



ESCOLA SUPERIOR
DE **COMUNICAÇÃO SOCIAL**

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Mockumentary: A Arte da Realidade
Ficcionalada

JOÃO LUÍS GONÇALVES BAIÃO GAMA | 10276

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU
DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador: Prof. Pedro Miguel Ferreira Lopes

Lisboa, 2018

Declaração

Declaro ser autor deste trabalho, parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original que nunca foi submetido (no seu todo ou em qualquer das partes) a outra instituição de ensino superior para obtenção de um grau académico ou qualquer outra habilitação.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas. Mais acrescento que tenho consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Lisboa, 2018

O candidato, _____

João Gama

*David: It's such a fine line between stupid an' ...
Derek: ... and clever.*

- This is Spinal Tap (1984).

Agradecimentos

Aos meus pais. Pelo apoio constante no meu percurso académico e pessoal, por me permitirem aspirar mais alto sem nunca hesitarem, por me fazerem sentir como um verdadeiro privilegiado. Pela paciência. Pelo esforço. Por tudo. E principalmente por serem a minha maior inspiração.

Ao Professor Pedro Lopes, pela disponibilidade, empenho e apoio fundamental ao desenvolvimento de todo este processo.

Ao João Rodrigues e ao Alexandre Santos, por tudo. Sempre.

Ao João Figueiredo e à Sofia Pinto, pela amizade e por terem tornado toda esta experiência durante o Mestrado em Audiovisual e Multimédia bastante facilitada.

À Marta Gouveia, pela amizade, ajuda e apoio sempre presente em momentos de stress.

Aos meus amigos e colegas que passaram pelo meu período na Universidade do Algarve, por me terem inspirado a tornar num homem melhor.

Resumo

Tal como os restantes meios de difusão de informação e comunicação, o cinema – sendo um objeto de média - tem sido alvo de uma evolução, de uma mutação constante que tem servido como matéria de análise aos mais variados autores e investigadores, como Jane Roscoe e Craig Hight (2001), Bill Nichols (2001), Alisa Lebow (2016), Fátima Chinita (2013) ou mesmo Alexandra Juhasz e Jesse Lerner (2006), por exemplo. Nesse sentido, a pertinência do seu estudo e consequente discussão permanece atual, sobretudo numa época onde a vasta produção de conteúdos audiovisuais se tornou uma realidade. Desse modo, a realização desta dissertação vai ao encontro de uma das suas formas evolutivas: o *mockumentary*. Um termo que ganhou notoriedade nas produções norte-americanas a partir da década de 80, precisamente através de *This is Spinal Tap* (1984), e que se mantém atual pelo facto desta fórmula de produção continuar a ser bastante utilizada em filmes e comédias televisivas que nos chegam do outro lado do Atlântico – como *The Office (US, 2005-2013)*, *Parks and Recreation (2009-2015)* ou mesmo *Modern Family (2009-...)*.

Precisamente por nos encontrarmos num contexto onde esta vertente fílmica é cada vez mais consumida, importa perceber a sua definição, conceito e características envolventes, por isso, numa primeira instância, esta investigação procura encontrar respostas a estas questões através de uma fundamentação teórica realizada a partir de um levantamento bibliográfico extenso. Uma vez compreendida a dimensão desta problemática na sua totalidade, torna-se indispensável fazer uma análise completa à obra de Rob Reiner, *This is Spinal Tap* (1984), considerado como um filme de culto e um dos principais responsáveis pela popularização e solidificação da vertente humorística inerente a este subgénero cinematográfico. Reside neste aspeto o objetivo principal deste trabalho, por um lado, compreender realmente como se evidenciam as especificidades de um produto audiovisual desta natureza e por outro, perceber de que forma o humor presente em criações audiovisuais desta natureza se apropria das particularidades documentais, resultando numa simbiose entre a realidade e a ficção.

Palavras-chave: ficção; realidade; *mockumentary*; humor; *This is Spinal Tap*

Abstract

As with the several other ways of diffusing information and communication, cinema – being a media object of study – has been evolving from a continuous shifting that is now perceived as a subject of analysis to authors and investigators in the field like Jane Roscoe and Craig Hight (2001), Bill Nichols (2001), Alisa Lebow (2016), Fátima Chinita (2013) or Alexandra Juhasz e Jesse Lerner (2006), for exemple. In this sense, the study and further discussion of cinema as a subject is crucial as it is always changing, creating another paradigms to comprehend in a time where there is an infinite audiovisual content creation. In today's reality it becomes important to reflect upon the techniques and narratives, the concept that triggers the creation. This dissertation tries to find and explore the evolution paths of the mockumentary. A term that has gained popularity in American productions since the 80's, mainly because of *This is Spinal Tap* (1984), that continues to be present in the actual narrative of content – it's production formula is still used on movies and comedies, the sitcoms that appear from the other side of the Atlantic like: *The Office* (US, 2005-2013), *Parks and Recreation* (2009-2015) or *Modern Family* (2009-...).

Precisely because of the context of the cinematography atmosphere, where so much content is consumed at the speed of sound, it is crucial for us to get a clear vision and sight of what is ahead. It is important to understand its definition, the concept and characteristics. In the first phase of the analysis, this investigation search's answers to questions using a theoretical foundation conducted as from an extensive bibliography evaluation. Once understood the dimension problematics in its totality, it is indispensable to make a complete analysis to Rob Reiner's full work, *This is Spinal Tap* (1984), seen as a cult movie and one of the main reasons to the consolidation of the humorous perspective inherent to this cinematography sub genre. In this project there is a general and fundamental aspect to really understand the specificities of the audiovisual product and it's kind, as well as to get to know contexts where humor is present in audiovisual productions of its kind that appropriated the documentary particularities, resulting a symbiosis where reality meets fiction.

Keywords: fiction; reality; mockumentary; humor; *This is Spinal Tap*

Índice

Introdução	9
Capítulo I	
1. Género Documental	12
1.1. Contextualização Histórica: Dos Irmãos Lumière a John Grierson.....	13
1.2. Características e Sedimentação das Normas do Documentais.....	22
1.3. Tipos de Documentário.....	28
Capítulo II	
2. Documentário Ficcionalado: A Simbiose do Falso e do Real	33
2.1 Cruzamento de Géneros	34
2.2. O Conceito de <i>Mockumentary</i>	40
Capítulo III	
3. Estudos sobre o Humor	54
3.1. Humor e Riso	55
3.2. Humor: Teorias e Tipologias	59
3.3. Recursos de Identificação	65
Capítulo IV	
4. Estudo de Caso: This is Spinal Tap (1984)	70
4.1. Sinopse.....	71
4.2. Lançamento e Comunicação	71
4.3. O Culto de <i>Spinal Tap</i>	74
4.4. Estrutura Narrativa e Análise Fílmica	79
4.5.1. “ <i>Up to Eleven</i> ”	85
4.5.2. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”	93
4.5.3. “ <i>Stonehenge</i> ”	99
Considerações Finais	108
Referências Bibliográficas	111
Referências Eletrónicas	119
Filmografia	122

Lista de Figuras	Pág.
Figura 1. “ <i>Continuum Ficcional</i> ”.	40
Figura 2. Cartaz original de <i>Airplane!</i> (1980)	73
Figura 3. Edição VHS de <i>This is Spinal Tap</i> (1984).	73
Figura 4. Estrutura Ternária.	80
Figura 5. “ <i>Up to Eleven</i> ”: Nigel e Martin em diálogo.	87
Figura 5.1. “ <i>Up to Eleven</i> ”: Nigel exhibe a sua guitarra elétrica.	88
Figura 5.2. “ <i>Up to Eleven</i> ”: Nigel mostra a sua guitarra especial.	90
Figura 5.3. “ <i>Up to Eleven</i> ”: Topo do amplificador.	90
Figura 5.4. “ <i>Up to Eleven</i> ”: Martin conversa com Nigel.	92
Figura 6. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”: Piano.	93
Figura 6.1. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”: Martin observa Nigel ao piano.	94
Figura 6.2. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”: Nigel e Martin em diálogo.	95
Figura 6.3. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”: Nigel canta ao piano.	96
Figura 6.4. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”: Nigel explica o conceito da sua peça musical.	97

Figura 6.5. “ <i>Lick My Love Pump</i> ”: Nigel nomeia a sua peça musical.	99
Figura 7. “ <i>Stonehenge</i> ”: Guardanapo.	100
Figura 7.1. “ <i>Stonehenge</i> ”: Concerto de <i>Spinal Tap</i> .	102
Figura 7.2. “ <i>Stonehenge</i> ”: Nigel Tufnel em atuação.	103
Figura 7.3. “ <i>Stonehenge</i> ”: David St. Hubbins em atuação.	104
Figura 7.4. “ <i>Stonehenge</i> ”: A réplica de <i>Stonehenge</i> desce até ao palco.	105
Figura 7.5. “ <i>Stonehenge</i> ”: Dois “duendes” dançam ao redor de uma réplica de <i>Stonehenge</i> .	106
Figura 7.6. “ <i>Stonehenge</i> ”: Jeanine incrédula, enquanto Ian procura passar despercebido.	107

Introdução

O cinema desde os seus primórdios, enquanto forma artística constituída pela produção de imagens em movimento, tem sido definido por um contínuo estado de desenvolvimento, evoluindo e desdobrando-se por inúmeras formas e mecanismos de representação imagética cada vez mais complexos e desafiantes. Nos dias que correm, onde o desenvolvimento e progresso tecnológico se encontram cada vez mais presente nas nossas vidas, este fenómeno intensifica-se precisamente pela imensidão infindável de possibilidades criativas dispostas, por exemplo, através de um simples objeto portátil como o telemóvel e à distância de um clique. Desse modo, fomos tendo acesso a produtos audiovisuais que durante décadas tiveram falhas na distribuição e que agora se encontram disponíveis graças à internet, permitindo a realizadores, autores e investigadores ocuparem-se com o seu estudo.

Nesse sentido, a realização desta dissertação incide exatamente sobre um destes modelos produtivos, fruto desta mutação constante inerente à sétima arte: o *mockumentary*. Originalmente este subgénero cinematográfico distingue-se por características e particularidades que lhe garantem uma hibridização entre o discurso factual e ficcional, concretamente, entre as propriedades convencionais do género documental e da ficção, onde a aplicação da vertente humorística tem sido o principal responsável pela sua solidificação e popularização. A partir do contexto anglo-saxónico onde este fenómeno é mais marcado, temos assistido a uma propagação enorme de objetos desta natureza pelos vários tipos de dispositivos de difusão de informação e comunicação existentes, seja em formato de longa-metragem, como: *I'm Still Here* (2010), *What We Do in the Shadows* (2014) ou *Houston, We Have A Problem!* (2016); assim como numa estrutura clássica de série televisiva onde encontramos casos como *Trailer Park Boys* (2001-2017), *Documentary Now!* (2015-...) ou ainda *American Vandal* (2017-...), por exemplo.

Posto isto, considerando este fator de atualidade que progressivamente continua a diferenciar esta forma criativa das restantes, o objetivo principal deste trabalho passa por, numa primeira fase de investigação, compreender este conceito na sua totalidade, estabelecendo um enquadramento teórico que permita de facto assimilar e entender as suas características e propriedades intrínsecas. Para tal, procurou-se aprofundar os

conhecimentos e contributos presentes na área através de um levantamento bibliográfico extenso, possibilitando dessa forma estabelecer uma contextualização sólida e fundamentada, crucial à compreensão e análise ao estudo de caso: *This is Spinal Tap* (1984), um dos grandes responsáveis pela popularização desta dimensão cômica adjacente ao subgénero em estudo, assim como pela implantação do termo “*mockumentary*”.

É precisamente a partir deste filme que assenta a segunda e última fase desta investigação, onde tal como na etapa anterior, a metodologia a ser utilizada insere-se no campo da examinação qualitativa, tendo em conta que possibilita a recolha e averiguação de dados, informações recolhidas, a partir de uma relação direta com o objeto de estudo. Neste enquadramento, geralmente, o método a ser aplicado pauta-se pelo recurso a um desenvolvimento descritivo rigoroso e cuidado, no qual o autor da pesquisa demonstra uma intenção clara em perceber a temática em questão através da sua própria interpretação (Carmo&Ferreira, 2008). Além disso, por norma, o apuramento e obtenção de referências conceptuais no decorrer de um estudo de caso como este, parte de três fontes possíveis e válidas na procura por alcançar o seu objetivo inicialmente traçado: o recurso às entrevistas, à análise documental ou pela observação direta (Tuckman, 1999). Neste caso em específico, esta última será considerada como elemento chave e fundamental à procura de um resposta concreta à questão de partida e objetivo primordial de toda esta investigação, isto é, compreender empiricamente de que forma o humor e as particularidades próprias e convencionais da produção do filme documentário resultam entre si, estabelecendo esta relação de hibridização.

Seguindo esta linha de raciocínio, a dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos, sendo que o primeiro procura desde logo enquadrar o género documental a partir da sua construção e evolução histórica, passando pelos momentos e movimentos mais marcantes que viriam a solidificar um conjunto de modos de realização e produção, essenciais não só à própria edificação do filme documentário enquanto género cinematográfico clássico, mas também ao funcionamento do *mockumentary*, uma vez que a sua dimensão cômica e paródica parte precisamente da replicação deste tipo de mecanismos e estratégias utilizadas.

Relativamente ao segundo capítulo, a ideia principal aquando da sua formulação assentou sobretudo em situar a forma audiovisual criativa *mockumentary* enquanto

subgénero cinematográfico, assim como explicitar aprofundadamente as mais variadas qualidades e especificidades aliadas à sua produção e conceptualização.

Quanto ao terceiro, considerando a sua dimensão humorística e importância presente aquando do desenvolvimento de um objeto deste tipo, o seu propósito está então diretamente relacionado com a identificação e entendimento do vasto conjunto de formas linguísticas e noções lógicas nas quais o discurso cómico assenta, essenciais à compreensão e envolvimento claro do espetador neste género de conteúdos.

Por fim, o quarto e último capítulo diz respeito à análise propriamente dita do objeto de estudo desta dissertação, a longa-metragem de Rob Reiner realizada em 1984, *This is Spinal Tap*. Ao longo deste procurou-se estabelecer uma contextualização completa de modo a compreender, o quadro em que esta produção cinematográfica foi concebida, sob que circunstâncias, condições e principalmente, que impacto apresentou na sétima arte e no próprio subgénero constituinte, valendo-lhe o estatuto de filme de culto. Por outro lado, procedeu-se à examinação específica incidente sobre três cenas icónicas que para além de terem igualmente contribuído para esta sua qualificação.

Em nota conclusiva, gostaria ainda de acrescentar que este trabalho teve em vista, além dos pontos descritos anteriormente, servir também como contributo para o estudo e discussão desta criação audiovisual que ao longo do tempo tem demonstrado alguma vitalidade. Apesar da expressão e tradição em território lusitano não apresentar uma dimensão idêntica, comparativamente ao âmbito anglo-saxónico, têm-se denotado nos últimos anos algumas criações deste tipo, sobretudo em meios de comunicação tradicionais como a televisão – por exemplo, casos como *O Humorista* (2013) emitido na SIC Radical ou mesmo *Filho da Mãe* (2015), no Canal Q - e ainda em algumas plataformas digitais na *internet*, especificamente na plataforma *YouTube*, como é o caso de *Um Africano de Robustez Razoável* (2016), da autoria do comediante Carlos Pereira ou o mais emblemático e que maior visibilidade teve junto do público e da crítica, *O Último a Sair*, uma criação do Bruno Nogueira para a RTP1 (2011), que venceu o prémio de ficção para televisão da Sociedade Portuguesa de Autores.

Capítulo I

1. Género Documental

1.1. Contextualização Histórica: Dos Irmãos Lumière a John Grierson

Ao falarmos acerca do enquadramento histórico responsável pelo desenvolvimento do género documental devemos ter em conta que, de facto, nunca existiu um intuito concreto inventar aquilo que hoje conhecemos sobre o documentário como um género cinematográfico (Nichols, 2001). Aquilo que se verificou, sobretudo por parte de um desejo e interesse demonstrado por vários cineastas foi uma procura em explorar (Fraser, 2012) os limites das transmissões de imagens em movimento, descobrir novas possibilidades, funcionalidades e formas criativas que até então não teriam sido experimentadas (Sapino, 2011). Nesta fase primordial não existe ainda uma definição conceptual de uma prática, mas sim um contributo essencial à mesma (Penafria, 1999).

Outro aspeto que explica este entusiasmo ascendente remete-nos para o fator de inovação narrativa e tecnológica, isto é, assim como a própria fotografia, o cinema surge como uma revelação, um agente revolucionário capaz de transmitir a sensação de movimento real das imagens que retratavam o quotidiano das pessoas. (Rabiger, 2004). Este sentimento de fidelidade é primeiramente reconhecido durante a apresentação do Cinematógrafo Lumière da autoria dos irmãos Auguste e Louis, em dezembro de 1895 no *Grand Café du Boulevard des Capucines*, em Paris, onde foram também exibidas algumas projeções como: *Saída do Atelier*; *O Jardineiro*; *A Chegada de um Comboio* ou ainda *Barcos Saindo do Porto*, por exemplo (Barnouw, 1974). Estas películas caracterizavam-se por ilustrarem apenas um único plano e terem uma duração de poucos minutos (Penafria, 1999), para além disso, os seus realizadores deslocavam-se aos locais pretendidos e documentavam aquilo que os rodeasse, o chamado registo *in loco* (Melo, 2002).

Esta fase ainda bastante primitiva da experimentação das imagens em movimento não foi apenas apoiada pelo uso de material com um fim científico e histórico, mas também recreativo de onde surge um fenómeno a que alguns autores designaram por “cinema de atrações”¹. Tratava-se, assim, de uma forma de produção distinguida pela imagética circense, pela representação de aspetos que suscitavam a atenção das pessoas e pela mostra de fenómenos invulgares; acima de tudo fazia uso do exibicionismo e destacava-

¹ Tradução livre do autor. No original: “[...] *cinema of attractions*.” (Gunning, 1986:64).

se pelo conteúdo totalmente diferente do documentário, do material recolhido com propósitos culturais e educativos (Gunning, 1986).

Em suma, importa realçar que a estruturação desta fase embrionária do género documental se deve a dois marcos fundamentais: primeiramente à evolução tecnológica da época, ou seja, à existência de imagens cinematográficas capazes de exibir uma cópia física daquilo que as suas lentes registam, o chamado documento; ao passo que o segundo diz respeito à exploração destes recursos, aliado à intenção de possuir um registo fidedigno da realidade (Nichols, 2001). Desse modo, podemos então afirmar que “[...] o documentário não nasceu com o cinema. O que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-ficção: filmar os atores naturais, a espontaneidade do seu gesto e do meio ambiente que os rodeia. A não-ficção coincide, pois, com a invenção da imagem em movimento” (Penafria, 1999:38).

Os pontos previamente abordados acabaram por culminar na construção das primeiras narrativas que viriam a manifestar-se mais tarde em 1903, desde logo responsáveis pelo desenvolvimento de um conjunto de técnicas que os seus autores procuraram aprimorar com o intuito de tornar as suas histórias mais complexas (Barnouw, 1974). Concretamente, ao nível da montagem e construção de narrativas sólidas (Bordwell&Thompson, 2008) que recorressem à estimulação de elementos como a tensão que se tornou num ingrediente essencial e eficaz, resultando numa crescente popularidade das criações desta natureza e conseqüente separação entre estas e os ditos documentários (Penafria, 1999). Isto é, enquanto que os filmes de ficção, por norma, sugerem que olhemos para um universo privado, de um ponto de vista externo, os documentários transmitem a ideia de que, do nosso mundo, olhamos para fora, como espetadores daquele momento específico (Nichols, 2001).

Dentro desta temática de construção de histórias, o estilo, variante das preferências de cada autor, converte-se num aspeto fulcral na determinação e conceção da mensagem que o realizador tenciona transmitir através da sua obra (Sapino, 2011). O aperfeiçoamento que estas práticas foram sofrendo, assim como a própria montagem das imagens recolhidas levou a que a ação pudesse ser relatada de diferentes perspetivas (Rabiger, 2004), seja do olhar de um narrador onisciente ou de várias personagens, por exemplo. O documentário depende, maioritariamente, do realismo espaciotemporal (Nichols, 2001), do encontro com as pessoas, os chamados atores naturais que são revelados pela lente da câmara sem que demonstrem qualquer tipo de perceção da sua

presença (Beattie, 2004) - um fenómeno semelhante ao que acontece com os atores ditos profissionais. Por outro lado, o documentário procura introduzir o seu público num envolvimento e empatia emocional com a problemática apresentada, revelando por isso um tratamento cuidado da mensagem que o realizador pretende partilhar (Sapino, 2011).

Através do desenvolvimento destas noções foi então possível verificar, anos mais tarde, o princípio da solidificação de uma estrutura concreta, de regras identificadores de uma produção fílmica que teve como principais impulsionadores os cineastas Robert Flaherty (1884-1951) nos Estados Unidos da América, e Dziga Vertov (1895-1954) na União Soviética durante a década de 20. Respetivamente, tanto *Nanook of the North* (1922) (“*Nanuk, o Esquimó*”) como *Chelovek s Kino-Apparatom* (1929) (“*O Homem da Câmara de Filmar*”) foram obras basilares no posicionamento deste género e do próprio documentarista no quadro da realização de imagens em movimento (Penafria, 1999).

Através destes e de outros trabalhos definiu-se algumas condições e propriedades essenciais no que diz respeito à fase de “estúdio”, na qual as imagens seriam organizadas sob uma forma específica que resultaria no filme em si (Melo, 2002). Em certa medida, esta organização faz com que o filme não se paute por uma mera descrição ou uma apresentação de imagens obtidas *in loco* sem propósito aparente (Penafria, 1999).

Neste contexto, enquanto Flaherty viajou até ao norte do Canadá para recolher imagens do povo Inuit (Fraser, 2012), Vertov procurou ilustrar cenários e atores naturais num enquadramento urbano (Beattie, 2004). Ainda que o formato do documentário obrigue os seus realizadores a seguir um registo *in loco*, estes dois cineastas demonstraram formas diferentes de responder a este pressuposto. No caso de Robert Flaherty existe uma intenção de ilustrar os seus atores naturais não como “criaturas estranhas” (Aufderheide, 2007), mas antes, as tradições e as vivências de um povo culturalmente diferente que vivia em comunidade com as suas famílias (Rabiger, 2004) – evidenciando, por exemplo, como pescavam ou como construíam um igloo. Já Dziga Vertov procurava imagens que espelhassem a naturalidade rotineira das pessoas, dos seus comportamentos e atividades sem que as mesmas tivessem qualquer noção da presença da câmara, aliando as suas técnicas de edição e montagem que tanto o caracterizavam (Bordwell&Thompson, 2008). O cineasta russo via a sua câmara especialmente como uma “[...] extensão cibernética da fraca capacidade de visão do ser humano, tendo a

capacidade de observar paisagens panorâmicas a partir de grandes alturas, janelas de um segundo andar e percorrer grandes distâncias”² (Aufderheide, 2007:39).

A organização, disposição e interpretação do material recolhido *in loco* são propriedades que distinguem o documentário e lhe garantem um carácter único (Melo, 2002). Ao observarmos a obra de Flaherty encontramos uma construção e perspectiva do modo de vida do povo habitante da Baía de Hudson – em *Nanuk, o Esquimó* (1922). No caso de Vertov, com *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), denota-se uma indagação das potencialidades da montagem e verifica-se que o seu filme não é apenas um reflexo de um dia comum num contexto urbano, especificamente entre as cidades de Kiev, Moscovo e Odessa (Bordwell&Thompson, 2008), mas também uma reflexão acerca da relação do cinema com a realidade. Melhor dizendo, é-nos dado acesso ao contexto da produção fílmica onde se observa alguém a fazer um filme ao mesmo tempo que é feito.

A influência dos trabalhos destes cineastas para a solidificação daquilo que conhecemos hoje do género documental é inegável, não só pela sua contribuição à afirmação deste conceito como ainda pela sua própria produção de conteúdos alternativos. Se através do realizador norte-americano se constatou um ponto de viragem na forma de estruturar um filme documentário, interligando as imagens recolhidas no próprio campo de ação com o efeito dramático representativo do cinema de ficção (Beattie, 2004); com o autor russo estamos perante uma alternativa completamente oposta à ficção, promovendo uma forma diferente de fazer cinema chamada “cinema-olho” (Rabiger, 2004). Este modo original de produzir imagens em movimento foi utilizado pelos *kinoks*, um grupo constituído pelo próprio e por colaboradores que partilhavam das mesmas ideias criativas, tais como: a forte oposição à ficção, abolindo qualquer tipo de elementos que desta fizessem parte, desde atores profissionais a *décores*, por exemplo, uma vez que esta forma criativa era vista como uma influência corruptora do proletariado; e ainda o enfoque dado à representação de imagens do quotidiano do povo soviético (Aufderheide, 2007). Estes filmes eram editados sob o título de *kino-pravda* (“cinema verdade”) (Fraser, 2012) e para além da captação precisa da realidade que os definia, o tratamento destas imagens era também visto como um elemento fundamental, sendo este um dos grandes fascínios de Vertov que se revelava pelo seu vasto uso de efeitos, como a sobreposição de imagens (Nichols, 2001). A montagem assume particularidades singulares uma vez

² Tradução livre da autora. No original: “*The camera was a cybernetic extension of the weak human capacity for sight; it could see panoramic vistas from great heights.*” (Aufderheide, 2007:39).

que não obriga o respeito pela sucessão temporal e continuidade espacial; imagens recolhidas em espaços e tempos diferentes podem, através da mesma, originar resultados com inúmeros significados. Geralmente, os filmes *kino-pravda* eram caracterizados pela ação do cineasta sobre o material que dispunha, não se limitando a uma simples soma de imagens captadas *in loco* e ainda pela experimentação e combinação entre imagens e sons, com o intuito concreto de atingir a verdade. Ou seja, nesta visão, a verdade inerente às imagens recolhidas seria apenas revelada através da manipulação e confrontação com as mesmas (Penafria, 1999).

Enquanto que Vertov promovia os seus contributos na área da montagem, surgia em França na década de 20 um conceito que acabou por ser reutilizado e que se propunha a incidir sobre a essência daquilo que era entendido como o cinema, intitulado por Jean Epstein (1897-1953) de *Photogénie* (“fotogenia”) (Farmer, 2010). De uma forma geral podemos compreender este conceito através de uma perspetiva: cultural, no sentido em que o próprio filme se propõe a demonstrar a sua capacidade em transcender a sua base mecânica; e estética, estando associado a um conjunto de práticas expressivas que tendem a estimular os nossos sentidos e que se desdobram pela representação dos movimentos, as aproximações, o ritmo e o aumento das imagens projetadas³. Podemos entender toda esta idealização ao tomarmos como exemplo a ideia de fascinação e deslumbramento que Robert Flaherty pretende transmitir no seu filme *Louisiana Story* (1948), quando o mesmo nos começa por retratar uma viagem lenta pelos canais pantanosos do Louisiana vistos a partir de uma canoa. Isto serve para dizer que ambas as vertentes procuravam formas de superar a reprodução mecânica da realidade, com o objetivo de construir algo novo e permitiram que, partindo desta conjuntura, a voz e a visão do cineasta passasse para primeiro plano (Nichols, 1999).

Como já foi referido nos parágrafos anteriores, Flaherty e Vertov desempenharam um papel crucial no crescimento deste género, ainda que nenhum dos dois se visse como um documentarista encontraram a sua linha identificadora e definiram as bases: através da obra do norte-americano, parte-se da descoberta de um mundo a ser explorado; com o realizador soviético, para a descoberta de um universo que nos é oferecido pela própria câmara. Contudo, o impacto que ambos tiveram não foi uniforme, os trabalhos de Vertov viriam a ser alvo de estudo no início dos anos 60 (Chanan, 2007), pelo francês Jean Rouch

³ Epstein, J. (1977) *Magnification and Other Writings*, trad. S. Liebman. *MIT Press*, 3 (1), pp. 9-25.

(1917-2004), que a partir do termo *kino-pravda* apelidou as suas obras por *cinema vérité* (“cinema verdade”) (Beattie, 2004). Do outro lado deste espectro, Flaherty viu a sua influência a florescer de uma forma mais imediata, precisamente no documentarismo britânico dos anos 30 – época onde se afirma, efetivamente, a identidade do documentário (Penafria, 1999).

Juntamente com o aparecimento de termos como “documentário” e “documentarista” (Sapino, 2011), este fenómeno de afirmação de uma identidade própria e autónoma, assim como o desenvolvimento de uma produção exercida por profissionais deveu-se sobretudo aos contributos daquela que é considerada a figura mais emblemática deste movimento britânico: John Grierson (1898-1972) (Rabiger, 2004). O trabalho elaborado pelo cineasta escocês permitiu a criação e funcionamento de instituições subsidiadas pelo governo, as chamadas *Film Units*, fundamentais na consolidação do género e na institucionalização do próprio filme e dos seus autores (Barnouw, 1974). Por outro lado, as suas ideias que acabaram por apoiar o documentário enquanto género foram exploradas em vários textos, entre os quais se destaca *First Principles of Documentary*. Neste, o autor defende que a capacidade existente no cinema em retratar a própria realidade e explorá-la sob uma forma de arte estaria a ser ignorada pelos estúdios, acrescentando ainda que os atores naturais e as suas próprias histórias representadas através do ecrã apresentam uma fidelidade e realidade que lhes garantem uma característica especial⁴.

Grierson procurava enfatizar estes objetos audiovisuais como distintos, sendo que anos depois em 1926, numa crítica à longa-metragem *Moana* (1925) de Robert Flaherty, publicada no diário *New York Sun* (Sapino, 2011), adaptou a palavra francesa *documentaire* e começou por fazer uso da palavra “documentário” para classificar este tipo de filmes que considerava serem de “categoria superior”. Neste contexto, o autor escocês deparou-se com um problema relativo à excessiva utilização deste termo para classificar qualquer criação marcada pelo registo *in loco*. Propôs, dessa forma, esclarecer esta problemática, diferenciando as várias espécies de filmes presentes neste espaço (Beattie, 2004). Assim, Grierson apresenta uma categorização hierárquica, entre “superior” e “inferior”, na qual o documentário se enquadra na primeira, como uma forma inovadora e alternativa; enquanto a segunda se refere a filmes que se limitam a uma descrição ou exposição factual, como os filmes de carácter científico ou meramente

⁴ Grierson, J. (1979) *First Principles of Documentary*. In Hardy, F. ed. *Grierson on Documentary*. London, Faber & Faber, pp. 35-46.

educativo⁵. A grande diferença existente entre ambas reside na objetividade encontrada no tratamento do material recolhido *in loco*, por exemplo, ao nível da edição, montagem e ilustração do texto transmitido em *off*. Ou seja, encontramos no documentário “superior” um conceito que vai mais além do que uma exposição de imagens naturais; é um trabalho que implica várias formas criativas e envolve uma maior profundidade e interpretação do material recolhido (Nichols, 2001) - neste caso em concreto, relativo aos problemas socioeconómicos dos anos 30.

Assim como Robert Flaherty defendia que o material do documentarista deveria ser obtido fora do estúdio, no próprio local de filmagem, Grierson também absorveu este princípio e adicionou ainda outro fator a ter em conta neste processo: o posterior tratamento do mesmo conteúdo (Beattie, 2004). Isto porque, segundo o próprio, o autor do filme não deve ser um simples veículo de reprodução da realidade, mas antes desempenhar um papel ativo no meio onde se encontra (Melo, 2002). Nesse sentido, o cineasta sugeriu uma definição para o conceito “documentário”, que engloba uma intervenção criativa das imagens recolhidas com o propósito de criar uma reflexão sobre a temática do filme, originando desse modo, uma nova realidade do objeto tratado (Rabiger, 2004). Manuela Penafria (1999) designa esta visão analítica aplicada ao registo *in loco* de Grierson como “ponto de vista”, ligado a um papel social, encarregado pelo próprio documentário e é dessa forma que a sua “superioridade” lhe é atribuída. Este “papel social” é o resultado da leitura, da visão que o documentário pretende transmitir acerca do mundo que o rodeia, suportado por premissas que nos são transmitidas em *off*, por um narrador ausente, e pelas próprias imagens que o filme mostra.

Ao observarmos a obra de Flaherty verificamos que através do seu filme *Nanuk, o Esquimó* (1922) é-nos contada uma história de um povo que enfrenta um ambiente adverso e hostil, numa luta constante pela sua sobrevivência. Por outro lado, no caso de Grierson, existe um outro tipo de conflito pela sobrevivência, concretamente, num ambiente que lhe é mais próximo, onde a desigualdade social é vista como uma dificuldade, uma adversidade a ter em conta e que requer uma solução. Esta perspetiva educacional presente nas suas obras deve-se acima de tudo à forma como o próprio compreende a palavra “documentário”, partindo da sua origem etimológica latina que nos remete para *docere*, que significa “ensinar” (Sapino, 2011). Desse modo, estamos então

⁵ *Ibidem*

capazes de perceber como esta ideia enaltecida por Grierson se evidencia de uma forma tão intrínseca no seu movimento documentarista, através da implementação de algumas técnicas que viriam a tornar-se padrão em produções semelhantes. Ao longo da sua vida, John Grierson foi autor de apenas uma única obra cinematográfica, apesar de ter estado envolvido em várias outras obras a desempenhar funções relativas à produção e ao argumento, que viria a marcar a época do cinema mudo, designado por *Drifters* (1929) (Beattie, 2014). Uma longa-metragem que apresenta como temática principal as pescas de arenque em alto mar, caracterizando-se pela utilização da voz *off* que surge acompanhada de imagens que a ilustram e orientam os espetadores pela mensagem que o autor pretende emitir.

Em suma, na visão de John Grierson, o documentário contém uma dimensão social, servindo como um instrumento educacional público. Estas produções recorrem assim à exposição de um determinado problema e conseqüente solução, devendo inclusivamente instruir o público acerca do modo como pode contribuir para a resolução do mesmo (Rabiger, 2004). Isto significa que através dos meios técnicos que estariam à disposição dos seguidores desta escola surge uma margem para a existência de narrativas dramáticas inseridas nestas novas formas produtivas, acentuando ainda mais as diferenças com as restantes formas de não-ficção, diminuídas a uma simples exposição de acontecimentos (Aufderheide, 2007). Os autores destas obras documentais devem exercer a sua criatividade sobre o material recolhido *in loco*, através de uma seletividade e tratamento do material que respeite a sua perspectiva, o seu ponto de vista sobre determinado assunto (Fraser, 2012).

Pela escola de John Grierson, o documentário ganha uma conotação que até então não lhe era concedida, referindo-se a um género de filmes com especificidades próprias como “anti estúdio” e “anti descrição” (Penafria, 1999). Por outro lado, é também pelos contributos deste autor que se afirma concretamente a identidade dos criadores destas produções, dos documentaristas, por elaborarem um filme que segue uma determinada mensagem, uma perspectiva (Rabiger, 2004) - ainda que a mesma possa ser alvo de críticas. As marcas da influência deste cineasta escocês são visíveis ainda nos dias de hoje, principalmente, pela regeneração que a televisão deu a esta forma criativa nos anos 50. Assimilando-a, a televisão fez com que a mesma se transformasse naquilo que conhecemos como grande reportagem; na prática, aboliu o dito “ponto de vista”, isto é, o tratamento dos temas abordados e substituiu-o por um carácter objetivo (Beattie, 2004).

Grierson e Flaherty, ainda que apresentassem propostas diferentes, apoiaram-se na prática de criação de realismo nos seus documentários, optando pelo desenvolvimento de técnicas e de práticas que levavam o espectador a assumir as suas imagens como verdadeiras (Sapino, 2011). Por outras palavras, esta tradição expressiva não procurava representar a realidade tal como a conhecemos aos nossos olhos, mas antes fazer uso da arte à sua disposição para imitá-la de uma forma tão autêntica que faria com que os seus visualizadores a assumissem como tal sem terem a consciência disso. Alguns destes mecanismos utilizados consistiam, por exemplo, numa ilusão de edição, quando a própria edição passava despercebida pelo consciente de quem via as imagens; no uso da cinematografia para transmitir a sensação que o público se encontrava presente na cena, que participava na ação; e por fim, jogava com o ritmo do enredo que seguia, ou não, as expectativas do público. Esta “tradição” do realismo desenvolveu-se numa linguagem universal do mercado do cinema, tanto na ficção, como no documentário (Aufderheide, 2007).

Concluindo, importa realçar uma vez mais que as três figuras mencionadas ao longo destas páginas, Flaherty, Vertov e Grierson, estabeleceram os pilares, marcaram épocas e inspiraram outros cineastas a contribuir para aquilo que hoje compreendemos acerca do género documental. Tornaram-se sinónimos de abordagens que vão desde o “entretenimento enobrecedor”⁶; passando pela experimentação singular e ainda pela narrativa socialmente ativista, respetivamente. (Aufderheide, 2007). No fundo, esta combinação de elementos acabou por se enraizar em vários países no fim dos anos 20 e início dos anos 30, quando os governos passaram a legitimar o valor da utilidade deste tipo de filmes, não só no incentivo de uma cidadania participativa com também numa contribuição à propagação das suas ideologias definidas (Barnouw, 1974): “As soluções para estes problemas variaram muito, da Inglaterra democrática à Alemanha nazista, dos Estados Unidos do *New Deal* à Rússia comunista, no entanto, em todos os casos, a voz do documentarista contribuiu de maneira significativa para estruturar um projeto nacional e propor maneiras de agir”⁷ (Nichols, 2001:98).

⁶ Tradução livre da autora. No original: “[...] *ennobling entertainment* [...]” (Aufderheide, 2007:44).

⁷ Tradução livre do autor. No original: “*Answers to these problems varied widely from democratic Britain to fascist Germany and from a New Deal United States to a Communist Russia, but in each case, the voice of the documentarian contributed significantly to framing a national agenda and proposing courses of action.*” (Nichols, 2001:98).

1.2. Características e Sedimentação das Normas Documentais

O termo “documentário” surge desde logo associado às noções de documento e documentação, ainda que num contexto cinematográfico descreva um filme de cariz informativo⁸. Independentemente das suas particularidades – textuais, visuais ou sonoras – os documentos têm igual importância e relevo na ótica do investigador exatamente por se constituírem como fontes de conhecimento. A título de exemplo, o filme *Moana* (1925) de Robert Flaherty constitui um registo visual do modo de vida de uma família habitante da ilha da Polinésia, retratando as suas atividades diárias, costumes e tradições através das imagens em movimento. Do outro lado do espectro, os filmes de ficção espelham de certa forma esta realidade, caracterizados de igual modo como vestígios de um tempo e espaço representativo de uma determinada época, compostos por momentos documentais que traduzem aspetos historicamente verdadeiros (Bordwell&Thompson, 2008).

Nesse sentido importa desde já compreender o conceito de documentário, que geralmente surge associado a uma oposição à categorização do filme de ficção (Sapino, 2011), como um sinónimo de “não-ficção”, embora não se identifique especificamente como tal. Isto é, “os documentários são filmes de não-ficção, mas nem todos os filmes de não-ficção são documentários [...]” (Penafria, 1999:21). Da mesma forma que o género de ficção engloba obras de índole tão diversificada como o filme de terror, o *western*, a comédia, o drama, a animação, entre tantos outros, a então designada “não-ficção” não se reduz às várias formas de documentário existentes, incluindo outros modelos de produção como a grande reportagem televisiva (Rabiger, 2004), o anúncio publicitário ou o filme institucional, por exemplo.

Dentro do universo da não-ficção, os conceitos de grande reportagem televisiva e documentário podem suscitar alguma confusão, ainda que partilhem certas semelhanças, nomeadamente na abordagem a temáticas relacionadas com o dia-a-dia das pessoas e o mundo que as rodeia. Em ambos os casos os autores exprimem, não uma representação exata da realidade dos acontecimentos relatados, mas a sua interpretação dos mesmos (Aufderheide, 2007), resultante de uma organização material composta pela seleção e montagem dos dados recolhidos, levando a uma conseqüente construção de novos significados (Melo, 2002). Em contrapartida, o tratamento deste material e os princípios

⁸ Costa, J & Sampaio e Melo, A. (1976) *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5ª ed. Porto, Porto Editora.

que o jornalista e o documentarista se regem compõem as principais razões pelas quais estas duas formas de produção audiovisual se mantêm distintas entre si (Costa, 2007).

Assim como os restantes géneros jornalísticos, o principal objetivo da reportagem passa por informar (Beattie, 2004), ainda que no seu caso em concreto o faça de uma forma distinta: tratando do tema em questão com uma maior profundidade e cuidado, procurando levar os seus leitores ou ouvintes a sentirem-se imersos na problemática a ser discutida. Além disso, recorre a uma organização material que responde a cinco questões fundamentais neste âmbito: quem; o quê; quando; onde e porquê (Gradim, 2000). Habitualmente estas respostas são-nos dadas por um texto emitido em *voz-off*, validado pelos próprios entrevistados e acompanhado por sequências de imagens em movimento que assumem um papel ilustrativo. Este contacto estabelecido entre o repórter e o recetor da sua mensagem é feito de forma objetiva, no qual são apresentadas as diferentes perspetivas e pontos de vista de modo a criar um retrato fidedigno e imparcial de todo o acontecimento noticiado⁹. Também, por outro lado, a escolha destes ditos acontecimentos deve seguir um conjunto de critérios, ou seja, aqueles que se sobressaem pelo seu fator extraordinário e irregular em relação àquilo que é considerado como normal ou padrão são entendidos como objetos de notícia pelo seu interesse, relevância ou mesmo pertinência junto do seu público (Gradim, 2000). Por outras palavras, quanto menor for a previsibilidade de uma dada ocorrência, maior será a sua probabilidade de se tornar notícia.

No caso do documentário, a sua forma de produção assemelha-se à da grande reportagem na medida em que ambos procuram desenvolver a sua história de uma forma exhaustiva, apesar de no caso do género cinematográfico não existir qualquer tipo de limitações no que toca a regras ou diretrizes pré-definidas (Rabiger, 2004). A liberdade criativa está bem patente (Winston, 2000), onde não se exige, por exemplo, o recurso à *voz-off* ou ainda que outros elementos característicos do jornalismo, como as entrevistas ou as legendas, sigam uma ordem concreta. O uso e a combinação destes elementos são guiados pela intenção e idealização que o próprio documentarista transpõe na sua obra de modo a que a sua mensagem seja transmitida da melhor forma possível. Por essa razão, as imagens, o material recolhido pelo criador destas obras cinematográficas assume um

⁹ (s.n.). (2017) Novo Código Deontológico. *Sindicato dos Jornalistas*. [Internet] Disponível em: <http://www.jornalistas.eu/?n=10011> [Consult. 7 Agosto 2018].

papel essencial e crucial, responsável pela essência e ênfase envolvida nessa mesma mensagem (Melo, 2002).

Nos parágrafos anteriores houve referência à “oposição” existente entre documentário e ficção, uma discussão que tem por base não só a compreensão dos seus conceitos como da própria produção destas formas criativas. Por um lado, a ficção é vista como o resultado da criatividade e construção de um universo imaginário do autor de um filme (Plantinga, 1987), onde os seus atores e intervenientes circulam e interagem pelos cenários construídos sob um dado propósito, respeitando as personagens que interpretam (Winston, 2000). Denote-se ainda que este fator não implica, necessariamente, que este género tenha de negar qualquer tipo de elementos pertencentes ao mundo real (Bordwell&Thompson, 2008) – tal como veremos mais à frente ao longo desta dissertação. Do lado oposto, surge-nos o documentário como uma representação da realidade tal como a conhecemos (Bernard, 2008), onde as imagens que são projetadas no ecrã ilustram um conjunto de cenários e atores tidos como naturais, que se comportam como se não houvesse a presença de um operador de câmara (Beattie, 2004).

Apesar de se ter abordado algumas posições referentes a este “conflito” ente documentário e ficção existem inúmeras posições intermédias que levantam algumas questões que merecem ser alvo de discussão, nomeadamente: “[...] em que medida podem os mecanismos da ficção adaptar-se ou ser usados pelos documentários? A dramatização dos factos é legítima? Até que ponto a *mise en scène* pode ser utilizada?” (Penafria, 1999:28). De facto, ambos os géneros partilham de alguns pontos em comum, que de uma forma geral coincidem com as práticas regulares da produção cinematográfica (Sapino, 2011), ou seja, os planos são devidamente escolhidos sob um determinado ponto de vista e as imagens sofrem, numa fase de pós-produção, um processo de edição (Juel, 2006) que vai desde a implementação de efeitos variados ao simples corte, por exemplo. Repare-se que as duas formas criativas se desenvolvem com um propósito semelhante, estimular interesse do espetador pelo recurso a técnicas que procuram incentivar o seu foco e atenção, sobretudo através da dramatização que é atribuída a estas histórias (Dunne, 1946). Seguindo esta lógica de pensamento, o elo de interligação existente não se prende por uma perspetiva conceptual, acerca daquilo que os define como géneros cinematográficos, mas pela forma como os seus autores moldam as imagens recolhidas consoante as suas próprias interpretações e representações daquilo que pretendem ilustrar no ecrã. Vejamos os casos das obras de Oliver Stone e Spike Lee, *JFK* (1991) e *Malcolm*

X (1992), respetivamente: tratam-se de filmes biográficos que demonstram momentos marcantes nas vidas de indivíduos que de facto existiram e que dentro do seu contexto sociocultural foram marcantes. Contudo, estas obras definem-se pela ficção exatamente devido ao modo como foram produzidas e realizadas, através do planeamento e estruturação prévia de todas as fases constituintes do filme, onde as próprias figuras principais da narrativa são interpretadas por atores profissionais (Bordwell&Thompson, 2008).

Da mesma forma que assistimos a casos semelhantes aos anteriormente mencionados, denota-se também a manifestação do seu oposto. Isto é, nas criações de cariz documental surgem circunstâncias onde se evidencia a aplicação de elementos geralmente vistos em ficção. A utilização das reconstruções é um desses exemplos, possível de ser observada em *The Thin Blue Line* (1987), um documentário da autoria de Errol Morris (Penafria, 1999). Tendo por base uma série de testemunhos, incluindo o do próprio acusado, bem como imagens de arquivo, o autor propõe-se a elaborar uma recriação factual de um episódio que envolve o assassinato de um polícia, no qual acaba por colocar em causa o próprio julgamento deste crime (Bordwell&Thompson, 2008).

Nas páginas anteriores procurou-se definir o que se entende por cinema documental, no entanto, faz todo o sentido compreendermos a complexidade adjacente a este conceito que continua num estado de evolução e a inquietar filósofos e teóricos (Plantinga, 2005). Tem-se verificado de facto um crescimento notório ao nível da investigação nesta área (Sapino, 2011), pela procura da apreensão dos mais variados princípios e particularidades que sustentam as diversas formas de pensamento inerentes à produção documental, assim como a sua relevância e impacto no contexto sociocultural inserido (Corner, 2008).

Vejamos um exemplo prático e ilustrativo desta ideia apresentada, recuando até 1948, época em que a *World Union of Documentary*¹⁰ vê esta categoria de filmes como registos naturais em película de ocorrências ou reconstruções autênticas que devem apelar à razão, tendo como principal intuito estimular e alargar o conhecimento, ilustrando os problemas e as devidas soluções, nas áreas da economia e cultura (Barsam, 1974). Atualmente verificamos que a evolução, não só tecnológica, que se fez sentir nos últimos 70 anos nos

¹⁰ Castells, A. (s.d.) *Combined Evolution of the Documentary Genre and Interactive Media: Towards the Interactive Documentary – Introduction: The Documentary Genre and the Digital Media (III)*. *MIT Open Documentary Lab – Research Forum*. [Internet] Disponível em: <http://opendoclab.mit.edu/research-forum-arnau-gifreu-castells-on-documentaries-and-digital-media-part-3> [Consult. 9 Agosto 2018].

leva a reconsiderar esta definição em alguns aspetos, especialmente porque a mesma faz alusão à experiência fílmica do documentário britânico (Rabiger, 2004). O contexto em que esta proposta foi idealizada é completamente diferente do presente: o registo deixou de ser exclusivamente realizado em película; as temáticas não exigem uma dada relevância social; os documentaristas já possuem objetivos comerciais e os próprios canais de difusão destas obras expandiram-se não só para a televisão como para as mais variadas plataformas digitais. Este caso, assim como tantos outros, assume a particularidade de estar subordinado a circunstâncias sociais, económicas e políticas, resultando numa redução e limitação deste conceito. Por isso, a definição de documentário deve ir mais além, isto é, “[...] não deve repousar em conjunturas; e a sua especificidade deve situar-se naquilo que resiste às mudanças sociais, institucionais, políticas, económicas ou mesmo estéticas” (Penafria, 1999:32).

Dentro deste leque de conceções, Carl Plantinga (1989) sugere ainda que o meio sociocultural desempenha uma função determinante na significação de um filme deste género. Quer isto dizer que a interpretação das pessoas de uma dada conjuntura sociocultural é responsável pelo estabelecimento daquilo que pode, ou não, ser considerado como documentário. Uma ideia que, logo à partida, levanta questões que serão aprofundadas posteriormente, e que estão relacionadas com o facto de existirem obras cinematográficas que estão impossibilitadas de simplesmente serem classificadas como documentários, uma vez que existe a peculiaridade de parte destas criações possuírem propriedades ambíguas. Ou seja, de poderem ser vistas, não só como obras documentais, mas também de ficção (Eitzen, 1995).

Estas propostas de definição apresentadas mostram que a sua intenção de tentar esclarecer o que se entende por filme documentário acaba por se revelar demasiado limitada, não abrangendo a diversidade criativa existente. Demonstram, acima de tudo, uma perspetiva daquilo que compreendemos por não-ficção.

A primeira dificuldade no estudo dos géneros cinematográficos prende-se com a sua definição, que encontra a influência de outros géneros artísticos, como a literatura, na base da sua génese (Turner, 1997). Esta temática tem sido alvo de estudo desde os tempos da Grécia antiga por parte de Aristóteles, que fazia a distinção entre comédia, (poesia) épica e tragédia¹¹. Consequentemente, no decorrer dos séculos que se seguiram existiu

¹¹ Aristóteles. (2008) *Poética*, trad. A. M. Valente. 3ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

uma certa preocupação em estabelecer, caracterizar e categorizar as diferentes formas criativas que se segmentaram nos diversos géneros, desde a epopeia e o poema lírico, passando pela epístola, crónica e tantos outros (Nogueira, 2010). Embora exista uma vasta diversidade de elementos e aspetos que devem ser tidos em conta, existem três grandes géneros que, segundo Luís Nogueira (2010), são fundamentais sobre os restantes: a tragédia; o drama e a comédia: Tal como Aristóteles afirma, a tragédia distingue-se por retratar seres melhores do que nós; a comédia por se referir a indivíduos piores; e o drama propõe-se a ilustrar a vida de seres semelhantes¹².

O cinema acabou por criar a sua própria distribuição genérica absorvendo conceitos e conceções artísticas destas várias áreas criativas, transportando-as para as suas obras e construindo um legado que hoje conhecemos. Desse modo, torna-se complexa a tarefa de encontrar uma definição precisa acerca dos critérios e fronteiras que identificam e balizam cada género (Coover, 2012), uma vez que a sua caracterização está sujeita a uma constante transformação e hibridação (Turner, 1997). Ainda assim podemos atribuir ao conceito de género cinematográfico como uma “[...] categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (Nogueira, 2010:3). Por isso, parte-se de um exercício de reconhecimento no qual se procura identificar numa dada obra a subversão ou a sua concordância com determinados conceitos e convenções, levando-nos a delinear o distanciamento ou a pertença efetiva relativamente a um género. Podemos ainda compreender este conceito como uma espécie de repositório composto pelos diversos conjuntos de normas formais, narrativas e estéticas que especificam cada criação mediante o seu género pertencente (Bordwell&Thompson, 2008).

Nesse sentido torna-se importante reconhecer que conjuntos de critérios são utilizados para a identificação e categorização de uma dada obra cinematográfica, por exemplo, relativamente à sua narrativa é possível nomear “[...] aquilo que designamos por géneros clássicos como o *western*, o drama, o musical, o terror, a ação ou o *film noir*, cujos elementos se manifestam recorrentemente e nos permitem um fácil reconhecimento das características da história (o que se conta) e do enredo (o modo como se conta)” (Nogueira, 2010:4). Alguns dos aspetos fundamentais desta caracterização dizem respeito à simbologia de objetos ou adereços, passando pela música, montagem e até mesmo a

¹² *Ibidem*

fotografia utilizada; chegando até aos perfis das personagens e à significação que os próprios locais envolvidos apresentam.

Em suma, ainda que o estabelecimento concreto de um género esteja dependente de inúmeros critérios, a sua relevância e vigência são determinadas através de dois elementos fundamentais – a sua “dimensão crítica” e o seu “potencial epistemológico”. O primeiro “[...] determina se o género se institui enquanto tal em função da extensão e relevância do corpus a que dá origem”; ao passo que o segundo se refere à “[...] sua utilidade enquanto instrumento de estudo das formas cinematográficas” (Nogueira, 2010:5). Desse modo, estamos então capazes de afirmar que o filme documentário se enquadra como um género cinematográfico justamente pelo conjunto de propriedades e valências que lhe são inerentes e que o distinguem das restantes formas de produção. Encontramos na sua história, na sua constituição, não só as raízes daquilo que hoje designamos por “sétima arte”, mas o desenvolvimento de práticas que contribuíram para a estruturação de uma identidade própria onde a captação e o tratamento de imagens *in loco*, a exploração de temáticas através de uma perspectiva específica e a liberdade criativa, na qual assenta todo o trabalho destes autores, definem os contornos do género documental.

1.3. Tipos de Documentário

Depois de ter sido assimilado todo o conceito envolvente ao género documental, desde a sua origem à formação da sua identidade e características que o distinguem das restantes criações cinematográficas, importa agora fazer referência às mais variadas tipologias, modalidades e estratégias narrativas existentes (Juel, 2006) que guiam a mensagem a ser transmitida pelo documentarista ao seu público.

Uma das formas constituintes desta produção diz respeito ao documentário expositivo (Corner, 2008). Caracterizado pela sua focalização numa perspectiva retórica e argumentativa (Beattie, 2004), onde a mensagem a ser transmitida pelo realizador define-se pela sua apresentação através de uma voz *off* que complementa a informação que as imagens transmitem, tornando-a mais credível, eficaz e autêntica (Plantinga, 2005). Este modo de expressão documental deve o seu desenvolvimento ao forte impulso dado pela escola de Grierson (Penafria, 1999), precisamente pelo facto das suas películas apresentarem um carácter didático (Juel, 2006), onde eram expostos determinados

problemas de ordem socioeconómica e a sua conseqüente proposta de resolução. Um dos primeiros filmes a recorrer a técnicas desta natureza foi *Housing Problems* (1935), da autoria de Artur Elton (1906-1973) e Edgar Anstey (1907-1987). Esta curta-metragem retrata a história de um conjunto de pessoas desfavorecidas que habitam em barracas e que, através do recurso às entrevistas, se dirigem diretamente para a lente da câmara e falam sobre as suas condições de vida. O testemunho emitido é estático e muitas das vezes dado num espaço referente à temática – no caso, nas divisões destas habitações, desde os quartos ou até mesmo cozinhas, por exemplo. Esta obra deu um passo crucial pela utilização deste mecanismo que viria a ganhar um maior destaque a partir dos anos 60 (Penafria, 1999).

Igualmente na década de 20 surge o documentário observacional (Rabiger, 2004), também designado por *fly-on-the-wall* (Juel, 2006). A sua principal particularidade diz respeito à utilização de planos-sequência (Penafria, 1999) e a abolição de certos elementos característicos do documentário de exposição (Plantinga, 2005), como os comentários, entrevistas ou mesmo as legendas (Peres, 2007). Por outro lado, os seus autores distinguem-se por nunca interferirem com aquilo que está a ser filmado, os intervenientes retratados relacionam-se entre si ao invés de o fazerem diretamente para a câmara, exatamente como se esta não estivesse presente. (Beattie, 2004). Tal como acontece com os documentários expositivos, a argumentação do realizador prevalece sobre a continuidade espaciotemporal. Ou seja, um dos grandes desafios destes filmes consiste na construção da sua mensagem e é neste aspeto que a montagem se insere como um instrumento fundamental na estruturação de uma sensação de tempo real, estabelecendo e conectando os vários pontos de acontecimentos da história (Nichols, 2001).

De um ponto de vista declaradamente oposto constata-se o documentário interativo, também intitulado por alguns autores como participativo (Juel, 2006) uma vez que o autor passa a ser visível (Beattie, 2004) em cena e interfere a com a ação (Rabiger, 2004), assumindo por isso uma posição concreta relativamente ao tema em questão (Peres, 2007). Na produção deste género de filmes as entrevistas são bastante utilizadas através de modelos que vão desde as confissões aos diálogos, passando também pelos testemunhos e interrogatórios. Implicam, assim, uma preparação *a priori* bem como a elaboração de questões relevantes acerca da problemática discutida (Penafria, 1999).

Surge igualmente na mesma época o desenvolvimento do modo de produção documental poético (Rabiger, 2004), caracterizado pela “[...] exploração de associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”¹³ (Nichols, 2001:102). Estas obras são estruturadas através de uma perspectiva subjetiva (Juel, 2006) onde a forma se sobrepõe ao próprio conteúdo e se evidencia um intuito efetivo em conceber um objeto inteiramente estético, mais do que informativo (Plantinga, 2005). Nesse contexto, o aspeto retórico desta forma de representação fílmica é tido como pouco desenvolvido, fortemente marcado pela sua abstração (Rabiger, 2004), no qual não existe qualquer tipo de rigor no que toca à conceção de uma montagem linear lógica, do espaço e do tempo, representativa dos acontecimentos tratados (Peres, 2007). Tomemos como exemplo o filme do *designer* e fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* (1930) (“*Jogo de Luz: Preto-Branco-Cinzento*”), onde nos são demonstradas várias perspectivas angulares das suas esculturas e onde se procura salientar as diferentes gradações de luz observadas, ao invés de documentar ou abordar de forma crítica a escultura em si. Este “jogo de luz”, esta criação expressamente estética que é representada pela lente da câmara, ganha assim uma maior importância do que o próprio objeto histórico que se encontrava em cena.

Por outro lado, num contexto mais recente que os restantes, especificamente nos anos 80 (Rabiger, 2004) nasce o tipo de documentário reflexivo que nos apresenta uma discussão entre o próprio filme e o tratamento dado à temática projetada no ecrã (Juel, 2006), por outras palavras, propõe-se a questionar a relação que se estabelece entre o realizador e o espetador (Peres, 2007). Vejamos como exemplo uma das figuras precursoras desta linha de pensamento, Dziga Vertov (Ruby, 1980): através do seu filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) encontramos uma procura em retratar a realidade soviética ao mesmo tempo que se observa o seu processo de produção, incluindo a filmagem, a montagem e o seu próprio visionamento. O filme demonstra o quotidiano citadino através de uma montagem de várias imagens recolhidas, enquanto nos propõe um exercício de reflexão sobre o relacionamento entre o cinema e a realidade, complementado ainda com a questão da função dos autores destas criações no meio onde se encontram.

¹³ Tradução livre do autor. No original: “[...] explore associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions.” (Nichols, 2001:102).

Para o autor norte-americano Jay Ruby (1980) o conceito de reflexividade pode ser representado sob o seguinte esquema: produtor – processo – produto. Ainda que este possa ser enquadrado noutros contextos, como na pintura ou no teatro, o que importa destacar neste caso é que o uso deste termo sugere um conhecimento dos três elementos mencionados e que o mesmo é essencial para compreender teoricamente o produto desenvolvido. Melhor dizendo, o ato de ser reflexivo implica uma organização de um determinado produto, de forma a que os três elementos sejam entendidos como um todo. Considera-se assim um filme como reflexivo se o autor demonstrar uma seletividade e registo dos pontos mais importantes, relativamente ao produto e/ou processo.

No fundo, este ângulo de reflexividade que o documentarista pode optar por trabalhar sobre uma certa temática não tem como principal objetivo obter um registo verdadeiro e fidedigno de uma realidade a ser tratada, mas evidenciar uma elaboração e construção idealizada pelo autor, uma interpretação dessa mesma problemática. O documentário reflexivo incide, principalmente, sobre as convenções deste género fílmico, favorecendo uma relação próxima e direta entre o cineasta e o espetador (Chinita, 2013).

Por fim, o documentário performativo, inicialmente desenvolvido em 1980 (Rabiger, 2004) procura exprimir de que forma o conhecimento possibilita uma compreensão e entendimento dos aspetos que constituem a nossa sociedade, daquilo que nos rodeia e faz parte do nosso dia a dia (Beattie, 2004). Desse modo, o documentário performativo propõe-se a acentuar a complexidade do nosso conhecimento (Nichols, 2001) através de um enfoque específico à subjetividade, às características afetivas (Peres, 2007). De uma forma geral, os filmes desta natureza revelam um interesse do próprio cineasta em estimular a sensibilidade do seu público (Juel, 2006); em envolvê-lo na mensagem e na visão das suas obras por intermédio de um registo emotivo. Um exemplo que encaixa nesta lógica descrita é o filme do norte-americano Marlon Riggs (1957-1994), intitulado *Tongues Untied* (1989) (Renov, 2008), que através de um conjunto de *performances* encenadas, declarações e reconstituições pretende retratar e refletir acerca dos mais variados problemas relativos às questões raciais e da subcultura homossexual (Rabiger, 2004). No fundo, o realizador desta criação fílmica tem como principal intuito fazer com que o seu público perceba estas mesmas questões e problemáticas através de um alinhamento e afinidade subjetiva que é desenvolvida, fazendo-o sentir como se estivesse a ocupar exatamente a sua posição num palco social: a de um homem negro e homossexual.

Findando este capítulo faz todo o sentido acrescentar ainda que um filme pertencente ao género documental não se prende completamente a um único modo de representação (Beattie, 2004). Ou seja, um tipo de documentário performativo pode ilustrar elementos do poético, por exemplo, e o mesmo acontece com o documentário expositivo, cujo nascimento é datado por volta da década de 20 (Rabiger, 2004) e ainda hoje o vemos a ser bastante utilizado, nomeadamente em noticiários ou mesmo em *reality shows* (Corner, 2008). Denote-se que estas formas de produção tiveram ainda um papel fundamental na construção deste género cinematográfico estabelecendo uma linha evolutiva (Plantinga, 2005) com mais de 60 anos, o que não significa que um filme atual se deva pautar por um tipo de representação mais recente (Penafria, 1999).

Em certa medida, o surgimento destes novos modos de representação documental deve-se ao desejo existente em criar e propor novas formas alternativas de representar o mundo e o contexto que nos rodeia, favorecendo de igual forma o desenvolvimento destes tipos de representação. Este último fator referido verifica-se, sobretudo, no caso do documentário performativo que surge num contexto onde “[...] a intensidade emocional e a expressividade [...] tomaram forma nos anos 80 e 90. Enraizando-se profundamente em grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante este período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distintiva de grupos marginalizados”¹⁴ (Nichols, 2001: 137).

De facto, a existência de um novo modo contribui ainda mais para o desenvolvimento das criações cinematográficas, registando aspetos e pormenores sob um olhar que ainda não teria sido visto. Um novo modo de realização documental nunca é considerado como melhor ou pior que o seu antecessor: é apenas diferente, suportado por um aglomerado de características e particularidades que, eventualmente, também será alvo de críticas e limitações que um outro tipo de representação se proponha a substituí-lo (Nichols, 2001). Estas particularidades de cada modo e formas de reprodução dão corpo e estruturam a obra fílmica, contudo, não definem uma organização necessária que cabe ao próprio autor e cineasta estabelecer e delinear pela sua criatividade e liberdade de execução (Corner, 2008).

¹⁴ Tradução livre do autor. No original: “[...] *emotional intensity and subjective expressiveness* [...] took shape in the 1980s and 1990s. It took strongest root among those groups whose sense of commonality had grown during this period as a result of an identity politics that affirmed the relative autonomy and social distinctiveness of marginalized groups.” (Nichols, 2001:101).

Capítulo II

2. Documentário Ficcionalado: A Simbiose do Falso e do Real

2.1 Cruzamento de Géneros

Como já foi referido anteriormente, o documentário enquanto conceito e género cinematográfico apresenta dificuldades no que toca à sua identificação e completa compreensão devido às constantes evoluções tecnológicas que se fazem sentir - por exemplo, o documentário histórico adaptou-se a estas transformações com o advento da televisão (Winston, 2000). A imposição da convergência dos meios de difusão de comunicação existentes, assim como o estabelecimento da digitalização deram novas oportunidades aos cineastas de chegarem a uma audiência exponencialmente maior, resultando no que Linda Williams (1993) designou por “cultura de imagens”¹⁵.

Surge desse modo a necessidade de tornar o filme documentário cada vez mais atrativo (Goldstein, 1996). A forma como este género responde aos novos desafios que se colocam no decorrer do tempo tem sido alvo de estudo pelos mais variados autores, inclusivamente, estas mutações são responsáveis pelo aparecimento de novas estratégias de realização que incidem sobretudo acerca daquilo que se entende por facto e ficção (Roscoe&Hight, 2001). O desenvolvimento de novas formas criativas que surgem na cultura ocidental, fruto do desvanecimento das distinções existentes entre estas conceções, propõe-se a contestar, desafiar as próprias convenções e fundamentos base dos géneros representativos (Sapino, 2011).

O contexto social, político e cultural onde todo este processo se insere assenta precisamente após o término da 2ª Guerra Mundial, onde se manifesta uma nova tendência na cultura contemporânea (Adelman, 2009) baseada num questionamento e crítica a determinadas perspetivas características das ciências sociais e exatas, entre as quais encontramos as noções de objetividade, realidade e razão (Barbosa, 1985). Como consequência desta nova linha de pensamento, alguns autores e investigadores no âmbito da sociologia definiram este movimento artístico, filosófico e alternativo como pós-modernista (Lyotard, 1979). A amplitude do seu campo de ação estende-se ao filme documentário no sentido em que, tal como as ciências exatas, o documentário propõe-se na sua essência ilustrar e servir como um espelho representativo do mundo, atuando como um objeto de expressão verdadeiro e autêntico (Roscoe&Hight, 2001). Contudo, os seguidores deste movimento pós-modernista procuraram desde logo demonstrar que tais convicções não são sustentáveis tendo em conta que o documentarista, aquando da

¹⁵ Tradução livre da autora. No original: “[...] *image culture* [...]” (Williams, 1993:10)

produção e realização da sua obra, apresenta sempre à audiência a sua própria interpretação e visão do mundo onde se insere, nunca um retrato fidedigno e exato da realidade como a conhecemos (Williams, 1993).

Um dos autores mais notórios que se debruçou sobre este assunto foi o francês Jean Baudrillard (1929-2007), o próprio apresenta nos seus textos o conceito de *simulation* (“simulação”) onde defende que entre as representações dos meios de transmissão de informação, os chamados *media*, e os acontecimento a serem ilustrados não existe qualquer tipo de intervalo ou divisão entre os mesmos. Isto é, ambas as realidades devem ser consideradas e interpretadas como únicas, verdadeiras, embora tenhamos em mente que nunca apresentam um estatuto de autenticidade efetiva¹⁶. Precisamente acerca desta lógica apresentada, o ambiente pós-modernista que caracterizou os finais da década de 80 foi propício à exploração e rentabilização de novas possibilidades dentro do género documental que se estenderam de igual modo ao panorama televisivo (Fournier, 2013), através da desconstrução de barreiras delimitadores das criações fictícias e factuais, tal como se pode verificar em modos de realização de cariz performativo e reflexivo: determinados pela sua centralização em aspetos subjetivos e emocionais nas suas narrativas como oposição à atitude objetiva que o documentário tradicional se compromete a exibir (Roscoe&Hight, 2001).

Como resultado destes processos deparamo-nos com o conceito de paródia, ainda que o mesmo encontre as suas raízes muito antes destes contributos e discussões pós-modernistas (Rose, 1993). O seu objetivo final passa por edificar um comentário crítico aliado à utilização de estratégias constituintes das mais diversas formas criativas (Jameson, 1991), partindo por vezes de um propósito expressamente cómico. Na prática assume um fator disruptivo do discurso tido como sério e através de recursos estilísticos como a ironia, a hipérbole ou o *pastiche* propõe-se a estabelecer novos significados (Hutcheon, 1985). A interpretação da sua mensagem, por outro lado, requer que o seu destinatário disponha de determinadas capacidades de identificação, reconhecimento e familiarização com o objeto ou figura a ser parodiada (Plantinga, 2014).

John Cawelti (1986) nomeia a paródia como um dos quatro mecanismos responsáveis pelas transformações e mutações que ocorrem em qualquer género. O escritor norte-americano demonstra nos seus textos aquilo que podemos designar como o ciclo de vida de um género, no qual se inicia pela sua descoberta e desenvolvimento por parte dos

¹⁶ Baudrillard, J. (1981) *Simulacros e Simulação*, trad. M. J. C. Pereira., (1991). Santa Maria da Feira, Relógio D'Água.

cineastas e respetiva audiência, acabando por se concluir pelo seu estado de exaustão, causado pela eventual previsibilidade que o conteúdo tende a exibir com o tempo e consequente desinteresse dos próprios espetadores.

Nesse sentido, o recurso a elementos linguísticos de características irónicas e paródicas resulta numa reconstrução e representação do mundo como o conhecemos (Hutcheon, 1985), assim como a descoberta de novos aspetos componentes da produção do filme documental. A expansão do repertório do género documental que se verifica e que se propõe a explorar os limites das convenções entre aquilo que é considerado como facto e ficção desdobra-se por novas formas híbridas cada vez mais popularizadas e marcantes na produção televisiva contemporânea, entre as quais encontramos as *docusoaps* e as *reality shows* (Aufderheide, 2007).

Tal como a sua nomenclatura o sugere, as *docusoaps* definem-se pela agregação de elementos próprios do género documentário com os de *soap opera* (Hill, 2008), o equivalente àquilo a que no nosso contexto sociocultural é entendido como as telenovelas. Na prática a sua forma de produção caracteriza-se pela focalização sobre o que acontece de facto em instituições que se relacionam diariamente com as pessoas, procurando transmitir um retrato daquilo que acontece por detrás das câmaras nestas estruturas sociais (Bignell, 2011) através da aplicação de técnicas constituintes do modo de realização documental observacional, como o recurso a imagens que respeitam o estilo *fly-on-the-wall* (Hill, 2008), isto é: “[...] a câmara observa mas nunca intervém, e o sujeito concorda em ignorá-la e por vezes esquece-se de facto da sua presença.”¹⁷ (Chanan, 2008:124). Este processo permite desta forma evidenciar situações diversas do quotidiano das suas “personagens” (Holmes&Jermyn, 2008), por exemplo, o caso do programa televisivo emitido pela *BBC (British Broadcasting Corporation)* em 1997 intitulado *Driving School* é ilustrativo deste subgénero (Winston, 1999), que utiliza a voz *off* e concentra o seu foco num retrato das aulas de condução de um grupo de indivíduos na zona de Bristol, no sudoeste de Inglaterra.

Outro aspeto relevante destes subgéneros diz respeito ao modo como a sua narrativa é construída individualmente, sendo por isso desenhada através da experiência e traços pessoais das figuras em cena (Bignell, 2011). Além disso, o encerramento da mesma é adiado até ao limite e cada episódio é composto por um curto segmento que sumariza os acontecimentos transatos, possibilitando a novos espetadores de compreender e embarcar

¹⁷ Tradução livre do autor. No original: “[...] where the camera observes but never intervenes, and the subject agrees to ignore it and sometimes indeed forgets its presence.” (Chanan, 2008:124).

na história e ainda que o público incidente se lembre dos seus pontos principais (Roscoe&Hight, 2001). Inclusivamente demonstram-se, por norma, momentos em que estes indivíduos falam diretamente para a lente da câmara, num registo de confissão, transmitindo a sensação de proximidade e intimidade entre o espetador e as imagens ilustradas (Holmes&Jermyn, 2008).

No seguimento desta linha de pensamento encontramos outra criação híbrida que se distingue pela aplicação de aspetos documentais, especificamente num enfoque à representação fiel de indivíduos reais aliada a instrumentos fictícios conhecida como *Reality TV* (Couldry&Littler, 2008) – também apelidada por *reality show*. Nascido em meados dos anos 90 e visto de igual forma como uma extensão do modo de produção documental observativo (Corner, 2008), pela sua procura em transmitir à audiência a sensação de que a ação é capturada de forma espontânea, este subgénero encontra-se desde logo associado ao conceito de sensacionalismo e à sua demanda pelo entretenimento e retenção do maior número de espetadores possível (Gaunt, 2008). Outro aspeto relevante, que se verifica igualmente em *docu-soaps*, diz respeito ao seu impacto na audiência e no mundo exterior àquele que é mostrado através das lentes das câmaras, concretamente ao promover indivíduos tidos como comuns ao estatuto, papel de celebridades e figuras públicas (Bignell, 2011): *Big Brother* (1999-2006) ou mesmo *The Biggest Loser* (2004-2016) são alguns destes casos que, inclusivamente, viriam a ter espaço no panorama televisivo em Portugal. Do mesmo modo manifestam-se produtos audiovisuais cujo enfoque se encontra intrinsecamente ligado às suas “personagens principais”, representadas por figuras públicas das mais diversas áreas profissionais (Holmes&Jermyn, 2008), procurando rentabilizar a sua exposição e representação das fragilidades emocionais e físicas das mesmas (Bignell, 2011) – são casos exemplificativos desta perspetiva alguns programas televisivos emitidos pela estação portuguesa *TVI*, entre os quais: *Quinta das Celebridades* (2004-2005); *Primeira Companhia* (2005) ou mesmo *Perdidos na Tribo* (2011).

Denote-se que ambos os modelos de produção audiovisual mencionados apresentam uma qualidade em comum: a apropriação de elementos, significados constituintes do género ficcional que definem a sua própria essência, partindo de uma fundação estruturalmente documental. Nos parágrafos seguintes, contudo, poder-se-á verificar o estabelecimento de subgéneros que seguem um percurso oposto, isto é, partindo de uma base organizacional definida como fictícia recorrem a particularidades documentais como forma de determinar os seus próprios significados e idiosincrasias.

Um destes subgéneros é designado por alguns autores como *drama-documentary* (Corner, 2008), outros utilizam o termo *dramadoc* (Rabiger, 2004), sendo que nos Estados Unidos da América a sua nomenclatura recorrente é entendida por *docudrama* (Ward, 2008). Esta forma criativa caracteriza-se como uma “narrativa real” (Chinita, 2003:3), que procura estabelecer uma relação de proximidade entre episódios ou figuras históricas e atuais, respeitando a sua sequência lógica e verdadeira dos acontecimentos a serem tratados (Paget, 1998). No entanto, ainda que a sua estrutura formal se assemelhe à de um objeto de cariz fictício, o *docudrama* assume um papel de documento histórico (Roscoe&Hight, 2001), uma vez que as suas imagens ilustradas procuram representar uma realidade factual e autêntica (Rabiger, 2004). Surge desse modo uma das principais críticas, precisamente pelo facto desta agregação resultante entre a dramatização e a realidade por vezes não ser bem esclarecida, levando à confusão entre um objeto cinematográfico histórico ou simplesmente baseado em factos reais (Chinita, 2003).

Os autores destas obras cinematográficas apresentam um objetivo comum: explorar as expectativas que o espetador cria sobre um produto entendido como factual, e desse modo realçam os códigos convencionais do género documental, construindo uma narrativa que se caracteriza pela sua veracidade e fidelidade histórica (Fournier, 2013). A título de exemplo, a longa-metragem assinada pelo realizador e produtor inglês Michael Beckham (1938-2017), intitulada *Who Bombed Birmingham?* (1990), principia por uma sequência de informações textuais que servem o propósito de contextualizar o espetador acerca da temática prestes a ser transmitida no ecrã, descrevendo os acontecimentos datados em 21 de setembro de 1974 e as consequências que surgiram do mesmo atentado terrorista na cidade britânica de Birmingham.

Serve isto para reafirmar o intuito principal destes cineastas, enfatizar elementos, aspetos próprios do género documental de modo a que o espetador interprete este objeto audiovisual de igual forma, ainda que este subgénero não se defina empiricamente como tal (Roscoe&Hight, 2001). O ponto de partida através de eventos históricos, reais e verídicos, aliado a um desenvolvimento próprio da narrativa que procura acima de tudo captar e reter o interesse do seu público constitui a base deste subgénero cinematográfico (Ward, 2008). Para além disso, dentro do estudo desta área criativa existem autores que defendem que esta representação dos factos assume um papel mais claro e preciso que o próprio documentário convencional, exatamente pela forma como o recurso à dramatização da história permite o reconhecimento das relações sociais que se estabelecem entre as figuras que a compõem. Nesse sentido, encontramos no *docudrama*

um espaço que garante a elaboração de retratos psicológicos e emocionais mais específicos destas personagens históricas (Roscoe&Hight, 2001). O *drama-documentary* ganha, assim, um maior destaque e notoriedade na entrada do século XXI entre os cineastas que manifestavam claramente uma vertente e visão política nas suas produções, precisamente devido à dimensão fictícia que este subgénero apresenta e que lhes permite construir a sua mensagem e ponto de vista sobre uma determinada temática a ser transmitida de uma forma mais clara e emotiva (Fournier, 2013).

Embora faça uso de certas particularidades e critérios convencionais da produção documental, como as imagens de arquivo ou a reconstituição de eventos históricos (Bignell,2011), o produto final de uma criação desta natureza não se assemelha ao de um filme documentário tradicional. Importa por isso sublinhar que o recurso a estes códigos, geralmente de difícil identificação pela sua homogeneização entre a dramatização da própria história (Paget, 1998), serve o propósito de garantir um enredo reconhecível e identificável pela audiência. Por outras palavras, proporcionam ao espetador uma contextualização espaciotemporal da história e da problemática a ser tratada (Ward, 2008). Desse modo, a audiência compreende o *docudrama* de acordo com as expectativas e conceções semelhantes tal como como se estivesse perante um filme documentário convencional, tendo em conta que lhe é ilustrada um conjunto de imagens representativas de um discurso com características e significados que lhes são familiares.

Em suma, denote-se que o *drama-documentary* não se propõe a desconstruir ou até mesmo desafiar os princípios base e fundamentais da realização de um filme documentário, até porque a representação exata da realidade tal como a conhecemos não é o objetivo principal deste subgénero (Fournier, 2013). A ideia passa por fazer com que o espetador incorra num exercício mental onde as suas noções e conceitos de autenticidade e verosimilhança são então modelados por aspetos constituintes do género dramático e documental. Os subgéneros apresentados neste texto estão diretamente relacionados com a temática principal desta dissertação no sentido em que também se desenvolvem a partir da relação entre os conceitos de realidade e ficção, especificamente como uma resposta às mutações ocorrentes nos contextos económicos e de transmissão de conteúdos audiovisuais (Roscoe&Hight, 2001).

Para entendermos o posicionamento destas criações cinematográficas no âmbito da sétima arte, a autora portuguesa Fátima Chinita (2003) criou um diagrama onde entre cada uma das suas extremidades encontramos as mais variadas vertentes fílmicas,

inclusivamente abordadas ao longo deste texto e em páginas anteriores, cujo espaço ocupado na mesma figura depende das suas relações com os discursos factuais e fictícios:

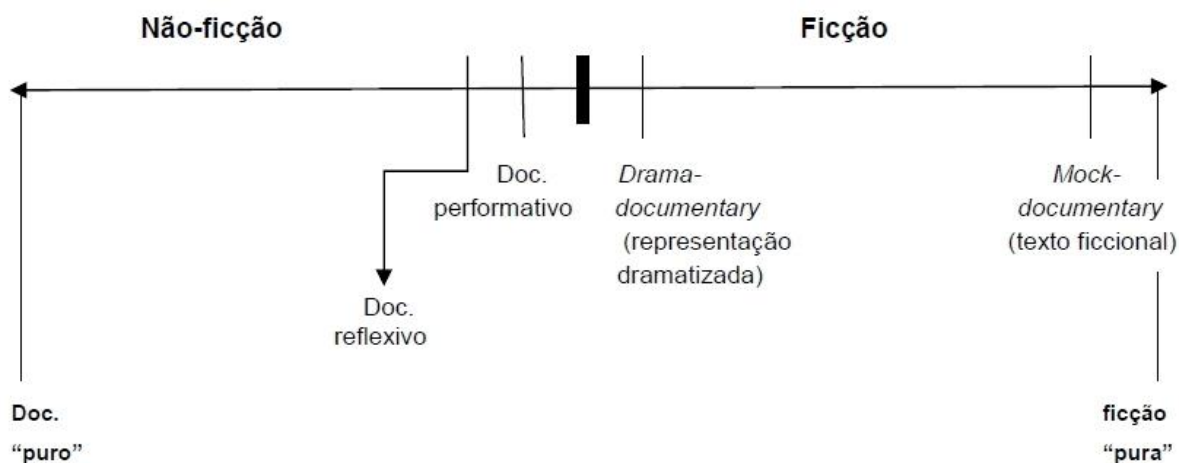


Figura 1 – “Continuum ficcional”. Fonte: Fátima Chinita (2003:3).

Através da observação do diagrama podemos verificar aquilo que tem sido discutido até então, acrescentando ainda que, apesar das formas híbridas denominadas por *docusoaps* e *reality TV* não constarem na imagem faz todo o sentido compreendê-las num espaço que é igualmente partilhado pelos modos de realização reflexivo e performativo, tendo em consideração as suas particularidades e propriedades formais. Por fim, destaca-se ainda a presença de uma outra criação que será devidamente aprofundada no subcapítulo seguinte, apelidada pela autora por “*mock-documentary*”, e como haveremos de concluir, este subgénero distingue-se dos restantes por demonstrar que “[...] merece ser visto como uma das formas mais sólidas e certamente mais interessantes do documentário híbrido”¹⁸ (Hight, 2008:204).

2.2. O Conceito de *Mockumentary*

Até ao momento, o fio condutor desta dissertação tem sido delineado de modo a elaborar um enquadramento capaz de clarificar não só o advento do *mockumentary*, mas o seu posicionamento no âmbito cinematográfico e relação com os mais diversos géneros

¹⁸ Tradução livre do autor. No original: “[...] it deserves to be acknowledged as one of the more robust and certainly more interesting documentary hybrids.” (Hight, 2008:204).

e formas criativas existentes. A contextualização a ser descrita nos parágrafos seguintes diz respeito a um conjuntura anglo-saxónica precisamente pelo facto de ter sido responsável pela génese e desenvolvimento deste subgénero (Roscoe&Hight, 2001), onde meios de difusão de informação como a televisão, o cinema (Hight, 2008) e os próprios dispositivos digitais atuais continuam a contribuir para o seu crescimento e expansão. Assim, antes de embarcar pela descrição e explanação das características, particularidades e propriedades que constituem e distinguem o *mockumentary*, faz todo o sentido entrar numa viagem pelo tempo e explorar os diferentes agentes percursos que solidificaram esta criação.

Apesar do tema em questão ser referente a um objeto audiovisual é pela rádio que encontramos os primórdios do pensamento que levou à elaboração do modelo e estrutura lógica na qual o *mockumentary* assenta. Nesse sentido, a primeira representação do que viria a ser a matriz da produção de um documentário fictício remonta a uma das criações de Orson Welles (1915-1985), *The War of the Worlds* (“A Guerra dos Mundos”) (Doherty, 2003), um episódio radiofónico emitido pela *Colombia Broadcasting System* em 1938 no seguimento de um programa que se destinava a apresentar uma série de obras literárias, no caso, uma adaptação de H.G. Wells (1866-1946) que trata uma história de ficção científica sobre a invasão de marcianos ao planeta Terra. O resultado desta experiência revelou-se de tal forma convincente que gerou o pânico entre os ouvintes da emissão, tornando-se assim um marco célebre na história da própria rádio (Lovgren, 2005). Importa, por isso, esclarecer a razão pela qual esta transmissão teve um impacto tão grande. A resposta a esta questão passa por compreender a forma como Welles adaptou os códigos e convenções do discurso factual à construção de uma narrativa ficcional (Benamou, 2006), introduzindo uma sequência de momentos noticiosos, reconhecidos e identificáveis pela audiência, que iam interrompendo a suposta programação regular da emissora. A reação dos ouvintes e o conseqüente aparato deveu-se não só à interpretação dos intervenientes desta mesma dramatização (Lovgren, 2005), mas sobretudo ao facto da própria rádio enquanto meio de comunicação social ser considerado à época um agente encarregue de anunciar todo o tipo de eventos importantes, levando desse modo a que a informação transmitida fosse entendida de forma séria, autêntica e fidedigna (Roscoe&Hight, 2001).

Do mesmo modo, encontramos na televisão conteúdos que contribuíram e influenciaram este instrumento de transmissão de informação a estar presente nas mais

variadas criações humorísticas, que viriam a tornar-se referências da sua própria história e do desenvolvimento do subgénero híbrido em discussão (Hight, 2008).

Emitida no Reino Unido pela *BBC*, a série *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974) é um destes casos, responsável pela popularização de diversas criações inovadoras de cariz cómico no âmbito televisivo (Leopold, 2003). O seu conteúdo segue a premissa descrita anteriormente: desenhado a partir da aplicação de modelos e ferramentas próprias do discurso documental convencional, por serem facilmente identificáveis e compreendidas pelos seus espetadores, acaba por ser subvertido a uma conceção visivelmente paródica (Neale&Krutnik, 1990). Por exemplo, o recurso a entrevistas onde de um lado se situa o entrevistador num tom sério e profissional e do outro, personagens absurdas e incongruentes com o panorama inicialmente traçado, serve o intuito principal de estabelecer um cenário cómico a partir do confronto entre dois contextos completamente distintos.

A partir da década de 80 manifestou-se um crescimento exponencial de narrativas dramáticas no contexto televisivo norte-americano (Wright, 2010), que viriam a sobressair-se pela sua considerável importância na construção de modelos e procedimentos que se tornariam padrão na realização de conteúdos desta natureza (Roscoe&Hight, 2001). Destes, a série criada por Steven Bochco (1943-2018), *Hill Street Blues* (1981-1987), revelou-se um dos agente mais influenciadores das técnicas que atualmente fazem parte da construção de um enredo com características de um *mockumentary*. Ao longo dos mais de 140 episódios transmitidos pela *National Broadcasting Company (NBC)*, o desenvolvimento do enredo que assenta nas vivências de uma esquadra policial de uma cidade norte-americana é delineado a partir de um modo de realização documental observativo, no qual se verifica a utilização de planos captados por câmaras apoiadas manualmente, precisamente pela constante movimentação da imagem que se evidencia, raramente permanecendo estática; pelos diálogos entre figurantes que ecoam em plano de fundo e que por vezes obstruem a lente da câmara, dando a sensação de um cenário verosímil ao espetador (Thompson, 1996). Assistimos num todo ao trabalho de uma equipa de filmagem documental, definida *a priori* como uma unidade ficcional, que procura ilustrar o dia-a-dia de um conjunto de indivíduos, personagens interpretadas por atores profissionais.

Esta estrutura estabelecida tornou-se influenciadora neste aspeto (Wright, 2010), onde casos conhecidos como *ER* (1994-2009), *NYPD Blue* (1993-2005) ou mesmo *Law &*

Order (1990-2010), também emitidos pela mesma estação televisiva, acabaram por replicar o mesmo formato. Em contrapartida, denotam-se também exemplos neste enquadramento que a partir do mesmo modelo de produção adicionaram uma vertente cômica aos seus objetos finais, como é o caso de *The Office* (US, 2005-2013) e *Parks and Recreation* (2009-2015), ambos considerados como produções representativas do estilo *mockumentary*.

No seguimento desta lógica de pensamento, num universo expressamente cinematográfico, também encontramos obras que se revelaram igualmente impactantes no desenvolvimento e constituição do subgénero a ser estudado, afirmando-se como precursores constituintes da lógica e dos mecanismos que viram a tornar-se padrão na construção desta criação fílmica. Praticamente desde a fundação da sétima arte encontram-se registos com estas particularidades, por exemplo, surgiram obras cinematográficas datadas por volta de 1898 que se proponham a documentar o conflito Hispano-Americano, registando cenas bélicas entre navios construídos com peças de cartão (Seife, 2000), ou mesmo ilustrações da Guerra dos Bôeres, na África do Sul, retratadas a partir de um campo de golfe (Barnouw, 1974).

Num enquadramento não tão distante, *Citizen Kane* (1941), realizado pelo cineasta Orson Welles, destaca-se pela maneira como na sua época eram aplicados alguns dos instrumentos que hoje são facilmente identificáveis em produtos audiovisuais híbridos (Juhasz&Lerner, 2006). Concretamente, esta obra clássica no qual Welles também surge no papel de produtor, argumentista e ator, principia por uma cena denominada *News on the March*, como uma criação paródica a uma série de curtas metragens chamada *The March of Time* (1935-1951), que transmitia mensalmente nas salas de cinema as notícias que marcavam a atualidade (Doherty, 2003). Welles apropria-se de elementos específicos deste mesmo objeto para atingir o seu fim, replicando a presença de um narrador em voz *off* e o recurso a imagens de arquivo que suportam a dramatização do seu enredo.

Com o decorrer do tempo verificou-se um crescimento gradual na utilização de imagens de arquivo, geralmente ilustrativas de um quotidiano americano num período pós-guerra (Wright, 2010), sobretudo aquando do estabelecimento de estações televisivas dedicadas a esse propósito, como a *Vanderbilt Television News Archive* que desde 1968 se debruça sobre o armazenamento das emissões noticiosas mais relevantes a uma escala

global¹⁹. Por outro lado, o mesmo se deve à vontade e esforço por parte de grandes estúdios cinematográficos em preservar este tipo de material filmico histórico, inclusivamente, responsável pelo surgimento de um género cinematográfico apelidado por filme de arquivo (Doherty, 2003), caracterizado pela compilação destas imagens através de uma ordem lógica (Bordwell&Thompson, 2008).

Este progresso e popularização do recurso a conteúdos históricos para fins audiovisuais acabou por estar na base do nascimento de uma vaga de criadores, desde Ernie Kovacs (1919-1962) a Shirley Clarke (1919-1997), capazes de desconstruir e parodiar estes mesmos objetos (Roscoe&Hight, 2001). A longa-metragem de Stanley Kubrick (1928-1999), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963) surge neste encadeamento, onde o realizador e produtor norte-americano utiliza elementos próprios da exibição do filme documentário aliados à mensagem satírica que pretende transmitir. Especificamente, o emprego de anotações textuais e de um narrador em voz *off* que introduzem o filme através de uma contextualização dos acontecimentos constituintes da narrativa. Além disso, a preferência pela ilustração das imagens a preto e branco não só demonstra uma significação associada aos conceitos de profundidade, realismo e autenticidade (Noronha, 2015), como replica de certa forma um modelo satírico recorrente nas caricaturas políticas (Shaw, 2007).

Cada criação desta natureza demonstrou a capacidade de influenciar produções futuras (Juhasz&Lerner, 2006), por exemplo, filmes como *David Holzman's Diary* (1967), de Jim McBride, ou *Take the Money and Run* (1969), assinada por Woody Allen, tornaram-se modelos importantes do modo como a perspectiva e intenção aplicada pelo realizador poderia ser apresentada sobre estilos diferentes. Outros exemplos como *Real Life* (1979) e *Zelig* (1983), criados por Albert Brooks e também Woody Allen, respetivamente, demonstram uma preocupação em desconstruir e adaptar particularidades específicas das produções documentais através de um propósito cómico, incidindo sobretudo no modo de realização observacional e nas técnicas de edição e montagem presentes nos filmes de arquivo (Doherty, 2003). Exatamente sobre este aspeto, o caso de *Zelig* (1983) demonstra-se como um exemplo interessante pelo facto do seu realizador adaptar estas imagens e recriá-las através de um processo de montagem onde o mesmo

¹⁹ Atualmente podemos consultar o seu *website* que permite o acesso a este material mediante determinadas condições. Disponível em: <https://tvnews.vanderbilt.edu/siteindex>.

insere a sua própria figura nestes retratos históricos, assim como a de Mia Farrow, atriz principal que o acompanha (Juhasz&Lerner, 2006).

Em contrapartida, realizadores como Martin Scorsese ou Steven Spielberg surgem em igual plano nesta equação pelo seu contributo e impacto nas mais recentes gerações de cineastas, alimentando os seus reportórios com procedimentos e métodos edificadores das narrativas, levando a que desse modo certos princípios se tornassem precedentes da produção do *mockumentary*. Sobre Scorsese denota-se em alguns dos seus trabalhos, como *Raging Bull* (1980) ou mesmo *Goodfellas* (1990), que existem duas forças opostas constituintes dos preceitos documentais e ficcionais (Roscoe&Hight, 2001). De facto, relativamente ao primeiro, este aspeto é notório tendo em consideração que a narrativa se concebe em torno de uma histórica verifica, a vida pessoal e profissional do célebre pugilista Jake LaMotta (1921-2017), figura interpretada por Robert De Niro, na qual também se verifica a utilização da imagética a preto e branco e as indicações textuais que contextualizam o espetador no quadro espaciotemporal (Wright, 2010). Relativamente a Steven Spielberg, um dos seus trabalhos mais notórios, *Schindler's List* (1993), não só se define como um docudrama (Bordwell&Thompson, 2008), no qual se manifestam técnicas semelhantes àquelas que já foram mencionadas anteriormente, como um caso exemplificativo do modo como estes cineastas adotaram e moldaram novas formas de produzir conteúdos audiovisuais a partir de uma fórmula existente, especificamente, referente ao método representativo do “estilo *vérité*”²⁰.

Posto isto, traçada a sua contextualização que nos permite entender o modo como o seu nascimento se estabelece, e assim como o próprio documentário, evolui e se desenvolve a partir da aspiração e ânsia do ser humano em explorar novos horizontes, importa agora perceber de facto como se define esta forma criativa. Ao longo dos anos têm sido vários os autores que se debruçaram sobre o estudo destes objetos híbridos (Plantinga, 2005), alguns acabam por se complementar nas suas reflexões apresentadas, apesar da nomenclatura preferencialmente utilizada ser raramente consensual entre os mesmos, variando entre: *fake documentary* (Juhasz&Lerner, 2006); *mock-documentary* (Roscoe&Hight, 2001); *pseudo-documentary* (Jacobs, 2000) ou ainda *mockumentary* (Lebow, 2006), por exemplo.

²⁰ Tradução livre dos autores. No original: “[...] *vérité style* [...]” (Roscoe&Hight, 2001:92).

Importa desde logo estabelecer uma nomenclatura definida, capaz de integrar as especificidades destas produções, que permita assimilar e compreender este conceito. Ao longo desta dissertação tem sido - e continuará a ser - utilizado o termo *mockumentary* como referência a estas produções tendo em conta que este neologismo surge precisamente a partir da inspiração proveniente do objeto de estudo da mesma, *This is Spinal Tap* (1984), após Rob Reiner²¹ ter apelidado a sua obra como um *rockumentary* (Doherty, 2003). Denote-se ainda que esta questão terminológica não se coloca na língua portuguesa, uma vez que o termo geralmente utilizado para caracterizar estas criações cinematográficas é “documentário ficcionado”, uma expressão que engloba as vertentes cômica e séria (Chinita, 2003) que marcam este subgénero, no entanto, o recurso a este termo não se deve apenas à concordância com as suas origens etimológicas mas tendo também em conta a sua significação inerente.

De uma forma geral, este termo apresenta uma conceção mais ampla e extensa do que aquela que é geralmente descrita pelos autores da área, desde logo pela panóplia de significados e noções adjacentes ao seu prefixo *mock*, que vão desde: ironizar; satirizar; parodiar; subverter; escarnecer; copiar; ou seja, elementos presentes nas construções textuais cômicas, que serão aprofundadas no capítulo seguinte, disruptivos do discurso factual. Assim, servindo-se como um agente cético em relação à intenção de uma representação autêntica e fidedigna que o documentário convencional se propõe a apresentar (Juhasz, 2006), o seu sufixo *documentary* garante-lhe a qualidade de agir simultaneamente como parte integrante e distinta deste género, podendo inclusivamente “[...] destabilizar a credibilidade do documentário através [...] da sua subversão e desconstrução da própria essência deste género”²² (Lebow, 2006:224).

Serve isto para afirmar que a questão central desta discussão diz respeito às definições e interpretações existentes sobre estes conceitos, assentes numa oposição falaciosa que se estabelece a partir de uma “dualidade *mock/real*” (Chinita, 2003:6). Ambas as formas criativas constituem os seus produtos finais tendo por base a edificação das expectativas criadas pelas suas audiências. Ou seja, por um lado, nem todos os filmes documentários se apresentam como objetos representativos ou espelhos da realidade como a

²¹ Em entrevista à estação de rádio norte-americana *Alice @ 97.3*, o realizador confirma como a sua longa-metragem foi pioneira na popularização do termo. Disponível em: <https://youtu.be/KZVJwFbIEUo?t=3m22s>.

²² Tradução livre da autora. No original: “[...] destabilize, the credibility of documentary by [...] mocking the very concept at its core.” (Lebow, 2006:224).

conhecemos, uma vez que os seus códigos e elementos identificáveis pelo espectador fazem parte da construção, encenação de uma ideia de realismo, ao invés da transmissão da dita realidade proposta (Plantinga, 1987).

Seguindo uma outra perspectiva, verifica-se também que nem todos os produtos audiovisuais entendidos como um *mockumentary* possuem na sua essência uma intenção humorística aliada a um propósito subversivo ou paródico. Desse modo, este subgênero revela uma dimensão mais ampla e abrangente, chegando às criações cinematográficas fictícias que se apropriam de técnicas da produção documental (Coover, 2012) e que procuram, através das mesmas, apresentar um conteúdo de desconstrução da “autoridade” que o gênero documental demonstra pela sua pretensão em ilustrar uma realidade autêntica (Juhasz, 2006), acabando por contaminar as suas próprias alegações à verdade (Roscoe&Hight, 2001). A curta-metragem de Mitchell Block, *No Lies* (1973), ou mesmo *Daughter Rite* (1979) de Michele Citron, seriam considerados como casos exemplificativos neste enquadramento.

Acerca do primeiro, os quinze minutos que pautam esta obra do realizador norte-americano, caracterizada pelo recurso ao “estilo *vérité*”; a câmara apoiada manualmente; o ambiente natural, numa casa de banho e num quarto, dando a sensação ao espectador que tudo é registado num único *take*; aliado à interpretação de Shelby Leverington, tornam este caso como um dos precursores primordiais do *mockumentary* mas também um dos objetos mais complexos desta mesma forma criativa, desconstruindo as propriedades do documentário convencional à sua essência e colocando em causa os seus próprios fundamentos (Eitzen, 1995).

O enredo inicia-se por um jovem estudante que, manuseando uma câmara, interpela uma mulher, amiga sua, que se prepara para ir a um espetáculo ao final do dia. A ação desenrola-se a partir de uma conversa aparentemente banal entre as duas figuras, até ao momento em que ela revela ter sido violada recentemente. A curiosidade do cineasta, participante da narrativa, alimenta a procura por detalhes sobre o incidente, levando a que a sua amiga fique visivelmente transtornada. Desenvolve-se uma situação que começa por um cenário amigável e em pouco mais de dez minutos se transforma num clima verdadeiramente tenso, que culmina com a revelação de que as figuras em cena são atores, tratando-se por isso de uma obra fictícia e não documental como tudo o sugeria.

Serve este caso específico para expressar e justificar o modo como o *mockumentary*, ainda que se manifeste sob a forma de uma curta-metragem simples, realizada com o menor dos recursos técnicos possíveis, demonstra a capacidade em questionar, desmontar os princípios base do género documental, colocando em causa a sua própria autoridade como objeto representativo do mundo que nos rodeia (Seife, 2000). Esta ideia de poder, soberania associada ao filme documentário, no fundo, diz respeito à sua propriedade de verosimilhança, elemento crucial na construção dos discursos desta natureza (Lebow, 2006). Por outras palavras, o desenvolvimento de uma premissa credível, composta por características reconhecíveis com as quais o público se sente familiarizado, assume um papel relevante na retenção, tornando a história mais apelativa, credível (Barnouw, 1974) e auxiliar na aceitação da mensagem a ser transmitida pelo cineasta (Lerner, 2006).

Quanto ao próprio *mockumentary*, relativamente à sua intenção e objetivo primordial, manifestam-se algumas semelhanças com o caso anterior, até mesmo nas produções que recorrem ao humor, especificamente, sobre a construção de discursos e enredos suficientemente credíveis que tendem a levar o espetador a compreender e a olhar as suas imagens como objetos verídicos e inquestionáveis (Wright, 2010). Este constitui-se um dos aspetos fundamentais do *mockumentary*: a sua abordagem sobre as tecnologias e mecanismos existentes como forma de ilustrar e exibir a sua verdade (Seife, 2000). Na prática, a existência de um planeamento pré-definido, onde existe a construção de um argumento, uma direção de atores e um domínio completo do espaço representativo da ação, por exemplo; ou mesmo, quando por vezes se verifica a presença da equipa de filmagem e dos seus próprios equipamentos como parte participante da narrativa, influenciando inclusivamente a própria realidade registada (Lebow, 2006), leva a que este subgénero demonstre a sua capacidade e possibilidade em ultrapassar as barreiras delimitadoras do realismo documental, mostrando competências ainda mais autorreflexivas e autorreferenciais do que os modos de realização apresentados no capítulo anterior (Juhasz, 2006), nomeadamente o documentário reflexivo e performativo, respetivamente. A título de exemplo, em *This is Spinal Tap* (1984), a personagem Martin DiBergi²³, surge no princípio da longa-metragem num ambiente semelhante ao de um estúdio cinematográfico, rodeado por holofotes, câmaras e equipamento de som, como

²³ Em entrevista ao programa televisivo *Archive of American Television* (1997-2017), datada em novembro de 2004, Rob Reiner fala sobre a inspiração por detrás da construção desta personagem e ainda como o nome da mesma é o resultado entre uma mistura dos nomes de alguns dos realizadores mais célebres da sétima arte: Martin Scorsese, Ingmar Bergman, Vittorio De Sica e Federico Fellini, por exemplo. Disponível em: <https://youtu.be/Gq881MIWnKM?t=146>.

um documentarista que através de uma abordagem direta para o espectador descreve a sua função no próprio filme, assim como as razões que o motivaram a realizá-lo. Estes tipos de produção mencionados formam em conjunto um “argumento objetivo clássico”²⁴, uma estrutura formal que sustenta os enredos destas mesmas criações, observável através da ilustração das premissas que também constituem o documentário convencional, isto é, propondo uma exibição de um retrato fiel do mundo que nos rodeia. Nesse sentido, considerando de igual forma o facto de estes elementos serem facilmente replicáveis e reconhecíveis, o *mockumentary* suporta-se dos mesmos na sua busca por retratar uma imagem fidedigna, apoiando a visão que o cineasta pretende transmitir (Seife, 2000).

Em síntese, o objetivo destas produções não passa por exibir um retrato autêntico de um universo verdadeiro, mas a impressão do mesmo (Hight, 2008). Quer isto dizer que esta conceção tem por base a focalização de uma relação de proximidade entre o cineasta, as suas imagens e o próprio espectador, resultando num conteúdo ficcional que pretende ser compreendido como um documentário “puro”.

Para compreendermos melhor o raciocínio adjacente a este conceito, façamos um paralelismo com uma das obras mais célebres da arte moderna, *La Trahison des Images* (“A Traição das Imagens”), datada em 1929 pelo artista belga René Magritte (1898-1967). No seu quadro pintado a óleo observamos a imagem de um cachimbo que surge por cima de uma frase onde se lê: “*Ceci n’est pas une pipe*” (“Isto não é um cachimbo”). Este quadro propõe-se desta forma a questionar as próprias convenções artísticas (Figueiredo, 2005), isto é, ao colocar a representação de um objeto comum, reconhecido pelo público em oposição a esta descrição textual, Magritte leva o seu espectador a interrogar-se entre aquilo que vê com os seus próprios olhos e o que lhe dizem, aquilo que lhe é proposto acreditar (Seife, 2000). O *mockumentary* apresenta um exercício mental semelhante, procurando deixar a sua audiência a questionar-se sobre a veracidade das imagens ilustradas no ecrã. Por outro lado, esta questão revela ainda outro aspeto relevante, de facto, Magritte não pintou um cachimbo, mas uma expressão imagética do mesmo e por isso não o podemos considerar como um verdadeiro cachimbo, um objeto factual e palpável. Evidencia-se assim uma dimensão real, honesta, presente do mundo que conhecemos e que de igual modo se manifesta nos objetos audiovisuais considerados como *mockumentaries*. Ou seja, impõe-se uma lógica que deambula entre aquilo que o

²⁴ Tradução livre dos autores. No original: “[...] *Classic Objective Argument* [...]” (Roscoe&Hight, 2001:49).

espetador realmente vê e o modo como o faz. Tal como foi referido anteriormente, estas produções audiovisuais não se propõem a exibir uma realidade autêntica, mas antes, partem dos seus mecanismos presentes de forma a subverter, desconstruir as convenções do filme documentário, produzindo um universo ficcional, credível, que se assemelhe aos elementos e noções que são familiares ao espetador (Seife, 2000).

Em contrapartida, Jane Roscoe e Craig Hight (2001), ao longo da sua obra *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, apresentam uma proposta que nos permite assimilar as ideias expostas até então de uma forma sucinta, concisa e prática. Os autores sugerem uma estrutura formal repartida em três níveis que nos permite distinguir estas criações a partir das suas relações com os discursos factuais, considerando a complexidade dos seus produtos aliada ao recurso das mais variadas propriedades documentais, resultando num conjunto de camadas de interpretação e significação que moldam a mensagem dirigida ao seu espetador pelas motivações do cineasta.

O primeiro nível mencionado pelos autores é a paródia, que diz respeito aos objetos desta natureza que se propõem incidir sobre um aspeto, evento ou figura pertencente à cultura popular. Neste contexto, o “argumento objetivo clássico” desenrola-se pelas referências a esta temática, no qual o cariz humorístico presente centra-se à volta das noções de racionalidade e incongruência, geralmente evidenciado numa camada bastante superficial, evitando parodiar o “alvo” do texto aprofundadamente.

Estes objetos audiovisuais fictícios demonstram ainda uma elevada popularização entre os espetadores deste subgénero. A título de exemplo, casos como *The Rutles: All You Need Is Cash* (1978) ou mesmo *Man with a Plan* (1996), tornaram-se célebres pelo seu “impacto extratextual”²⁵, transportando as suas personagens para o mundo real e alimentando, dessa forma, o poder reflexivo das suas obras sobre os discursos factuais. Sobre o primeiro, a obra de Eric Idle e Gary Weis espelha a história de uma banda de *rock* britânica que satiriza os célebres *The Beatles*, acabando por lançar álbuns comerciais como *Archeology* (1996), que replica a capa de *Past Masters* lançado em 1988. Relativamente ao último caso descrito, a longa-metragem de John O’Brien dá a conhecer um homem que se candidata à Câmara dos Representantes dos Estados Unidos. O filme exhibe variadas referências satíricas e paródicas que incidem sobretudo sobre o espectro político no estado de Vermont, no qual o ator Fred Tuttle (1919-2003), que interpreta

²⁵ Tradução livre dos autores. No original: “[...] *extra-textual impact* [...]” (Roscoe&Hight, 2001:69).

esta personagem em nome próprio, chega mesmo a candidatar-se ao cargo de senador no mesmo estado, mais tarde, em 1998.

O segundo nível apresentado pelos autores denomina-se por “crítica” e a diferença com o seu antecessor prende-se com o facto destas obras fílmicas se caracterizarem pela apropriação, recurso a elementos do filme documentário de um modo mais explícito, tendo em conta os conceitos de legitimidade e credibilidade associados, de forma a construírem o dito “argumento objetivo clássico” com base num comentário crítico direccionado às referências anteriormente mencionadas – figuras ou eventos constituintes da cultura popular.

Nesse sentido, Jane Roscoe e Craig Hight (2001) dividem este nível em duas categorias. A primeira engloba os objetos cuja intenção final se dirige à crítica sobre as práticas fílmicas existentes, concretamente, acerca do desrespeito e descumprimento dos princípios éticos que normalmente se manifestam a partir das relações entre os produtores e o seu próprio conteúdo a ser registado. Casos como a série televisiva *Bad News Tour* (1983), transmitida pela estação pública britânica *Channel 4*, permitem compreender melhor este aspeto. Este exemplo específico de um *mockumentary* centra-se sobre uma banda de *rock* e explora precisamente esta relação referida, responsável pelo advento do texto humorístico presente nesta criação. A tensão e conflito existente entre a equipa de filmagem e os membros da banda *Bad News* acaba por expor a falta de objetividade e imparcialidade que os próprios documentaristas demonstram aquando da realização do seu trabalho.

Por outro lado, a segunda categoria revela a vertente política que os cineastas podem então optar por percorrer através do seu comentário crítico. O filme de Tim Robbins, *Bob Roberts* (1992), demonstra como é possível aliar uma produção cômica a uma discussão mais séria, no caso, também sobre o sistema político norte-americano. A narrativa desenvolve-se a partir da personagem Bob Roberts, interpretada pelo próprio realizador, que procura candidatar-se a um lugar no senado pelo estado da Pensilvânia. O enredo é pautado pelo comentário crítico ao processo eleitoral, assim como ao comportamento e ação da imprensa durante o mesmo. A interligação entre o discurso satírico e factual, sério, demonstra uma vontade do cineasta em provocar uma reação no espetador, encorajando-o a pensar analiticamente sobre o assunto em debate.

Por fim, o último nível denominado “desconstrução”, engloba desde logo as criações que se apropriam diretamente das particularidades e convenções do filme documentário, procurando incidir sobre o seu próprio género, modos de realização e noções adjacentes ao mesmo, tais como: a ideia de autenticidade, veracidade absoluta e objetividade inerente às suas imagens, por exemplo. Um dos casos paradigmáticos deste contexto apresentado diz respeito ao filme belga realizado por André Bonzel, Benoît Poelvoorde e Rémy Belvaux (1966-2006), intitulado *C'est Arrivé Près de Chez Vous* (1992) (“Aconteceu Perto da Sua Casa”). Esta longa-metragem retrata um assassino em série seguido por uma equipa de filmagem que regista os seus crimes. O objetivo principal dos realizadores, aquando da sua produção, define-se exatamente pela desconstrução do papel ético da própria equipa de filmagem, assim como das limitações discursivas existentes no género.

No fundo, serve isto para sublinhar e reafirmar a complexidade desta forma criativa, seja no que toca ao modo como recorre ao género documental na construção dos seus objetos, na intenção e mensagem subliminar que o próprio cineasta pretende emitir, ou mesmo no vasto leque de interpretações a que as suas audiências estão sujeitas, dependendo da dimensão reflexiva aplicada.

Sobre esta componente constituinte da fase final da difusão da mensagem proposta pelo realizador, o espetador, assume um papel crucial quanto à eficácia deste tipo de criações pela sua interpretação e compreensão do objeto a ser visionado enquanto discurso fictício, com características próprias, geralmente aliado ao humor e a técnicas documentais que requerem uma certa literacia sobre esta matéria (Juhasz, 2006). Por isso, estas criações são desde logo direcionadas a um público específico, capaz de interagir sob diferentes níveis de reflexividade impostos pelas interações estabelecidas entre os princípios fictícios e factuais, precisamente pela familiaridade adjacente aos últimos (Wright, 2010). Os *mockumentaries* demarcam-se neste aspeto onde predomina a sua vertente subversiva dos códigos e significados do discurso factual, controlada e manipulada pelo seu próprio realizador, mediante as suas ideias e propostas criativas (Seife, 2000). Além disso, distinguem-se exatamente pela sua falsificação, deturpação das imagens que se propõem a representar o mundo como o conhecemos, como fator crítico deste género de discursos, resultando numa lógica de reflexividade latente, subentendida, uma vez que se torna impossível de prever com certeza a reação do seu espetador (Roscoe&Hight, 2001).

No seguimento deste raciocínio, estas produções demonstram ainda uma característica específica: a sua qualidade enquanto objeto lúdico, no sentido em que, pelo exercício de desconstrução e subversão do género documental, estes produtos audiovisuais permitem ao espetador compreender as mais diversas fragilidades presentes no mesmo (Juhasz, 2006). Concretamente, sobre as suas intenções e motivações que estão na base da exibição de imagens objetivas e genuínas. A sua posição reflexiva garante ao espetador a possibilidade de entender as variantes inerentes ao discurso factual, promovendo de certa forma o seu pensamento crítico, tendo em mente que a veracidade adjacente às imagens, não só aquelas que compõe o filme documentário, é sempre relativa (Beattie, 2004).

Considerando as características e atributos presentes neste subgénero, compreende-se a razão pela qual a generalidade dos *mockumentaries* se encontra agrupada entre os dois primeiros níveis descritos por Roscoe e Hight (2001), sugerindo existir uma certa importância, preocupação em utilizar os modelos e convenções existentes, desenvolvidos ao longo do tempo, de forma a produzir conteúdos aliados não só ao comentário crítico incidente sobre a contemporaneidade cultural, mas também ao humor e às suas ferramentas, exatamente pela sua dimensão reflexiva e poder desconstrutivo.

A obra de Mitchell Block, *No Lies* (1973) e assim como tantos outros casos igualmente discutidos neste texto, desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento e solidificação desta mesma vertente humorística do *mockumentary*, como agentes precursores dos mecanismos e bases essenciais na criação destes conteúdos (Seife, 2000). Permitiram, assim, o estabelecimento das suas próprias convenções deste subgénero que viria a influenciar estas produções durante as décadas que se seguiram e que ainda hoje continuam num processo constante de mutação, mantendo estas obras cinematográficas cada vez mais vivas e presentes no nosso quotidiano. Desse modo, o capítulo seguinte procura explorar, aprofundar os mais diversos elementos e fundamentos que constituem o humor e as produções cómicas, para que seja possível compreender e assimilar na prática de que forma este processo de simbiose se constitui.

Capítulo III

3. Estudios sobre o Humor

3.1. Humor e Riso

A tradição do estudo do humor e das questões que lhe são adjacentes remontam à antiguidade clássica, desde essa época até meados do século XX, a grande maioria dos autores que se debruçaram sobre este assunto focalizavam-se na sua caracterização menos positiva (Morreall, 2014). Um destes autores e um dos críticos mais influentes deste fenómeno foi Platão, que associava o riso como uma expressão responsável pela perda de controlo do corpo, estando por isso aliado a uma ideia de insanidade²⁶. Para além disso, o filósofo grego entendia este comportamento como um ato intrinsecamente malicioso e cruel, tendo em conta que este processo teria como base um sentimento de superioridade e desdém para com os alvos de um discurso humorístico²⁷. Nesse sentido, este prazer resultante seria então adquirido sobre a ignorância de outrem e como tal, moralmente repreensível (Morreall, 2016).

Estas formas de pensamento opositoras ao riso acabaram por ser determinantes em alguns momentos da história da humanidade (Collinson, 2002), como na influência dos primórdios do cristianismo primitivo, onde em certas instituições como os mosteiros medievais (Morreall, 2016), o estabelecimento de normas rígidas e a primazia dada ao silêncio, condenando qualquer tipo de discurso humorístico, era visto como falta de humildade e uma violação dos seus costumes (Collinson, 2002). O mesmo acabaria por surgir, muito mais tarde, ao longo da cultura ocidental, onde vários autores associavam o humor e o riso como algo prejudicial à saúde (Morreall, 2009). George Vasey (1822-1893) é um destes casos, que através dos seus textos assumia que o riso representava uma ameaça à saúde pública, responsável por interferir com a circulação sanguínea e a própria respiração²⁸. Existem também, por outro lado, casos semelhantes num contexto mais atual, nomeadamente durante a 2ª Guerra Mundial onde a *BBC*, emissora de rádio e televisão pública britânica, proibiu a transmissão de qualquer forma de expressão humorística, considerando a mesma como um ato perigoso e pouco civilizado dada a conjuntura que se fazia sentir no país (Collinson, 2002).

Com o decorrer do tempo a afirmação dos progressivos desenvolvimentos técnicos e tecnológicos que foram marcando a civilização, estas perspetivas de cariz mais negativo

²⁶ Platão. (1949) *República*, trad. M. H. da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

²⁷ Platão. (1975) *Philebus*, trad. J.C. B. Goslin. Oxford, Clarendon Press.

²⁸ Vasey, G. (1875) *The Philosophy of Laughter and Smiling*. Londres, J. Burns.

acerca do humor foram-se desvanecendo, dando lugar a novas discussões e pontos de vista acerca desta problemática. Desse modo, em meados do século XIX, os investigadores do campo da medicina procuraram conceber uma definição e fundamentação capaz de abranger estas novas ideias, equiparando o humor e o riso como conceitos semelhantes (Kazecki, 2002), embora desconsiderassem a variedade de situações onde o último não se expressa exatamente como uma consequência de um fenómeno humorístico (Lippit, 1991), como por exemplo: a inalação de óxido nitroso; cócegas ou simples a sensação de bem-estar a nível físico e psicológico (Smuts, 2018). Por outro lado, em circunstâncias onde o riso advém de uma manifestação humorística, este encontra-se geralmente interligado a sentimentos como a superioridade ou o alívio (Lippit, 1991).

Importa por isso distinguir desde logo as noções de humor e riso, tendo em conta que esta diferenciação começou por ser tratada nas áreas da antropologia, sociologia e psicologia (Smuts, 2018), anos mais tarde em meados do século XX (Kazecki, 2002). De uma forma geral podemos compreender o conceito de humor como qualquer atividade comunicativa que proporcione uma resposta positiva por parte do seu recetor, tanto a nível cognitivo como afetivo (Crawford, 1994), por essa razão, encontra-se sempre sujeita à interpretação do mesmo (Lynch, 2009). A título de exemplo, num espetáculo de comédia, a reação do público permite que o comediante perceba se o seu material humorístico, a sua mensagem é ou não eficaz.

Pela sua diversidade de aplicação, seja em peças de teatro, filmes, programas de televisão ou até mesmo nas mais variadas situações do nosso dia a dia, entende-se o humor como algo que promove, naturalmente ou de forma consciente, o entretenimento e bem-estar (Lippit, 1991). Do mesmo modo, determinado pela transmissão de sentimentos agradáveis, o riso é tido como uma função biológica (Schaeffer, 1981), cujos benefícios passam também pela redução, ou até mesmo a eliminação, de sensações como o medo, a angústia ou a ansiedade, responsáveis pelo aumento da tensão muscular, batimento cardíaco e pressão arterial (Morreall, 2016). Em contrapartida, a imensidão de fatores da qual deriva podem estar relacionados com elementos incongruentes ou inesperados, por exemplo (Holden, 1993).

Apesar da dificuldade existente em discorrer acerca das origens do riso, os antropólogos apresenta-nos duas escolas de pensamento que procuram dar resposta a esta questão: a primeira defende que o riso é uma qualidade única do ser humano, uma

experiência inata que se desenrola no nosso cérebro; ao passo que segunda é composta por autores que não vêem o riso como uma característica singular do Homem, mas uma propriedade herdada dos seus antepassados evolutivos (Holden, 1993). Acerca desta última encontramos a sua génese nos textos do célebre naturalista britânico Charles Darwin (1809-1882) aquando da formulação da teoria evolutiva: segundo o próprio, os seres vivos originaram-se a partir de seres mais simples que foram sofrendo modificações ao longo do tempo, compartilhando por isso um ancestral comum²⁹. No caso do Homem, a sua linha evolutiva é partilhada com os primatas, o que significa que certas características físicas que nos são inerentes terão sido herdadas por estas espécies, entre as quais, o riso (Gordon, 2014). Uma ideia que tem sido aceite pela vasta maioria da comunidade científica e comprovada também por Jan van Hooff (1972) que ao longo da sua carreira tem estudado o comportamento de vários animais desta espécie como os chimpanzés, gorilas e orangotangos. Durante as suas investigações o biólogo holandês observou que através de certas brincadeiras e jogos, a expressão do riso se manifestava pela sua vocalização, acompanhada pela demonstração de um rosto relaxado e de boca aberta, semelhante ao comportamento humano.

Embora estes conceitos mantenham uma relação entre si, o humor trata-se de um fenómeno indissociável à condição humana (Schaeffer, 1981) que engloba a capacidade de reconhecer elementos incongruentes e ambíguos (Gordon, 2014), além disso, não existem evidências concretas de que as espécies anteriormente mencionadas tenham uma sensibilidade específica para o mesmo, uma vez que contrariamente aos seres humanos, os seus cérebros não estão suficientemente desenvolvidos e aptos a procurar e a interpretar as várias particularidades constituintes de um discurso humorístico (Edwards, 2010). O exercício mental aqui implícito deve-se sobretudo ao desenvolvimento que a linguagem e a comunicação humana sofreram (Gordon, 2014), no qual o recurso a algumas estratégias comunicativas como a comparação e o exagero se tornaram fundamentais à compreensão e construção deste tipo de discursos (Morreall, 2009). Na prática, este processo cognitivo procura fazer com que um indivíduo parta de uma exploração sobre aquilo que o rodeia, suspendendo temporariamente as suas noções de racionalidade, moralidade e lógica, sob o pretexto de alcançar o prazer através do riso (Schaeffer, 1981).

²⁹ Darwin, C. (1859) *On the Origin of Species*. Nova Iorque, D. Appleton & Company.

Esta relação entre o humor e a realidade onde nos encontramos foi também alvo de análise e crítica por parte de alguns autores influentes, como Immanuel Kant (1724-1804) e Arthur Schopenhauer (1788-1860), que fizeram questão de enfatizar a importância do papel do humor na sociedade e no entendimento daquilo que é definido como racional e lógico (Gordon, 2014). Ao passo que o primeiro descreve nos seus textos a relevância que o humor dispõe no desenvolvimento da flexibilidade cognitiva do ser humano³⁰; o segundo atenta para o seu poder libertador, para a pertinência que esta exploração e indagação destes limites, regras e normas padronizadas têm no modo como encaramos o nosso quotidiano de uma forma mais flexível e descontraída³¹. Assim, o humor assume de facto uma capacidade em estimular o pensamento crítico de uma forma particular e distinta de um contexto entendido como convencional (Mulkay, 1988). Ou seja, enquanto que certos elementos textuais como a incongruência ou a ambiguidade expressam irregularidades no discurso tido como sério, num contexto humorístico estas tornam-se essenciais ao propósito definido pelo autor, permitindo-lhe criticar determinados assuntos sob diferentes perspetivas (Gordon, 2014).

Partindo desta noção de que o humor possibilita um escape ao pensamento e à visão estandardizada (Gordon, 2014), Koestler (1905-1983) defendia que as restantes formas criativas partilham também do mesmo processo cognitivo, designado pelo próprio de “bissociação” (*bisociation*). Isto significa que, tal como a própria nomenclatura sugere, existem dois conceitos compreendidos como distintos, com características próprias e únicas, que estabelecem uma associação, uma relação entre si, através da criatividade manifestada por um indivíduo³². A título de exemplo, podemos observar este mesmo processo nos trabalhos realizados por alguns comediantes, produtores profissionais de conteúdos humorísticos (Smuts, 2018), como Barry Crimmins (1953-2018), George Carlin (1937-2008), John Oliver ou Stephen Colbert, onde o seu material é construído de modo a apontar e ridicularizar os defeitos e lacunas presentes no raciocínio lógico. Por esse motivo, este género concreto de discurso não deve ser entendido de forma literal, mas interpretado tendo em conta os instrumentos a serem utilizados por estes, como a sátira, a paródia, a ironia ou a hipérbole (Gordon, 2014).

³⁰ Kant, I. (1790) *Critique of Judgment*. Traduzido por W. S. Pluhar, 1987. Indianapolis, Hackett Publishing Company.

³¹ Schopenhauer, A. (1844) *The World as Will and Idea*, trad. R. B. Haldane & J. Kemp., (1964). 2º vol. 6ª ed. London, Kegan Paul & Trench & Trübner & Co.

³² Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*. Grã-Bretanha, Hutchinson of London.

Seguindo esta linha de raciocínio, alguns autores reconhecem que o humor possa ser visto como uma “faca de dois gumes”, atendendo ao facto destas mensagens não serem compreendidas do mesmo modo por todos nós, isto é, aquilo que é tido como engraçado para alguns pode ser visto como ofensivo para outros (Romero&Cruthirds, 2006). O contexto desempenha assim um papel de extrema importância, encarregue de situar o público-alvo num estado de espírito de pré-disposição apelativa à receção, interpretação e compreensão dos vários elementos utilizados num discurso cómico (Schaeffer, 1981). Exige, por isso, uma resposta positiva a nível interativo e referencial, precisamente porque todo este processo está dependente de um fator fundamental: a partilha de referências e significados que estão na base do entendimento deste tipo de discursos (Bourdieu, 1979). Por essa razão, a comunicação entre as partes envolvidas é fundamental ao desenvolvimentos dos princípios humorísticos (Meyer, 2000), onde a intenção projetada pelo emissor está por detrás de toda a perceção da sua mensagem. (Crawford, 1994).

3.2. Humor: Teorias e Tipologias

Foram vários os filósofos e psicólogos que durante séculos procuraram fundamentar uma explicação exata sobre as motivações que estão na base do riso (Francis, 1994). Ainda hoje, diversos autores deparam-se com o mesmo problema, não sendo possível encontrar uma teoria ou princípio completamente satisfatório capaz de integrar de uma forma geral todos os fatores envolventes nesta problemática (Wild et al., 2003), nomeadamente, no que toca ao enquadramento das mais diversas situações responsáveis pela sua manifestação. Nesse sentido, o autor e filósofo norte-americano John Morreall (1982) propõe que se parta de uma avaliação individual e detalhada sobre as características presentes nestas mesmas situações. Devemos, desse modo, apoiarmo-nos num exercício de análise a três teorias basilares, assentes num conjunto de fundamentos constituintes do humor a nível cognitivo, social, fisiológico e comportamental (Kazecki, 2002) que procuram elucidar-nos acerca das razões que estão por detrás da sua utilização, bem como o seu papel e influência na sociedade.

A teoria da superioridade, primeiramente, refere que o humor não advém de uma idealização surreal ou imprevisível, mas de um sentimento intrínseco ao emissor de superioridade, soberania em relação a alguém que é tido como inferior (Morreall, 1982).

A gênese deste princípio remonta aos trabalhos de Platão e Aristóteles (Wild et al., 2003), que ao longo dos seus textos procuraram compreender a relação que se estabelece entre este sentimento e o prazer adjacente ao riso, visto pelos próprios como antiético (Smuts, 2018). Tal como foi referido no subcapítulo anterior, Platão entendia este prazer como uma consequência do infortúnio e da dor expressa por alguém, assumindo assim um cariz malicioso³³; ao passo que o seu seguidor e aluno corrobora as suas considerações, acrescentando ainda que num contexto cómico o riso é desenvolvido a partir de personagens que se revelam piores e inferiores ao espetador³⁴.

Contudo, é pelos contributos de Thomas Hobbes (1588-1679) que este princípio se solidifica (Smuts, 2018). O filósofo inglês tira partido das contribuições dos seus antepassados (Lippit, 1991) e procura explorar as razões psicológicas que estão na base do riso, chegando à conclusão que o ser humano se move por uma necessidade de proteção própria, por essa razão, o riso é tido como uma “exibição súbita de glória” sobre alguém que é ridicularizado³⁵. Esta noção de superioridade revela assim dois aspetos importantes: uma faceta mais negra e cáustica do autor da piada e uma função de complemento à interligação de laços sociais (Lynch, 2009). Sobre a última, esta ideia centra-se num distanciamento que certos indivíduos apresentam das normas estabelecidas pela sociedade, tendo em conta as suas características e particularidades (Goldstein, 1976), resultando num ambiente competitivo onde se estabelecem grupos sociais, suportados e consolidados pelas crenças e identidades de cada um dos seus membros que disputam posições hierárquicas onde o alvo das piadas assume um lugar de dominado em relação ao outro (Kazecki, 2002). Deve-se também salientar que este efeito de ridicularização não é apenas responsável por incentivar uma união social (Fine&DeSoucey, 2005), mas também pelo seu contrário (Lynch, 2009). Isto é, se um indivíduo que parte de uma posição menos privilegiada contar uma piada que incida sobre o seu oposto, em que ridiculariza uma posição superior, o efeito e o resultado conseguido será facilmente interpretado como humorístico, enquanto que o seu contrário não é aplicável.

No fundo, a base deste conceito de superioridade é constituída através de uma comparação, normalmente estabelecida entre duas figuras (Veatch, 1998), embora

³³ Platão. (1975) *Philebus*, trad. J.C. B. Goslin. Oxford, Clarendon Press.

³⁴ Aristóteles. (2008) *Poética*, trad. Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁵ Hobbes, T. (1904) *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*. Cambridge, University Press.

existam casos onde esta se manifesta num único indivíduo (Morreall, 2016). O exercício mental adjacente a este processo é idêntico, sendo que as mensagens desta natureza são compreendidas por uma sobreposição de camadas de significado na qual reside o mecanismo responsável pela reação biológica que estas provocam (Lynch, 2002), ou seja, o indivíduo que incorre neste género de discursos humorísticos assume-se, simultaneamente, como o autor e o alvo da sua própria piada (Veatch, 1998). Este tipo de humor, também conhecido por autodepreciativo (*Self-Defeating Humor*), revela-se geralmente entre as pessoas que pretendem serem vistas como acessíveis e aceites entre as restantes, através de piadas nas quais se ridicularizam (Romero&Cruthirds, 2006). Precisamente pela capacidade que exibem em rir-se de si próprias, demonstram assim um indicador de conforto e resiliência interior, sugerindo um grau de confiança que se transmite sob a forma de conforto entre aqueles que as rodeiam (Holden, 1993).

Relativamente à teoria da incongruência diz-nos que o conteúdo humorístico de uma mensagem reside no reconhecimento de elementos falaciosos ou incoerentes dentro de um contexto entendido como racional e lógico (Kazecki, 2002), concentrando-se na interpretação da dita mensagem ao invés da reação fisiológica que a mesma produz, sendo por isso definida pela sua essência cognitiva (Crawford, 1994). Exige nesse aspeto que o recetor tenha uma determinada compreensão acerca da realidade onde se insere, consciente das normas e regras padronizadas pela sociedade, de modo a que seja capaz de interpretar e identificar os elementos discrepantes sob uma visão humorística (Meyer, 2000).

A generalidade dos discursos humorísticos segue este princípio (Smuts, 2018) e são construídos de modo a criar uma certa tensão que acaba por ser subitamente destituída através de uma *punch line*, um momento que culmina na resolução inesperada do elemento incongruente (Wild et al. 2003) e que se exprime através de uma única palavra, uma frase ou até mesmo um gesto (Lins, 2014). Por outras palavras, a estrutura deste modelo de discursos procura numa primeira fase transportar o pensamento do seu público-alvo por um determinado caminho, o chamado *setup* da piada (Lippit, 1991), até ao momento em que o mesmo chega à conclusão que foi induzido a seguir uma ideia errada, absurda, no qual as expetativas inicialmente traçadas foram, nas palavras de Kant (1790): “reduzidas a nada”³⁶.

³⁶ Tradução livre do autor. No original: “*Laughter is an affect that arises if a tense expectation is*

Este efeito de surpresa é um dos elementos fundamentais no humor (Kant, 1790) e no nosso dia a dia deparamo-nos com episódios que provam esta relevância quando, a título de exemplo, ouvimos uma piada já conhecida e a mesma deixa de produzir o efeito de antes. Ou seja, a piada tornou-se familiarizada e a sua eficácia perdeu-se, todavia, não significa que não seja possível rirmo-nos de uma piada ou até mesmo de um espetáculo de comédia mais do que uma vez, por mais familiar que seja a mensagem humorística. O que acontece nestes casos, segundo alguns teóricos deste princípio da incongruência é que o recetor constata uma nova explanação na qual reside novamente o efeito surpresa que confere o resultando já conhecido (Meyer, 2000).

Podemos ainda assimilar este conceito sob a ótica de Tom Veatch (1998), que vê esta teoria humorística como uma “afetividade absurda”. Isto é, o destinatário da mensagem incorre num exercício mental no qual interpreta, simultaneamente, uma situação vista como normal e outra onde existe um elemento absurdo e incongruente (Schopenhauer, 1844). Porém, o autor atenta para o facto desta noção apresentar características singulares que implicam uma “violação moral”, uma vez que as restantes noções de absurdidade não demonstram as mesmas propriedades e como tal, o elemento humorístico é inexistente. Por exemplo, “a crença que dois é equivalente a quatro é bastante incongruente [...] mas não é engraçada; é simplesmente errada”³⁷ (Veatch, 1998). Neste contexto, a manifestação do riso é então justificada como uma consequência desta justaposição de significados que se estabelece, de uma ideia onde existe algo errado que contrasta com uma circunstância aparentemente natural (Bergson, 1900).

Por fim, a teoria do alívio, tal como a sua designação sugere, descreve-nos de que forma o humor tem a capacidade de reduzir ou aliviar um momento de apreensão (Lynch, 2009). No âmbito cómico esta sensação de apreensão e tensão é geralmente fabricada com o propósito específico de provocar o riso, sendo que, quando a mesma se evidencia de forma natural, não intencional, a sua resolução pode igualmente passar pelo mesmo processo (Francis, 1994). Frequentemente observamos este fenómeno quando, por exemplo, um orador durante a sua palestra recorre ao humor antes do seu discurso como forma de atenuar uma situação tensa e de facilitar a comunicação com o seu auditório. Teoricamente isto acontece devido ao alívio emocional que esta perspectiva propicia e à

transformed into nothing.” (Kant, 1790:333).

³⁷ Tradução livre do autor. No original: “*The belief that two is the same as four is quite incongruous, since they are not congruent at all, but this is not funny; it is simply wrong.*” (Veatch, 1998, online).

sua capacidade de transmitir uma sensação de segurança e proteção entre os envolvidos na mensagem (Crawford, 1994).

O estabelecimento da sua solidificação encontra-se datado por volta do século XX, época marcada pelos avanços científicos, cruciais ao entendimento do contexto biológico inerente a todo este processo (Lippit, 1991). Um dos autores pioneiros na edificação desta teoria foi Herbert Spencer (1820-1903), que sugeria que o riso não era mais do que uma reação fisiológica causada por uma acumulação de energia sob a forma de *stress* ou tensão³⁸. Na prática, quando o alvo de uma piada incide sobre uma situação tensa, o seu autor desenvolve uma sensação de controlo e domínio sobre a mesma, tornando-a menos inquietante para todos os indivíduos à sua volta (Romero&Cruthirds, 2006). Por outro lado, a apreensão criada está igualmente dependente das circunstâncias onde a mesma se envolve, isto significa que quanto mais inquietante for o cenário responsável por esta tensão desenvolvida no público-alvo, maior será o seu alívio cómico e conseqüentemente, o objetivo final do emissor desta mensagem revelar-se-á ainda mais eficiente (Vorhaus, 1994).

Além do filósofo e antropólogo inglês referido no parágrafo anterior, também o conhecido psicanalista Sigmund Freud (1856-1939) se debruçou acerca desta problemática, de acordo com o próprio, a teoria do alívio evidencia duas características fundamentais: a primeira está relacionada com a sua propriedade terapêutica, no sentido em que existe uma libertação súbita de energia composta por sentimentos menos agradáveis; enquanto a segunda retrata este alívio como um ato de resistência, que se sobrepõe a inibições socioculturais³⁹. Acerca destas, por norma referem-se a emoções reprimidas ligadas a temáticas como a violência ou o sexo, por isso, quando são parte integrante de um discurso humorístico acabam por ser entendidas como algo superficial, supérfluo, levando a que esta energia retraída seja libertada sob a forma de riso (Morreall, 2016).

Assim, estamos capazes de compreender de que forma esta perspetiva nos elucida acerca da importância do humor, concretamente, o modo como a identificação destes elementos incongruentes num espaço aceite e estabelecido a nível sociocultural nos permite assimilar novos significados acerca da realidade que nos rodeia (Morreall, 2009).

³⁸ Spencer, H. (1860) *The Physiology of Laughter*. *Macmillan's Magazine*, pp. 395-402.

³⁹ Freud, S. (1905) *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trad. J. Strachey., (1960). New York, The Norton Library.

Durante as campanhas eleitorais, por exemplo, é comum observarmos políticos a recorrerem ao humor a partir desta perspectiva, com o intuito de ilustrarem os seus adversários como figuras inadequadas e desajustadas. O mesmo acontece em determinados filmes e séries televisivas, como é o caso de *Seinfeld* (1989-1998) que por várias vezes recorria ao humor como forma de explorar a lógica por detrás de alguns comportamentos existentes na sociedade norte-americana (Lynch, 2009).

Posto isto, partindo da compreensão destas teorias acima descritas surgem então vários autores que têm proposto alguns estilos e tipos de humor, podendo ser examinados no nosso quotidiano tal como referido no parágrafo anterior, permitindo-nos olhar para esta questão de uma forma mais aprofundada. Concretamente, no que diz respeito às intenções e motivações do emissor deste tipo de mensagens que, mediante o seu destinatário, público-alvo e o contexto inserido, apresentam um propósito distinto e único.

Primeiramente, o recurso ao humor afiliativo (*Affiliative Humor*) encontra-se ligado a uma ideia de fortalecimento das interações sociais e estímulo de sentimentos agradáveis (Miczo et al., 2009); os indivíduos que viabilizam este tipo de mensagens humorísticas tendem a ser bem vistos e transmitem uma sensação de confiança entre si (Romero&Cruthirds, 2006).

A aplicação do humor de autorreforço (*Self-Enhancing Humor*), também conhecido por humor de defesa (*Defence Humor*) permite-nos concluir que os indivíduos possuem uma perspectiva humorística em relação àquilo que os rodeia, não se deixando angustiar e amargar por eventuais obstáculos ou adversidades que encontrem (Holden, 1993). Num contexto empresarial esta ideia humorística é posta em prática quando alguém pretende de alguma forma, enaltecer a sua própria imagem aos olhos daqueles que partilham o seu espaço, por isso, revela-se também um mecanismo interessante no que toca ao alívio de momentos de tensão e *stress* (Romero&Cruthirds, 2006). Nos anúncios publicitários é comum verificamos que os atores recorrem a este estilo de humor com o objetivo de estabelecer uma ligação com o público-alvo, de modo a que se identifiquem com o produto a ser vendido (Lyttle, 2001).

Quanto ao humor agressivo (*Agressive Humor*), a sua utilização encontra-se desde logo associada à teoria da superioridade, na qual um indivíduo estrutura a sua mensagem de carácter humorístico tendo por base a ridicularização e a inferiorização de outrem (Miczo&Welter, 2006). Enquanto que o humor afiliativo revela um papel responsável por

fomentar a união social, estruturada por uma partilha de características, valores e crenças entre indivíduos, o humor agressivo apresenta-se como seu oposto, no sentido em que se responsabiliza pela procura do distanciamento e rutura de ligações sociais (Miczo et al., 2009). Neste contexto o humor pode também evidenciar uma função de desunião, demarcada pela ignorância dos seus utilizadores onde existe um apelo ao conteúdo racista, homofóbico ou sexista, por exemplo (Holden, 1993).

O tipo de humor agressivo-moderado (*Mild Agressive Humor*), por outro lado, afirma-se pelas suas funções positivas, nomeadamente ao nível da união e edificação de grupos sociais sólidos (Romero&Cruthirds, 2006). Alguns recursos humorísticos, como a sátira, o sarcasmo e a ironia são geralmente postos em prática nestas situações quando se pretende transmitir uma mensagem de desagrado com uma conotação negativa, num tom mais aprazível e que evite confrontos a nível físico (Holden, 1993).

3.3. Recursos de Identificação

No subcapítulo transato, entre a exposição e explanação das diversas teorias e estilos humorísticos existentes, houve também espaço à compreensão da forma como um determinado conteúdo humorístico se estrutura, desde as diferentes motivações que estão na sua base até à identificação da premissa cómica, responsável principal pela estimulação do riso consequente deste processo. O exercício mental que lhe é inerente, presente em todas as construções discursivas deste tipo, independentemente da sua dimensão (Hoicka, 2010), define-se pela identificação dos mecanismos e estratégias comunicacionais constituintes do intervalo que separa a verdadeira realidade do universo cómico, caracteristicamente irracional e ilógico (Vorhaus, 1994). Nesse sentido, Luís Nogueira (2010) apresenta nos seus textos um conjunto de recursos linguísticos essenciais à instrumentalização deste género de mensagens, entre os quais:

- a) Hipérbole, que através de uma noção de exagero (Buijzen&Valkenburg, 2004) procura estender uma determinada perspetiva até a um ponto máximo distante da realidade, onde normalmente existe um desafio à lógica e se encontra a premissa cómica pretendida pelo autor (Vorhaus, 1994);
- b) Absurdo, conhecido pela expressão *nonsense* (Buijzen&Valkenburg, 2004), que se distingue das restantes formas por se tratar de uma conceção sem sentido ou

significado concreto, utilizado também como forma de enfatizar as fragilidades do raciocínio lógico existente (Nogueira, 2010). O riso surge, deste modo, a partir de um alívio súbito e momentâneo resultante da quebra de um contexto sério e rigoroso (Lippit, 1991);

- c) Agravamento, também denominado por gradação (Lins, 2014) é definido pela exposição de uma sequência de ideias que seguem uma lógica crescente. Por outro lado, esta ferramenta é por vezes apelidada de “efeito da sobrancelha” (*The Eyebrow Effect*) (Vorhaus, 1994), como referência ao reportório cômico de Red Skelton (1913-1997), no qual o comediante, enquanto se caracterizava e maquilhava como um palhaço, pintava em demasia a sua sobrancelha direita, deixando-a mais carregada e maior do que a esquerda. Como forma de emendar a situação resolveu então pintar novamente a sobrancelha esquerda, deixando-a desta vez maior do que a direita. Novamente, este erro levou-o a tentar corrigir a situação, acabando por repetir o cenário inicial. Todo este processo repete-se até ao ponto em que o comediante acaba por pintar não só a totalidade da sua testa, mas também a sua própria nuca;
- d) Sátira, que recorre à elaboração de um discurso de teor mais incisivo e crítico, levando mesmo à humilhação do seu alvo, normalmente determinado pelo seu elevado grau de notoriedade, seja uma figura pública ou uma acontecimento bastante conhecido (Buijzen&Valkenburg, 2004);
- e) Escárnio, uma ferramenta que através de um certo distanciamento e de um tom mais acutilante procura fazer troça de uma dada personagem;
- f) Caricatura, tem como propósito realçar os principais traços da personalidade ou até mesmo do aspeto físico de alguém.
- g) Ironia, uma das figuras mais utilizadas neste contexto pela sua acessibilidade de interpretação, determinada pela transmissão de algo que na realidade tem um significado oposto ao que foi dito (Buijzen&Valkenburg, 2004).

Partindo destes mecanismos indicados, a sua classificação pode ainda desdobrar-se num agrupamento de categorias cuja aplicação está dependente da intenção transmitida pelo autor deste tipo de conteúdo (Lins, 2014). Dentro deste contexto podemos considerar como os principais agentes responsáveis pela execução da *punch line*: a comparação; os jogos de palavras; *misdirection* e referências à cultura *pop*, sendo que a fronteira entre as

mesmas é ténue, podendo mesmo existir situações onde a mesma piada demonstra particularidades representativas de mais do que uma categoria (Mendrinós, 2004).

A comparação permite dar a conhecer um determinado ponto de vista de forma clara, estabelecendo um parâmetro entre dois ou mais elementos (Lins, 2014). Dentro deste grupo surgem ainda recursos linguísticos como a *símile* e a *metáfora*, cuja diferença entre ambas reside exatamente no facto da primeira utilizar o termos concretos que especificam uma relação de semelhança entre os elementos em questão.

Sobre os jogos de palavras, esta categoria caracteriza-se pela capacidade que os seus instrumentos demonstram em atingir o seu efeito desejado de uma forma bastante subtil e até mesmo perspicaz (Mendrinós, 2004). A ironia e o sarcasmo, delineado pelo seu tom mais provocador, são mecanismos frequentemente utilizados neste contexto precisamente pela sua acessibilidade de aplicação . Para além destes, também a gradação faz parte deste vasto leque.

Relativamente à *misdirection*, tal como o seu nome sugere, consiste numa palavra utilizada para exprimir “um desvio de atenção” (Caulfield&Herring, 2008). Ou seja, o autor de uma piada estrutura-a de forma a que o seu destinatário pense que a mesma vai seguir um dado caminho, quando na verdade será surpreendido por um momento que o fará desacreditar nas suas expetativas inicialmente desenhadas (Javna&Javna, 2017). A sátira, assim como a paródia e a prosopopeia são alguns dos mecanismos utilizados neste contexto.

No que toca às referências da cultura *pop*, a construção destes textos de carácter humorístico é geralmente suportada pelas notícias ou acontecimentos atuais, que o público consiga identificar e compreender as suas referências, por essa razão, este género de mensagens pode apresentar uma validade que tanto se pode resumir a poucos dias, como a vários anos. Um dos recursos aplicados a esta categoria é a paródia, que através da imitação sob um propósito cómico parte da exploração de algo popular (Lins, 2014).

Posto isto, podemos constatar que a elaboração de conteúdos cómicos se estende pelas várias tipologias e modalidades existentes com um propósito único: provocar o riso nas suas diversas manifestações (Rutter, 1997), desde o sorriso mais discreto à gargalhada ressoante (Schaeffer, 1981), através de um exercício de interpretação por parte do destinatário onde inverte, exagera e desconstrói as suas próprias crenças e expetativas. O ser humano demonstra na sua essência uma vontade constante pela busca daquilo que lhe

dá prazer (Francis, 1994) daí que o mesmo tenha a capacidade de encontrar traços humorísticos independentemente do contexto em que se encontre (Nogueira, 2010). Prova disso são as inúmeras comédias cinematográficas, mais ou menos visuais ou verbais, que marcaram a vitalidade deste género, desde os *sketches* dos irmãos Méliès, passando até às célebres obras de Woody Allen. A título de exemplo, um dos argumentistas e criadores da célebre série televisiva norte-americana *Seinfeld* (1989-1998), Larry David, protagonizou uma *sitcom* intitulada *Curb Your Enthusiasm* (2000-...), na qual interpreta a sua própria pessoa enquanto figura pública, precisamente num universo “pós-*Seinfeld*”. As restantes personagens usam também o seu nome próprio, procurando desse modo atribuir uma dimensão de autenticidade e realidade ao enredo, enquanto alimenta o poder reflexivo do mesmo de forma a desconstruí-lo e a subvertê-lo sob um propósito humorístico. A narrativa centra-se, sobretudo, na sátira e ridicularização das mais diversas normas e costumes presentes na nossa sociedade, onde o seu próprio criador acaba por se rever constantemente em situações embaraçosas.

Voltando a Woody Allen, uma das suas obras cinematográficas denominada por *Take the Money and Run* (1969) assume um papel importante não só, como foi referido anteriormente, enquanto precursora do subgénero em estudo, mas pelas suas qualidades e particularidades enquanto *mockumentary* que se apropria dos elementos cómicos discutidos neste capítulo. Próximo do modo de realização expositivo, o filme é marcado pela presença de um narrador sob a forma de uma voz *off* caracteristicamente irónica, que acompanha a história de vida um criminoso conhecido pelos seus fracassos. Este aspeto revela-se interessante uma vez que não segue propriamente a perspetiva do filme, colocando assim em causa a sua própria noção de autoridade adjacente, concretamente, ao verificar-se o recurso a uma forma de transmitir uma mensagem incongruente, absurda em relação às imagens exibidas no ecrã, num tom sério e coloquial. Trata-se, no fundo, de uma paródia às convenções do cinema norte-americano, onde Allen se coloca a si próprio enquanto Virgil Starkwell, personagem principal, numa posição de destaque como um anti-herói, inclusivamente como oposição a uma tradição evidenciada ao longo do tempo na qual alguns deste géneros cinematográficos se dedicavam à glorificação de figuras heroicas (Chinita, 2003). Além disso, a aplicação de mecanismos que se propõem a ser entendidos como imagens de arquivo, ainda que sejam essencialmente fictícios, também fazem parte desta longa-metragem, assim como as entrevistas que servem igualmente o propósito cómico do cineasta. Sobre estas verifica-se a utilização de

enquadramentos frontais, onde as figuras são devidamente identificadas segundo um oráculo posicionado no rodapé da imagem: como é o caso da entrevista realizada aos pais de Virgil, na qual utilizam uns óculos característicos de Groucho Marx (1890-1977) de modo a não serem reconhecidos, tendo em conta as ações do seu filho.

Em síntese, a utilização das propriedades do filme documentário aliado a um intuito subversivo, desconstrutivo e paródico permite compreender as suas convenções e significações inerentes enquanto género cinematográfico, e ainda o modo como este processo se interliga com a própria narrativa ficcional, servindo como objeto basilar destes propostas criativas. Os exemplos acima descritos não procuram, acima de tudo, ser especificamente interpretados como séries televisivas ou filmes documentais. Garantem, em contrapartida, uma visão e entendimento das diversas dimensões e habilidades que o *mockumentary* apresenta. Nesse sentido, o capítulo seguinte irá debruçar-se sobre um caso específico que pretende ser entendido exatamente como uma obra documental, demonstrando inúmeras semelhanças, não só com estes casos, mas com a generalidade dos objetos constituintes deste subgénero que têm sido mencionados ao longo desta dissertação. Sobretudo procurar-se-á compreender de que forma a interligação dos conceitos explorados até ao momento fazem desta criação audiovisual um dos precursores e responsáveis pelo desenvolvimento e popularização deste subgénero nos dias de hoje.

Capítulo IV

4. Estudio de Caso: This is Spinal Tap (1984)

4.1. Sinopse

A proposta de documentário ficcional, ou *rockumentary* nas palavras do próprio realizador, na qual esta obra cinematográfica de cariz cómico assenta, acompanha a história de uma banda de *heavy metal* britânica intitulada *Spinal Tap* que se prepara para apresentar o seu álbum *Smell The Glove* numa digressão a decorrer nos Estados Unidos da América. David St. Hubbins, Derek Smalls e Nigel Tufnel, interpretados por Michael McKean, Harry Shearer e Christopher Guest, respetivamente, constituem a imagem principal deste coletivo musical, objeto de interesse do documentarista Martin DiBergi, um antigo produtor de anúncios publicitários e fã assumido do grupo que no decorrer desta longa-metragem regista as mais diversas peripécias e situações caricatas que o constantemente se vêm envolvidos.

4.2. Lançamento e Comunicação

Antes da realização daquela que viria a ser a sua primeira longa-metragem como realizador, objeto de estudo deste capítulo, Rob Reiner já era uma figura relativamente conhecida no meio cinematográfico pela sua participação enquanto ator principal na *sitcom* transmitida pela estação televisiva CBS (*Colombia Broadcasting System*), denominada *All in the Family* (1971-1979). Filho mais velho de Carl Reiner, célebre cómico, argumentista e autor norte-americano de obras como *The Dick Van Dyke Show* (1961-1996) ou mesmo *The Jerk* (1979), Rob surge mais tarde no papel de criador e também co-argumentista ao lado de Harry Shearer e Christopher Guest numa série de curtas metragens cómicas também emitidas em televisão, intitulada *Likely Stories* (1981).

Pouco tempo depois, estreado no segundo dia de março de 1984, *This is Spinal Tap* foi exibido ao longo de mais de duzentas salas de cinema situadas nos Estados Unidos da América, durante os três meses que se seguiram e constituíram a sua fase de lançamento. Desenvolvido a partir de um orçamento que rondava os dois milhões de dólares (Harnetz, 1984), o filme obteve uma taxa de ocupação por sala bastante elevada, tendo arrecadado um total de quatro milhões de dólares conseguidos durante a mesma etapa⁴⁰. Contudo,

⁴⁰ Informação recolhida a partir da base de dados *online* dedicada aos relatórios de bilheteira – *Box Office Mojo*. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=thisisspinaltap.htm>.

em comparação com grandes *blockbusters*, como por exemplo, *Ghostbusters* (1984), verifica-se que estes números são relativamente pequenos ao lado dos quase seiscentos milhões de dólares que esta obra realizada por Ivan Reitman totalizou durante o seu período de exibição⁴¹. Serve isto para dizer que esta longa-metragem não apresentou, aquando do seu lançamento, uma dimensão considerável, pelo que este factor, aliado à sua comunicação com o público e a própria distribuição contribuiu para que fosse atribuído o estatuto de filme de culto a esta obra (Seife, 2007).

A estratégia de *marketing*, entendida como um elemento fundamental não só na distribuição como na publicitação de qualquer criação desta natureza, cujo intuito passa por fazer com que o espectador se sinta familiarizado e interessado no visionamento da mesma (Bordwell&Thompson, 2010), acabou por revelar a própria essência da ideia original de Rob Reiner. Os primeiros anúncios publicitários impressos, sobretudo em páginas de jornal eram então caracterizados pelas suas dimensões reduzidas, onde o logótipo ocupava uma posição de destaque, sem transmitir qualquer tipo de informação adicional acerca do género cinematográfico a ser visionado, embora apresentassem elementos e particularidades bastante subtis, indicadores das particularidades do seu conteúdo. Relativamente a caso do logótipo, por exemplo, denota-se a aplicação de um estilo de letra semelhante àquele que é geralmente utilizado em certas bandas musicais de *metal* como *Van Halen* ou mesmo *AC/DC*. Além disso, a referência paródica implícita neste enquadramento encontra-se presente na utilização do trema sobre a letra “n”, exactamente como uma referência a uma prática meramente decorativa aquando da sua nomenclatura, recorrente nestes grupos como *Motörhead*, *Mötley Crüe* ou mesmo *The Accüsed*. No seguimento deste raciocínio encontram-se também casos exemplificativos no âmbito do *design* gráfico, onde por exemplo, a conceção da capa referente à edição em *VHS* adaptou sob um pretexto igualmente paródico a ilustração do cartaz publicitário de *Airplane!* (1980), da autoria de David e Jerry Zucker e ainda Jim Abrahams (Seife, 2007) (Figuras 2 e 3).

Dentro deste contexto os anúncios publicitários televisivos foram marcantes não só pelo seu contributo ao estatuto de culto, mas também pela sua forma e conteúdo original, distinguindo-se dos restantes pelo seu fator de verosimilhança e ainda por seguirem a lógica do próprio filme, demonstrando uma vertente caracterizada pela ficção, interligada com elementos pertencentes ao discurso factual, no caso, particularidades comuns em

⁴¹ Informação recolhida a partir da base de dados *online* dedicada aos relatórios de bilheteira – *Box Office Mojo*. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=ghostbusters.htm>.

anúncios televisivos destinados a álbuns musicais. Durante a sua fase de distribuição surgiram nos ecrãs televisivos norte-americanos, em horário nobre, reclames que anunciavam um álbum de compilação dos maiores êxitos de *Spinal Tap*, intitulado *Heavy Metal Memories*. A paródia adjacente a este processo manifesta-se entre o narrador que descreve as especificidades do próprio álbum em voz *off*; os efeitos visuais simples e as imagens ilustrativas de um casal em ambientes românticos, desde um jantar à luz das velas ao passeio à beira mar; onde o momento final culmina com uma anotação textual que informa o espetador que as imagens visionadas são referentes a um filme a ser exibido numa sala de cinema perto de si⁴².



Figuras 2 e 3 – À esquerda, o cartaz original de *Airplane!* (1980); À direita, a capa de uma edição VHS de *This is Spinal Tap* (1984).

Em suma, com excepção deste último caso apresentado, nenhuma das formas de comunicação e publicitação descritas se refere ao filme como um documentário, embora o seu âmago seja essencialmente definido como um *mockumentary* e em parte responsável pela sua popularização e estabelecimento enquanto filme de culto. O foco principal do realizador e da sua equipa de produção centrou-se, desse modo, na procura por transmitir a ideia de que esta obra se constitui de facto como uma comédia, daí que os nomes próprios dos atores principais surjam sempre nestes mesmos objetos de difusão de informação em detrimento das suas *personas* fictícias.

⁴² Este anúncio publicitário televisivo pode ser visto na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=o9tSMbKkKEo>.

4.3. O Culto de *Spinal Tap*

Por definição, os filmes de culto são compreendidos como obras que adquirem uma conotação, um valor simbólico num contexto cultural e cinematográfico, apesar das circunstâncias em que são produzidos (Nogueira, 2010). Casos como *Plan 9 from Outer Space* (1959), *Blue Velvet* (1986), *From Dusk Till Dawn* (1996) ou mesmo *The Blair Witch Project* (1999) são exemplificativos deste tipo de criações. Assim como qualquer outra obra cinematográfica comercial, a conceção de *This is Spinal Tap* (1984) teve na sua base uma motivação e intenção em capitalizar, obter lucro através do alcance do maior número de espetadores possível. As suas fases de produção pautaram-se pelo recurso a estratégias e mecanismos que se revelaram fundamentais à construção de um estatuto que eventualmente se iria revelar como um verdadeiro filme de culto.

Importa salientar que não existe um conjunto de critérios exatos que permitem distinguir ou estabelecer um valor de culto aos objetos cinematográficos. No entanto, esta conotação encontra-se desde logo associada à ação humana, isto é, não se relaciona através de um intuito ou motivação por parte do cineasta, mas pelos seus próprios espetadores. Por outras palavras, não se caracteriza pela sua edificação como um género definido, seja um musical ou um *thriller*, mas como um fenómeno social que surge naturalmente (Austin, 1981). Por outro lado, estes tipos de criações cinematográficas demonstram uma relação de proximidade com determinadas subculturas, desde o *hip-hop* ao *rock*, pela sua linguagem utilizada e referências singulares das mesmas, acabando por atrair um nicho específico de espetadores que se revêem nestes dois universos (Sconce, 1995).

Em suma, estes dois aspetos mencionados, em conjunto com um terceiro que nos remete para o conhecimento concreto que certos espetadores revelam acerca da obra em questão, desde os elementos mais simples, superficiais, às características mais particulares como as próprias falas das personagens, permitem compreender esta significação de culto atribuída ao objeto de estudo. A construção do conceito inerente a *This is Spinal Tap* (1984), a ideia central de um *mockumentary* suportada por uma vertente paródica que incide sobre o mundo de um género musical possibilitou à sua audiência espaço para que a própria não só entenda de facto este conceito, mas se posicione como elemento participante da mesma, estando identificada com o universo representativo e dominando-o por completo (Seife, 2007).

A obra cinematográfica em discussão neste capítulo, contudo, afasta-se de algumas categorizações e propriedades que alguns autores procuraram estabelecer de modo a identificar os ditos filmes de culto, como o recurso a imagens extremamente violentas, perturbadoras ou simplesmente distintivas sob uma perspetiva estética (Sconce, 1995). Existem, inclusivamente, casos de obras fílmicas que se destacam pela sua elevada falta de qualidade resultando num fenómeno onde as imperfeições das mesmas atingem uma proporção tal que acabam por adquirir uma nova significação e onde a audiência inverte estes papéis (Foy, 2012), tal como aconteceu com *Eegah* (1962) e *The Room* (2003).

No fundo, a atribuição destas qualidades e significações às obras fílmicas passa por um fenómeno subjetivo levado a cabo pelo seu próprio público. Cada produção apresenta as suas próprias idiossincrasias dirigindo-se aos seus espetadores de formas únicas que por sua vez se encontram dependentes das suas interpretações pessoais e do modo como a sua admiração por estes se manifesta (Austin, 1981), pelo que a tarefa de catalogar cada obra da mesma maneira se torna impossível.

Serve isto para dizer que os espetadores concederam a *This is Spinal Tap* (1984) uma conceção de filme de culto precisamente pelas suas qualidades enquanto conteúdo audiovisual cómico. A sua peculiaridade de se constituir como uma criação humorística intemporal garante-lhe este mesmo valor, uma vez que não é apenas o universo *rock 'n' roll* a ser parodiado, mas a indústria musical num todo - “A boa comédia é por si mais do que suficiente para atrair para um filme uma audiência leal: a vontade de rir é inata e poderosa”⁴³ (Seife, 2007:100).

Por outro lado, tendo em conta o orçamento à disposição da equipa de produção, o filme foi gravado na sua totalidade através de um formato definido como Super-16mm, distinto daquele que seria geralmente utilizado pelas criações de Hollywood à época, constituídas pelo formato em 35mm (Seife, 2007). O recurso a esta ferramenta, desde logo caracterizada pela sua acessibilidade e fácil manuseamento (Diaz-Amador, 2006), não só atribuiu um maior valor de culto a esta obra cinematográfica pelas suas particularidades, como permitiu ainda captar as imagens pretendidas pelo realizador respeitando o “estilo *vérité*”, transmitindo uma sensação de autenticidade e movimento, fundamentais na construção deste objeto audiovisual (Eitzen, 1995). Em contrapartida, a transição para o formato de 35mm, aquando da sua exibição em salas de cinema, garante

⁴³ Tradução livre do autor. No original: “*Good comedy in itself is more than sufficient to attract to a film a devoted audience: the urge to laugh is powerful and innate.*” (Seife, 2007:100).

à imagem um conjunto de especificidades que se interligam com a estética e ideais criativos do próprio realizador (Diaz-Amador, 2006).

Além destas propriedades imagéticas que compõem a longa-metragem em questão, suportadas exatamente pelo conceito de *mockumentary* inerente, também as próprias personagens contribuem para a construção deste universo que se apresenta como autêntico, verídico e com uma “aparência não profissional”⁴⁴. Esta sensação de verosimilhança transmitida ao espectador é ainda mais salientada sobretudo pela improvisação que as personagens demonstraram ao longo do período de gravações da narrativa. Inclusivamente, McKean, Guest e Shearer já tinham experiência nesta prática performativa ao longo das suas carreiras como atores profissionais, tendo mesmo feito participações em programas televisivos como *The T.V. Show* (1979), de Tom Trbovich, e até mesmo no célebre programa cómico *Saturday Night Live* (1975-...), emitido pela NBC⁴⁵. O financiamento adquirido pela empresa *Embassy Pictures* à realização desta obra foi inclusivamente conseguido através destas suas qualidades, onde os atores e o próprio Rob Reiner desenvolveram uma pequena curta-metragem de apresentação de vinte minutos intitulada *Spinal Tap: The Last Hour*. Nesta, manifestavam-se de uma forma geral no ecrã a estrutura e o tipo de conteúdo presentes, assim como os traços característicos destas personagens e as mais diversas situações caricatas e discursos humorísticos que viriam a fazer parte do produto final de *This is Spinal Tap* (1984). Partindo deste processo inicial, o realizador e os próprios atores foram responsáveis pela construção do enredo, privilegiando as suas capacidades de improvisação e, de certa forma, fugindo de um percurso convencional, padrão, definido pelo desenvolvimento de um guião formal⁴⁶. Em síntese, a solidificação deste valor e conotação de filme de culto demonstrada deve-se precisamente ao facto deste processo criativo ter sido originado de um modo genuíno, com base nas qualidades e talento dos seus intervenientes, enquanto se procurou enveredar por um caminho alternativo, diferente do habitual no que toca a produções desta natureza (Seife, 2007).

A popularização deste filme deve-se também ao seu lançamento em formato de vídeo, constituindo-se desta forma como um dos grandes responsáveis pela cimentação deste

⁴⁴ Tradução livre do autor. No original: “[...] *non-professional appearance* [...]” (Seife, 2007:15).

⁴⁵ Num formato semelhante àquele que caracteriza o filme, apesar do recurso à chamada *laugh track*, o episódio foi emitido em maio de 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-HOHzaFV1E>.

⁴⁶ Em entrevista ao programa televisivo *Archive of American Television* (1997-2017), datada em novembro de 2004, Rob Reiner aborda esta experiência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq881M1WnKM>.

estatuto de culto. Sete meses após o seu período de exibição em salas de cinema, *This is Spinal Tap* (1984) acabou por ser lançado e comercializado em formato *VHS* (*Video Home System*), pouco tempo depois desta tecnologia ter chegado aos Estados Unidos da América (Feldt, 2011), permitindo assim uma exposição maior do que a inicialmente conseguida, tendo também em conta o seu baixo custo de aquisição. Coincidentemente, este lançamento ocorreu num período temporal onde a distribuição de conteúdos em formatos semelhantes aumentou substancialmente, ao ponto de alguns anos mais tarde, em 1992, três-quartos dos lares norte-americanos possuírem pelo menos um leitor destas cassetes de vídeo, os chamados *VCR* (*Videocassette Recorder*) (Wasser, 2001).

Podemos considerar que existe uma relação próxima entre o crescimento desta indústria e a solidificação do valor de culto de *This is Spinal Tap* (1984). Isto é, a propagação destes formatos tecnológicos, aliada ao seu custo reduzido e também crescimento dos clubes de vídeo (Feldt, 2011), possibilitou uma maior acessibilidade à longa-metragem de Rob Reiner, garantindo do mesmo modo que os seus próprios espetadores pudessem visioná-la sempre que o desejassem, permitindo-lhes dominar todos os aspetos relativos à mesma, desde o discurso das personagens aos seus temas musicais, passando ainda pelo conhecimento e compreensão das mais diversas situações embaraçosas que os membros de *Spinal Tap* se vêm envolvidos ao longo do enredo (Seife, 2007).

Por outro lado, com a entrada no novo milénio e o avanço das tecnologias bem presente, as cassetes de vídeo começaram a dar lugar aos *DVDs* (*Digital Video Discs*), objetos construídos sob o mesmo modelo estrutural dos *CDs* (*Compact Discs*) mas que tinham uma capacidade de armazenamento de dados superior (Feldt, 2011). Desse modo, a distribuição de *This is Spinal Tap* (1984) neste formato, durante o ano de 1994 é caracterizada por incluir uma série de conteúdos adicionais, além do próprio filme, como cenas que não fizeram parte do produto final, por exemplo.

Nesse sentido, esta acessibilidade e disponibilidade de conteúdo que os seus produtores propuseram permitiu de facto que o seu estatuto de filme de culto se estabelecesse como um conceito sustentável, no qual os seus espetadores e fãs desta criação, apelidados por *tapeheads*, procuraram as mais variadas formas de celebrá-la e prestar-lhe homenagem: desde a produção de livros e artigos que se debruçam sobre a sua extensa análise, passando pela edificação de *websites* que procuram servir como bases de

dados com todo o tipo de informação relativa ao filme e aos seus intervenientes⁴⁷, assim como recriações de alguns dos temas musicais e das cenas mais icónicas que marcaram esta produção cinematográfica.

O legado deixado pela obra de Rob Reiner e a sua influência nas produções que se seguiram ao longo do tempo é igualmente responsável por este estatuto. *This is Spinal Tap* (1984) não se destacou como uma criação pioneira no que toca à exploração deste conceito entre facto/ficção no qual o *mockumentary* assenta, mas os mecanismos e as ferramentas utilizadas serviram, de facto, como base à construção, solidificação e popularização deste subgénero (Doherty, 2003). Produções como *Fear of a Black Hat* (1993) e *Hard Core Logo* (1997) assumem-se como casos exemplificativos desta mesma influência, onde a adopção destes conceitos se revela através das suas construções paródicas inseridas no contexto de géneros musicais como o *rap* e o *punk*, respetivamente. Do mesmo modo, tendo assumido o papel de realizador anos mais tarde, Christopher Guest adaptou estes mesmos procedimentos e particularidades aquando da produção de longas-metragens cómicas como *Best in the Show* (2000) e *A Mighty Wind* (2003) nas quais se denotam inclusivamente as participações de Michael McKean e Harry Shearer, igualmente marcadas pela improvisação dos seus atores e pelo foco paródico incidente na indústria musical, no caso último.

As produções desta natureza que têm sido produzidas ao longo dos últimos anos são reveladoras de uma época marcada pela ironia, onde o público não só demonstra a sua capacidade no que toca à compreensão das mesmas, como exige criações cada vez mais desafiantes e complexas, assumidamente autorreflexivas e subversivas. O caso de *This is Spinal Tap* (1984) demonstra-se como sintomático desta caracterização referida, onde a sua valência de culto leva-o a transportar-se do universo cinematográfico, onde expressões concretas como “*up to eleven*”⁴⁸ e “*it’s a fine line between stupid and clever*” acabam por fazer parte da cultura popular (Seife, 2007). O mesmo acontece com determinadas referências específicas ao próprio argumento que acabam por se transportar para outros contextos distintos do filme, desde a *castings* para a posição de baterista da

⁴⁷ Uma destas bases de dados *online* mais conhecida e que se mantém atualizada e ativa desde 1995 encontra-se disponível em: <http://www.spinaltapfan.com/>.

⁴⁸ A título de exemplo, a base de dados *online IMDb* utiliza um parâmetro avaliativo intervalado entre zero e onze, como uma alusão à célebre cena em que Martin DiBergi entrevista Nigel na sua sala de guitarras. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0088258/>.

banda⁴⁹, a entrevistas nas quais se discutem as mais diversas teorias existentes acerca da origem de Stonehenge⁵⁰ ou até mesmo concertos ao vivo em grandes festivais⁵¹.

4.4. Estrutura Narrativa e Análise Fílmica

O argumento da autoria de Rob Reiner, Michael McKean, Christopher Guest e Harry Shearer foi desenvolvido a partir de uma estrutura ternária, ainda que difusa. Este modelo de construção de uma narrativa cinematográfica pauta-se por se desdobrar em três fases constituintes de três estágios que marcam o enredo: o início, o meio e o fim (McKee, 1997). Por outras palavras, esta fórmula estrutural reparte-se por três atos denominados por exposição; desenvolvimento do enredo e resolução do conflito (Parent-Altier, 2004).

Relativamente ao primeiro ato, tal como a sua nomenclatura sugere, o intuito passa por expor ao espetador todas as informações necessárias à compreensão da narrativa, seja sobre as personagens, o espaço onde decorre a ação e acima de tudo, a temática a ser tratada (Field, 1979). Procura-se neste estágio, além disso, manter o espetador interessado e focado no desenrolar dos acontecimentos que seguem uma progressão dramática, normalmente baseada numa noção de continuidade (McKee, 1997). O segundo ato, por outro lado, apresenta uma maior extensão comparativamente aos restantes, estando definido pela sua exploração aprofundada do tema em questão, assim como das personagens, procurando desenvolver o enredo e constituir as mais variadas situações adversas que as personagens terão de enfrentar (Field, 1979). Geralmente esta fase principia-se por um momento específico que impõe o movimento da ação por um caminho completamente inesperado (Schilf, 2010). Por fim, a função principal do terceiro e último ato consiste precisamente em encaminhar a narrativa à sua resolução dos conflitos (McKee, 1997). Esta fase requer um cuidado acrescido aos argumentistas tendo em conta que “[...] todos os fios da história devem ser reunidos de forma coerente.” (Parent-Altier, 2004:150).

⁴⁹ Em 1992, a *MTV News* noticiou um evento decorrido em Londres, onde os *Spinal Tap* organizaram audições para a posição de baterista suplente, como forma de prevenir que uma vez mais, a banda fique sem um baterista principal devido a “circunstâncias misteriosas”. A reportagem encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EPoiWhW89m0>.

⁵⁰ Numa série de *sketches* que respeitam o conceito inerente a *This is Spinal Tap* (1984), a personagem Nigel Tufnel é entrevistada pelo canal televisivo National Geographic a propósito desta temática. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jrx19WonYWI>.

⁵¹ Em 2009, as personagens Nigel Tufnel, Derek Smalls e David Hubbins, atuaram ao vivo no Festival de Glastonbury, em Inglaterra, naquele que é considerado um dos maiores do mundo. O concerto pode ser visto na íntegra em: <https://youtu.be/sK8wl-jr9rA?t=65>.

Em suma, podemos sintetizar este modelo estrutural através do seguinte esquema delineado pelo autor Syd Field (1979), no qual a ação narrativa decorre num sentido linear, a partir do ponto “A” até ao ponto “Z”, e onde em cada fase que demarca a sua jornada existe um balizamento estimativo variante entre as trinta e sessenta páginas nas quais o argumentista se propõe a estabelecer os seus objetivos em cada um desses mesmos estágios:

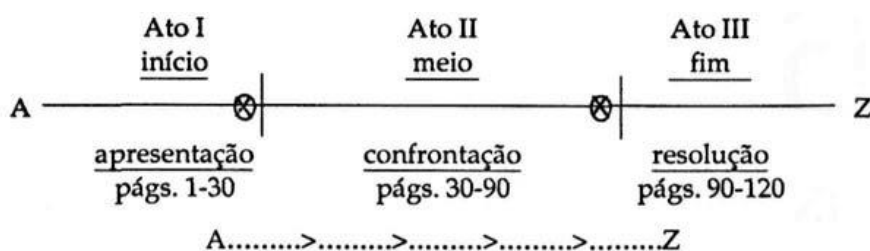


Figura 4 – Estrutura Ternária. Fonte: Syd Field (1979:55).

Nesse sentido, podemos então compreender a estrutura narrativa de *This is Spinal Tap* (1984) do mesmo modo. O primeiro ato corresponde à exposição dos intervenientes da narrativa, as personagens principais, o seu passado e história enquanto membros do coletivo *Spinal Tap*, no qual os vinte e quatro minutos que compõem esta fase inicial são constituídos, desde logo, por um momento que antecede o conflito central desta história – o cancelamento do concerto na cidade de Memphis, no estado norte-americano do Tennessee. Esta situação leva o grupo a descobrir que Jeanine, personagem interpretada por June Chadwick, eventualmente juntar-se-á à digressão acabando por afetar a relação entre os membros da banda. Relativamente ao segundo ato, os trinta e sete minutos que o constituem servem o propósito de revelar ao espetador o conflito principal que marca toda a ação: a entrada de Jeanine, namorada de David, enquanto *manager* da banda, ocupando o lugar de Ian Faith, interpretado por Tony Hendra. A tensão e as divergências internas entre Nigel e David causadas pela presença desta figura culminam com a saída do último deste grupo. A partir desse momento sucedem-se uma sequência de situações desastrosas, entre eventos promocionais totalmente vazios, sem a presença de qualquer tipo de fã ou admirador, ou mesmo as más decisões profissionais de Jeanine Pettibone. Por fim, no que toca ao terceiro e último ato, de apenas oito minutos de duração, a resolução deste conflito dá-se precisamente quando Ian e Nigel regressam às suas antigas posições na banda, após a mesma ter passado por um período conturbado onde acabou mesmo por ter ingressado

num novo género musical completamente diferente daquele que estavam habituados. Assim, numa procura por um recomeço, o conjunto reúne-se novamente em palco para um concerto, desta vez no Japão. Os minutos finais surgem ao espetador num ambiente de entrevista entre Martin e os restantes intervenientes da narrativa, ao mesmo tempo em que a ficha técnica do próprio filme é ilustrada no ecrã.

Enquanto objeto cinematográfico que segue a premissa do *mockumentary*, *This is Spinal Tap* (1984) apresenta um conjunto de particularidades relativamente à estrutura e desenvolvimento do seu argumento que de certa forma, adaptam certos mecanismos convencionais de um enredo clássico. Por exemplo, as personagens principais não demonstram um objetivo concreto, um plano definido que as faça progredir na ação de modo a retratar o seu esforço e dedicação perante tal finalidade, com exceção da sua vontade em que a digressão seja um sucesso. As diversas situações e eventos que pautam esta narrativa não são na sua generalidade causados pelos mesmos, mas antes compreendidos como fruto do acaso, do infortúnio que acaba por ser responsável pelas variadas circunstâncias embaraçosas ou caricatas nas quais se encontram. Desse modo, a estrutura narrativa deste objeto de estudo apresenta estas características singulares, precisamente como forma de construção do seu conceito fundamental: a transmissão da sensação de que o mesmo produto audiovisual se trata de um filme documentário convencional que se propõe a ilustrar a realidade tal como a conhecemos, no caso, a história e trajeto de uma banda de *rock*. Inclusivamente, denota-se a partir deste aspeto de que forma as criações *mockumentary* procuram aproximar-se do “estilo *vérité*”, onde o objetivo principal passa por registar através da lente da câmara o mundo exatamente como ele é, evitando um planeamento formal prévio.

Este processo não se manifesta exclusivamente com *This is Spinal Tap* (1984), mas é inerente a todos os *mockumentaries* mencionados ao longo desta dissertação. A aplicação mecanismos padrões na construção de um enredo fictício, como a estruturação em três atos; o desenvolvimento de um conflito central que molda toda a história ou mesmo a conceção de personagens definidas através de um objetivo bem traçado e planeado, serve um princípio fundamental comum: a edificação de um grau de verosimilhança suficientemente sólido que lhes permita estabelecer uma simbiose caracteristicamente credível entre os conceitos de facto e ficção.

Seguindo esta linha de raciocínio, compreende-se a importância da personagem Jeanine na constituição deste mesmo conceito. Ou seja, o recurso a um elemento dramático como o romance, servindo como força motriz de todo o enredo, é de facto

bastante comum nas construções narrativas ficcionais, sobretudo nas produções de Hollywood, permitindo assim um fortalecimento entre a proposta de discurso factual e a própria estrutura narrativa ficcional.

A contextualização teórica apresentada ao longo destas páginas serve precisamente como base de apoio à compreensão da análise fílmica ao objeto de estudo que se segue. A assimilação e entendimento completo do conceito que suporta a ideia principal deste filme é indispensável à sua perceção enquanto produto cinematográfico cómico, que não só se apropria das particularidades e elementos convencionais do género documental como também do próprio *mockumentary*, cuja tradição foi examinada no segundo capítulo. A sua estrutura formal define-se por esta hibridização, na qual o seu argumento é constituído através de alguns dos princípios clássicos da narrativa ficcional onde a paródia a um género e indústria musical específica, no caso o *rock*, tal como às próprias práticas padronizadas da produção documental se definem como os principais focos de interesse dos seus criadores.

Nesse sentido, importa sublinhar desde logo que metodologias e ferramentas são aplicadas na recolha e registo dos dados durante esta fase da investigação, uma vez que estes parâmetros são fundamentais na determinação de “[...] uma articulação entre o «mundo empírico» e o «mundo teórico» [...]” (Lessard-Hébert, Goyette & Boutin, 1990:141). Durante a realização de uma análise fílmica tem-se em consideração dois tipos de fatores de origens internas e externas, sendo que os primeiros se relacionam com o discurso propriamente fílmico, enquanto que os últimos se referem a todos os aspetos inerentes ao seu contexto de produção. Acerca destes, geralmente são abordados a partir de um levantamento bibliográfico extenso assim como uma pesquisa e estudo documental que permita compreender as mais diversas variáveis e especificidades que estiveram por detrás da sua conceção (Mombelli & Tomaim, 2014). Por outro lado, no que toca aos fatores internos, o processo decorre através de uma decomposição, dissecação dos elementos e particularidades que compõem o objeto audiovisual. Isto é, parte-se uma descrição profunda e rigorosa sobre os diversos planos, cenas, sequências e até mesmo sons que possibilitam interpretar e compreender de facto o objeto de estudo num todo (Vanoye & Goliot-Lété, 1992).

No seguimento desta linha de pensamento, a próxima etapa deste trabalho investigativo debruçar-se-á sobre os fatores internos inerentes a *This is Spinal Tap* (1984), através de uma metodologia e registo de informação definido pela observação direta. Este

processo encontra-se inserido num contexto de abordagem qualitativa relativamente ao conteúdo audiovisual em estudo, permitindo ao investigador um relacionamento mais próximo e direto com todo o universo envolvente, bem como uma examinação de determinados factos ou fenómenos a partir de técnicas de observação visual e auditiva (Costa, 1986). Esta metodologia pauta-se também por proporcionar ao investigador um registo direto de informações (Quivy&Campenhoudt, 1995), sobretudo em situações onde não existe outra forma de investigação a ser aplicada, assim como o recurso a instrumentos de recolha de dados, desde grelhas a anotações, por exemplo, que normalmente fazem parte do planeamento do mesmo (Costa, 1986). Além destas características podemos igualmente considerar esta metodologia como uma observação não-participante, uma vez que não existe qualquer tipo de interação concreta com o objeto de estudo em questão (Carmo&Ferreira, 2008). Trata-se, no fundo, de um mecanismo investigativo de carácter interpretativo visto que não existe uma fórmula, um modelo exato a ser seguido, o que significa que o delineamento de categorizações e estruturas que solidificam a análise parte de um exercício encarregue pelo próprio investigador (Mombelli&Tomaim, 2014). Por isso, esta metodologia através da observação direta assume-se como um processo intrinsecamente seletivo, onde a opção criteriosa de determinadas amostras é definida num estudo de caso como este, caracteristicamente qualitativo (Carmo&Ferreira, 2008).

Assim, numa primeira instância estabeleceu-se que as amostras selecionadas no planeamento da investigação deste estudo de caso seriam compostas por três cenas, segmentos de relevo que dizem respeito ao desenvolvimento do princípio base deste filme, bem como parte fulcral da construção do seu estatuto de culto. Por respeito à metodologia a ser aplicada, este processo foi realizado a partir do registo de anotações que viriam a ser cruciais aquando da posterior análise e interpretação das informações recolhidas. Procurou-se desde logo estabelecer determinados critérios e parâmetros de observação de forma a que o processo ocorresse de forma controlada e coerente.

Ao longo do período de produção desta dissertação foram inúmeras as vezes que o objeto de estudo foi alvo de um visionamento atento e cuidado, de forma a assimilar e compreender a sua conceção e proposta criativa definida por Rob Reiner. Em contrapartida, os segmentos, amostras selecionadas como foco de análise foram tratadas de um modo mais criterioso: no decorrer do mês de setembro foram realizadas quatro observações no total, e respetivo registo de informações, intercaladas pelas quatro

semanas que constituem o mesmo período temporal. Ou seja, efetuaram-se as observações de cada uma destas amostras, cenas, em cada semana correspondente ao mesmo mês, tendo em consideração que se procurou evitar que escapasse qualquer tipo de pormenor ou detalhe importante a todo o processo causado por uma eventual examinação enviesada.

Com o intuito principal em atingir os objetivos inicialmente traçados, o foco desta fase da investigação incidiu acima de tudo em duas dimensões: fílmica e discursiva. Enquanto que, por um lado, relativamente à primeira se procurou evidenciar e compreender as mais diversas técnicas, mecanismos e propriedades imagéticas que se revelam através do ecrã; por outro, no que toca à dimensão discursiva, a ideia principal passou por, a partir desta compreensão e entendimento das imagens, estabelecer uma relação entre o discurso dos intervenientes da ação e a própria intenção demonstrada pelo realizador, de forma a que seja possível entender e assimilar de que modo é que a apropriação de elementos particulares da produção documental se interligam e relacionam com as especificidades de um discurso cómico.

Por fim, importa ainda referir que a técnica a ser aplicada durante o estágio de análise e interpretação dos dados obtidos será definida pela chamada análise de conteúdo. Este mecanismo auxiliar de investigação possibilita ao investigador analisar, examinar o conteúdo de documentos, independentemente da sua natureza textual ou imagética, extensível a todo o comportamento simbólico (Denscombe, 2010). Pauta-se, inclusivamente, pela identificação clara e objetiva das propriedades características do objeto em estudo a partir do recurso à inferência (Carmo&Ferreira, 2008). Por outras palavras, esta técnica constitui-se como o vínculo entre a exploração textual, descrita segundo os seus elementos característicos e os fatores, aspetos que determinaram estas mesmas qualidades deduzidas a partir de um exercício lógico (Bardin, 1977). Isto é, o processo de transposição entre a fase descritiva e interpretativa garante ao objeto de estudo um determinado significado concreto.

4.5.1. “Up to Eleven”⁵²

Sobre o primeiro segmento a ser objeto de análise, importa desde logo esclarecer que a sua nomenclatura se refere, tal como foi mencionado anteriormente, a uma expressão que ficou célebre durante o decorrer do mesmo, na sala onde Nigel Tufnel armazena a sua coleção de guitarras elétricas. Além disso, esta cena abrange ainda dois minutos e nove segundos correspondentes ao primeiro ato do enredo principal, sem qualquer tipo de sonoridade de ambiente característica, exceptuando os diálogos entre as personagens em cena. A sua introdução é concebida com recurso a um enquadramento que permite ao espetador reconhecer dois aspetos fulcrais à sua compreensão: o espaço, um compartimento aparentemente fechado onde se situam inúmeras guitarras elétricas expostas com o auxílio de um pequeno suporte próprio para o efeito; e os seus intervenientes, Martin DiBergi e Nigel Tufnel, dispostos na imagem através do chamado “plano americano”, no qual as personagens são ilustradas, mais ou menos, a partir dos seus joelhos até ao topo das suas cabeças. Encontram-se, além disso, fisicamente direcionados de modo a transmitir a sensação ao espetador que todo este espaço está repleto de guitarras, tendo em conta a vasta quantidade destes objetos musicais que se mostram na imagem ao seu redor, enquanto dialogam por breves segundos. Martin é o primeiro a iniciar este processo de conversação questionando Nigel precisamente sobre esta imensa variedade de guitarras expostas – “*Do you play all... I mean do you actually play all these or...?*” (“Tu realmente tocas todas estas [guitarras] ou...?”). Este responde-lhe prontamente acenando com a sua cabeça e afirmando que, não só toca estes instrumentos musicais como ainda os admira bastante (Figura 5).

O seguimento desta conversa é demonstrado imediatamente através de um corte abrupto de plano onde se revela um erro de edição, concretamente, uma falha de continuidade em relação ao movimento de Nigel, que num segundo está à conversa com Martin e no outro a segurar uma guitarra – um fenómeno geralmente apelidado no cinema por “falha de *raccord*”. Não obstante, o segmento em análise prossegue precisamente a partir deste instante em que a personagem de Christopher Guest exhibe uma das suas guitarras a Martin e diretamente ao operador de câmara, que imediatamente se aproxima de Nigel de modo a captar uma imagem mais detalhada e precisa sobre as qualidades estéticas deste objeto. Desta situação, denota-se ainda que não existe qualquer tipo de

⁵² Este segmento pode ser visionado na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=g7-5io1muSQ&t>.

aplicação de efeito visual de aproximação à imagem por parte do operador de câmara, isto é, o recurso ao *zoom in*, mas sim uma aproximação física da câmara que resulta na ilustração de um enquadramento mais fechado, apertado, em *close-up*, onde as figuras dispostas na imagem são retratadas a partir da sua linha do peito até ao cimo das suas cabeças. Nigel Tufnel prossegue então com a descrição das qualidades desta guitarra – “[...] *it’s quite unbelievable. This one is just ah... is perfect*” (“É inacreditável. Esta aqui é simplesmente perfeita”) – e quando o mesmo aproxima a sua guitarra ao ouvido, Martin prepara-se para lhe fazer uma questão relativamente ao preço, “*How much does this...*” (“Quanto é que esta...”), ao que Nigel imediatamente o interrompe e pede-lhe para ouvir. Confuso com esta resposta, Martin mantém-se em silêncio e ação segue-se igualmente do mesmo modo por breves instantes até a personagem de Christopher Guest reiterar a sua posição: “*Just listen for a minute...*” (“Apenas ouve por um minuto”). Martin continua confuso, sem entender a intenção da mensagem que Nigel pretende passar, até ao instante em que este, olhando-o nos olhos, pede-lhe para ouvir a sustentação⁵³. A guitarra não se encontra em utilização e muito menos conectada a qualquer tipo de dispositivo eletrónico, pelo que Martin, uma vez mais, demonstra a sua confusão e volta a referir que continua sem ouvir qualquer tipo de sonoridade. Segue-se deste ponto um curto silêncio entre as duas personagens, no qual Nigel Tufnel desvia o seu olhar para a guitarra, que mantém apoiada nas suas mãos, e volta a dirigir-se a Martin afirmando: “*You would, though, if it were playing, because it really... it’s famous for its sustain...*” (“Conseguirias ouvir se estivesse a ser tocada, porque [esta guitarra] é realmente famosa pela sua sustentação”). Continuando a alimentar o seu argumento através da imitação do som característico deste fenómeno musical, Nigel acrescenta ainda que esta particularidade da guitarra é tão intensa que: “*You could go and have a bite and [...] you’d still be hearin’ that one*” (“Poderias sair para comer qualquer coisa e quando voltasses continuarias a ouvi-la”) (Figura 5.1). Todo este momento é findado novamente por um corte abrupto do plano de visão.

Desta forma, a ação desenrola-se naturalmente e denota-se uma nova falha de continuidade entre o novo plano ilustrado e aquele que o precede, enquadrado como um “plano americano”, isto porque num determinado instante o espetador observa Nigel a segurar a guitarra anteriormente descrita e no segundo a seguir verifica-se que o mesmo

⁵³ Do termo em inglês “*sustain*”, geralmente utilizado para designar a capacidade que um determinado instrumento apresenta em estender, prolongar uma certa nota musical após ter sido transmitida, sem que o portador do mesmo instrumento a tenha de tocar novamente.

se prepara para exibir uma nova guitarra, esteticamente diferente e com determinadas funcionalidades que são desde logo apresentadas a Martin e ao operador de câmara.



Figura 5 – “Up to Eleven”: Nigel e Martin em diálogo.

Entre este exato momento e aquele que será analisado neste parágrafo, surge também uma “falha de *raccord*” onde num instante preciso o espetador observa Nigel a pousar esta guitarra no seu suporte e no segundo a seguir o mesmo encontra-se em movimento para um ponto específico desta sala. Neste, Nigel apresenta ao espetador uma peça especial da sua coleção. Disposto no ecrã à direita de Martin e ainda enquadrado através do dito “plano americano”, o guitarrista dos *Spinal Tap* exhibe aquela que é vista como uma das peças mais especiais e importantes, ao ponto de ainda manter a sua etiqueta original e inclusivamente nunca ter sido utilizada. Ao ouvir este facto, Martin DiBergi demonstra-se curioso e questiona-se “*You just bought it and...*” (“Compraste-a e...”) ao mesmo tempo que com um pequeno movimento da sua mão direita aponta para a mesma, pelo que Nigel imediatamente o interrompe, tentando de certa forma bloquear este mesmo gesto enquanto exclama repetidamente: “*Don’t touch it!*” (“Não toques!”). A personagem de Rob Reiner procura esclarecer o sucedido, afirmando que estaria apenas a apontar e que de facto, não iria tocar ou mexer naquele instrumento musical. Tufnel prontamente fixa a sua posição “*Well don’t point, even*” (“Não apontes, se quer”), e DiBergi mostra-se surpreso com esta afirmação enquanto o mesmo volta a referir que este objeto tem um valor especial e que não pode se quer ser utilizado para o efeito que foi concebido. Insistindo, Martin volta a questionar Nigel: “*Can I look at it?*” (“Posso olhar para ela?”) ao que este responde-lhe de imediato: “*No. [...] No, you’ve seen enough of that one*” (“Não, já viste o suficiente”) (Figura 5.2). O término desta curta cena de apenas dezoito

segundos de duração dá-se de forma idêntica ao momento anteriormente descrito, com um corte de plano abrupto.



Figura 5.1 – “Up to Eleven”: Nigel exhibe a sua guitarra elétrica.

Entre este exato instante e o último momento que marca este segmento a ser analisado no parágrafo que se segue, surge também uma “falha de *raccord*”. Isto é, após esta situação de diálogo, Nigel surge por breves segundos a deslocar-se junto à parede do seu lado direito, em direção à câmara, cabisbaixo e dando por isso a sensação que se estava a preparar para apresentar uma outra guitarra da sua coleção. Contudo, este movimento é cortado ainda antes da mesma figura ter saído do campo de visão para dar lugar a uma imagem completamente diferente: Tufnel encontra-se noutra localização desta sala e a sua disposição corporal apresenta-se desigual, contrária àquela que estaria antes, onde surge numa nova situação de diálogo com DiBergi, enquanto exhibe o topo, também designado por “cabeça”, de um amplificador de guitarra.

Esta circunstância que demarca o fim de todo o segmento do filme em análise, com apenas uma extensão de cinquenta e um segundos inicia-se desde logo com Nigel a tentar identificar este objeto, enquanto se verifica uma aproximação física do operador de câmara ao mesmo que possibilita a sua visão mais detalhada e clara: “*This is a top to a, you know, what we use on stage*” (“Este é o topo de um, tu sabes, aquilo que usamos em palco”). No seguimento desta ideia, Nigel continua por referir que este objeto eletrónico tem uma característica especial distinta dos restantes que consiste no facto de todos os níveis de controlo de volume estarem compreendidos entre os números zero e onze, ao invés de estarem categorizados até ao número dez, como a maioria dos dispositivos desta

natureza. Um corte no plano dá origem a outra imagem detalhada, mais precisa que permite ao espetador verificar por si mesmo este mesmo facto (Figura 5.3).



Figura 5.2 – “Up to Eleven”: Nigel mostra a sua guitarra especial.

Incrédulo com esta particularidade indicada, Martin dirige-se a Nigel e pergunta-lhe “Does that mean it’s...louder? Is it any louder?” (“Isto significa que é mais alto?”), enquanto a imagem a ser representada no ecrã demonstra um movimento de câmara que se afasta desta “cabeça” de amplificador, como se o operador de câmara estivesse anteriormente numa posição agachada durante o registo desta imagem, e agora se estivesse a levantar, procurando um enquadramento em “primeiro plano” no qual os intervenientes em diálogo são dispostos a partir da sua cintura para cima. Nigel intenta dar uma resposta completa a esta questão, afirmando que a maioria dos artistas geralmente mantém sempre este aparelho elétrico no nível dez e que, no caso de *Spinal Tap*, quando é necessária uma ajuda extra ou “[...] if we need that [...] push over the cliff... [...]” (“se precisarmos daquele empurrão para o penhasco”), estes níveis de controlo de volume são aumentados “[...] up to eleven” (“até ao [nível] onze”), tal como o próprio DiBergi acaba por acrescentar. Nesse sentido, Martin volta a abordar a personagem de Christopher Guest questionando-o acerca deste processo, tentando compreender por que motivo é que Tufnel não coloca a décima escala como aquela que contém o nível de volume mais elevado, deixando-a assim como número principal e categoria máxima no que toca a este controlo. Segue-se um longo período de silêncio com nove segundos de duração que é interrompido quando Nigel, após ter permanecido pensativo durante todo este tempo, se volta a dirigir a Martin simplesmente dizendo-lhe: “These go to eleven.” (“Estes vão até ao [nível] onze”) (Figura 5.4).



Figura 5.3 – “Up to Eleven”: Topo do amplificador.

Compreendida a ação desenvolvida neste segmento em estudo faz todo o sentido estabelecer dois parâmetros que nos permitem analisar determinados aspetos importantes à sua construção. Primeiramente, seguindo uma perspectiva unicamente fílmica, as apropriações de elementos inerentes ao cinema documental são claras, especificamente no que toca ao “estilo *vérité*”, próprio deste tipo de conteúdos *mockumentary*. O manuseamento da câmara que projeta as imagens visionadas pelo espetador no seu ecrã é desde logo realizado a partir de um apoio manual e este facto é visível no desenrolar de cada instante, tendo em conta que as mesmas nunca se mantêm completamente estáticas. Além disso, os movimentos da câmara, como as aproximações verificadas no decorrer das situações de diálogo contibuem de igual forma para este fenómeno, onde a aplicação de efeitos visuais em estágio de pós-produção é inexistente, exceptuando os cortes que delimitam cada momento marcante desta cena. Sobre estes, denote-se ainda que cada um que foi identificado anteriormente é feito de uma forma que permite ao espetador compreendê-los como pequenos *sketches* cómicos que são contextualizados no mesmo ambiente. Os próprios erros de continuidade emitidos por estes, as designadas “falhas de *raccord*” evidenciadas ao longo deste segmento possibilitam também esta interpretação, embora estas tenham no seu âmago uma justificação concreta. Robert Leighton, um dos membros da equipa de edição desta longa-metragem falou exatamente sobre esta experiência no *DVD* lançado em 1994. Segundo o próprio, o processo de edição decorria geralmente de modo a que o diálogo entre as personagens fosse privilegiado. Ou seja, a equipa de edição procurava trabalhar sobre os registos sonoros numa primeira fase e só a partir daí se procedia à construção da história, narrativa em si, não dando demasiada

importância às qualidades e propriedades visuais da mesma⁵⁴ - lembre-se que as atuações das personagens são pautadas pela sua improvisação, pelo que nunca existiu concretamente um guião formal.

Em segundo lugar, fazendo uma ponte entre a discussão apresentada no parágrafo anterior, importa deste modo incidir sobre a dimensão discursiva que abrange este segmento e que o caracteriza humoristicamente. Como foi referido, toda esta cena encontra-se delimitada pelos seus vários cortes que balizam cada momento de interação e diálogo entre Nigel Tufnel e Martin DiBergi, exatamente como se estivéssemos perante um conjunto de *sketches*, pequenas peças cómicas que se interligam pela sua partilha de contexto: uma sala que serve de armazém à coleção de guitarras elétricas. Nesse sentido, a análise a ser efetuada no enquadramento desta mesma dimensão pautar-se-á por incidir sobre dois desses momentos, numa primeira instância, uma vez que partilham das mesmas propriedades e qualidades linguísticas, enquanto que numa fase posterior será examinado o último *sketch* que finaliza esta cena num todo, de uma forma mais criteriosa tendo em consideração as suas especificidades singulares e distintas dos restantes.

Seguindo esta linha de raciocínio, os dois *sketches* em questão encontram-se representados respetivamente pelas figuras 5.1 e 5.2, nas quais Nigel exhibe duas das suas guitarras, cada uma com significados diferentes para o próprio. Em ambos os casos estamos perante a aplicação da teoria humorística da incongruência, onde um conjunto de fatores e recursos linguísticos contribuem para que a seriedade e o discurso sério, factual que Nigel procura transmitir durante a apresentação das mesmas seja completamente desconstruído. Relativamente ao primeiro caso, existe desde logo um instante específico que desmonta esta formalidade descrita, quando Nigel pede a Martin para ouvir a sua guitarra, apesar da mesma não estar de facto a ser utilizada ou mesmo conectada a qualquer dispositivo elétrico. O absurdo, ou *nonsense*, presente nesta situação acaba por ser intensificado quando Nigel prossegue o seu discurso e através da sua voz imita o som de um fenómeno musical característico deste instrumento, entendido por sustentação, acabando mesmo por, via da hipérbole, acrescentar que a sua intensidade demonstra uma proporção tal que o Martin poderia “sair para comer qualquer coisa que quando voltasse continuaria a ouvi-lo”. Por outro lado, no que toca ao segundo caso, a sua premissa é exposta no instante em que Tufnel se dirige à câmara dizendo: “*Now this is special [...]*” (“[Esta] é especial”). Esta noção transmitida no exato segundo que introduz este curto

⁵⁴ *The Criterion Collection: This is Spinal Tap*. 1994. [DVD] Rob Reiner. Estados Unidos da América: Criterion.

sketch define-se como elemento basilar sobre toda a construção humorística que se segue. Isto é, toda a situação caricata e absurda que se desenrola, causada pelo facto de Nigel não querer que ninguém toque, aponte nem mesmo olhe para a sua guitarra, parte de uma significação cômica transmitida pela incongruência presente nesta ideia de que, apontar ou mesmo olhar para um objeto inanimado pode fazer com que as suas especificidades se percam. O espetador exerce esta operação lógica precisamente porque foi notificado desde cedo que aquele objeto tem um significado diferente, “especial”.



Figura 5.4 – “Up to Eleven”: Martin conversa com Nigel.

Por fim, no que diz respeito ao último *sketch* verifica-se de forma nítida a aplicação das teorias humorísticas da incongruência e do alívio. O recurso à primeira é manifestado desde logo pela noção de ridicularização exposta quando Nigel Tufnel apresenta o topo de um amplificador, sem saber exatamente como se referir ao mesmo, designando-o por “aquilo que usamos em palco”. Este fator evidencia-se também, ainda que de um modo mais absurdo e hiperbólico quando esta personagem, numa procura por justificar a existência de uma escala de controlo sonoro compreendida entre os níveis zero e onze, afirma que o propósito deste dispositivo passa por auxiliar os *Spintal Tap* em situações onde a sua performance necessita de uma ajuda extra ou “daquele empurrão para o penhasco”. Por outro lado, no que diz respeito à última teoria humorística, o seu desenvolvimento tem por base não só a forma como Nigel encara e projeta a sua mensagem discursiva, sempre num tom aparentemente sério e convincente daquilo que está a dizer apesar das incongruências e absurdidades que o seu conteúdo possa conter, como ainda a longa pausa que se dá no instante em que Martin desmonta toda a sua teorização acerca desta utilização de um objeto eletrónico que permite controlar o som da sua guitarra compreendido entre onze escalas. De facto, este é um dos fatores mais

importantes neste *sketch*: o silêncio estendido pelos nove segundos determina o estabelecimento de um clima tenso e inquietante que se transmite pelo espectador ao ficar na expectativa sobre qual será a reação de Nigel depois do mesmo ter visto a sua explicação e teorização completamente desconstruída. A quebra deste momento tenso e “stressante” através da sua resposta “*These go to eleven*”, assim como a incongruência patente no raciocínio lógico de Nigel contribui para a edificação sua significação cômica adjacente a esta cena, tornando-a por isso icónica e igualmente responsável pela credibilização deste objeto audiovisual como um filme de culto.

4.5.2. “*Lick My Love Pump*”⁵⁵

Relativamente ao segundo segmento a ser objeto de análise, cuja nomenclatura é referente à *punchline* envolvida no mesmo, encontra-se desde logo contextualizado no segundo ato desta narrativa e com uma extensão total de apenas um minuto e seis segundos. Esta cena principia-se através de um plano apertado, detalhado e focalizado em duas mãos que surgem no ecrã a pressionar algumas teclas de um objeto que se assemelha a um piano, enquanto um som melódico, calmo e sereno acompanha o decorrer desta atividade. O espectador adquire imediatamente a informação de que esta sonoridade mencionada advém deste instrumento musical, uma vez que cada toque de uma tecla se encontra sincronizado com cada som emitido (Figura 6).



Figura 6 – “*Lick My Love Pump*”: Piano.

⁵⁵ Este segmento pode ser visto na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=eTDEKk3bB04>.

Pouco mais de dez segundos depois, este mesmo plano dá origem a outro com características bastante diferentes e particulares, demonstrando uma abertura muito mais acentuada, num movimento em *zoom out*, sem nunca perder o foco do piano e acabando por revelar dois aspetos importantes a partir desta nova perspetiva mais ampla. Em primeiro lugar, o realizador permite ao espetador acesso ao espaço onde toda a ação se estabelece, no qual é possível indentificar certos objetos pertencentes a um estúdio de gravação: desde microfones, passando por materiais de isolamento acústico e ainda alguns objetos tecnológicos variados, em plano de fundo, que contribuem para a construção conceptual deste ambiente. Em segundo lugar, a imagem a ser ilustrada neste momento demonstra os intervenientes presentes, Nigel e Martin, transmitindo desse modo a informação ao espetador de que as mãos inicialmente registadas pela lente da câmara pertencem a Tufnel, que surge sentado ao piano de forma descontraída (Figura 6.1).

Por breves instantes a ação simplesmente respira, até ao momento em que Martin rompe este curto silêncio e inicia o diálogo com uma simples observação, fazendo referência à música a ser escutada: “*It’s pretty*” (“É bonita”). Ao qual Nigel responde afirmando-lhe que esta tem sido trabalhada durante alguns meses num conceito mais delicado. No seguimento desta resposta, e ainda com a sonorização do piano em contínuo, DiBergi dirige-se novamente a Nigel questionando-o, de certa forma, sobre o facto destas propriedades sonoras serem bastante diferentes, díspares daquelas a que o mesmo se encontra normalmente familiarizado (Figura 6.2).



Figura 6.1 – “*Lick My Love Pump*”: Martin observa Nigel ao piano.

Nigel interrompe a sua atividade por instantes e coloca-se prontamente numa posição de concordância com Martin, reiterando que a melodia ouvida tem sido desenvolvida

durante algum tempo e que faz parte de uma trilogia musical em Ré Menor, uma nota que segundo o próprio: “[...] *is really the saddest of all keys* [...]” – por essa razão, segundo o próprio, tem a capacidade de provocar o choro instantâneo aos seus ouvintes. Voltando-se a dirigir ao piano, a personagem de Christopher Guest continua a tocar a melodia descrita. Surge, neste instante, o primeiro corte deste segmento onde uma vez mais o espectador tem acesso a um plano fechado incidente sobre duas mãos que surgem a pressionar algumas teclas do piano, desta vez acompanhado por um novo som constituído pela voz de Nigel, que reaparece poucos segundos depois numa perspetiva idêntica à anterior, emitindo um som semelhante ao do piano (Figura 6.3).



Figura 6.2 – “*Lick My Love Pump*”: Nigel e Martin em diálogo.

Martin DiBergi demonstra mais uma vez a sua admiração perante o acontecimento a decorrer diante dos seus olhos: “*It’s very pretty*” (“É muito bonita”). Ao ouvir esta afirmação, Nigel volta a interromper a sua atuação e procura desenvolver uma explicação teórica sobre a mesma, na qual assume que se sente influenciado por compositores clássicos como Mozart e Bach e que, relativamente à melodia em questão, a sua ideia principal passou por criar um produto musical que fosse ao encontro destes dois universos, ou seja, “[...] *like a Mach piece really* [...]” (Figura 6.4).

De algum modo curioso sobre esta resposta, a personagem de Rob Reiner dirige-se novamente a Nigel e pergunta-lhe que nome dá a esta criação musical. Segue-se uma curta pausa que é interrompida pela afirmação de Nigel: “*Well, this piece is called «Lick My Love Pump»*”. Martin acena, dando a entender ter compreendido esta resposta e o

segmento termina com um corte que leva o espetador a outro contexto constituído do desenvolvimento deste segundo ato narrativo (Figura 6.5).



Figura 6.3 – “*Lick My Love Pump*”: Nigel canta ao piano.

Posto isto, tendo em consideração este curto segmento num todo, importa compreender dois aspetos fundamentais que contribuem para que esta seja considerada como uma das cenas mais icónicas deste filme de culto. Por um lado, de um ponto de vista puramente fílmico denotam-se, desde logo, certas particularidades comuns e convencionais respeitantes à prática documental, concretamente ao “estilo *vérité*”. O apoio manual da câmara é nítido no decorrer de toda a cena pelos movimentos curtos e subtis que se verificam em situações onde a ação está concentrada apenas num ponto único, por exemplo, no caso dos diálogos entre Nigel e Martin. Verifica-se ainda que durante estes mesmos instantes, o enquadramento da câmara segue o chamado “plano americano”, no qual as figuras intervenientes da ação manifestam-se ilustradas, mais ou menos, a partir dos seus joelhos até ao topo das suas cabeças. Christopher Guest surge no ecrã de perfil, enquanto o posicionamento corporal de Reiner se encontra direcionado a Guest. Além disso, a proposta imagética que se revela no ecrã procura também transmitir uma sensação de proximidade ao espetador em relação às personagens, como se o mesmo estivesse sentado ao lado de Nigel Tufnel no decorrer de toda esta ação.

Por outro lado, considerando estes elementos particulares que compõem a dimensão fílmica deste segmento, faz todo o sentido debruçarmo-nos sobre o discurso destas personagens, assim como o seu papel no que diz respeito ao desenvolvimento da sua vertente cómica inerente. Nesse sentido, delimitam-se dois momentos cruciais que servem de ponte à *punchline* de toda esta cena: o primeiro remete para os quarenta e dois

segundos iniciais, quando Nigel afirma que a sua peça musical faz parte de uma trilogia em Ré Menor, “a nota mais triste de todas” capaz de fazer chorar instantaneamente qualquer ouvinte; ao passo que o segundo se evidencia apenas dez segundos depois, no instante em que Nigel assume que as suas influências musicais incluem célebres nomes da música clássica, como Mozart e Bach, e que o seu conceito por detrás desta peça musical procura inserir-se num ponto de encontro entre estes dois universos, designando-a por isso como uma “peça de *Mach*”.



Figura 6.4 – “*Lick My Love Pump*”: Nigel explica o conceito da sua peça musical.

A relevância adjacente a estes momentos pauta-se precisamente pelo facto de ambos se estruturarem de formas idênticas e definirem-se como parte fundamental à construção e validação do discurso cómico presente neste segmento. Ou seja, em ambos os casos estamos perante a aplicação da teoria humorística da incongruência, onde o desenvolvimento de uma ideia lógica é sobreposta pela presença de particularidades caracteristicamente incongruentes, como a existência da “nota musical mais triste de todas” e que para além disso demonstra a habilidade em fazer com que todos os seus ouvintes chorem de forma instantânea; ou mesmo uma peça musical ao estilo de “*Mach*”.

Em contrapartida, olhando para esta questão de uma perspetiva mais pormenorizada, verifica-se que alguns dos recursos linguísticos convencionais do discurso humorístico, abordados no terceiro capítulo desta dissertação, se encontram igualmente presentes nestes casos. Relativamente ao primeiro momento destacado, denota-se a existência de uma personificação, aquando da atribuição do choro enquanto característica humana às notas musicais, e ainda uma hipérbole que distingue toda a afirmação proferida por Nigel quando refere que as mesmas têm a capacidade de fazer chorar os seus ouvintes,

acentuando desse modo uma noção de ridicularização sobre a premissa inicialmente descrita. No que toca ao segundo momento, estamos de facto perante um neologismo, onde a invenção de um termo é utilizada de modo a estabelecer um efeito estilístico, uma vez mais, atenuando a ideia de ridicularização adjacente à expressão “peça de *Mach*”.

No seguimento desta linha de pensamento e tomando como ponto de partida o conjunto destes elementos descritos e analisados até então, verifica-se que o momento final deste segmento que culmina com a chamada *punchline* foi desenvolvido desde o primeiro segundo. Isto é, a evolução de toda a ação constituinte desta cena é realizada sob o conceito fundamental no qual o *mockumentary* assenta, a simbiose entre o discurso factual e ficcional. Este aspeto pode ser compreendido e observado através de vários fatores que espelham esta construção de realidade ao longo da narrativa, como por exemplo: a qualidade da própria melodia produzida por Nigel Tufnel, com uma sonoridade agradável, transmitindo um sentimento de calma e serenidade; o discurso das personagens decorre num tom sério, atento, como se tratasse de uma entrevista casual; a falta de expressividade demonstrada pelos mesmos, interligada com o seu discurso, onde inclusivamente durante os ditos momentos marcantes anteriormente referidos, nos quais são emitidas pequenas piadas, não existe qualquer tipo de sinal ou indício que note diretamente o espetador que as mensagens transmitidas possuem elementos humorísticos – levando a que o entendimento das mesmas parta efetivamente de um exercício mental e lógico do público.

Em suma, a progressão da ação é então delineada por dois objetivos: o primeiro diz respeito ao seu intuito paródico ao género musical em questão, no caso, concretamente ao esteriótipo existente sobre o facto dos guitarristas de *heavy metal* se auto-intitularem, verem como sujeitos dotados de um vasto conhecimento musical, especialmente no que diz respeito à música clássica; enquanto que o segundo remete para a edificação das teoria humorísticas do alívio e da incongruência. Isto é, toda esta construção de um ambiente sério, formal através do recurso à sonoridade da música clássica e à explicação que Nigel procura transmitir acerca da sua criação, acaba por ser totalmente desconstruída, subvertida quando este se dirige a Martin DiBergi, dizendo-lhe que o nome da sua produção musical é “*Lick My Love Pump*”. Por outras palavras, a progressão temporal que se desenrola neste minuto e seis segundos que compõem o segmento acaba por ser corrompida através desta imposição de uma componente incongruente e inesperada, onde

o seu efeito humorístico valoriza-se precisamente pela tensão desenvolvida ao longo deste período e pela curta pausa que Nigel faz antes de responder à questão de Martin.



Figura 6.5 – “*Lick My Love Pump*”: Nigel nomeia a sua peça musical.

4.5.3. “*Stonehenge*”⁵⁶

Antes de proceder a qualquer tipo de análise ao terceiro e último segmento correspondente desta investigação, pertencente ao segundo ato da narrativa, importa estabelecer a contextualização em que a mesma é desenvolvida. Durante uma reunião entre os membros da banda, na qual Jeanine e Ian também participaram, num restaurante em Cleveland, no estado de Ohio, ficou estabelecido que no decorrer da sua próxima atuação ao vivo ira ser exposta uma réplica da célebre estrutura *Stonehenge*, como uma homenagem a uma das suas músicas mais populares que partilha do mesmo nome deste monumento histórico. Contudo, ao desenhar um rascunho com as dimensões do esqueleto desta infraestrutura, Nigel cometeu uma gafe e escreveu dezoito “*inches*” (“polegadas”), representado por dois apóstrofes e equivalente a sensivelmente quarenta e seis centímetros, em vez de dezoito “*feet*” (“pés”), correspondente a cinco metros e representado por apenas um apóstrofe. Este problema só foi notificado quando, mais tarde, Ian que ficou encarregue de encomendar a construção desta estrutura, se reuniu com o seu distribuidor, no caso, Polly Deutsh, interpretada pela atriz Anjelica Huston, e

⁵⁶ Este segmento pode ser visto na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAXzzHM8zLw>.

verificou que de facto o guardanapo onde Nigel teria realizado este esboço continha este erro que passou despercebido (Figura 7).

Até ao decorrer da própria atuação, além do próprio Ian Faith, nenhum dos membros pertencentes a *Spinal Tap*, tal como Jeanine, estava ciente deste problema. Assim, o segmento a ser analisado nos parágrafos seguintes inicia-se de acordo com esta informação que virá a ser crucial na edificação da sua premissa cómica. A ação desenrola-se exatamente durante dois minutos e quarenta e sete segundos ilustrando o sétimo concerto transmitido ao longo desta longa-metragem, desta vez na cidade de Austin, no estado norte-americano do Texas.



Figura 7 – “Stonehenge”: Guardanapo.

Esta atuação musical surge desde logo representada no ecrã através de um plano geral, no qual o espetador tem a capacidade de assimilar não só a noção real da dimensão deste espaço, como ainda a presença de alguns dos seus intervenientes: a audiência, que surge de costas para a lente da câmara, direcionada para o palco; os membros da banda *Spinal Tap*, Nigel, Derek, David e Viv Savage, teclista interpretado por David Kaffinetti; e ainda alguns dos operadores de câmara, membros da equipa de produção deste filme que registaram imagens deste concerto. A atuação principia-se, desta forma, num ambiente escuro, sombrio, onde todos os membros da banda se encontram vestidos com capas negras e outros acessórios góticos, como o próprio capacete *viking* de Viv Savage, envoltos numa névoa branca, enquanto uma música dramática e sinistra sonoriza todo este ambiente. Percebe-se, poucos segundos depois, que todo este ambiente é produzido de modo a que a introdução realizada por Nigel Tufnel ganhe um efeito emotivo e acima de tudo credível. Nigel começa por discursar num tom sério, convincente e lento, onde é

possível ouvir as seguintes palavras (Figura 7.1): *“In ancient times, hundreds of years before the dawn of history lived an ancient race of people - The Druids. No one knows who they were or what they were doing, but their legacy remains hewn into the living rock of Stonehenge”*.

Durante este momento demonstram-se vários planos fechados, detalhados que mostram o rosto e as respectivas reações de cada um dos membros de *Spinal Tap* ao acontecimento que estão a vivenciar. Perto do final do seu discurso, Nigel surge uma vez mais no ecrã enquadrado num plano contrapicado, numa perspetiva que o acompanha de baixo para cima, num movimento lento em *zoom-in*, transmitindo ao espetador uma maior carga emotiva à imagem que se interliga com todo o contexto expresso (Figura 7.2).

No instante em que finaliza este discurso o rosto de Tufnel permanece no campo de visão enquanto uma música, em crescendo, composta pela bateria e por sons que se assemelham à ondulação do vento fazem antecipar o instante que viria a mudar totalmente a dinâmica da ação. Desse modo, ao som de duas batidas suaves nos pratos da bateria, este plano apertado dá origem a uma nova perspetiva geral, idêntica à ilustração representada na Figura 7.1, onde os membros da banda despem as suas capas negras e começam a tocar e a cantar a sua faixa *“Stonehenge”* composta por duas quadras, estruturadas a partir de um esquema rimático emparelhado (Figura 7.3):

*Stonehenge! Where the demons dwell
Where the banshees live and they do live well
Stonehenge! Where a man's a man
And the children dance to the Pipes of Pan*

*And you my love, won't you take my hand?
We'll go back in time, to that mystic land
Where the dew drops cry, and the cats meow
I will take you there, i will show you how*

O final deste momento musical, com aproximadamente um minuto de duração, demonstra, contrariamente ao seu início, uma sonoridade em decrescendo enquanto algumas luzes se vão desligando e a imagem representada no ecrã ilustra, novamente, o ambiente inicialmente descrito. Tufnel surge no ecrã enquadrado através de um plano contrapicado, onde uma vez mais se denota um movimento bastante subtil que se vai aproximando do seu rosto à medida que o mesmo, num tom sério e dramático fala ao microfone: *“And, oh, how they danced, the little children of Stonehenge beneath the haunted moon, for fear that daybreak might come too soon”*.



Figura 7.1 – “Stonehenge”: Concerto de *Spinal Tap*.

Simultaneamente, surge ao fundo do plano de Nigel a pequena réplica do monumento megalítico que se desloca lentamente em sentido descendente desde o topo do palco até ao chão (Figura 7.4). Durante este curto período temporal, o momento dramático é interrompido por planos que demonstram a perplexidade e incredulidade dos restantes membros da banda, que se intensifica no instante em que Tufnel acaba de falar e entram em cena duas pessoas com nanismo vestidas como duendes, com um chapéu e sapatos pontiagudos, que dançam em redor desta figura, ao som de uma melodia tocada pelo mesmo. A personagem de Christopher Guest, que até ao momento não se tinha apercebido desta situação caricata, tendo em conta que tudo estaria a acontecer atrás de si, revela-se em primeiro plano com uma expressão facial idêntica aos dos seus colegas, completamente abismado e boquiaberto enquanto dirige o seu olhar para os bastidores, onde estaria Jeanine e Ian. Existe um corte de plano neste exato momento que demonstra esta visão de Nigel: a namorada de David que, pela expressão do seu rosto, demonstra-se estupefacta e igualmente boquiaberta, enquanto a personagem de Tony Hendra reage de uma forma completamente diferente dos restantes intervenientes desta cena, despreocupada e como se toda esta situação lhe fosse alheia (Figura 7.5). O término de todo este segmento dá-se então nos seguintes instantes, onde o recurso a um plano geral permite ao espetador ter uma visão concreta de uma zona específica do palco, onde Derek Smalls e Nigel Tufnel vão tocando os seus instrumentos musicais enquanto observam, ainda espantados, estas pessoas com nanismo a dançar à volta desta pequena estrutura replicadora de *Stonehenge* com pouco mais de quarenta e seis centímetros (Figura 7.6).



Figura 7.2 – “Stonehenge”: Nigel Tufnel em atuação.

Posto isto, após a descrição e compreensão de toda a ação envolvida neste segmento em estudo, parte-se agora de uma análise propriamente dita das suas características específicas que, tal como foi realizado nos dois casos anteriores, principiará por uma focalização incidente numa dimensão estritamente fílmica. Desse modo, denota-se que o recurso a propriedades e mecanismos de produção convencionais do género documental é também evidente neste caso, não só por uma vez mais se verificar a presença de elementos característicos do “estilo *vérité*”, como o próprio manuseamento da câmara a partir de um suporte manual, mas também de um modo de realização reflexivo onde se observa por várias vezes no campo de visão a presença da própria equipa de filmagem que recolhe os registos visuais e auditivos do filme a ser visionado. Nesse sentido a paródia implícita ao *heavy metal*, isto é, ao próprio subgénero musical que caracteriza a sonoridade de *Spinal Tap*, assim ao estilo de documentários inseridos dentro desta temática do *rock* que se tonaram populares em meados dos anos sessenta e setenta (Seife, 2007), na mesma altura em que o próprio *heavy metal* se começou a estabelecer, evidencia-se de facto neste segmento em estudo.

Estas produções enquadradas num subgénero cinematográfico presente no contexto da produção documental são geralmente caracterizadas pelo seu baixo custo de produção e ainda por invocarem uma vertente mais íntima e pessoal sobre a sua temática principal, seja um coletivo ou apenas um único artista musical (Roscoe&Hight, 2001). Obras cinematográficas como *Don't Look Back* (1967), *Woodstock* (1970), *Gimme Shelter* (1970), *The Last Waltz* (1978) ou *The Kids Are Alright* (1979), permitiram a Rob Reiner compreender não só o tipo de conteúdo presente e comum dentro deste subgénero fílmico,

mas também o formato e aparência estética que as suas imagens teriam que apresentar de modo a que o seu grau de verosimilhança, crucial ao desempenho do seu conceito fundamental não se perdesse. Por respeito a este mesmo factor, Reiner encarregou Peter Smokler como diretor de fotografia precisamente pela sua vasta experiência profissional no que toca à produção de documentários inseridos no universo *rock 'n' roll*⁵⁷. O recurso a imagens ilustrativas dos seus concertos com o apoio de várias câmaras; a recolha de planos fora do palco ou num ambiente mais íntimo, em entrevista, como acontece ao longo do filme, suportada por apenas uma única câmara gerida manualmente, precisamente através do “estilo *vérité*” e procurando a transmissão de uma sensação de autenticidade e veracidade; os planos fechados sobre os membros de *Spinal Tap* durante as suas atuações, por exemplo; são algumas das técnicas utilizadas e replicadas a partir destes casos concretos, de modo a que a construção de um conteúdo caracteristicamente paródico e satírico se solidifique.



Figura 7.3 – “*Stonehenge*”: David St. Hubbins em atuação.

Partindo deste princípio, toda esta cena tem na sua base a focalização sobre um conceito comum dentro do universo do *heavy metal*, no qual a exploração do misticismo envolvente aos druidas, considerados por vários investigadores e autores como os herdeiros do monumento megalítico *Stonehenge*, se revela uma prática comum nas suas atuações ao vivo. De facto, acredita-se que a inspiração paródica deste segmento tenha na sua base um conjunto de episódios que marcaram a digressão da banda britânica de *heavy*

⁵⁷ À conversa com o apresentador e comediante Stephen Colbert, no contexto de uma rúbrica inserida no festival de cinema *Montclair Film Festival*, em Nova Jérquia, Rob Reiner descreve este processo e ainda como o próprio Peter reagiu ao desenvolvimento deste filme, tendo em conta a sua experiência profissional até então. Disponível em: https://youtu.be/WwnsE29N-_s?t=125.

metal Black Sabbath em 1983, aquando da apresentação do seu álbum *Born Again*. Segundo Ian Gillan, um dos vocalistas deste coletivo, o objetivo principal passou por exibir uma réplica do monumento megalítico com as suas dimensões exatas, também como homenagem a uma das suas músicas instrumentais que partilhava da mesma nomenclatura. Contudo, acrescenta o próprio, a estrutura apresentava uma dimensão tal que muitas das vezes não era possível transportá-la para dentro as salas onde as suas atuações iriam decorrer⁵⁸.



Figura 7.4 – “Stonehenge”: A réplica de *Stonehenge* desce até ao palco.

Assim, compreende-se de que modo a utilização das teorias humorísticas do alívio e da incongruência resulta numa perfeita sintonia. A ideia lógica por detrás deste exercício assenta na subversão de um comportamento, ação expectável dentro de um contexto específico, no caso, um concerto de *heavy metal*. Por um lado, o desenvolvimento de um ambiente tenso pautado pelo dramatismo, mistério e seriedade é completamente destituído a partir do momento em que a réplica de quarenta e seis centímetros desce até ao palco e logo de seguida entram dois atores mascarados de duendes que vão dançando ao som de um bandolim. Por outro, o elemento de incongruência e absurdidade que caracteriza toda esta situação é ainda mais agravada e acentuada, tendo em conta que se tivermos em consideração o contexto onde o mesmo decorre: durante um concerto, onde uma equipa de produção documental regista todo este momento embaraçoso. A

⁵⁸ Em entrevista à revista *Mojo Magazine*, em 1994, Ian contou em detalhe alguns destes episódios que marcaram a digressão do seu grupo musical. É possível ler um excerto desta entrevista em: <http://www.spinaltapfan.com/articles/stonehenge.html>.

combinação destes fatores acaba por definir concretamente o valor cômico a toda esta cena.



Figura 7.5 – “Stonehenge”: Dois “duendes” dançam ao redor de uma réplica de *Stonehenge*.

No seguimento deste raciocínio torna-se claro e objetivo, a razão pela qual *This is Spinal Tap* (1984) apresenta uma certa importância e relevância, não só num enquadramento relativo à tradição e produção de formas cinematográficas como o *mockumentary* mas sobretudo enquanto objeto cômico. As suas atuações musicais são na sua generalidade construídas do mesmo modo, onde a paródia e a sua dimensão fílmica se intreligam entre o conteúdo lírico, intrinsecamente ligado aos conceitos de ridicularização, absurdidade e *nonsense*. Relativamente a este segmento específico, não existem diálogos entre as personagens em cena, pelo que a introdução realizada por Nigel Tufnel e a letra que compõe a música “*Stonehenge*” serão tidas em consideração.

Sobre este primeiro aspeto, o ambiente que se cria e que suporta este momento inicial acaba por ser totalmente desconstruído quando Nigel, ao introduzir a temática da sua atuação, num tom caracteristicamente sério, sem esboçar qualquer tipo de expressão facial até este momento, e fazendo referência ao misticismo envolvente à Idade Antiga e aos druidas refere: “*No one knows who they were or what they were doing*” (“Ninguém sabe quem eles eram ou o que é que ele faziam”). A mudança de tom de voz que se acentua nesta parte do seu discurso aliada à própria ignorância explícita de Tufnel sobre esta temática servem, também, como elementos incongruentes que para além de quebrarem com o momento de tensão que vinha a ser desenvolvido, entram em incoerência com a ideia proposta, verificando-se assim a presença das teorias humorísticas do alívio e da incongruência. Este fenómeno acontece de igual forma no

decorrer das suas músicas, onde neste caso em específico encontramos algumas referências a símbolos que se enquadram dentro desta temática, como a lua, os demónios, dragões, gatos, etc. A aplicação destas particularidades linguísticas infantis e imaturas serve não só o propósito de indiciar o espetador sobre as qualidades do produto audiovisual que está diante dos seus olhos, como ainda a intenção de parodiar e satirizar determinados estereótipos existentes dentro deste universo, nomeadamente relativos à excessiva imagética utilizada neste subgénero musical. Além disso, se tivermos em conta a última quadra de “*Stonehenge*”, esta noção de paródia é ainda muito mais evidente, onde a ideia expressa em “*Where the dew drops cry, and the cats meow*” (“Onde as gotas de orvalhos choram, e os gatos miam”), parte da personificação atribuída às gotas de orvalho e de uma noção de absurdidade e *nonsense* que espelha, uma vez mais, as particularidades inerentes ao conceito fundamental que suporta este filme. Em contrapartida, ainda relativamente a esta quadra, a integração de uma componente romântica – “*And you, my love, won’t you take my hand?/We’ll go back in time, to that mystic land*” (“E tu, meu amor, não seguras a minha mão?/Nós vamos voltar atrás no tempo, àquele lugar místico”) – parte de um princípio que procura desde logo servir como ponte entre o discurso factual e ficcional, servindo-se assim como “alvo” a ser desconstruído, logo de seguida pelos versos que se seguem. Como por exemplo, no último verso cantado por Nigel Tufnel: “*I will take you there, i will show you how*” (“Vou-te levar lá, vou-te mostrar como”), no qual, uma vez mais se verifica o recurso ao *nonsense* de forma a desconstruir a premissa inicial, não havendo nenhum sentido ou seguimento lógico dentro da música entre a expressão “vou-te mostrar como”, sendo apenas aplicado pelo facto de rimar com o verso anterior e de se manter dentro da estrutura rimática proposta.



Figura 7.6 – “*Stonehenge*”: Jeanine incrédula, enquanto Ian procura passar despercebido.

Considerações Finais

Findando todo este trabalho escrito, procurou-se encontrar respostas concretas, definidas e bem fundamentadas que possibilitassem uma compreensão sólida sobre as problemáticas em questão.

O desenho estrutural e a delimitação dos objetivos, indispensáveis à realização desta dissertação, permitiram desde logo denotar determinados aspetos relevantes acerca da construção e conceptualização do subgénero *mockumentary*. Em primeiro lugar, o seu posicionamento no âmbito cinematográfico, referente às relações entre o discurso não factual e factual - isto é, entre a chamada não-ficção e ficção - onde se caracteriza pela afirmação enquanto objeto narrativo fictício que igualmente engloba propriedades e técnicas entendidas como documentais. O seu advento surge tendo como ponto de partida uma intenção inerente ao ser humano de desbravar novos caminhos, como o resultado de um trabalho contínuo ao longo de décadas e presente nos diversos objetos de média, desde a rádio, passando pela televisão e cinema, constantemente influenciado pelos contributos dos seus antecessores, onde a hibridização destas mesmas variantes já era uma realidade em 1938 aquando do episódio célebre de Orson Welles, *The War of the Worlds*.

A sua terminologia demonstra, a partir de um contexto etimológico, a sua própria essência subversiva, igualmente presente nas construções discursivas de carácter cómico, onde a paródia e a sátira servem como apoios base à desconstrução da noção de autoridade adjacente ao género documental, espelhada pela sua pretensão em ilustrar a realidade como a conhecemos. Partindo deste princípio, esta forma criativa desdobra-se pelas suas abordagens e perspetivas que procuram ilustrar uma representação daquilo que se entende como autêntico e real. Desse modo, estes objetos audiovisuais não se pautam pela procura de um registo fiel do mundo que nos rodeia, mas uma expressão verosímil do mesmo. Surge por isso outro aspeto importantíssimo à eficácia destes produtos, a interpretação dos seus espetadores onde a sua literacia lhes permite compreender os diversos níveis de reflexividade e propostas criativas impostas pelo realizador.

O caso de *This is Spinal Tap* (1984) é paradigmático desta ideia descrita. Inserido no primeiro nível definido por Jane Roscoe e Craig Hight (2001), a longa-metragem de Rob Reiner desenvolve o seu “argumento objetivo clássico” pela interligação entre a paródia incidente numa temática principal específica, o universo do *rock ‘n’ roll* - enquadrado

num período temporal compreendido entre meados dos anos sessenta e inícios dos anos oitenta - e as convenções clássicas da produção documental: o contacto das personagens com a lente da câmara, dirigindo-se ao espectador de uma forma direta e transmitindo uma sensação de proximidade com o mesmo; o recurso a anotações textuais que informam o mesmo acerca das personagens em cena e dos espaços, locais onde decorre toda a ação; a utilização de imagens de arquivo; a aplicação de entrevistas que decorrem na presença do próprio realizador deste documentário, Martin DiBergi; o “estilo *vérité*”, característico durante os oitenta e dois minutos que compõem este filme, tido como referência principal deste projeto, pelas suas propriedades que possibilitam um registo de um ambiente pessoal e íntimo das personalidades destas personagens ou mesmo de um determinado evento, como o caso dos concertos, por exemplo.

No fundo, parte do êxito e influência que esta obra cómica teve deve-se sobretudo à forma como, precisamente, construiu um universo credível demarcado pela existência de uma banda de *heavy metal* com as características dos membros de *Spinal Tap*, reconhecíveis e identificáveis pelo espectador, apesar das constantes situações caricatas e embaraçosas que estes se vêm envolvidos. Centrada nesta ambivalência denota-se de facto o elemento crucial à sua vertente paródica, que além disso também se serve de elementos padronizados nos documentários que existem há altura acerca deste género musical, como por exemplo: o registo de imagens de atuações ao vivo, da sua chegada ao aeroporto ou mesmo o recurso a comentários recolhidos na rua de admiradores ou fãs destes coletivos musicais. Este filme demonstrou ao longo do tempo o seu impacto e influência, concretamente no desenvolvimento de técnicas e modelos que viram a tornar-se padrões na prática da produção de *mockumentaries* que fazem parte da nossa cultura popular nos dias de hoje.

Em suma, estamos então capazes de estabelecer uma resposta à problematização formulada no início desta dissertação. As vertentes cómicas e factuais, as últimas representadas pela ideia inerente ao género documental, resultam num processo de perfeita simbiose tendo em conta que, empiricamente, a dimensão humorística serve-se da factual de modo a minar a sua “autoridade”, isto é, a pretensão existente em representar um mundo real e autêntico através de elementos linguísticos próprios, cujo resultado passa por fazer rir o espectador, pela subversão e desconstrução da mesma. Este fenómeno foi observado e analisado durante as três cenas descritas no quarto capítulo, onde foi possível verificar exatamente o modo como ambas dependem uma do outra para se

legitimarem. O próprio género documental, inclusivamente, apropria-se igualmente destes princípios fictícios de modo a tornar as suas narrativas mais interessantes, capazes de reter e adquirir ainda mais audiência. Levantam-se, nesse sentido, algumas questões que implicam o cuidado e sentido crítico do próprio espetador, denotando-se assim de que forma é que o *mockumentary* pode também servir-se como um objeto lúdico, nomeadamente, no que toca à prática do exercício mental necessário aquando da identificação e compreensão da manipulação e construção de factos, credibilizados aquando da sua transmissão, por exemplo, em órgãos de comunicação social tradicionais, como a televisão ou a imprensa escrita, ou até mesmo nas mais variadas plataformas *online*.

Referências Bibliográficas

- Aristóteles. (2008) *Poética*, trad. A. M. Valente. 3ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.;
- Aufderheide, P. (2007) *Documentary Film – A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press.;
- Austin, B. (1981) Portrait of a Cult Film Audience: *The Rocky Horror Picture Show*. *Journal of Communication*, 31(2), pp. 43-54.;
- Barbosa, W. (1985) Tempos Pós-Modernos. In Lyotard, J. ed. *A Condição Pós-Moderna*, trad. R. C. Barbosa., (2009). Rio de Janeiro, José Olympio Editora, pp. VII-XIII.;
- Bardin, L. (1977) *Análise de Conteúdo*, trad. L. A. Reto & A. Pinheiro., (2016). 1ª ed. São Paulo, Edições 70.;
- Barnouw, E. (1974) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Nova Iorque, Oxford University Press.;
- Barsam, R. (1974) *Nonfiction Film: A Critical History*. London, George Allen & Unwin Ltd.;
- Benamou, C. (2006) The Artifice of Realism and the Lure of the “Real” in Orson Welles’s ‘F for Fake’ and Other T(r)reas(u)er(e)s. In Juhasz A. & Lerner, J. ed. *F is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 143-170.;
- Bergson, H. (1900) *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trad. C. Brereton. & F. Rothwell., (1911). London, MacMillan.;
- Bernard, S. (2008) *Documentário: Técnicas para uma Produção de Alto Impacto*. São Paulo, Elsevier.;
- Beattie, K. (2004) *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. New York, Palgrave MacMillan.;
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008) *Film Art: An Introduction*. 8ª ed. New York, McGraw-Hill.;
- Bourdieu, P. (1979) *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*, trad. D. Kern. & G. F. Teixeira., (2007). 1ª ed. Porto Alegre, Editora Zouk.;
- Buijzen, M. & Valkenburg, P. (2004). Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology*, pp. 147-167.;

- Candeias, V. (2003) *Introdução ao Guião para Documentário*. Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.;
- Carmo, H. & Ferreira, M. (2008) *Metodologia da Investigação: Guia para Auto-Aprendizagem*. 2ª ed. Lisboa, Universidade Aberta.;
- Chanan, M. (2007) *The Politics of Documentary*. British Film Institute.;
- Chanan, M. (2008) Filming 'the Invisible'. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 121-132.;
- Cawelti, J. (1986) *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films. In Grant. B. ed. *Film Genre Reader*. Austin, University of Texas Press, pp. 183-201.;
- Collinson, D. (2002) Managing Humour. *Journal of Management Studies*, 39 (3), pp. 269-288.;
- Coover, R. (2012) Visual Research and the New Documentary. *Studies in Documentary Film*, 6 (2), pp. 203-214.;
- Corner, J. (2008) Documentary Studies: Dimensions of Transition and Continuity. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 13-28.;
- Costa, A. (1986) A Pesquisa do Terreno em Sociologia. In Silva, A. & Pinto, J. ed. *Metodologia das Ciências Sociais*, 2ª ed., Porto, Edições Afrontamento, pp. 129-148.;
- Costa, J. (2007) Entre o Laboratório e a Normalização: Notas Sobre o Documentário na Era Televisiva. *Docs.pt – Revista de Cinema Documental*, 5 (1), pp. 49-52.;
- Costa, J & Sampaio e Melo, A. (1976) *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5ª ed. Porto, Porto Editora.;
- Couldry, N. & Littler, J. (2008) The Work of Work: Reality TV and the negotiation of neo-liberal labour in *The Apprentice*. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 258-268.;
- Crawford, C.B. (1994) Theory and Implications Regarding the Utilization of Strategic Humor by Leaders. *Journal of Leadership & Organizational Studies*, 1 (4), pp. 53-68.;
- Darwin, C. (1859) *On the Origin of Species*. New York, D. Appleton & Company.;

- Denscombe, M. (2010) *The Good Research Guide: For Small-scale Social Research Projects*. 4^a ed. New York, McGraw-Hill: Open University Press.;
- De Seife, E. (2007) *This is Spinal Tap*. London, Wallflower Press.;
- Doherty, T. (2003) The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary. *Cineaste*, 28 (4), pp. 22-24.;
- Dunne, P. (1946) The Documentary and Hollywood. *Hollywood Quarterly*, 1 (2), pp. 166-172.;
- Eitzen, D. (1995) When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 35 (1), pp. 81-102.;
- Epstein, J. (1977) *Magnification and Other Writings*, trad. S. Liebman. MIT Press, 3 (1), pp. 9-25.;
- Farmer, R. (2010) *Jean Epstein and Photogénie: Narrative Avan-garde Film Theory and Practice in Late Silent-era French Cinema*. Tese de Doutorado, University of Exeter.;
- Field, S. (1979) *Manual do Roteiro*, trad. A. Ramos., (2001). Rio de Janeiro, Editora Objetiva.;
- Fine, G. A., & De Soucey, M. (2005) Joking cultures: Humor Themes as Social Regulation in Group Life. *Humor: International Journal of Humor Research*, 18 (1), pp. 1-22.;
- Fournier, G. (2013) British Docudrama. *InMedia*, 3 (1), pp. 1-18.;
- Foy, M. (2012) The Performance Cult of The Room: Embodied Audiencing and Movie Riffing as Shared Sense-making. *Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*, 11 (2), pp. 1-16.;
- Francis, L. (1994) Laughter, the Best Mediation: Humor as Emotion Management in Interaction. *Symbolic Interaction*, 17 (2), pp. 147-163.;
- Fraser, N. (2012) *Why Documentaries Matter*. Oxford, Reuters Institute for the Study of Journalism.;
- Freud, S. (1905) *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trad. J. Strachey., (1960). New York, The Norton Library.;
- Gaunt, M. (2008) From Eight-Man Crew to One-Woman Band: My Life in Television. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 157-161.;

- Goldstein, A. (1996) Total Communication: Cross-Examining the ‘Universality’ of Documentary and Digital Media. *Media International Australia*, 82 (1), pp. 30-39.;
- Goldstein, J. H. (1976) Theoretical Notes on Humor. *Journal of Communication*, 26 (1), pp. 104-112.;
- Gordon, M. (2014) *Humor, Laughter and Human Flourishing*. New York, Springer.;
- Gradim, A. (2000) *Manual de Jornalismo*. Covilhã, Universidade da Beira Interior.;
- Grierson, J. (1979) First Principles of Documentary. In Hardy, F. ed. *Grierson on Documentary*. London, Faber & Faber, pp. 35-46.;
- Gunning, T. (1986) The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, pp. 381-388.;
- Hight, C. (2008) Mockumentary: A Call to Play. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 204-216.;
- Hill, A. (2008) Documentary Modes of Engagement. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 217-231.;
- Hobbes, T. (1904) *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*. Cambridge, University Press.;
- Hoicka, E. (2010) The Pragmatic Development of Humor. In Matthews, D. ed. *Pragmatic Development in First Language Acquisition*. John Benjamins Publishing Company, pp. 219-237.;
- Holden, R. (1993) *Laughter, the Best Medicine: The Healing Powers of Happiness, Humour and Joy!*. London, Thorsons.;
- Holmes, S. & Jermyn, D. (2008) ‘Ask the Fastidious Woman from Surbiton to Hand-wash the Underpants of the Aging Oldham Skinhead...’: Why not *Wife Swap?*. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 232-245.;
- Hutcheon, L. (1985) *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos de Arte do Século XX*, trad. T. Pérez. Lisboa, Edições 70.;
- Jacobs, D. (2000) *Revisioning Film Traditions: The Pseudo-documentary and the No Western*. Estados Unidos da América, Edwin Mellen Press.;

- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.;
- Javna, J. & Javna, G. (2017) *Life is a Joke: 100 Life Lessons (with Punch Lines)*. New York, Worman Publishing.;
- Juel, H (2006) Defining Documentary Film. *A Danish Journal of Film Studies: On Documentary Film & Related Issues*, 22 (1), pp. 5-14.;
- Juhasz, A. & Lerner, J. (2006) *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis, University of Minnesota Press.;
- Kant, I. (1790) *Critique of Judgment*, trad. W. S. Pluhar., (1987). Indianapolis, Hackett Publishing Company.;
- Kazecki, J. (2012) *Laughter in Trenches: Humor and Front Experience in German First World War Narratives*. Cambridge Scholars Publishing.;
- Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*. London, Hutchinson & Co.;
- Lebow, A. (2006). Faking What? Making a Mockery of Documentary. In Juhasz A. & Lerner, J. ed. *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 223-237.;
- Lessard-Hébert, M. & Goyette, G. & Boutin, G. (1990) *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas*. Lisboa, Instituto Piaget.;
- Lins, L. (2014) *Segredos da Comédia Stand-up*. 1ª ed. São Paulo, Panda Books.;
- Lynch, O. (2009) Humorous Communication Theory. In *Encyclopedia of Communication Theory*. Thousand Oaks, SAGE Publications, pp. 480–483.;
- Lyotard, J. (1979) *A Condição Pós-Moderna*, trad. R. C. Barbosa., (2009). Rio de Janeiro, José Olympio Editora.;
- Lyttle, J. (2001) The Effectiveness of Humor in Persuasion: The Case of Business Ethics Training. *The Journal of General Psychology*, 128 (2), pp.206-216.;
- McKee, R. (1997) *Story: Substance, Structure, Style, and Principles of Screenwriting*. 1ª ed. New York, Harper-Collins Publishers.;
- Mendrinós, J. (2004) *The complete Idiot's Guide to Comedy Writing*. Indianapolis, Alpha.;
- Miczo, N., Averbek, J. & Mariani, T. (2009) Affiliative and Agressive Humor, Attachment Dimensions, and Interaction Goals. *Communication Studies*, 60 (5), pp. 443-459.;

- Miczo, N. & Welter, R. (2006) Aggressive and Affiliative Humor: Relationships to Aspects of Intercultural Communication. *Journal of Intercultural Communication Research*, 35 (1), pp. 61-77.;
- Mombelli, N. & Tomaim, C. (2014) Análise Fílmica de Documentários: Apontamentos Metodológicos. *Lumina*, 8 (2), pp. 1-17.;
- Morreall, J. (1982) A New Theory of Laughter. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 42 (2), pp. 243-254.;
- Morreall, J. (2009) *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. New Jersey, Wiley-Blackwell.;
- Morreall, J. (2014) Humor, Philosophy and Education. *Educational Philosophy and Theory*, 46 (2), pp. 120-131.;
- Mulkey, M. (1988) *On Humor*. New York, Basil Blackwell Inc.;
- Neale, S. & Krutnik, F. (1990) *Popular Film and Television Comedy*. London, Routledge.;
- Nichols, Bill. (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.;
- Nogueira, L. (2010) *Manuais do Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã, Livros Labcom.;
- Paget, D. (1998) *No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester, Manchester University Press.;
- Parent-Altier, D. (2004) *O Argumento Cinematográfico*, trad. P. E. Duarte., (2014). 3ª ed. Lisboa, Edições Texto & Grafia.;
- Penafria, Manuela. (1999) *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa, Edições Cosmos.;
- Platão. (1975) *Philebus*, trad. J.C. B. Goslin. Oxford, Clarendon Press.;
- Platão. (1949) *República*, trad. M. H. R. Pereira. 9ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.;
- Plantinga, C. (1987) Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds. *Persistence of Vision*, 5 (1), pp. 44-54.;
- Plantinga, C. (1989) *A Theory of Representation in the Documentary Film*. Dissertation, University of Wisconsin-Madison.;

- Plantinga, C. (2005) What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2), pp. 105-117.;
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (1995) *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, trad. J. M. Marques & M. A. Mendes & M. Carvalho., (1998). 2ª ed. Lisboa, Gradiva.;
- Rabiger, M. (2004) *Directing the Documentary*. 4ª ed. Burlington, Elsevier.;
- Renov, M. (2008) First-person Films: Some Theses on Self-inscription. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 39-50.;
- Romero, J. E. & Cruthirds, W. K. (2006) The Use of Humor in the Workplace. *Academy of Management Perspectives*, pp.58-69.;
- Roscoe, J. & Hight, C. (2001) *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. New York, Manchester University Press.;
- Rose, M. (1993) *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge, Cambridge University Press.;
- Ruby, J. (1980) Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film. *Semiotica*, pp. 153-179.;
- Rutter, J. (1997) *Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues*. Tese de Doutoramento, University of Salford.;
- Sconce, J. (1995) ‘Trashing’ the Academy: Taste, Excess and na Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, 36 (4), pp. 371-393.;
- Seife, E. (2007) *This is Spinal Tap*. New York, Wallflower Press.;
- Schaeffer, N. (1981) *The Art of Laughter*. New York, Columbia University Press.;
- Schopenhauer, A. (1844) *The World as Will and Idea*, trad. R. B. Haldane & J. Kemp., (1964). 2º vol. 6ª ed. London, Kegan Paul & Trench & Trübner & Co.;
- Shaw, D. (2007) Nihilism and Freedom in the Films of Stanley Kubrick. In Abrams. J. ed. *The Philosophy of Stanley Kubrick*, Kentucky, University Press of Kentucky, pp. 221-234.;
- Spencer, H. (1860) The Physiology of Laughter. *Macmillan’s Magazine*, 5 (1), pp. 395-402.;
- Thompson, R. (1996) *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York, Syracuse University Press.;

- Tuckman, B. *Conducting Educational Research*. 5^a ed. The Ohio State University, Harcourt Brace College Publishers.;
- Turner, G. (1997) *Cinema como Prática Social*. (s.l.), Summus Editorial.;
- Van Hooff, J. (1972) A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling. *Non-Verbal Communication*, Londons, Cambridge University Press, pp. 209–241.;
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (1992) *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, trad. M. Appenzeller., (2002). 2^a ed. Campinas, Papirus Editora.;
- Vasey, G. (1875) *The Philosophy of Laughter and Smiling*. London, J. Burns.;
- Vorhaus, J. (1994) *The Comic Toolbox: How to Be Funny Even If You're Not*. Los Angeles, Silman-James Press.;
- Ward, P. (2008) Drama-documentary, Ethics and Notions of Performance. In Austin. T & Jong. W. ed. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill, pp. 191-203.;
- Wasser, F. (2001) *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR*. Austin, University of Texas Press.;
- Williams, L. (1993) Mirros Without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 46 (3), pp. 9-21.;
- Winston, B. (2000) *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London, British Film Institute Publishing.;
- Wright, P. (2010) *The Documentary Handbook*. Abingdon, Routledge.;

Referências Eletrônicas

- (s.n). (2017) Novo Código Deontológico. *Sindicato dos Jornalistas*. [Internet] Disponível em: <http://www.jornalistas.eu/?n=10011> [Consult. 7 Agosto 2018].
- Adelman, M. (2009) Visões da Pós-modernidade: Discursos e Perspectivas Teóricas. *Scientific Electronic Library Online*. [Internet] Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/09.pdf> [Consult. 20 Agosto 2018];
- Bignell, (2011) Docudramatizing the Real: Developments in British TV Docudrama since 1990. *University of Reading*. [Internet] Disponível em: <http://centaur.reading.ac.uk/19486/> [Consult. 20 Agosto 2018];
- Castells, A. (s.d.) Combined Evolution of the Documentary Genre and Interactive Media: Towards the Interactive Documentary – Introduction: The Documentary Genre and the Digital Media (III). *MIT Open Documentary Lab – Research Forum*. [Internet] Disponível em: <http://opendoclab.mit.edu/research-forum-arnau-gifreu-castells-on-documentaries-and-digital-media-part-3> [Consult. 9 Agosto 2018];
- Caulfield, J. & Herring, R. (2008) The Comedian’s Toolbox. *The Guardian*. [Internet] Disponível em: www.theguardian.com/books/2008/sep/22/comedy4 [Consult. 4 Agosto 2018];
- Chinita, F. (2013) Os (In)sofismáveis Caminhos do Storytelling: Woody Allen e o Documentário Ficcionalado. *Repositório científico: Instituto Politécnico de Lisboa*. [Internet] Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3017/1/Woody%20Allen%20e%20o%20document%C3%A1rio%20ficcionalado%20%28reposit%C3%B3rio%29.pdf> [Consult. 20 Setembro 2018];
- Diaz-Amador, J. (2006) Film Resources – The Super 16mm Format. *CinemaTechnic*. [Internet] Disponível em: <http://cinematechnic.com/super-16mm/super-16> [Consult. 8 Outubro 2018];
- Edwards, S. (2010) Humor, Laughter, and Those Aha Moments. *On the Brain: The Harvard Mahoney Neuroscience Institute Letter*. [Internet] Disponível em: https://hms.harvard.edu/sites/default/files/HMS_OTB_Spring10_Vol16_No2.pdf [Consult. 20 Julho 2018];
- Feldt, M. (2011) The History of the VHS Movie Industry. *Knoji – Consumer Knowledge*. [Internet] Disponível em: <https://entertainment-industry.knoji.com/the-history-of-the-vhs-movie-industry/> [Consult. 10 Outubro 2018];
- Figueiredo, V. (2005) Isto é um Cachimbo. *Scientific Electronic Library Online*. [Internet] Disponível em:

- http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200024#nt1 [Consult. 25 Setembro 2018];
- Harmetz, A. (1984) Reiner Has Last Laugh With His Rock Spoof. *The New York Times*. [Internet] Disponível em: <https://www.nytimes.com/1984/04/25/movies/reiner-has-last-laugh-with-his-rock-spoof.html> [Consult. 8 Outubro 2018];
 - Leopold, T. (2003) How Monty Python Changed the World. *CNN: Entertainment*. [Internet] Disponível em: <http://edition.cnn.com/2003/SHOWBIZ/TV/12/10/monty.python/index.html> [Consult. 1 Setembro 2018];
 - Lippitt, J. (1991) Philosophical perspectives on humour and laughter. *Durham University: Durham e-Theses* [Internet] Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/6201/> [Consult. 16 de Junho 2018];
 - Lovgren, (2005) ‘War of the Worlds’: Behind the 1938 Radio Show Panic. *National Geographic: Science & Innovation*. [Internet] Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/science/2005/06/war-of-the-worlds-behind-the-panic> [Consult. 1 Setembro 2018]
 - Melo, C. (2002) O Documentário como Género Audiovisual. *Portal de periódicos eletrônicos da Universidade Federal de Goiás*. [Internet] Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24168/14059> [Consult. 4 de Abril 2018];
 - Meyer, J.C. (2000) Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humour in Communication. *CiteSeerX*. [Internet] Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.466.1116&rep=rep1&type=pdf> [Consult. 14 de Junho 2018];
 - Morreall, J. (2016) Philosophy of Humor. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [Internet] Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/humor/#toc> [Consult. 20 Julho 2018];
 - Noronha, D. (2015) Representação em Preto e Branco. *Associação Brasileira de Cinematografia*. [Internet] Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1583&/representacao-em-preto-e-branco> [Consult. 1 Setembro 2018].;
 - Penafria, M. (2001) O ponto de vista no filme documentário. *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*. [Internet] Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> [Consult. (...)];
 - Sapino, R. (2011) What is Documentary Film: Discussion of the Genre. *John F. Kennedy Institute for American Studies – Freie Universität Berlin*. [Internet] Disponível em: http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch_sapino.pdf [Consult. 5 Agosto 2018];

- Seife, E. (2000) The Treachery of Images. *SpinalTapFan.com*. [Internet] Disponível em: <http://www.spinaltapfan.com/articles/seife/seife1.html> [Consult. 18 Setembro 2018];
- Schilf, M. (2010) Act Two: Obstacles. *The Script Lab*. [Internet] Disponível em: <https://thescriptlab.com/screenwriting/structure/three-acts/56-act-two-the-middle/> [Consult. 10 Outubro 2018];
- Smuts, A. (2018) Humor. *Internet Encyclopedia of Philosophy: A Peer-Reviewed Academic Resource*. [Internet] Disponível em: <https://www.iep.utm.edu/humor/> [Consult. 8 Julho 2018];
- Veatch, C. T. (1998) A Theory of Humor. *Thomas Veatch*. [Internet] Disponível em: <http://www.tomveatch.com/else/humor/paper/> [Consult. 9 de Março 2018]
- Vernon, P. A., Martin, R. A., Schermer, J. A., & Mackie, A. (2008) A Behavioral Genetic Investigation of Humor Styles and Their Correlations with the Big-5 Personality Dimensions. *Personality and Individual Differences*. pp. 1116–1125. [Internet] Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0191886907003984?via%3DiHub> [Consult. 21 de Julho 2018];
- Wild, B., Rodden, F. A., Grodd, W. & Ruch, W. (2003) Neural Correlates of Laughter and Humour. *Brain*. [Internet] Disponível em: <https://academic.oup.com/brain/article/126/10/2121/314497> [Consult. 30 Junho 2018];
- Winston, B. (1999) The Primrose Path: Faking UK Television Documentary, “Docuglitz” and Docusoap. *Screening the Past*. [Internet] Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-primrose-path-faking-uk-television-documentary-docuglitz-and-docusoap/> [Consult. 20 Agosto 2018];

Filmografia

A seguinte listagem engloba todas as obras cinematográficas e televisivas citadas ao longo desta dissertação, organizadas por ordem alfabética e de acordo com a sua data de lançamento original:

- *A Mighty Wind*, Christopher Guest, 2003;
- *Airplane!*, David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker, 1980;
- *All in the Family*, Norman Lear, 1971-1979;
- *American Vandal*, Dan Perrault, Tony Yacenda, 2017-...;
- *Archive of American Television*, Dean Valentine, 1997-2017;
- *Bad News Tour*, Sandy Johnson, 1983;
- *Best in the Show*, Christopher Guest, 2000;
- *Big Brother*, John de Mol Jr., 1999-2006;
- *Blue Velvet*, David Lynch, 1986;
- *Bob Roberts*, Tim Robbins, 1992;
- *C'est Arrivé Près de Chez Vous*, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, 1992;
- *Chelovek s Kino-Apparatom*, Dziga Vertov, 1929;
- *Citizen Kane*, Orson Welles, 1941;
- *Curb Your Enthusiasm*, Larry David, 2000-...;
- *Daughter Rite*, Michele Citron, 1979;
- *David Holzman's Diary*, Jim McBride, 1967;
- *Documentary Now!*, Fred Armisen, Bill Hader, Seth Meyers, Rhys Thomas, 2015-...;
- *Don't Look Back*, D. A. Pennebaker, 1967;
- *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964;
- *Drifters*, John Grierson, 1929;
- *Eegah*, Arch Hall Sr, 1962;
- *ER*, Michael Crichton, 1994-2009;
- *Fear of a Black Hat*, Rusty Cundieff, 1993;
- *Filho da Mãe*, Rui Maria Pêgo, 2015;

- *From Dusk Till Dawn*, Robert Rodriguez, 1996;
- *Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984;
- *Gimme Shelter*, Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970;
- *Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990;
- *Hard Core Logo*, Bruce McDonald, 1997;
- *Hill Street Blues*, Steven Bochco, 1981-1987;
- *Housing Problems*, Artur Elton & Edgar Anstey, 1935;
- *Houston, We Have A Problem!*, Ziga Virc, 2016;
- *I'm Still Here*, Casey Affleck, 2010;
- *JFK*, Oliver Stone, 1991;
- *Law & Order*, Dick Wolf, 1990-2010;
- *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*, László Moholy-Nagy, 1930;
- *Likely Stories*, Rob Reiner, 1981;
- *Louisiana Story*, Robert Flaherty, 1948;
- *Malcolm X*, Spike Lee, 1992;
- *Man with a Plan*, John O'Brien, 1996;
- *Moana*, Robert Flaherty, 1925;
- *Modern Family*, Steven Levitan, Christopher Lloyd, 2009-....;
- *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python, 1969-1974;
- *Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922;
- *No Lies*, Mitchell Block, 1973;
- *NYPD Blue*, Steven Bochco, David Milch 1993-2005;
- *O Humorista*, Jel, João Cunha, 2013;
- *O Último a Sair*, Bruno Nogueira, 2011;
- *Parks and Recreation*, Greg Daniels, Michael Schur, 2009-2015;
- *Perdidos na Tribo*, Endemol, 2011;
- *Plan 9 from Outer Space*, Edward D. Wood Jr., 1959;
- *Primeira Companhia*, Endemol, 2005;
- *Quinta das Celebridades*, Endemol, 2004-2005;
- *Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980;
- *Real Life*, Albert Brooks, 1979;
- *Saturday Night Live*, Lorne Michaels, 1975-....;

- *Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993;
- *Seinfeld*, Jerry Seinfeld, Larry David, 1989-1998;
- *Take the Money and Run*, Woody Allen, 1969;
- *The Biggest Loser*, David Broome, 2004-2016;
- *The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999;
- *The Dick Van Dyke Show*, Carl Reiner, 1961-1996;
- *The Jerk*, Carl Reiner, 1979;
- *The Kids Are Alright*, Jeff Stein, 1979;
- *The Last Waltz*, Martin Scorsese, 1978;
- *The March of Time*, Louis Rochemont, Richard Rochemont, Roy Larsen, 1935-1951;
- *The Office (US)*, Greg Daniels, Ricky Gervais, Stephen Merchant, 2005-2013;
- *The Rutles: All You Need Is Cash*, Eric Idle, Gary Weis, 1978;
- *The Room*, Tommy Wiseau, 2003;
- *The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1987;
- *The T.V. Show*, Tom Trbovich, 1979;
- *This is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984;
- *Trailer Park Boys*, Mike Clattenburg, 2001-2017;
- *Um Africano de Robustez Razoável*, Carlos Pereira, 2016;
- *What We Do in the Shadows*, Jemaine Clement, Taika Waititi, 2014;
- *Who Bombed Birmingham?*, Michael Beckham, 1990;
- *Woodstock*, Michael Wadleigh, 1970;
- *Zelig*, Woody Allen, 1983.