira passagem do monstro pelas ruas da cidade, os protagonistas se refugiam em uma pequena loja de conveniência com uma grande vitrine. Durante a passagem da criatura, ouvimos seus passos e uma grande cortina de fumaça desce sobre o ambiente, resultado do desabamento de diversas construções ao redor. Estas cenas lembram claramente os vídeos do atentado de 11 de setembro em Nova Iorque, quando as Torres Gêmeas do World Trade Center desabaram e levantaram grandes nuvens de poeira que tomaram conta das ruas de Nova Iorque, deixando as pessoas que estavam na rua cobertas pelas cinzas e pelo pó da demolição.





Figura 05 – Os protagonistas de Cloverfield se escondem na loja de conveniência tentando se abrigar do caos.

Fonte: Cloverfield – Monstro (2008)



Figura 06 – A vitrine da loja explode enquanto o monstro passa. Os escombros voam para todos os lados.

Fonte: Cloverfield – Monstro (2008)



Figura 07 – Logo após a passagem do monstro pela rua as pessoas saem de seus abrigos para averiguar os estragos. As imagens que remetem aos atentados de 11 de setembro de 2001 às torres do World Trade Center.  
Fonte: Cloverfield – Monstro (2008)

Também podem ser utilizadas imagens que se valem de outro recurso: a imagem que parece ter vindo de uma câmera de vigilância, que observam as pessoas o tempo inteiro, revelando sua privacidade mesmo durante o sono. Em *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, 2010, de Oren Peli), o casal que protagoniza o filme monta uma câmera de vídeo para vigiar o próprio quarto enquanto dormem, a fim de investigar a presença de um suposto demônio que está perturbando a vida de ambos na nova casa. Podemos ver claramente o *timecode* da fita avançando enquanto mostra os estranhos eventos que cercam a história. A câmera é levada de um lado para outro para registrar todo o processo de investigação dos eventos sobrenaturais que estão ocorrendo, desde as visitas do especialista em paranormalidade que entrevista o casal sobre o que está acontecendo, até o momento da edição do vídeo, em que as reações dos personagens aos estranhos eventos é registrada. Todas as ações são evidenciadas em uma espécie de *voyeurismo* em que a audiência do cinema assume o papel de vigia da casa, tomando conhecimento de fatos que nem os protagonistas têm consciência.

Nestas cenas "espontâneas", a iluminação é tratada de forma a parecer imperfeita e fora do controle do cinegrafista. Na cena final de *REC* (2007, de Jaume Balagueró), a única maneira de nos mantermos a par do que está acontecendo é através do modo infravermelho

da câmera de vídeo. A imagem da câmera mostra a personagem Ángela perdida no meio da escuridão, enquanto tenta se esconder de um perigo desconhecido que ronda o sótão semi-abandonado do prédio. Em *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez), em certo momento os protagonistas correm pela floresta fugindo das suas barracas e só podemos saber o que acontece devido ao foco de luz da câmera que acompanha a corrida entre as árvores.

O uso de diversos suportes de registro se torna, no *mock documentary*, um recurso eficiente para marcar certas passagens durante o filme. Em *Holocausto Canibal* (*Canibal Holocaust*, 1980) de Ruggero Deodato, o início da narrativa, em que é mostrado um (falso) documentário sobre um grupo de jovens desaparecidos na Amazônia, é todo rodado em formato 35mm e a segunda parte, que mostra as imagens captadas antes da morte dos desaparecidos, é realizada com imagens em vídeo e em 16mm, com baixa qualidade, câmera tremida e muita granulação. Estes momentos distintos de captação também marcam uma mudança no ponto de vista da narrativa.



Figura 08 – Imagem de *A Bruxa de Blair* em que Heather é filmada por Joshua por uma câmera 16 mm.

Fonte: *A Bruxa de Blair* (1999)



Figura 09 – Imagens de A Bruxa de Blair em que Joshua é gravado pela câmera de vídeo de Heather.

Fonte: A Bruxa de Blair (1999)

O uso da imagem no *mock documentary* tem por objetivo levar o espectador a avaliar aquelas imagens, seja na sua forma ou no seu suporte, a fim de se convencer de que a imagem é um registro autêntico ou espontâneo de um fato.

Os *mock documentaries* se caracterizam pela não-utilização de músicas e o privilégio do som da voz do depoente e da ambientação. A ausência de músicas não-diegéticas nos *mock documentaries* serve para reforçar a idéia de documento não-editado. Em *REC*, *Cloverfield* e *A Bruxa de Blair* não ouvimos nenhuma música durante a boa parte da projeção. Elas aparecem apenas nos créditos finais.

Os som ambientais servem para caracterizar o cenário e a situação onde os protagonistas se encontram, e o clima da ação. Em *A Bruxa de Blair*, pequenos sons aparecem a todo o momento, assustando os personagens e o espectador, colocando-os em constante estado de tensão. Em certo ponto do filme, quando o trio de jovens documentaristas está acampado no meio da floresta, risadas de crianças substituem o silêncio da barraca, deixando todos apreensivos.

Em *Cloverfield*, os trechos de tensão são ressaltados ou pelo intenso tiroteio promovido pelo exército que enfrenta o monstro, como no trecho citado anteriormente em que os protagonistas assistem, a poucos metros de distância, a intensa artilharia militar.

Neste momento do filme, ouvimos apenas o barulho ensurdecedor dos tiros e os rugidos da criatura gigante, de forma que as vozes das pessoas que estão mais distantes da câmera são totalmente obstruídas.

Em *Atividade Paranormal*, o que mais perturba é o constante silêncio que toma conta de várias tomadas. Somos levados a prestar atenção nas imagens a todo o momento, esperando que algo estranho aconteça. A maioria dos diálogos se dá apenas entre o casal de protagonistas que discute em diversos momentos a natureza dos fenômenos que ocorrem à sua volta.

No falso documentário de Rob Reiner, *Isto é Spinal Tap*, o que ganha mais espaço são os diálogos entre os integrantes da banda de rock, que estrutura a tensão que existe entre os personagens. Com diversas referências a histórias do mundo do rock and roll, estes diálogos caracterizam a base da paródia que se realiza neste filme.

Outro *mock documentary* em que o som ganha muita importância é *Contatos de 4º Grau* (*The Fourth Kind*, 2009, de Olatunde Osunsanmi). O filme trata de uma pesquisa que foi realizada com um grupo de pessoas que supostamente sofreram abduções em uma cidade do Alaska e como isto mudou suas vidas. Em algumas das fitas com os registros das entrevistas com os abduzidos, a imagem e o som são distorcidos no momento de maior tensão. Gritos e vozes são ouvidos trazendo desconforto ao espectador, enquanto os diálogos distorcidos por uma força desconhecida revelam apenas pequenos fragmentos das intenções dos extraterrestres que estão abduzindo pessoas na pequena cidade de Nome. Revelar apenas fragmentos de uma trama para a audiência é uma estratégia dos filmes de mistério, o que e leva o público a envolver-se com a trama.

Como podemos ver o uso do som nos *mock documentaries* não está preso a uma fórmula. Cada diretor define os recursos que serão utilizados de acordo com o propósito do filme. Pode-se criar uma atmosfera de tensão, suspense, mistério, horror, ou comédia, dependendo da necessidade.

#### 4.2.2 A MONTAGEM EXPLÍCITA

Nos *mock documentaries* que se caracterizam como filmes que querem se passar por obras reais (documentais), a montagem é explicitada de diversas formas. Em geral, o

corte é estabelecido na interrupção da filmagem, ou seja, quando o cinegrafista para de registrar e a ação é interrompida, passando para o momento seguinte. É uma estratégia que garante a linearidade da narrativa e a idéia de documento íntegro e que não foi alterado.

No filme *Cloverfield*, a linearidade da narrativa é quebrada através de um artifício criativo: na trama, a fita em que estão sendo gravados os eventos já havia sido utilizada anteriormente por um dos protagonistas; ele havia registrado um momento crucial na vida de Jason (interpretado por Michael Stahl-David), que vai viajar para o Japão a fim de trabalhar em uma grande empresa. As interrupções nas gravações e o movimento de ajuste no cabeçote da câmera preservaram partes deste acontecimento marcante e, durante alguns momentos, estas imagens aparecem entre os trechos da nova gravação, gerando sentidos diversos.

Já em *Atividade Paranormal*, chegamos a ter acesso ao processo de montagem. Em alguns momentos, Micah mostra as imagens gravadas na noite anterior para sua esposa a fim de comprovar que os fenômenos paranormais que estão acontecendo são reais. Ele consegue capturar vários fenômenos, como objetos se movendo por si mesmos, luzes e televisores ligando e desligando, e sons de vozes, grunhidos, passos e pancadas. As estranhas ocorrências no meio da noite logo passam a envolver Katie, que acorda e passa várias horas parada e olhando Micah enquanto ele dorme. Ela senta-se no balanço do lado de fora da casa e, na manhã seguinte, não se lembra de nenhum dos fatos. Micah mostra o vídeo para sua esposa, em uma pequena ilha de edição montada em sua sala; ao mesmo tempo em que vemos as imagens, as reações de Katie são captadas pela câmera. O diretor, desta maneira, faz um exercício de metalinguagem ao registrar o momento em que os protagonistas assistem a si mesmos na tela do computador.



Figura 10 – Imagem de *Atividade Paranormal* onde Micah mostra imagens gravadas na noite anterior em sua ilha de edição. Fonte: *Atividade Paranormal* (2009)

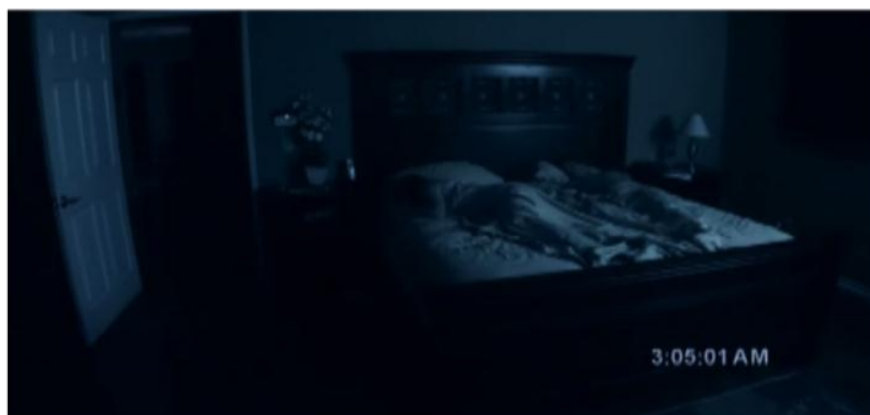


Figura 11 – Outra imagem do filme *Atividade Paranormal* onde vemos a câmera registrando a hora da captação. Fonte: *Atividade Paranormal* (2009)

É muito comum também aparecerem trechos em plano seqüência em que a imagem é registrada durante um longo tempo, o que nos remete ao conceito de montagem proibida formulado por André Bazin, que defende momentos em que a edição e o corte são desnecessários para uma cena que busca o realismo.

Algo marcante em alguns *mock documentaries* é que o filme termina, em geral, com a morte dos protagonistas. Incapaz de continuar captando imagens sem um operador, o

filme se encerra de modo a demonstrar que a máquina e a trama são dependentes dos protagonistas, pois se eles não estão mais lá não há interesse algum em continuar a história.

A montagem mostrada como evidente nestes filmes tem por objetivo: mostrar o filme como sendo o documento “autêntico e sem cortes” de um fato ocorrido em algum momento passado e tido como prova do ocorrido. Assim, constrói-se uma estrutura em que os planos seqüência funcionam com o mínimo de intervenção do montador, a fim de reforçar o caráter realista das imagens. Qualquer pista de adulteração compromete a idealização de realismo que se busca no *mock documentary*.

#### 4.2.3 A NARRATIVA DO ABSURDO

Segundo Jane Roscoe e Craig Hight (2007), há três graus de apropriação da estética documental feita pelo *mock documentary*: a paródia, a crítica e a desconstrução. Cada um deles pode ser mais ou menos agressiva em relação ao uso da estética documental, mas todas se aproveitam, de alguma maneira, do status de verdade que o documentário retém.

Este contraponto entre o texto ficcional e o realista é visto claramente nos *mock documentaries* através de seus argumentos fantásticos ou humorísticos.

Em *Cloverfield* vemos o registro de uma festa de despedida se transformar em uma corrida pela sobrevivência feita por quatro jovens para escapar de Nova Iorque antes que um monstro gigante ou as forças armadas destruam toda a cidade.

A *Bruxa de Blair* mostra o destino misterioso e trágico de três documentaristas que investigam a lenda de uma bruxa que seria responsável por assassinatos e desaparecimentos em uma floresta de uma cidade do interior dos Estados Unidos. Ao se perderem no caminho, vão deparando com situações cada vez mais assustadoras e que acaba levando os três à morte.

Já em *Atividade Paranormal*, o casal Micah e Katie é assombrado em sua casa por um demônio que persegue Katie desde criança. Eles são progressivamente levados em direção à exaustão e ao estresse ao serem confrontados com acontecimentos cada vez mais estranhos e incongruentes.



*Isto é Spinal Tap*, trata-se de um documentário sobre uma das maiores bandas de rock da década de 1970 e que está em fase de decadência, tentando se reerguer através do lançamento de um novo álbum. Entre shows, discussões e visões dos bastidores, o diretor acompanha a banda na sua tentativa de voltar a fazer sucesso.

O que há em comum entre estes enredos: a maioria deles apresenta conceitos fantásticos ou misteriosos. Até mesmo o mais sério deles, *Isto é Spinal Tap*, contém elementos absurdos que fazem referência às anedotas das grandes bandas de rock and roll. Em dado momento, em uma entrevista com os dois membros principais, é contada a história sobre uma maldição que é recorrente entre os músicos que assumem a bateria da banda. É mencionada a morte de um deles em um “acidente de jardinagem”, e até mesmo o caso de uma combustão espontânea.



Figura 12 – Tela inicial de *Isto é Spinal Tap* onde vemos o nome fictício do diretor  
Fonte: *Isto é Spinal Tap* (1984)



Figura 13 – Still de *Isto é Spinal Tap* onde vemos imagens fictícias da apresentação da banda  
Fonte: *Isto é Spinal Tap* (1984)

Todas estas narrativas evidenciam a capacidade do *mock documentary* de se apropriar da linguagem do documentário para parodiar, criticar ou desconstruir a noção de realidade. Acreditariamos que um monstro pode invadir Nova Iorque, que uma bruxa morta há duzentos anos mata pessoas em uma floresta por vingança, que uma mulher tem poderes paranormais destrutivos ou que alguém pode simplesmente entrar em combustão espontânea por sentar-se em frente a uma bateria se isto aparecesse em uma documentário ou telejornal?

A credulidade na narrativa passa pela apreensão do espectador e sua compreensão de que a narrativa é ficcional. No caso de filmes que não assumem sua ficcionalidade, a distinção se torna difícil. *Contatos de 4º Grau* apresenta-se o tempo todo como se fosse um documentário real, trazendo inclusive referências e artigos em sites (falsos) dos envolvidos na pesquisa sobre abdução.



Figura 14 – Imagens de *Contatos de 4º Grau*, onde vemos a cena “real” de uma entrevista e sua reconstituição na mesma tela. Fonte: *Contatos de 4º Grau* (2010)



Figura 15 – Imagens de *Contatos de 4º Grau*, onde existe um contraponto da imagem de depoimento e a reconstituição dramática. Fonte: *Contatos de 4º Grau* (2010)

Esta confusão entre o que é real, ou não, pode ser visto em diversas obras. *Holocausto Canibal*, que assumiu a postura de filme realista e documental (e não um filme fictício de horror), levou seu diretor para uma corte de justiça, onde teve que provar que não havia matado ninguém e que os atores que apareciam sendo mortos no filme estavam, na realidade, vivos e bem.

#### 4.3.4 OUTROS ASPECTOS IMPORTANTES

Além dos elementos expostos anteriormente, o mock documentary pode utilizar-se de outros recursos estéticos. Estes aparecem de forma recorrente em várias obras.

O primeiro deles pode ser chamado de selo, que serve para dar uma prova de autenticidade às imagens mostradas na tela. Em *Cloverfield*, ao começar o filme, a seguinte inscrição é mostrada:

*“DOCUMENT #USGX-8810-B467 – DIGITAL SD CARD  
MULTIPLE SIGHTINGS OF CASE DESIGNATE  
‘CLOVERFIELD’  
CAMERA RETRIEVED AT INCIDENT SITE ‘US-447’, AREA  
FORMERLY KNOWN AS CENTRAL PARK”*

Aparentemente com a burocracia lingüística de um formulário do governo, não é difícil de entender. Ao invés de uma fita ou filme, é utilizado um “SD Card”, um dispositivo removível utilizado em câmeras digitais. Nesta tela que aparece durante alguns segundos, podemos compreender que se trata de um registro de “múltiplas visualizações do caso designado ‘Cloverfield’”, registradas em uma câmera “recuperada no local USS-447, área antes conhecida como Central Park”.

Da mesma forma, vemos uma legenda no início de *A Bruxa de Blair* com as seguintes informações:

*“In October de 1994, three student filmmakers disappeared in the woods near Burkittsville, Maryland while shooting a documentary. A year later their footage was found.”*

Sem abertura clássica com título nem créditos iniciais, o texto acima abre o filme propondo o modo de posicionamento de espectador em relação à ficção. Estes “selos” nos remetem aos documentos oficiais (no canto da tela de *Cloverfield* vemos o código *DoD*, ou seja *Department of Defense*) e à frase que acompanha certos filmes: “Baseado em fatos reais”.

O sucesso do filme se deve praticamente em sua totalidade ao sucesso da estratégia de marketing em borrar algumas fronteiras entre os filmes de ficção e os documentários.

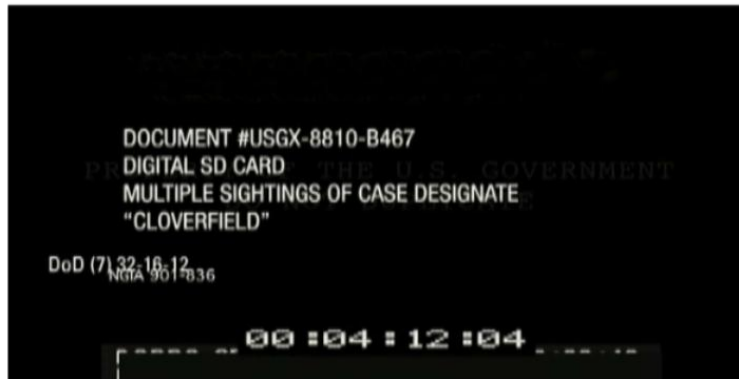


Figura 16 – Imagem do início de *Cloverfield*  
Fonte: Cloverfiel – Monstro (2008)



Figura 17 – Imagem do início de *A Bruxa de Blair*  
Fonte: A Bruxa de Blair (1999)

No começo de *REC*, não há nenhuma legenda, mas como o filme se apresenta no início – um programa que mostra a vida noturna de uma cidade espanhola – tenta se constituir como um relato jornalístico, cuja fita onde estava registrado foi encontrada posteriormente. O primeiro minuto do filme mostra a personagem principal, uma repórter, errando várias vezes na gravação da abertura da matéria. Em seguida, o filme mostra as tentativas frustradas da repórter e do cinegrafista em conseguir algo interessante para mostrar no quartel dos bombeiros para, com o passar do tempo, a situação de horror ganhe cada vez mais destaque. A postura da repórter, o enquadramento e a disposição da imagem

nos levam a pensar que se trata de uma reportagem televisiva com todos os seus elementos constituintes.

Mas há outros fatores de legitimação: que estão fora do filme. No caso de *A Bruxa de Blair* foram produzidos um documentário (*The Curse of Blair Witch*, 1999) que trazia todas as informações sobre a história da bruxa que teria cometido diversos assassinatos no passado e ainda assombraria as florestas de Burkittsville. Junto ao documentário surgiu um web site que reunia todas estas informações e permitia a quem o acessasse obter informações mais detalhadas, além de acompanhar uma timeline dos fatos ocorridos no local.

Nestes e em outros filmes vemos este tipo de informação colocada para dar legitimidade ao documento ou situar o espectador no universo da trama, mas o que está dentro do filme não legitima necessariamente sua “veracidade”. Diversos filmes utilizam em suas campanhas de marketing e divulgação ações que ampliam o universo restrito que existe no filme, dando-lhes legitimidade. São criados websites, histórias em quadrinhos, *fanfictions* e imagens que fazem o espectador imergir dentro da trama do filme. Estas campanhas de marketing,, que às vezes custam tanto quanto a própria obra cinematográfica, reforçam a crença nos elementos da história:

Para aqueles que sabiam que o filme era um *mock documentary*, uma ficção completa, surfar pelos web sites tornou-se uma forma de conscientemente entrar na diversão. Para aqueles que acreditaram que o filme poderia ser verdade, muitos destes sites confirmavam e reforçavam sua crença. Dessa forma, esses sites podem ser vistos como dando forma ao jeito que a audiência poderia ler e interagir com o filme. (ROSCOE, 2000, p.3)

O papel da comunidade de espectadores e observadores do filme é crucial nesse tipo de produção. Em torno das campanhas e do material produzido começam a ser geradas discussões e, eventualmente, ainda mais material. Isso demonstra a importância dos outros usuários na forma de se assistir um filme, que não está sujeita apenas aos produtores e ao espectador.

O realismo que ultrapassa as margens da tela do cinema para chegar aos computadores, revistas e a discussão diária dos espectadores. Este tipo de estratégia elevou muitos *mock documentaries* a se tornarem filmes de sucesso ao fazer o espectador se envolver emocionalmente com o enredo e, de certa forma, participar dele.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurei analisar o formato cinematográfico que constitui o *mock documentary* com base na estética do cinema e os conceitos formulados por diversos teóricos a respeito da história e da linguagem do cinema.

Através desta pesquisa concluí que o cinema se caracteriza pela representação da realidade, mediada por um olhar e uma aparelhagem construída pelo homem. Esta representação do real foi sempre uma das características principais do cinema, sendo visto desde os seus primórdios nos filmes dos irmãos Lumière, no primeiro cinema. Isto permite ao espectador que ele mergulhe na narrativa, envolvendo-se na história e, até mesmo, emocionando-se com ela.

Esta capacidade de representação é possibilitada pelas características técnicas do cinema, que lhe permite um alto grau de indicialidade. O movimento, a profundidade de campo, o som e a cor compõem uma ilusão que "engana" o espectador. Estas qualidades atraem multidões aos cinemas até hoje, superando qualquer outra arte. Os recursos técnicos como movimento de câmera, a iluminação, os cenários, o figurino, entre outros aspectos, se prestam a expressar o realismo cinematográfico.

Este status que o cinema tem, permitiu a consagração de diversos gêneros e formatos, entre eles o documentário. Este gênero se propõe a refletir sobre a realidade e sagou-se como o mais acurado e verdadeiro do mundo histórico-social.

Todavia, mesmo nos documentários a realidade é representada, sendo passível de interpretações e passar pelos mais diversos filtro antes de chegar ao espectador (que também pode interpretar o filme das mais variadas formas).

Expus também um breve histórico do *mock documentary* e as diversas obras audiovisuais que o precederam com o objetivo de estabelecer estruturas que eram comuns nestes filmes e como cada um influenciou na construção do formato de construção narrativa que é característica deste tipo de filme.

Por meio desta análise concluí que o *mock documentary* se propõe a expor a faceta "falhível" do documentário e, através do exagero, do absurdo, paródia, crítica e desconstrução. O *mock documentary* promove a sátira, mas nos faz pensar o papel do cinema documental na nossa percepção da realidade.

Investindo na apropriação de códigos e estética do documentário, utilizando narrativas que desafiam nosso senso crítico e a relação que temos com os meios audiovisuais, este formato se destaca ao subverter a factualidade e a maneira como vemos o mundo, hoje mediado pelas mais diferentes lentes e filtros.

O *mock documentary* é dado como uma vanguarda pós-moderna e pós-estruturalista, apesar de ter alcançado o *mainstream* com o filme *A Bruxa de Blair*, filme que transcende a experiência do espectador com o filme quando ele é divulgado na Internet como história real. O sucesso deste e de filmes como *REC* e *Isto é Spinal Tap* é fruto de sua aptidão de envolver as pessoas em mundos criados pela imaginação de seus realizadores, mesmo que estes sejam falsos (embora pareçam querer não parecer falsos).

O segredo do *mock documentary* está na capacidade de envolver o espectador e este foi sempre um dos objetivos dos realizadores cinematográficos de forma que este conceito está enraizado no cinema desde o seu surgimento.



## 6 REFERÊNCIAS

MACHADO, Arlindo. Documentiras y fricções : o lado escuro da lua. In: **Galáxia : revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**. São Paulo N. 10 (dez. 2005)

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5. ed. São Paulo : Papyrus, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

DEANE, Carlos. **A arte do real. Notas sobre o documentário**. Disponível em [publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n5\\_Deane.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n5_Deane.pdf). Acessado dia 14 de maio de 2011 às 19h

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2.ed. São Paulo : Perspectiva, 1977.

HIGHT, Craig. HOSCOE, Jane. **Faking it: Mock-Documentary and Subversion of Factuality**. Manchester, UK: Manchester University Press, 9th ed.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. In: **Comunicação & Informação**. Goiânia Vol. 5, n.1/2 (jan./dez. 2002)

MYRICK, Daniel. SÁNCHEZ, Eduardo. **A Bruxa de Blair**. Roteiro: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. Produzido pro: Haxan Films. Elenco original: Heather Donahue, Michael C. Williams, Joshua Leonard. Estados Unidos. 1999. Colorido. Legendado.1 DVD (86 min.) Título Original: The Blair Witch Project

ANDACHT, Fernando. **Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother brasil e o circunspeto Edifício Máster**. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3449/2515>. Acessado em 01 de junho às 11h

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo : Martins Fontes, 1987.

GODOY, Hélio. **Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário**. disponível em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/hgodoy2.htm>  
Acessado em 03 de Maio de 2011 às 20h30

GOMES, Itania Maria Mota (org.) **Televisão e realidade**. Salvador : Edufba, 2009.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 6. ed. São Paulo : Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel - **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2. ed  
Campinas, SP: Papirus, 2006.

BALAGUERÓ, Jaume. PLAZA, Paco. **REC**. Roteiro: Jaume Balagueró, Luis A. Berdejo, Paco Plaza. Distribuído por: Filmax. Elenco original: Manuela Velasco, Ferrán Terraza, Jorge-Yamam Serrano, Pablo Rosso, David Vert, Vicente Gil, Martha Carbonell, Carlos Vicente, María Teresa Ortega, Manuel Bronchud, Akemi Goto, Chen Min Kao, Maria Lanau, Claudia Silva, Javier Botet, Ben Temple, Carlos Lasarte. Espanha. 2007. Colorido. Legendado. 1 DVD (75 min.)

FECÉ, José Luis. **Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual**. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/fece.htm>. Acessado dia 25 de maio de 2011 às 17h30

SANTOS, Macelle Khouri; AYRES, Melina de la Barrera. **A vida através da tela: a realidade através do telejornal e do documentário**. Disponível em [http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Melina%20Ayres\\_Macelle.pdf](http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Melina%20Ayres_Macelle.pdf).  
Acessado em 10 de Maio de 2011 às 21:30

CARLOS, Maíra de Brito. O documentário como gênero jornalístico: a relação documento & documentário. In: **Cadernos de comunicação**. Santa Maria N. 10 (jun. 2004)

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. In: **Ícone: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**. Recife N. 7 (jul. 2004)

PELI, Oren. **Atividade Paranormal** Roteiro: Oren Peli. Distribuição: DreamWorks Pictures, Icon Productions, Paramount Pictures. Elenco original: Katie Featherston, Micah Sloat. Estados Unidos. 2009. Colorido. Legendado. 1 DVD (90 min.) Título original: Paranormal Activity

ZANI, Ricardo. **Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas**. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/download/118/109>. Acessado dia 20 de maio de 2011, às 16:30

REINER, Rob. **Isto É Spinal Tap** Roteiro: Rob Reiner, Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner. Produzido por: MGM Distribuido pro: Embassy Pictures, Studio Canal. Elenco original: Rob Reiner, Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner, Fran Drescher, Bruno Kirby. Estados Unidos. 1984 Colorido. Legendado. 1 DVD (82 min.) Título Original: This is Spinal Tap

GRÉLIER, Robert. **O mentir verdadeiro**. disponível em [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu%2018\\_artigo%201%20\(pp5%20a%2036\).pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu%2018_artigo%201%20(pp5%20a%2036).pdf) Acessado em 30 de Abril de 2011 às 17h30

SILVA, Tarcizio. **A estética documental no cinema de terror de “A Bruxa de Blair”, “[REC]” e “Cloverfield”**. Disponível em <http://tarciziosilva.com.br/blog/a-estetica-documental-no-cinema-de-terror-de-%E2%80%9Ca-bruxa-de-blair%E2%80%9D-%E2%80%9Crec%E2%80%9D-e-%E2%80%9Ccloverfield%E2%80%9D/> Acessado em 17 de Abril de 2011 às 15:00

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA – ATIVIDADE PARANORMAL

Um jovem casal se muda para uma casa onde fenômenos inexplicáveis começam a acontecer, eles resolvem filmar tudo a noite, em quanto tentam dormir, pois é o horário em que as Atividades Paranormais normalmente acontecem com maior frequência.

Atividade Paranormal é um dos filmes mais assustadores de todos os tempos. Você pode ser afetado, pois isto pode ficar impresso em sua personalidade. Os pesadelos são garantidos.  
- Blood-Disgusting

ATIVIDADE PARANORMAL

O QUE ACONTECE QUANDO VOCÊ DORME?  
**ATIVIDADE PARANORMAL**  
PARANORMAL ACTIVITY  
NÃO QUEIRA SABER

PARAMOUNT HOME ENTERTAINMENT APRESENTA ATIVIDADE PARANORMAL (PARANORMAL ACTIVITY)  
COM KATIE FEATHERSTON MICAH SLOAT MARK FREDRICHS ASHLEY PALME AMBER ARMSTRONG  
RANDY MCDOWELL TIM PIPER CRYSTAL CARTWRIGHT - DIREÇÃO OREN PELI

DURADA: 86 min. - COR - GÊNERO: TERROR  
INGLÊS PORTUGUÊS  
WIDESCREEN  
DVD  
NTSC  
DVD VIDEO

A PARAMOUNT HOME ENTERTAINMENT possui todos os direitos de copyright constitucionais sobre este DVD, reservando-se ao direito de editá-lo, modificá-lo, exibi-lo e revendê-lo. A cópia da obra áudio visual contida neste DVD, incluindo sua trilha sonora destina-se exclusivamente a exibição privada, proibida toda e qualquer outra forma de utilização, tais como: Exibição ao público, exibição por TV ou TV a Cabo, Salas Públicas de exibição, e produção de cópias, a violação dos direitos exclusivos do produtor e do distribuidor licenciado, sobre a obra áudio visual, é crime. (art. 184 do Código Penal).

**Diretor:** Oren Peli

**Elenco:** Katie Featherston, Micah Sloat, Michael Bayouth, Amber Armstrong, Mark Fredrichs, Randy McDowell, Ashley Palmer, Tim Piper

**Produção:** Jason Blum, Oren Peli, Steven Schneider

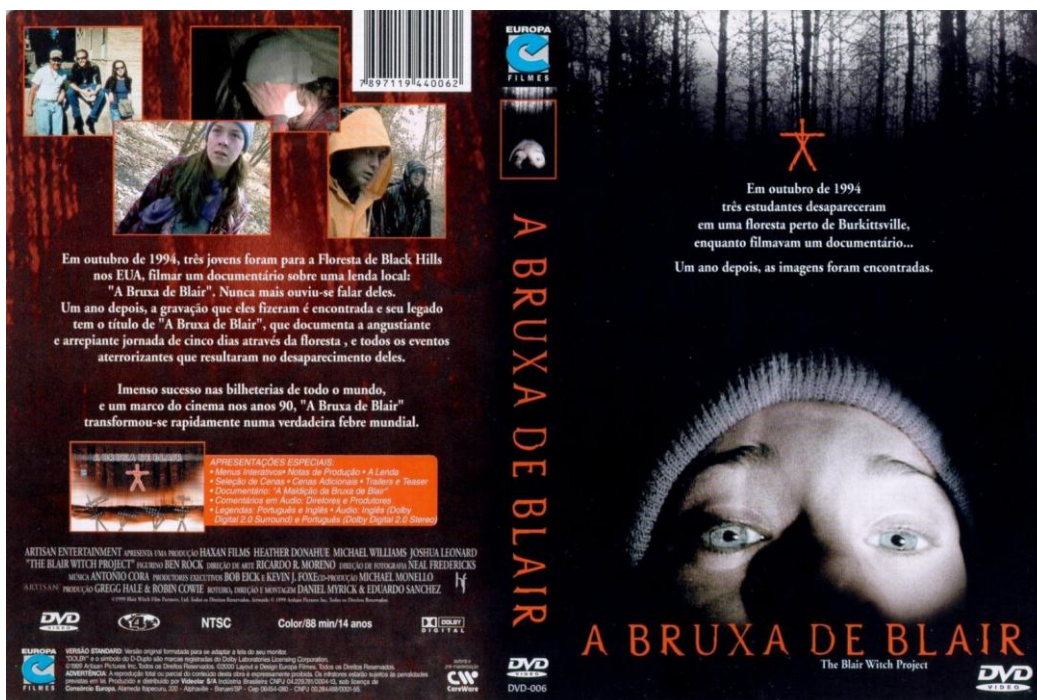
**Roteiro:** Oren Peli

**Duração:** 99 min.

**Ano:** 2007

**Fonte:** <http://cinema.cineclick.uol.com.br/filmes/ficha/nomefilme/atividade-paranormal/id/16239>

## APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA – A BRUXA DE BLAIR



**Diretor:** Daniel Myrick, Eduardo Sanchez

**Elenco:** Heather Donahue, Michael C. Williams, Joshua Leonard, Bob Griffith, Jim King, Sandra Sanchez, Ed Swanson, Patricia Decou.

**Produção:** Robin Cowie, Gregg Hale

**Roteiro:** Daniel Myrick, Eduardo Sanchez

**Fotografia:** Neal Fredericks

**Trilha Sonora:** Tony Cora

**Duração:** 82 min.

**Ano:** 1999

**Fonte:** <http://cinema.cineclick.uol.com.br/filmes/ficha/nomefilme/a-bruxa-de-blair/id/3601>

## APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA – CLOVERFIELD - MONSTRO



**Diretor:** Matt Reeves

**Elenco:** Michael Stahl-David, Mike Vogel, Lizzy Caplan, Jessica Lucas, T.J. Miller, Odet Jasmin.

**Produção:** J.J. Abrams, Bryan Burk

**Roteiro:** Drew Goddard

**Fotografia:** Michael Bonvillain

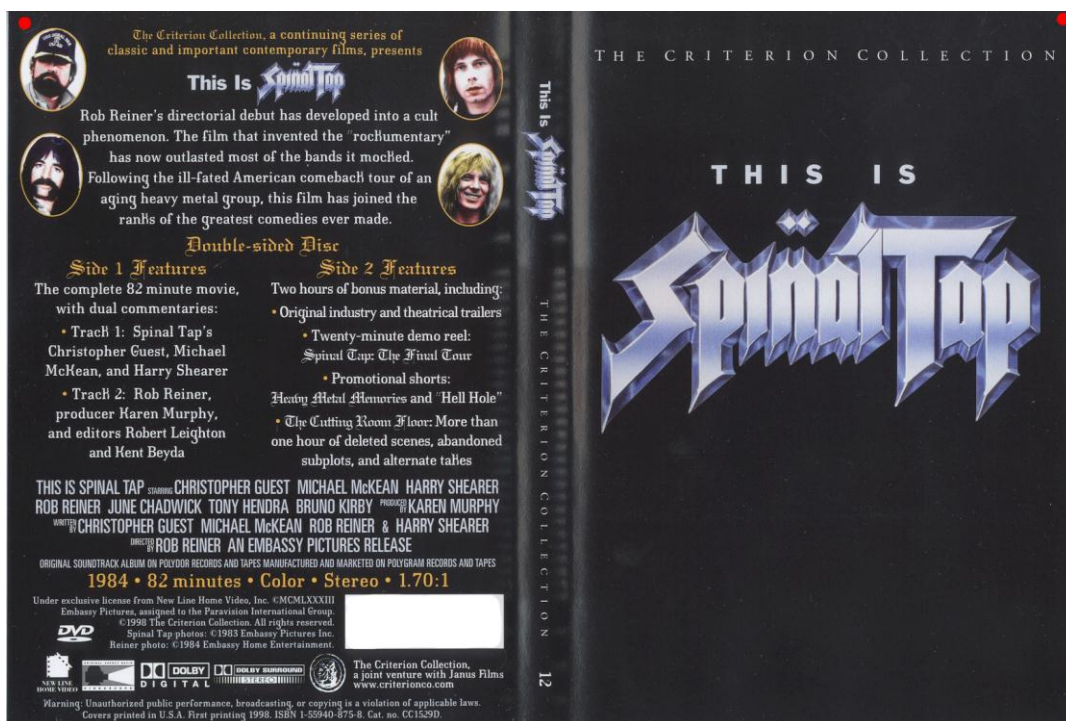
**Duração:** 85 min.

**Ano:** 2008

**País:** EUA

**Fonte:** <http://cinema.cineclick.uol.com.br/filmes/ficha/nomefilme/cloverfield-monstro/id/14962>

## APÊNDICE D – FICHA TÉCNICA – ISTO É SPINAL TAP



**Diretor:** Rob Reiner

**Elenco:** Rob Reiner, Michael McKean, Christopher Guest, Harry Shearer, Tony Hendra, R.J. Parnell, Billy Crystal, Anjelica Huston.

**Produção:** Karen Murphy

**Roteiro:** Rob Reiner

**Fotografia:** Peter Smokler -

**Trilha Sonora:** Rob Reiner, Peter Smokler, Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer.

**Duração:** 82 min.

**Ano:** 1984

**Fonte:** <http://cinema.cineclick.uol.com.br/filmes/ficha/nomefilme/isto-e-spinal-tap/id/8422>

## APÊNDICE E – FICHA TÉCNICA – REC



**Diretor:** Jaume Balagueró, Paco Plaza

**Elenco:** Manuela Velasco, Javier Botet, Manuel Bronchud, Martha Carbonell.

**Produção:** Julio Fernández

**Roteiro:** Jaume Balagueró, Luis Berdejo, Paco Plaza

**Fotografia:** Pablo Rosso

**Trilha Sonora:** Xavier Mas

**Duração:** 85 min.

**Ano:** 2007

**País:** Espanha

**Fonte:** <http://cinema.cineclick.uol.com.br/filmes/ficha/nomefilme/rec/id/15610>