

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Aline Rodrigues Ortolani**

**TÉCNICAS DOCUMENTAIS ENQUANTO RECURSOS NARRATIVOS  
NO FILME *A BRUXA DE BLAIR***

**Juiz de Fora  
Julho de 2014**

**Aline Rodrigues Ortolani**

**TÉCNICAS DOCUMENTAIS ENQUANTO RECURSOS NARRATIVOS  
NO FILME *A BRUXA DE BLAIR***

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga.

Juiz de Fora  
Julho de 2014

Aline Rodrigues Ortolani

Técnicas documentais enquanto recursos narrativos  
no filme *A bruxa de Blair*

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga  
(FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/UFJF) – orientador

---

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares (IAD/UFJF) – co-orientador

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Érika Savernini Lopes (FACOM/UFJF) – convidada

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Alessandra Souza Melett Brum (IAD/UFJF) – convidada

Juiz de Fora, 17 de julho de 2014.

À querida tia Filhinha, de quem herdei, dentre muitas coisas, o meu gosto pela literatura, pelo jornalismo e pelo cinema.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Nilson, que além de orientador desta monografia foi quem me lecionou as disciplinas de cinema na Facom. Obrigada por ter estimulado meu interesse na área, pelo apoio na realização de meu curta-metragem e por tudo o que você me ensinou.

Ao Sérgio, co-orientador desta monografia, orientador da minha pesquisa de iniciação científica e quem me lecionou as disciplinas de Análise Fílmica e Cinema e Diálogos no IAD, concedendo-me nesta última uma bolsa de monitoria. Muito obrigada por ter me dado oportunidades de estar mais próxima do cinema durante a faculdade e por acreditar no meu potencial e me estimular na área da pesquisa. Seu apoio e ajuda foram muito importantes para mim.

À Érika, com quem tive aulas de Seminário em Cinema e quem orientou meu pré-projeto. Obrigada por ter estado sempre disposta a responder minhas dúvidas, mesmo quando eu já não cursava mais sua disciplina. Obrigada pelas sugestões e por querer me ajudar a desenvolver o melhor trabalho acadêmico que eu pudesse.

À Alessandra, que também esteve sempre presente durante meu período na faculdade.

Obrigada pela força que você deu a mim e à minha irmã, e obrigada por estimular as discussões sobre cinema promovendo os encontros do Cinema em Foco, que foram muito enriquecedores para mim.

Aos meus pais, Edna e Nelson, pelo estímulo que sempre me deram ao conhecimento e às artes e por todo o amor e dedicação dispensados a mim durante minha vida. Obrigada por todas as idas ao cinema e por todos os filmes assistidos junto. Obrigada por terem me dado suporte para que eu pudesse concluir meu ensino superior. Obrigada pelo apoio financeiro e emocional durante esta jornada. Obrigada por tolerarem a distância e a ausência. Obrigada por quererem o melhor para mim e me incentivarem a desenvolver ao máximo o meu potencial. Sempre atribuirei todas as minhas conquistas a vocês.

À minha irmã, Laura, pela companhia ao longo destes anos de faculdade e também ao longo de toda a vida. Obrigada pelo seu companheirismo, pela sua cumplicidade e por todo o seu apoio. Obrigada por estar sempre ao meu lado para o que der e vier.

Ao André, por ter me acompanhado e me dado suporte durante grande parte desta jornada. Muito obrigada por ter sido meu porto seguro quando eu mais precisei.

A toda minha família, por sempre terem encorajado meu lado jornalista e “cineasta”, e por sempre torcerem pelo meu sucesso. Amo vocês.

Às minhas amigas, com quem pude compartilhar minhas vitórias e derrotas. Obrigada por toda a força e pelas horas de terapia.

Aos meus colegas de classe, por terem compartilhado comigo essa maravilhosa experiência.

A todos os meus professores, por seus valiosos ensinamentos. Muito obrigada.

Enfim, a todos que estiveram comigo em minha caminhada, o meu sincero agradecimento.

No mínimo, *A bruxa de Blair* deveria nos lembrar de que nossas próprias ideias a respeito de um filme ser ou não um documentário são bastante sugestionáveis.

(NICHOLS, 2012, p.18)

## RESUMO

Através desta pesquisa procuramos investigar de quais formas a narrativa ficcional cinematográfica busca se assemelhar à narrativa não ficcional. Para isso, primeiramente examinamos as principais teorias existentes acerca destes dois tipos de narrativas, definindo seus fundamentos e analisando no que consiste cada uma. Em seguida, adotamos como base para nossa pesquisa a corrente de cada uma das narrativas que se evidencia como dominante na linguagem cinematográfica: a narrativa ficcional clássica e a narrativa não ficcional documental. A partir daí, buscamos estabelecer as maneiras através das quais as características de cada uma destas narrativas são tradicionalmente manifestas nos filmes, apontando também de quais formas elas podem se mesclar, adquirindo, assim, aspectos que fogem do convencional. Identificamos, porém, que existem certos tipos de filmes que, embora se configurem como narrativas ficcionais, tem a intenção de causar o efeito de uma narrativa não ficcional, desejando que o público apreenda suas imagens como índices da realidade. Para isso, estes filmes, denominados pseudodocumentários, buscam utilizar uma série de artifícios diegéticos e extradiegéticos que os aproximem ao máximo de uma representação fílmica direta. Para detalharmos melhor cada um destes mecanismos, focamos nossa análise no filme *A bruxa de Blair*, que apresenta o formato específico do pseudodocumentário *found footage*. Assim, procuramos definir as peculiaridades de sua linguagem narrativa e estabelecer, por fim, quais são os principais dispositivos utilizados por seus realizadores para causar no público o mesmo efeito que uma narrativa não ficcional ocasionaria.

Palavras-chave: Cinema. Narrativa Ficcional. Documentário. Mockumentary. Found Footage.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 A NARRATIVA FICCIONAL .....</b>	<b>12</b>
2.1 A NARRATIVA FICCIONAL CLÁSSICA.....	13
2.2 PRINCIPAIS RECURSOS ESTILÍSTICOS UTILIZADOS NA FICÇÃO CLÁSSICA..	18
<b>3 A NARRATIVA NÃO FICCIONAL.....</b>	<b>23</b>
3.1 O DOCUMENTÁRIO.....	25
3.2 A INDEXAÇÃO E A ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO .....	27
3.3 PRINCIPAIS RECURSOS ESTILÍSTICOS UTILIZADOS NO DOCUMENTÁRIO.....	29
<b>4 INTERSEÇÕES ENTRE A FICÇÃO E A NÃO FICÇÃO .....</b>	<b>33</b>
4.1 O MOCKUMENTARY .....	36
4.2 O FOUND FOOTAGE .....	37
<b>5 A BRUXA DE BLAIR.....</b>	<b>42</b>
5.1 RESUMO DO FILME.....	43
5.2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS EXTRADIEGÉTICOS.....	44
5.3 ANÁLISE DOS ELEMENTOS DIEGÉTICOS.....	47
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>54</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que a linguagem cinematográfica, assim como todo tipo de produção artística, não é uma forma de criação estanque. Ela tem se transformado e evoluído ao longo dos anos de acordo com o surgimento de novas tecnologias de captura e construção da imagem fotográfica e do som. Durante este processo, além de terem inovado seu modo de apresentação, os diferentes formatos de narrativas fílmicas também adquiriram novas maneiras de compor e estruturar suas histórias, baseando-se cada vez mais em uma utilização livre das diferentes ferramentas através das quais se é possível estabelecer a comunicação com o público espectador. Desta forma, elementos típicos da narrativa ficcional podem ser adotados na composição de uma narrativa não ficcional e vice-versa.

O objetivo desta pesquisa é justamente analisar de quais formas pode ocorrer esta aproximação formal entre as narrativas cinematográficas ficcional e não ficcional, estabelecendo quais os principais recursos compartilhados em suas composições. Procurou-se, também, determinar até que ponto estas narrativas podem se assemelhar na prática, buscando-se entender se elas ainda permanecem compondo formatos fílmicos diferentes de se transmitir uma história ao público.

Para desenvolver tal análise, primeiramente será estabelecido no que consiste cada tipo de narrativa, utilizando-se suas definições e conceitos teóricos. Para restringir o espaço amostral a ser estudado, porém, é necessário que se selecione um tipo específico de cada narrativa, considerando que ambas podem apresentar diferentes formatos. Assim, como os estilos mais disseminados de narrativa ficcional e não ficcional são, respectivamente, a ficção clássica e o filme documentário, o estudo será focado especificamente neles.

Baseando-se principalmente nas teorias de David Bordwell (2005) – quanto à ficção clássica – e Bill Nichols (2012) – quanto à narrativa documental – as características específicas de cada uma destas linguagens cinematográficas foram analisadas de forma a estabelecer quais são suas principais formas de manifestação. Em seguida, as propriedades de cada narrativa foram comparadas, de maneira a destacar suas principais diferenças e suas peculiaridades e também para que se identificasse em quais pontos elas podem se aproximar. A partir daí, busca-se notar quando essa aproximação entre as narrativas ocorre naturalmente e quando ela é propositadamente criada pelo autor do filme.

A análise foi pautada em filmes nos quais a aproximação entre os tipos de narrativa é artificialmente estabelecida, para que, desta forma, fosse possível identificar de maneira mais clara quais são os recursos utilizados com este objetivo específico. Neste

contexto, um gênero de filme se destaca como representante ideal: os falsos documentários. Chamados também de pseudodocumentários, estes filmes são constituídos por narrativas ficcionais que se evidenciam, porém, através de um formato tipicamente não ficcional. Buscar-se-á também examinar quais dispositivos são empregados pelo autor do pseudodocumentário para que as marcas da ficção sejam minimizadas, de forma a convencer o público de que assiste a um conteúdo não ficcional.

Para se destrinchar de forma ainda mais detalhada cada um dos mecanismos utilizados com este intuito, foi escolhido um falso documentário específico para basear a análise. Como o formato de pseudodocumentário que mais se produz atualmente é o chamado *found footage*, considera-se um de seus representantes como ideal para objeto de estudo. Neste contexto, destaca-se o filme *A bruxa de Blair* (1999), o primeiro falso documentário *found footage* a receber atenção mundial, contribuindo para que o formato se popularizasse e se consolidasse no mercado cinematográfico. Assim, é através da análise de *A bruxa de Blair* que se busca estabelecer os principais recursos documentais utilizados pelas ficções clássicas no intuito de serem fruídas pelo seu público como um “filme real”.

## 2 A NARRATIVA FICCIONAL

De acordo com o que foi definido por Aristóteles (1996) em sua obra *Arte Retórica e Arte Poética*, as narrativas se compõem como um todo, ou seja, como uma sequência que apresenta início, meio e fim. Utilizando esta definição, André Gaudreault e François Jost (2009) complementam a noção de narrativa ficcional como aquilo que se opõe ao “mundo real”. “Enquanto o mundo real não é proferido por ninguém, a narração é um discurso, isto é, uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação.”. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p.34).

Apoiando-se nas ideias de Christian Metz<sup>1</sup>, Gaudreault e Jost (2009) consideram que a partir do momento em que se lida com uma narrativa já se sabe previamente que ela não é a realidade. Segundo os autores, apesar de existirem romances e filmes que se baseiam em histórias reais, o leitor ou espectador não os confunde com a realidade pelo fato de o relato da história se desenrolar em um outro tempo, posterior ao acontecimento da vida real. Relatar um acontecimento é ao mesmo tempo colocá-lo no passado, fora de seu presente, é situá-lo longe de si, num outro universo.

Outro elemento que levanta o questionamento quanto à definição de narrativa ficcional como um discurso fechado, é o fato de muitos livros e filmes sugerirem sequências futuras. Neste caso, as histórias não fornecem todas as respostas ao espectador, deixando questões em aberto sobre as quais novas tramas poderão se construir futuramente. Mas, mesmo não apresentando o fechamento completo da trama, Gaudreault e Jost alegam que a natureza fechada da narrativa permanece a mesma: “todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver”. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p.32).

Dando continuidade ao desenvolvimento do conceito de narrativa ficcional, Gaudreault e Jost afirmam que “toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita”. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p.33). Isso ocorre porque a sequência cronológica que se desenvolve na narrativa é diferente do intervalo temporal que é utilizado pelo espectador para percorrê-la. Por ter uma de suas funções como a colocação de um tempo dentro de outro tempo, a narrativa diferencia-se da descrição – que negocia um espaço em um tempo – e também da imagem estática – que negocia um espaço em outro espaço.

---

<sup>1</sup> Remarques pour une phénoménologie du narratif (1968, p. 25-35).

De acordo com Shilo T. McClean (2007), acima de todas as teorias sobre a narrativa ficcional, está o consenso de que o fator principal em uma história é a referência que ela deve fazer a temas que envolvam a sabedoria humana. A narrativa deve provocar uma reflexão naquele que a acompanha, invocando-o a pensar e a desenvolver suas próprias conclusões acerca do tema em questão. McClean também pondera sobre esta questão, afirmando que há uma espécie de acordo tácito entre teóricos e práticos do cinema que estabelece que o dever de uma boa história é apresentar, geralmente na forma de conselho, algo de valor ao seu espectador.

## 2.1 A NARRATIVA FICCIONAL CLÁSSICA

Define-se como narrativa fílmica clássica aquela que se aproxima mais claramente da história canônica. O cânone da literatura Ocidental seria uma herança das peças teatrais, da história de amor popular e das fábulas predominantemente disseminadas durante o século XIX, que tiveram seus formatos de desenvolvimento consolidados como tradicionais na cultura do Ocidente. David Bordwell afirma que “o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido”. (BORDWELL, 2005, p. 279).

Na história canônica, o protagonista deve ser o principal agente de causa e efeito, e, por isso, a ação da narrativa deve ser movida pela perseguição do objetivo deste personagem. De acordo com Bordwell (2005), a causalidade é o princípio primário de coesão da narrativa clássica, assim, qualquer correspondência entre personagens e situações deve estar pautada pela lógica da causa e efeito.

Houve pouco avanço em relação à definição das características e estruturas da história canônica desde o tempo de Aristóteles. Segundo McClean (2007), os princípios identificados na *Poética* do filósofo grego, de 2500 anos atrás, ainda podem ser observados nos manuais de roteiro de hoje em dia, que costumam descrever com termos similares a necessidade de inicialmente se estabelecer um estado de equilíbrio na vida do personagem protagonista, mudando rapidamente para um estado de desequilíbrio que será resolvido ao final, de maneira feliz ou não.

De acordo com Kristin Thompson (1999), há um consenso entre os teóricos de cinema de que o formato de narrativa que privilegia os aspectos da história canônica seja o modelo predominantemente seguido pelos filmes produzidos em *Hollywood*. Para Bordwell, “a estabilidade e a unidade da narração hollywoodiana são [...] duas das razões para

denominá-la clássica, ao menos no sentido de que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas”. (BORDWELL, 2005, p. 294-295). Contudo, como afirma Thompson (1999), apesar de o modelo clássico ser considerado padrão na indústria de filmes norte-americanos, ele não foi desenvolvido exclusivamente pelos EUA, da mesma maneira que não é necessariamente a única forma de narrativa utilizada pelos diretores norte-americanos.

O modelo de filme clássico tem por condição estar limitado a um padrão de narrativa que se consolidou, na maioria dos países consumidores de cinema do mundo, como o de uma história convencional. Assim, o filme clássico deve manter obediência a uma configuração normalizada de representação de uma história. Bordwell considera que o andamento da trama deve ser construído e organizado de maneira rígida no filme clássico.

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. (BORDWELL, 2005, p. 278-279).

De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2008), esta estrutura narrativa se estabeleceu como regra nos filmes hollywoodianos principalmente a partir do ano de 1910, quando foi lançado oficialmente o primeiro filme gravado inteiramente em *Hollywood*, o drama *In old California* (1910), dirigido por David Griffith. Desde então, consolidou-se o modelo ideal do filme norte-americano, que deve ser centrado em uma série de eventos bem estruturados e cuidadosamente motivados, com o objetivo de que o espectador possa compreender a história com clareza e de maneira relativamente fácil. Segundo Ramos, “a grande conquista da narrativa clássica (ainda nos anos 1910) foi aprender a narrar a trama, abandonando a necessidade de uma voz *over* ou *locução* da ação”. (RAMOS, 2008, p.25).

Para McClean (2007), a meta da narrativa clássica hollywoodiana é contar uma história de maneira facilmente compreensível, orientada para o futuro através da meta do personagem principal. Assim, o principal agente causal da narrativa é o protagonista, que deve se encontrar sempre em meio à ação central da trama. Bordwell afirma que “a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador”. (BORDWELL, 2005, p. 279). A unidade e a clareza são os elementos essenciais da trama, e exigem que tudo no filme seja motivado: todo acontecimento, comportamento dos personagens e outros componentes quaisquer da narrativa devem ser justificados explicita ou

implicitamente por algum outro elemento do filme. Ainda de acordo com o autor, o protagonista é o personagem mais especificado, que se manifesta através de um conjunto consistente de características e comportamentos com os quais o espectador deve se identificar.

Bordwell (2005) destaca que a trama da narrativa ficcional clássica geralmente apresenta duas linhas de ação principais: uma de natureza subjetiva, ligada a um romance quase sempre heterossexual, e outra de natureza mais objetiva, como a resolução de um problema prático da vida do personagem, seja na esfera do trabalho, na forma de uma missão de guerra ou de outros relacionamentos. De acordo com McClean (2007), este modelo de narrativa é uma forma de engajar a audiência através de uma história que é, ao mesmo tempo, única e reconhecível, e com a qual o público pode se identificar de acordo com sua própria experiência pessoal.

Thompson (1999) considera que os filmes clássicos se dividem em quatro principais partes: a introdução dos personagens e o estabelecimento das condições iniciais; a complicação da ação, com o surgimento do conflito entre protagonista e antagonista; o desenvolvimento, no qual se dá a busca pela resolução do problema e o clímax, quando se atinge o prazo final. Durante a parte do desenvolvimento, a trama da narrativa clássica deve se articular através de reviravoltas – enquanto o protagonista luta para atingir suas metas devem surgir alguns incidentes que servem para criar ação, suspense e impedimento. O desenvolvimento geralmente termina depois que todas as premissas acerca dos objetivos do personagem tenham sido expostas. Posteriormente, começa o clímax e a ação passa a seguir uma linha progressiva de desenvolvimento em direção a resolução final do problema.

O prazo final fica determinado no começo da narrativa, assim que surge o conflito, e é caracterizado como o tempo necessário para que o protagonista consiga eliminar o objeto de perturbação do seu estado de equilíbrio inicial. “Que o clímax de um filme clássico seja frequentemente um prazo final demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo.” (BORDWELL, 2005, p.280). Além disso, um pequeno epílogo deve vir geralmente após o clímax, como forma de uma celebração da estabilidade conseguida pelos personagens principais.

Thompson (1999) afirma que as narrativas clássicas geralmente apresentam um ponto de virada crucial no meio de seu desenvolvimento. O *turning point*<sup>2</sup> pode ser uma nova circunstância que levará o protagonista a uma nova meta, movimentando o ritmo da trama.

---

<sup>2</sup> Em português, “ponto de virada”.

McClellan (2007), por sua vez, destaca a existência de intervalos calmos entre os períodos mais tensos do filme, que servem para promover humor ou desenvolver motivos e tramas secundárias, devendo ser mesclado com passagens mais fortes de ação, fornecendo um certo alívio ao espectador.

Depreende-se daí que a narrativa clássica ficcional tem de, inicialmente, estabelecer o mundo diegético e suas condições de equilíbrio – junto à exposição das metas do protagonista – para, posteriormente, mover-se através de uma série de ações que, em uma cadeia lógica de causa e efeito, caminham para a resolução do objetivo do protagonista e para o restabelecimento do equilíbrio no mundo ficcional. Desta forma, a narrativa se organiza através de “ganchos” entre as cenas, ou seja, questões deixadas em aberto que deverão ser retomadas em seguida.

No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada pendente (frequentemente por meio de um “gancho de diálogo”). Daí a famosa “linearidade” da construção clássica – aspecto que não é característico dos filmes soviéticos de montagem (que seguidamente se recusam a demarcar as cenas com nitidez). (BORDWELL, 2005, p. 282).

McClellan (2007) alega que a divisão da narrativa do filme clássico em partes é meramente intuitiva e não deve ser encarada como uma estrutura engessada e formal, como muitos manuais de roteiro atuais fazem perceber. Para a autora, este formato de narrativa passou de geração em geração de realizadores de filmes e sobreviveu até hoje pelo simples fato de que os realizadores de hoje aprenderam a fazer filmes assistindo àqueles feitos pelas gerações anteriores.

Thompson (1999) reconhece que nos anos recentes essa estrutura tem apresentado certas alterações. Para ela, alguns filmes de ação e suspense tem adicionado mais pontos altos na narrativa após o aparente clímax já ter resolvido a ação. A adição de novas viradas na narrativa seria uma tendência de alguns roteiristas para surpreender os espectadores, frustrando suas expectativas. A autora considera esses finais como uma reflexão da tradição hollywoodiana de procurar inovação dentro de fórmulas já estabelecidas.

Como já mencionado, finais em aberto são tipicamente evitados nos filmes clássicos, a não ser que haja a pretensão de lançamento de uma sequência. Contudo, como afirma McClellan (2007), mesmo assim é sempre necessário que se tenha o fechamento da maior parte das tramas junto ao término da narrativa clássica. Geralmente, por questões pragmáticas como a duração do filme, algumas tramas secundárias acabam por não ser



resolvidas ao final, o que pode fazer com que o espectador fique sem saber como vão se dar os destinos de certos personagens que tenham recebido menos destaque durante a narrativa.

O desenrolar dos fatos deve resultar em um final caracteristicamente clássico, que poderá se apresentar, geralmente, com a revelação de uma verdade, com a conclusão lógica da série de fatos apresentados, ou com a consagração da estrutura.

O cinema clássico não encoraja os filmes a cultivarem normas extrínsecas idiossincráticas. As principais inovações de um filme ocorrem no nível da fábula, ou seja, são “novas histórias”. Claro que os elementos estilísticos se modificaram ao longo do tempo, mas os princípios fundamentais de construção da trama (priorização da causalidade, orientação do protagonista por objetivos, prazos finais etc) mantêm-se em vigor desde 1917. (BORDWELL, 2005, p. 294-295)

Um dos fatores que diferencia a narrativa ficcional hollywoodiana da narrativa típica do cinema europeu que produz os considerados “filmes arte”, é justamente o fato de que a segunda “pode promover um apagamento das linhas de separação entre realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos inseridos, [enquanto a primeira] nos solicita a supor distinções bastante claras entre esses estados”. (BORDWELL, 2005, p. 289-290). McClean (2007) considera que os filmes de ficção clássicos são mais fáceis de se entender por terem menos ambiguidades e simbolismos, mas que, apesar disso, qualquer filme de *Hollywood* é narrativamente tão complexo quanto um filme de arte.

De acordo com Thompson (1999), foi no período pós Segunda Guerra Mundial que a lógica de produção hollywoodiana passou a estar mais atrelada à questão econômica, tornando-se, de certa forma, refém das leis de mercado e das forças institucionais. Segundo a autora, alguns diretores da década de 1960 e 1970, acabaram se rebelando contra esse sistema de produção, passando a criar filmes mais autorais, objetivando maior liberdade de criação artística em *Hollywood*. Porém, os realizadores que fizeram filmes muito pessoais e diferentes do comum, como, por exemplo, Robert Altman, acabaram ficando marginalizados, por não terem recebido boa aceitação do público.

Os criadores que obtiverem maior sucesso na época foram aqueles que conseguiram conciliar sua liberdade de criação com a maneira clássica de se fazer filmes, aceitando trabalhar em meio a um sistema onde os executivos de estúdios ainda tomariam as decisões finais. Segundo Thompson (1999), filmes como *O poderoso chefão* (1972), dirigido por Francis Ford Coppola, e *Tubarão* (1975), dirigido por Steven Spielberg, exemplificaram como *Hollywood* poderia continuar a fazer sucesso através de sua habilidade em contar histórias baseadas em ação e com personagens de fortes traços psicológicos. Desta forma, o

sistema clássico de se fazer filmes permanece bem-sucedido até os dias atuais. “O sistema clássico está vivo e vai bem”<sup>3</sup>. (THOMPSON, 1999, p. 09).

## 2.2 PRINCIPAIS RECURSOS ESTILÍSTICOS UTILIZADOS NA FICÇÃO CLÁSSICA

Apoiados por uma série de mecanismos como a montagem invisível, os filmes clássicos de *Hollywood* procuram garantir a subordinação dos aparatos técnicos à narrativa fílmica. Como afirma Thompson (1999), a organização espaço-temporal dos planos, por exemplo, deve ser motivada pela estrutura da trama e orientada pela lógica da continuidade, de maneira a guiar a atenção do espectador de momento a momento do filme.

Através de procedimentos como *montagem paralela*, *planos ponto-de-vista*, estruturas de *campo/ contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências. Aprendeu a levar o espectador pela mão, através da trama, sem que um meganarrador com sua voz em *over* (ou incorporada através de letreiros) tivesse de enunciar monologicamente a informação ficcional. (RAMOS, 2008, p. 25).

De acordo com Bordwell (2005), o cinema clássico utiliza a tecnologia e os efeitos para preservar o realismo do mundo diegético, por isso, as técnicas devem ser empregadas de maneira a estarem integradas à narrativa. O objetivo é que o espectador esteja sempre imerso na história, desta forma, todo o processo de montagem deve ser feito sem que chame atenção para si mesmo, da maneira mais invisível possível. “De todos os sistemas, o mais codificado em regras é o da decupagem clássica. A confiança num determinado eixo de ação orienta o espectador com relação ao espaço, e a sucessão de corte mostra escolas paradigmáticas claras entre os diferentes tipos de *raccord*”<sup>4</sup>. (BORDWELL, 2005, p. 293).

Utiliza-se o termo *raccord*<sup>4</sup> para designar o elemento que cria uma ligação formal entre dois planos consecutivos de uma cena. Para orientar o olhar do espectador, cada plano deve estar ligado ao seguinte através de uma lógica de continuidade espaço-temporal, assim, os *raccords* podem ser determinados, por exemplo, pelo deslocamento de um personagem no ambiente, ou pela direção do olhar de algum personagem em cena.

---

3 “The classical system is alive and well”; tradução nossa.

4 O termo pode ser traduzido do francês como “conexão”.

A maior parte das cenas hollywoodianas inicia-se com planos de conjunto, segmenta o espaço em planos mais próximos, ligados por *raccords* de olhar e/ ou campo/contracampo, e somente retorna para planos mais afastados se o movimento dos personagens ou a entrada de um novo personagem exige que se reoriente o espectador. (BORDWELL, 2005, p. 294).

Bordwell alega que o espectador não precisa estar constantemente relembrando cada um dos diferentes elementos espaciais que compõe a cena, mas deve, ao menos, conseguir conceber um mapa superficial da organização e disposição relacional entre os principais fatores dramáticos em cena. “Assim, um corte fora de continuidade pode facilmente ser ignorado porque os processos cognitivos do espectador classificam as pistas de acordo com sua pertinência para a construção da cadeia causal da fábula.” (BORDWELL, 2005, p. 297). Portanto, nota-se que a orientação do espectador no espaço diegético é de extrema importância para a compreensão da narrativa e, conseqüentemente, motivo de preocupação para o cinema clássico.

Da mesma forma que a relação espacial dentro de uma mesma cena deve ser bem sinalizada, a relação temporal entre uma cena e outra também deve ser claramente estabelecida. Este tipo de orientação, por sua vez, pode ser feita de forma mais simples, como através de um simples diálogo entre os personagens. Segundo Bordwell (2005), a desorientação do espectador somente é aceitável se temporária e motivada pela própria narrativa, como, por exemplo, para se transmitir a desorientação e perturbação do próprio personagem em determinada cena.

A edição incoerente da direção dos movimentos, assim como a angulação inconsistente dos olhares, é menos provável. Falsos *raccords* facilmente perceptíveis e cortes não motivados são expressamente proibidos. Esse aspecto paradigmático faz do estilo clássico, com todas as suas “normas”, não uma fórmula ou receita, mas um conjunto historicamente determinado de alternativas mais ou menos prováveis. (BORDWELL, 2005, p. 294).

Os falsos *raccords* podem ser utilizados durante o filme quando a intenção for causar um efeito de disjunção, ou seja, em casos em que for desejada uma ruptura proposital na linearidade da cena. Este tipo de montagem é encontrada mais comumente no cinema europeu, como, por exemplo, em filmes do cineasta francês Jean-Luc Godard. No cinema clássico hollywoodiano o falso *raccord* é raramente utilizado, justamente por haver um compromisso rígido com a continuidade.

A tendência para os filmes clássicos é que haja uma motivação realista por trás de cada elemento apresentado em cena. De acordo com Bordwell (2005), a narração clássica utiliza a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações acerca

da história. Dessa forma, a disposição dos objetos é feita de maneira a destacar os itens que serão mais relevantes para a narrativa, de forma a orientar a atenção do espectador.

Este direcionamento do olhar também é determinado através do posicionamento do objeto de interesse em relação à câmera, que deve, geralmente, estar centralizado no quadro. “As pessoas são ajustadas com vistas à obtenção de uma autoconsciência moderada, posicionando-se os corpos em ângulos relativamente frontais, porém evitando-se os olhares para a câmera.” (BORDWELL, 2005, p. 287). A iluminação da cena também deverá dar destaque àquilo que for relevante para a narrativa.

As configurações espaciais são motivadas realisticamente (a redação de um jornal deve conter mesas, máquinas de escrever, telefone) e, principalmente, por necessidade composicional (a mesa e a máquina de escrever serão utilizadas para redigir matérias jornalísticas relevantes, os telefones constroem ligações fundamentais entre os personagens). (BORDWELL, 2005, p. 280).

Além de criar a ambientação das cenas e situar o espectador na narrativa, as técnicas do cinema clássico são utilizadas, principalmente, para estabelecer a intensidade dramática de cada parte da trama. “À medida que os personagens interagem, a cena é segmentada em imagens mais próximas de ação e reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão.”. (BORDWELL, 2005, p. 291). Dessa forma, quanto mais próximo é o plano, mais teor dramático ele carrega; quanto mais escuro o ambiente, mais sombria tende a ser a passagem da narrativa; quanto mais rápido o movimento de câmera, mais intensa é a passagem da trama.

Segundo Bordwell (2005), o fato de que as informações causalmente significativas para uma determinada cena, em regra, não sejam mantidas desconhecidas ao espectador, indica que a narração clássica mantém um alto grau de comunicabilidade com sua audiência. Além disso, os dados mais importantes para o estabelecimento da compreensão da narrativa tendem a ser repetidos mais de uma vez ao longo do filme, sendo reiteradas pelas falas ou pelo comportamento dos personagens. Essa repetição serve para reafirmar os dados sobre os quais a hipótese do espectador deve se fundar.

Thompson (1999) estabelece que os filmes de *Hollywood* tendem a fornecer as informações sobre os traços dos personagens, sobre os prazos, e qualquer outro fator, de forma redundante, de maneira que cada informação importante se repita pelo menos três vezes durante o filme. Isso ocorre para que certos detalhes sejam reiterados aos espectadores que

por ventura pudessem estar desatentos. O desafio é manter uma causalidade compreensível e estabelecer o espaço e tempo de maneira clara.

Essa característica redundante da narrativa clássica seria uma evidência do que Bordwell (2005) define como “marcas de enunciação”. De acordo com o autor, a narração hollywoodiana não é totalmente invisível, justamente por apresentar um alto grau de comunicabilidade com o espectador, orientando, de diferentes formas, a maneira pela qual a própria trama deve ser interpretada. Além disso, existem certos trechos nos quais a narração se mostra ciente do público que a assiste, como nos casos dos créditos iniciais e finais; quando a câmera assume a posição do olhar do espectador; ou quando personagens olham diretamente para a câmera.

A abertura e o final do filme são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A sequência de abertura dos créditos e os planos iniciais em geral exibem traços de narração aberta. Porém, uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua interação assumam o controle da transmissão de informações. (BORDWELL, 2005, p. 285).

Algumas outras marcas de enunciação também demonstram o caráter onisciente da narrativa clássica. A escolha de planos – aproximados para dar destaque a detalhes e emoções, e abertos para facilitar o reconhecimento da ambientação da cena – é um exemplo de momento onde a narração está constantemente demonstrando sua onisciência, ou seja, que sabe o que está por vir, que tem conhecimento de detalhes alheios aos espectadores. A montagem em paralelo também é um exemplo de enunciação da narrativa, porque intervém em uma cena para relacioná-la com outra que de certa forma lhe seja concernente. “O corte no interior de uma cena e a montagem em paralelo entre vários locais são indicativos da onipresença da narração”. (BORDWELL, 2005, p. 287).

Bordwell (2005) afirma ainda que a comunicabilidade da narração clássica pode ser observada nos momentos onde há lapsos temporais, ou seja, quando ocorrem omissões devido a algum salto no tempo dado pela narrativa. Segundo o autor, quando isso acontece, logo algum diálogo entre os personagens, ou outra indicação qualquer, surge em cena para alertar o espectador de que houve uma omissão em relação a um momento da história. Tendo noção disso, o espectador se encarrega de preencher as lacunas com as informações que serão dadas posteriormente pela narrativa.

De um modo bastante geral, pode-se dizer que a narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer a seguir”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. (BORDWELL, 2005, p. 285).

A tarefa principal da narração clássica é convidar o espectador à “formulação de hipóteses altamente prováveis exclusivas e então confirmá-las, mantendo ao mesmo tempo a diversidade no desenvolvimento concreto da ação”. (BORDWELL, 2005, p. 298). Para McClean (2007), quando a narrativa clássica não segue suas premissas básicas, há uma queda na qualidade do filme. Se a história apresenta uma estrutura pouco desenvolvida, a narrativa ficará enfraquecida. Outros fatores que podem influenciar negativamente a qualidade da narrativa são: basear-se em premissas pobres; apoiar-se em efeitos visuais e no espetáculo como substituição para a ação e para o desenvolvimento psicológico do personagem; apresentar mudanças drásticas em detalhes fundamentais da trama original, quando se tratar de uma história adaptada.

Devido à sua disseminação no comércio internacional, o modelo de produção dos filmes hollywoodiano influenciou imensamente a produção cinematográfica em todo o mundo. Segundo Bordwell, principalmente após o ano de 1917, “as formas de realização cinematográfica dominantes no exterior foram profundamente afetadas pelos modelos narrativos utilizados pelos estúdios americanos.”. (BORDWELL, 2005, p. 298-299). Porém, isso não significa que a narrativa clássica hollywoodiana seja a principal corrente cinematográfica do mundo.

De acordo com Thompson, a linguagem da narrativa clássica não é tão unificada a ponto de funcionar apenas como um único estilo. Segundo a autora, existem tantas outras produções cinematográficas ao redor do mundo que sofrem a influência de outras culturas e que surgem em meio à outra realidade econômica e social, que afirmar que, hoje em dia, a narrativa clássica hollywoodiana permanece inalteradamente como a principal corrente cinematográfica seria uma generalização enganosa.

### 3 A NARRATIVA NÃO FICCIONAL

A narrativa não ficcional, por sua vez, atém-se a contar uma história verdadeira, descrevendo fatos que se desdobram no mundo real, expondo uma realidade factual. Na literatura, gêneros como as memórias e as biografias compõem esta categoria de narrativa, pois são relatos de histórias verídicas da vida de determinada pessoa ou de momentos históricos específicos. No cinema, podemos traçar um paralelo e delimitar as narrativas de não ficção aos filmes documentários.

De acordo com Bill Nichols, “o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda” (NICHOLS, 2012, p. 47). Porque, diferentemente da ficção, o filme de vanguarda geralmente não é estruturado por uma narrativa lógica ou por uma sequência inteligível de ações. Assim, da mesma forma que o documentário não se confunde com a ficção, o cinema experimental também não, pois se compõe de maneira predominantemente distinta.

Ao diferenciar o filme de ficção do documentário, Nichols (2012) afirma que, como representação, nenhum filme pode ser considerado inteiramente uma ficção. Ele argumenta que, mesmo na ficção, sempre haverá referências ao mundo material, à sociedade e à vida real de alguma forma, e que, assim, mesmo quando se assiste a um filme de ficção, pode-se depreender a realidade que havia por trás das câmeras. Através de uma série de indícios, pode-se notar o momento histórico, o local, e diversos outros contextos em que determinado filme de ficção foi feito, por isso, na concepção de Nichols, todos os filmes seriam de certa forma também documentários.

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2012, p. 26).

A partir daí, Nichols conceitua os documentários de satisfação de desejos como aqueles que definimos aqui como de narrativa de ficção. “Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser.” (NICOLHS, 2012, p.26). Já os documentários de representação social são definidos por Nichols como aquilo que chamamos de não ficção, ou

seja, os filmes que “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos.” (NICHOLS, 2012, p.26).

Segundo Noël Carroll (2005) o termo documentário foi utilizado pela primeira vez pelo cineasta inglês John Grierson para denominar o campo de sua prática, buscando assim diferenciar os filmes de não ficção que tratavam das atualidades de outras não ficções produzidas na época. “Ao introduzir o termo, porém, Grierson pensava em algo bastante específico. Ele definiu o documentário como 'o tratamento criativo das atualidades'. [...] Pretendia distinguir o documentário griersoniano de objetos como as *actualités* de Lumière e os cinejornais.” (CARROLL, 2005, p. 69).

Carroll (2005), por sua vez, une a proposta de Grierson, ao diferenciar os tipos de não ficção, e de Nichols, ao propor uma nova caracterização dos campos da ficção e não ficção baseada em aspectos de sua recepção pelo público. Carroll considera que é impossível que se distinga a ficção da não ficção através de aspectos formais apenas, afirmando que ambos os campos podem utilizar técnicas próprias do outro e compartilhar uma série de estruturas. Por isso, o autor propõe uma nova forma de distinguir e conceituar os campos baseando-se na análise da postura que o espectador desenvolve ao assistir àquela narrativa.

Os espectadores cinematográficos tendem a interpretar um filme como uma ficção quando subentendem que a intenção do autor deste filme é que seu conteúdo seja encarado como ficcional. “Ao elaborar ficções, os autores intencionalmente apresentam ao público situações (ou situações-tipo) concebidas para serem 'entretidas' no pensamento por esses públicos.” (CARROLL, 2005, p. 85). Portanto, o espectador da ficção não a encara como uma afirmação factual, mas tem consciência de que seu conteúdo deve ser abstraído imaginativamente.

Quanto aos filmes de não ficção, Carroll os separa em cinema do traço pressuposto e cinema de asserção pressuposta. Segundo ele, os filmes de asserção pressuposta passam ao espectador a noção de que seu conteúdo deve ser entretido sob a forma de uma proposição verdadeira de seu autor, seriam portanto qualquer tipo de não ficção, como as *actualité*, os cine-jornais e os documentários. Os filmes do traço pressuposto, porém, demandam de seu público uma crença na dimensão documental de seu texto, ou seja, a intenção do autor é que as imagens sejam consideradas traços históricos autênticos.

Ao contrário da noção griersoniana de documentário, o conceito de cinema da asserção pressuposta inclui a *actualité*. Mas, em contraste com o cinema do traço pressuposto, possui maior abrangência. Ele inclui todos os tipos de filmes sobre fatos supostos, independentemente de a apresentação de tais fatos ser feita por meio de imagens de arquivo autênticas ou por outros meios. (CARROLL, 2005, p. 94).



Desta forma, pode-se notar que o cinema da asserção pressuposta abarca todos os filmes de não ficção, até mesmo os que envolvem manipulações digitais e simulações animadas ou reencenações, como certos documentários de canais de TV a cabo como *Discovery Channel*. O cinema do traço pressuposto, porém, incluiria apenas os documentários típicos do cinema contemporâneo, que representam pesquisas documentais de seus autores. Por isso, consideraremos o filme documentário como sinônimo do cinema do traço pressuposto definido por Carrol.

### 3.1 O DOCUMENTÁRIO

Diferentemente da ficção, o documentário se aproxima da tradição retórica, pois é formulado de maneira a fazer com que o espectador acredite em seu conteúdo e o perceba como verdadeiro. “A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real).” (NICHOLS, 2012, p. 26). Desta forma, o documentarista, que presumidamente visa a persuadir acerca de seu ponto de vista, deve despertar e estimular a crença do espectador.

Precisamos avaliar suas [dos documentaristas] reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2012, p. 26-27).

Assim, os documentários devem retratar, de acordo com a visão de seu autor, determinada realidade social; apresentar argumentos ou histórias que permitam ao espectador ver o mundo de uma nova maneira. Assim, é papel do cineasta elaborar argumentos e formular estratégias persuasivas para convencer o público acerca de suas opiniões e de seu ponto de vista. A intenção final do documentário não é ser uma reprodução da realidade, mas sim uma representação; apresentando uma perspectiva singular sobre o mundo. “O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas.” (NICHOLS, 2012, p. 49).

Assim, predomina no documentário uma lógica informativa, que busca organizar seu conteúdo de maneira a formar um argumento. A partir daí, Nichols (2012) afirma que

surgem algumas normas e convenções típicas do documentário, que ajudam a caracterizá-lo, como a gravação de som direto, o uso do comentário com voz de Deus, as entrevistas e depoimentos, os cortes para ilustração ou explicação da situação mostrada em cena e a utilização de pessoas comuns, em seus papéis cotidianos, como personagens.

Outra particularidade do documentário é a não priorização da continuidade. Ao contrário do cinema clássico hollywoodiano, que trabalha para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas, o documentário pode estabelecer a coesão entre suas cenas de outras formas além da montagem, como através de narração, ou do próprio contexto das cenas, uma vez que elas se ligam de maneira factual. “Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no doc pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas.”.(NICHOLS, 2012, p. 55).

De acordo com Nichols (2012), o documentário constitui mais uma voz dentre muitas que compõem um campo sempre existente de debate e contestação social. O documentário deve levantar questões que ainda não foram definitivamente resolvidas, ou sob as quais ainda não se chegou a um consenso, sob uma perspectiva particular, estimulando, assim o desejo de saber do público, proporcionando a ele descobertas, novos conhecimentos e uma nova consciência social. Assim, o documentário deve ser fonte de estímulo para aqueles que têm engajamento político e interesses pelas questões sociais do momento.

Em suma, os vídeos e filmes documentário falam do mundo histórico de formas elaboradas para nos comover ou persuadir. Eles tendem a repisar aqueles aspectos da experiência que se encaixam nas categorias gerais de práticas sociais e relações mediadas institucionalmente: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história etc. Apresentam essas questões de um ponto de vista em particular; representam uma maneira de ver, e valorizar ou avaliar, seu tema. (NICHOLS, 2012, p. 114-115).

A partir do importante papel social que desempenha, podendo causar impacto na sociedade ao expor determinada realidade, sobre o documentarista é depositada grande responsabilidade. O realizador do documentário deve apresentar sério compromisso com a retratação da verdade, sob o risco de ser acusado de má-fé – sendo, assim, reputado pelos espectadores e em seu meio, como um realizador antiético – e de comprometer a própria categorização do filme, que pode, então, passar a ser considerado um “falso documentário”.

### 3.2 A INDEXAÇÃO E A ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO

A partir do momento em que um filme é indexado como documentário, ou seja, colocado nesta categoria por seu realizador, espera-se que certas regras sejam seguidas. Como Noël Carroll (2005) aponta, os filmes considerados documentários típicos são aqueles a partir dos quais o público pressupõe não apenas a dimensão assertiva dos enunciados como também o caráter de “traço” das imagens. Espera-se, portanto, que as imagens do documentário estejam ligadas diretamente aos acontecimentos, apresentando, assim, qualidade de documentação.

O conceito de indexação foi introduzido pelo próprio Carroll (2005) para se referir ao conjunto de circunstâncias que levam o público a crer que um filme pertence ou não à categoria de não ficção. O autor propõe que através de uma série de indícios comerciais, o espectador sempre sabe se vai assistir a um filme de ficção ou a um documentário, e a partir daí que ele desenvolverá expectativas que orientarão sua experiência espectral de acordo com a intenção do autor do filme. “Não vamos ao cinema para descobrir se um filme é ou não um documentário. Vamos ao cinema para ver um documentário, e para experimentar uma narrativa por imagens dentro do contexto das expectativas que norteiam o que entendemos por documentário.”. (CARROLL, 2005, p. 167).

É impossível que se tenha certeza sobre o caráter ficcional de um filme vendo-o de maneira descontextualizada, ou seja, analisando apenas suas propriedades estruturais manifestas. Carroll (2005) afirma que os espectadores cinematográficos, assim como os leitores de obras literárias, geralmente já sabem que tipo de “etiqueta” o filme recebeu, porque esse tipo de informação circula antes mesmo de o filme ser lançado, através de publicidade e críticas da imprensa e até mesmo do boca a boca.

Essa indexação deve ser pensada socialmente, a partir dos mecanismos de divulgação e afirmação do estatuto da obra que repercutem a intenção do autor. Esses mecanismos envolvam agentes e instituições diversas como entrevistas e repercussões na imprensa, resenhas críticas, propaganda, indicações em programação, canais diferenciados no cabo, estantes em videolocadoras, produtoras especializadas, etc. (RAMOS, 2005, p. 166).

Assim, ao assistir a um filme indexado como documentário, o espectador espera obter asserções sobre o mundo histórico, e mais que isso, ver traços de ligação direta com a realidade. Por isso, quando um realizador indexa seu filme como documentário, mas manipula

as situações em frente às câmeras de alguma forma, ele tende a ser taxado como antiético, justamente por trair as expectativas de seus espectadores.

Este é o caso do cineasta Flaherty, que indexou o seu filme *Nanook* (1922) como um documentário apesar de ter interferido em algumas cenas, devido às limitações das locações. Segundo Fernão Pessoa Ramos, a solução encontrada por Flaherty para filmar ao ar livre na região Ártica, já que na época não se possuía tecnologia que permitisse a emulsão do negativo em temperaturas tão baixas, foi “encenar e preparar a ação, mantendo-se próximo a pequenos centros habitados onde, encenando, representou o movimento de Nanook em terras distantes”. (RAMOS, 2008, p. 43). Além disso, outros detalhes menos fáceis de o espectador identificar também foram manipulados, como o iglu no qual a família de Nanook se abriga do frio, que não tinha teto para permitir a entrada da luz para a filmagem.

De acordo com Carroll (2005), em casos como este, nos quais o filme é indexado como documentário apesar de seu realizador, de certa forma, enganar o espectador apresentando imagens forjadas, o documentário deixaria de ser considerado um filme do traço pressuposto, já que a ligação direta de suas imagens com a realidade torna-se questionável. Porém, o filme continuaria a pertencer ao campo do cinema de asserção pressuposta, já que não perde sua intenção de retratar realidades sociais e históricas sob determinada perspectiva, com ponto de vista particular do autor.

O filme não se torna ficcional porque o cineasta falsificou a imagem. Segue sendo um filme de asserção pressuposta. Mas é um *mau* filme de asserção pressuposta, porque o realizador deixou de respeitar seu compromisso com os padrões de evidência e argumentação apropriados ao conteúdo da obra. (CARROLL, 2005, P. 100).

Além disso, Bill Nichols (2012) chama atenção para a responsabilidade que os documentaristas têm de representar pessoas que não conhecem. Ao mostrar estes personagens reais, que são pessoas que têm algum interesse ou ligação com o assunto retratado no documentário, o realizador corre o risco de explorá-las, expondo-as de maneira exagerada ou inadequada. “Levando em consideração que a maioria dos cineastas age como representante [...] e não como membro da comunidade, frequentemente surgem tensões entre o desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo do indivíduo de ter respeitado seus direitos sociais e sua dignidade pessoal.”. (NICHOLS, 2012, p. 38).

De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2008), porém, o conceito de ética no documentário é relativo, e tem sido alterado ao longo dos anos. Segundo o autor, nas primeiras décadas após o surgimento do documentário, o senso comum era de que o

realizador deveria desempenhar uma função educativa com seu filme, por isso a enunciação dos primeiros documentários é marcada pelo predomínio da voz-de-Deus. Nesta época ainda não havia a preocupação ética quanto à construção da encenação ou a motivação diegética dos personagens retratados, por isso se fazia amplo uso de estúdios e atores.

O tipo de fotografia com o qual o documentarismo inglês trabalha leva o documentário em direção à *encenação-construída*. Exige preparação da ação, decupagem prévia e representação especificamente voltada para as condições de luz e sombra exigidas pela máquina-câmera, deixando passar ao largo o captar do transcorrer do mundo em sua indeterminação e imprevisibilidade. (RAMOS, 2008, p. 41).

Ramos deixa claro, porém, que isso não era considerado um problema ético até então, e que por isso, querer “estabelecer contradição entre *encenação* e narrativa documentária é desconhecer a história do documentário”. (RAMOS, 2008, p. 41). Percebe-se, a partir daí, que são as tecnologias e os recursos existentes em cada época que determinam a noção de ética e a natureza dos documentários. Quanto mais se permite a transparência para com o público, através de mecanismos como a gravação direta do áudio, mais ela é esperada e exigida por este público.

### 3.3 PRINCIPAIS RECURSOS ESTILÍSTICOS UTILIZADOS NOS DOCUMENTÁRIOS

Fernão Pessoa Ramos (2008) divide a tradição documentária em três principais períodos, que determinarão, na maioria dos casos, as características manifestas e não manifestas dos documentários de cada época, como a intenção de seus realizadores. Como mencionado anteriormente, Ramos determina o primeiro documentário com o da ética educativa, no qual há forte presença da locução com voz *over*, ausência de entrevistas e depoimentos, encenação em locações ou cenários e utilização de pessoas comuns como atores. “O conjunto de valores que sustenta esse tipo ético foi teorizado de modo amplo por John Grierson. Sua principal função é educar a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania, cuidar da saúde, etc.”. (RAMOS, 2008, p. 35).

Além disso, Ramos afirma que a forma de produção do documentário clássico vinculava-se predominantemente a financiamentos de organismos estatais e que, por isso, não era considerado dilema ético algum que o documentário assumisse missão de propaganda. Contando que o conteúdo passado apresentasse um saber válido e legítimo, não havia

problema que fosse um enunciado parcial. “Em outras palavras: se sou de esquerda e veículo valores socialistas em meu documentário, estou cumprindo adequadamente com sua função social divulgando esses valores”. (RAMOS, 2008, p. 35).

A partir da segunda metade dos anos 1950, porém, esgota-se o modelo de documentário com missão educativa financiada pelo Estado, pois novas tecnologias e novos valores éticos entravam em jogo com a eclosão do movimento da contracultura, principalmente nos EUA e Europa. A evolução técnica passou a permitir a gravação sonora direta da tomada, o que possibilitou que a enunciação se desse de outra forma além da locução em voz *over*. Além disso, o surgimento de câmeras menores permitiu a formação de uma nova imagem, mais baseada em planos-sequência, e que, desta forma, acompanhava de maneira melhor o movimento do mundo. Segundo Ramos (2005), é neste momento que se conforma o chamado cinema-direto.

O documentário do cinema-direto passa a questionar o posicionamento do sujeito enunciator e, a partir daí, busca uma ética de recuo. Os documentaristas desta época procuram expor a realidade da forma mais imparcial possível, por isso se dá muito destaque às entrevistas e aos depoimentos, para que assim o espectador tenha liberdade de interpretação e não seja direcionado pela fala do realizador. “Contra o saber, a ética do recuo oferece ambiguidade; contra o aprendizado, a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parece; contra a voz-fora-de-campo, a fala do mundo.”. (RAMOS, 2005, 177).

Porém, logo surgiu uma outra visão em oposição ao movimento de cinema-direto. Percebeu-se que a intervenção do olhar do sujeito enunciator sobre seu documentário é algo inevitável. Assim, uma nova postura ética, mais reflexiva, passa a predominar a partir do início dos anos 1960, visando uma interação mais aberta e assumida entre o documentarista e o mundo que este retrata. “Mostrar que existe construção no discurso, que a imagem não é transparente, que o recuo é apenas mais uma presença, que a imagem mostra necessariamente um ponto de vista, que sempre poderá ser manipulada, etc. conforma os postulados do padrão ético dominante.”. (RAMOS, 2005, p. 179). Este tipo de documentário passa a ser chamado de cinema-verdade.

A partir daí, a questão ética passa a se preocupar com a posição da voz que enuncia. Se a intervenção do realizador no discurso é inevitável, a ideia agora se torna revelar esta construção ao público, de modo que o dispositivo cinematográfico fique evidente. Por isso, os realizadores do cinema-verdade dão ênfase narrativa a procedimentos interativos da

tomada, como as entrevistas e os depoimentos, e na própria articulação discursiva da montagem, mecanismos que demandam a interação do sujeito-da-câmera com o mundo.

Procedimentos metalinguísticos que revelam as condições de enunciação tornam-se figura: a exposição do dispositivo da tomada e sua circunstância (câmeras, microfones, refletores, equipes de filmagem, claquetes), o espaço físico da montagem e mixagem, os contratos firmados entre produção e participantes do documentário, as condições de recepção do documentário, etc. (RAMOS, 2008, p.38).

Ramos destaca ainda uma nova estilística que surge a partir da virada do século e que é o modelo de produção documentária predominante na atualidade. O autor define este momento como o da ética-modesta, que refletiria o fim das grandes ideologias despertado pela pós-modernidade. “A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do 'eu', deixando para trás (...) a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O 'eu' fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala”. (RAMOS, 2008, p. 39). Tendem a ser documentários marcados pelo discurso em primeira pessoa, no qual o sujeito-da-câmera fala primeiro sobre si mesmo para depois se arriscar a fazer enunciações sobre o mundo, ou pela multiplicidade de vozes. Neste último caso, a minimização do discurso do sujeito-da-câmera sustentará uma enunciação despreziosa, constituindo um documentário de narrativa fragmentada.

Pode-se notar, portanto, que os documentários, assim como as ficções, podem apresentar estilos muito diferentes entre si. Desta forma, percebe-se que não são as técnicas de filmagem – pois estas se modificam ao longo do tempo com o surgimento de tecnologias mais avançadas – nem os mecanismos de enunciação – que também passam por transformações de acordo com a mentalidade e a noção de ética de cada momento histórico – que caracterizarão o campo do filme documentário da maneira mais acurada. Como afirma Carroll (2005), o fator que une os filmes documentários na mesma categoria, o seu denominador-comum, é o interesse de seus autores em transmitir asserções sobre a realidade – através de suas retratações particulares de recortes do mundo factual –, o que, por sua vez, causará no espectador uma postura específica de recepção, movendo sua crença e gerando expectativas diferentes das que a ficção gera.

Não se pode perder de vista, também, que Carroll denominou os documentários como filmes de asserção pressuposta “não apenas porque o público presume que deve entreter o seu conteúdo proposicional como assertivo, mas porque podem, também, mentir.”. (CARROLL, 2005, p.89). Desta forma, o documentário não deixa de ser documentário

mesmo quando seu conteúdo é dissimulado pelo seu realizador, já que a intenção deste permanecerá sendo que o público presuma uma intenção assertiva em seu trabalho.

Um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (*over ou dialógica*) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. (NICHOLS, 2012, p. 29-30).

Nichols chama atenção para o fato de que a verdade sobre o mundo, sobre a realidade ou sobre os fatos históricos, nunca será absoluta, porque varia de acordo com a interpretação de cada um. “Um documentário que enuncie categoricamente a existência de mulas-sem-cabeça pode ser um documentário pouco ético, manipulador, supersticioso, não objetivo, etc., mas não deixa de ser um documentário por isso.” (NICHOLS, 2012, p. 30). Por isso, Nichols não considera totalmente válido o conceito de documentário como “o filme que expõe a verdade” e sugere que a narrativa documentária seja pensada como análoga a um ensaio literário, de forma que seja interpretada, assim, como a exposição de críticas, ideias e reflexões pessoais de seus autores.



#### 4 INTERSEÇÕES ENTRE A FICÇÃO E A NÃO FICÇÃO

De acordo com Noël Carroll (2005), os campos da ficção e da não ficção sempre tiveram, e ainda têm, muita influência estilística um sobre o outro. Carroll afirma que o documentário, da forma como se estabeleceu e consolidou, formulado pelo cineasta inglês John Grierson, surge inicialmente para contrapor-se ao cinema de ficção hollywoodiano. Assim, é o cinema de não-ficção que primeiramente busca se diferenciar do formato hegemônico do filme clássico, no início da década de 1930.

Desta forma, e justamente por também buscar transmitir o realismo do mundo histórico e material, o documentário se distanciará dos cenários, roteiros e encenações da ficção. Ao contrário do que ocorria no cinema clássico, no cinema de não ficção a maioria das cenas será filmada em ambientes externos, sem o mesmo controle da fotografia e sem constituição cenográfica. Os personagens retratados não são atores e não seguem um roteiro com suas falas pré-determinadas, o que faz com que o documentário apresente grande teor de improviso em suas cenas. Além disso, tecnologias como gravação do som direto e câmeras portáteis passam a ser utilizadas em larga escala primeiramente pelo cinema não ficcional, justamente por permitirem um melhor acompanhamento da realidade, com os planos-sequência.

Por outro lado, o cinema documentário também carregou consigo muitas técnicas consolidadas pelo cinema ficcional, como a utilização da filmagem em campo-contracampo para retratar entrevistas e diálogos, e também do plano-ponto-de-vista para constituir a imagem do sujeito-câmera, além de outros artifícios, como o *flashback* e a montagem paralela. Além disso, Nichols (2012) destaca que ao longo dos anos, até as estruturas mais marcantes da ficção, como a roteirização, o ensaio e a encenação passaram a ser adotadas pelo cinema documentário, tanto para produzir cenas de reconstituição quanto para se obter mais controle sobre a produção de seu conteúdo. “Querer negar estatuto documentário a uma narrativa, alegando existência de *encenação*, é desconhecer a tradição documentária.” (NICHOLS, 2012, p.26).

Nichols aponta ainda que a decupagem do documentário, assim como a da narrativa ficcional clássica, também apresenta preocupação em estabelecer e transmitir ao espectador a noção de unidade espacial. Desta forma, busca-se organizar os planos que são filmados em ângulos distintos da maneira mais convergente possível, criando, assim, os chamados *raccords* de movimento, olhar e direção. “A decupagem espacial e temporal documentária possui, no entanto, a especificidade de articular-se na exposição do argumento

ou da asserção, enquanto a narrativa clássica ficcional articula-se apenas em função da demanda espaço-temporal da trama.”. (NICHOLS, 2012, p. 25-26).

Fernão Pessoa Ramos destaca o caso de alguns filmes nos quais o único elemento que ainda se aproxima da narrativa documental é a história em si – baseada em fatos históricos - enquanto o resto se comporta como uma ficção típica. Ramos denomina este tipo de filme como docudrama. “O docudrama é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-se-conta*.”. (RAMOS, 2008, p. 51).

Ramos (2008) afirma que os docudramas apresentam todas as características narrativas de uma ficção clássica hollywoodiana, como conflitos entre os personagens, pontos de clímax da ação e prazo final. Por isso, muitas vezes a trama deixa de se ater tanto aos fatos históricos para desenvolver maior riqueza narrativa, como por exemplo, criando personagens secundários e adaptando certos acontecimentos de forma a acentuar as intrigas e destacar as reviravoltas do enredo. Além disso, perdem-se os índices da enunciação documentária característica.

A ausência de voz *over*/locução, entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, o uso de atores profissionais, o fato de as peripécias serem complexas, articuladas em torno de reconhecimentos e reviravoltas, tudo isso aproxima o docudrama da estruturação típica da narrativa clássica ficcional, afastando-o do documentário. (RAMOS, 2008, p. 51).

A ficção por sua vez, se renova constantemente e adota dispositivos típicos da não ficção, justamente com a intenção de estabelecer uma noção mais efetiva de realismo em suas imagens. De acordo com Nichols (2012), recursos como a utilização do som direto e de câmeras portáteis foram rapidamente incorporados pelo cinema ficcional, que hoje utiliza cenas externas e planos-sequência em movimento com a mesma frequência – ou até mesmo maior – em que opera com dispositivos de filmagens considerados típicos da ficção, como a montagem paralela. A própria montagem paralela, inclusive, também é um recurso típico da ficção que passou a ser adotado pelos documentaristas para estabelecer argumentos e criar relações semânticas implícitas.

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). (NICHOLS, 2012, p. 17)

Além disso, Carroll (2005) destaca que existe uma série de técnicas que são utilizadas pelo cinema ficcional para que seus filmes se assemelhem ainda mais às narrativas não ficcionais. Alguns efeitos de imagens típicos de gravações documentais, como fotografia granulada e instabilidade da câmera, podem ser reproduzidos no cinema ficcional de maneira a reproduzir o estilo de um documentário ou de filmagens amadoras. Esses mecanismos servem para conferir mais verossimilhança e autenticidade à ficção, podendo intensificar a impressão do realismo do filme a tal ponto que o espectador não saiba mais se assiste a uma ficção ou não, e neste ponto que a indexação se torna extremamente importante.

O modo como um filme é classificado é um assunto inteiramente público; nada há de oculto ou obscuro a seu respeito. Temos acesso às intenções assertivas do realizador por diversos meios: matérias na imprensa, peças publicitárias, entrevistas televisivas, listagens de programação nos cinemas e na televisão, críticas e o boca a boca. (CARROLL, 2005, p. 98-99).

Contudo, além dos rótulos previamente atribuídos pela mídia quanto à categoria dos filmes que são lançados nos circuitos de cinema “[...] também podemos utilizar o conteúdo ou o aspecto visual ou sonoro do filme como evidências sobre a categoria a que pertence.” (CARROLL, 2005, p. 99). Dessa forma, um filme ficcional que utiliza os mecanismos citados para se assemelhar a um filme documental poderia ser erroneamente interpretado como um documentário por algum eventual espectador desinformado de sua indexação. Inclusive, esta parece ser a intenção de muitos cineastas, que lançam mão de vários artifícios para encobrir a verdadeira indexação de suas ficções e fazer com que o público assista a seu filme como se assistisse a uma não ficção.

O objetivo destes cineastas seria estabelecer uma forma de gerar em seu público uma postura de observação típica daquele que assiste a imagens documentais, o que mobilizaria reações mais viscerais do mesmo, uma vez que as imagens passam a ser consideradas reais. Isso só pode ocorrer, porém, com o espectador que não tiver ciência do contexto e indexação do filme. “Notemos que nada obriga o público a seguir as indicações que lhe foram dadas pelo filme. No que diz respeito à escolha do(s) modo(s) de produção de sentido, o filme não tem muito peso diante das imposições do contexto.” (ODIN, 2005, p. 37).

Analisaremos agora os principais tipos de filmes de ficção que unem à sua narrativa tipicamente ficcional alguns dispositivos e mecanismos próprios dos filmes de não ficção, observando que, por mais que apresentem um aspecto material diferente do tradicional, essas ficções permanecem se comportando como tais em uma série de outros atributos.

#### 4.1 O MOCKUMENTARY

De acordo com Bill Nichols (2012), o *mockumentary*<sup>5</sup> é justamente o filme de ficção que objetiva ser fruído pelo espectador como um documentário, constituindo o que o autor chama de pseudodocumentários ou falsos documentários. Como sua própria denominação faz referência, o *mockumentary* é um pseudo-documentário que apresenta, geralmente, um tom de escárnio e sátira. Este tipo de ficção simula ser um documentário através da utilização dos dispositivos estilísticos típicos da não ficção, como as entrevistas e os depoimentos, mas quanto ao seu conteúdo costuma destoar completamente do documentário tradicional, pois exhibe personagens irreais ou comuns demais, que não apresentariam qualquer relevância como personalidades históricas.

Este é o caso do filme *Zelig* (1983), dirigido por Woody Allen. Através de procedimentos característicos da narrativa documentária, como a utilização de imagens de arquivo, voz *over* e depoimentos, conta-se a história de Leonard Zelig, um homem que tem a habilidade de transformar sua aparência na das pessoas que o cercam. Zelig, porém, é claramente um personagem inventado, assim como o resto do filme, que não passa de uma ficção dissimulada com roupagem de documentário. “Esses filmes conscientemente se recusam a forçar a crença na veracidade de suas representações. Alusões de parcialidade exagero criam a convicção de que o que vemos *não* é o que um escrutínio cuidadosos dos fatos revelaria”. (NICHOLS, 2012, p. 87)

Desta forma, o objetivo dos *mockumentaries* não é meramente enganar o espectador e fazê-lo acreditar que assiste a um documentário. Sua intenção é levantar um questionamento acerca da credibilidade das representações fílmicas e televisivas da realidade, mostrando ao público que ele facilmente pode ser levado a crer em qualquer absurdo, desde que dito da maneira correta. “Muito de seu impacto irônico [do *mockumentary*] depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente, nos induzem a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é um documentário. (NICHOLS, 2012, p. 50-51).

É comum também que o próprio *mockumentary* se revele como um falso documentário, seja através da exposição de sua verdadeira indexação pela mídia; seja através de sua própria trama, que tende progressivamente ao nonsense – como o caso do filme *Borat*, dirigido por Larry Charles – ou por apresentar estrelas de *Hollywood* como atores, como no

---

5 União das palavras da língua inglesa *mock* e *documentary* (to *mock* = zombar, enganar, ridicularizar).

caso de *Zelig*, protagonizado pelo próprio Woddy Allen. Nota-se aí, que nem sempre o objetivo do *mockumentary* é enganar o espectador para posteriormente questionar sua crença, sua intenção pode ser simplesmente constituir-se como um filme que embaralha as fronteiras entre a ficção e o documentário e que deseja apenas entreter e divertir o espectador.

Há casos ainda em que o filme se utiliza da sátira para fazer uma crítica política e se retratar indiretamente a situações históricas. Este é o caso de *Distrito 9* (2009), dirigido por Neil Blomkamp, que utiliza como analogia ao regime do *Apartheid* ocorrido na África do Sul entre as décadas de 1940 e 1990, uma situação de invasão de alienígenas na Terra, que passam então a ser segregados e a viver marginalizados e em condições “sub-humanas” em favelas. O título do filme, inclusive, faz uma referência ao Distrito 6, uma área residencial da Cidade do Cabo de onde foram removidos cerca de 60 mil moradores negros, por ter sido decretada uma área exclusivamente para brancos.

De acordo com Nichols (2012), apesar de filmes neste estilo serem produzidos desde bem antes, o termo *mockumentary* só surgiu devido ao sucesso do filme *This is Spinal Tap* (1984), dirigido por Rob Reiner. O filme simula ser um documentário sobre uma banda de *heavy metal* chamada Spinal Tap, mas a banda é fictícia, assim como o filme. Utilizando a linguagem de documentário, através de entrevistas e imagens dos bastidores dos shows e das turnês da banda, o filme satiriza o estilo de vida desregrado das bandas de rock da época.

#### 4.2 O FOUND FOOTAGE

Hoje em dia o termo *found footage*<sup>6</sup> tem sido empregado para designar uma variação de pseudodocumentário que pretende se passar como o filme *found footage* tradicional, que consiste em um filme de vanguarda experimental que une diversos trechos de gravações aleatórias, feitas em diferentes contextos e de diversas autorias, em um mesmo curta ou longa-metragem.

---

<sup>6</sup> Traduzido para o português como “gravações encontradas”.

Tal categoria trabalha com imagens recicladas, artefatos históricos reapropriados em outras configurações formais e seriais. O “found footage film” reprocessa um material de arquivo já filmado, refilmando-o da tela ou por trucagem, como se procedesse a uma análise conceitual e sensorial da percepção.” (Carlos Adriano, p. 04).

Porém, diferentemente do *found footage* original, a narrativa deste estilo de pseudodocumentário não é experimental e muito menos composta por “gravações encontradas” de fato. A ficção que quer se passar como *found footage* geralmente simula ser composta por gravações de uma mesma autoria, ou seja, provenientes de um mesmo lugar – geralmente no formato de imagens amadoras feitas por estudantes e famílias ou até mesmo de câmeras de vigilância – que se configuram como prova de algum caso policial, devido a seu conteúdo que costumeiramente apresenta um caráter testemunhal de acontecimentos estranhos. Assim, o gênero de filme da maioria dos falsos documentários *found footage* é de terror e suspense.

Bill Nichols (2012) não estabelece diferenças conceituais entre os *mockumentaries* e os falsos documentários estilo *found footage*, considerando que ambos pertencem à primeira categoria. Porém, ainda que não haja uma separação teórica formal, é possível que se note uma série de diferenças entre esses estilos de pseudodocumentários. Apesar de também se manifestar como uma não ficção, o filme que se passa como uma *found footage*, diferentemente do *mockumentary*, não apresenta uma estrutura formal típica dos documentários tradicionais, ou seja, com locução em voz *over* e imagens de entrevistas. O *found footage*, na verdade, simula ser inteiramente composto por imagens de arquivo.

Como já citado, o *mockumentary* procura eventualmente se revelar como um falso documentário, para que desta forma, além de satirizar o formato do documentário clássico, possa zombar também da própria crença do espectador. Percebe-se, no entanto, que o *found footage*, por sua vez, não costuma apresentar a intenção de se revelar como uma farsa em nenhum momento. Ao invés disso, procura aproximação técnica máxima do realismo documental para causar em seu público uma recepção típica de quem assiste a imagens verdadeiras.

Os realizadores deste gênero de falso documentário levam tão a sério seu compromisso em subverter a maneira através da qual se assiste a um filme de ficção, que buscam manipular também os fatores externos relacionados aos seus filmes. O primeiro exemplo notável de longa-metragem produzido neste estilo é o filme *A bruxa de Blair* (1999), dirigido por Eduardo Sánchez e Daniel Myrick. Ao contrário de alguns pseudodocumentários

que o antecederam, como *Cannibal Holocaust* (1980), de Ruggero Deodato, *A bruxa de Blair* se mostra ser o primeiro exemplar do gênero que não é um “híbrido”, ou seja, a se constituir inteiramente como um filme composto apenas por imagens de arquivo. Também é o primeiro que demonstra preocupação em trabalhar os fatores extradiegéticos<sup>7</sup> a favor de sua narrativa.

A publicidade feita em torno de *A bruxa de Blair* envolveu uma campanha até então inédita, que utilizou a internet para realizar a promoção de pré-lançamento do filme e para estimular e disseminar a curiosidade entre o público. Através de um site que recebeu o mesmo título do filme, os supostos produtores explicavam que o documentário era composto por imagens feitas por um grupo de três estudantes de cinema que, cinco anos antes, haviam saído de sua cidade rumo ao distrito de Blair com a intenção de fazer um documentário sobre a lenda de uma bruxa local, e que nunca mais retornaram. Explica-se que um ano após o desaparecimento, um outro grupo de estudantes encontrou uma mochila em uma cabana nas florestas de Blair com os rolos de filme e todo o material dos documentaristas desaparecidos.

A campanha foi muito bem-sucedida na época, e o site recebeu milhões de acessos antes mesmo do lançamento do filme. Muitos espectadores foram de fato enganados pela publicidade e pela verossimilhança do formato do longa-metragem, que em vez de créditos iniciais continha um aviso explicando a suposta história das imagens. Todo este contexto tornou *A bruxa de Blair* um dos filmes de maior faturamento da história, tendo tido baixíssimo orçamento e arrecadado mais de 140 milhões de dólares em sua exibição nos cinemas norte-americanos.

Depois do sucesso obtido pelo filme, o formato *found footage* se popularizou e se disseminou entre realizadores ao redor do mundo. Os próximos grandes sucessos de bilheteria, porém, só surgiram alguns anos mais tarde, com o lançamento do filme espanhol *[Rec]* (2007), dirigido por Jaume Balagueró e Paco Plaza, e do norte-americano *Atividade Paranormal* (2007), dirigido por Oren Peli. Ambos, assim como a maioria dos filmes *found footage*, também se enquadram no gênero terror e suspense, apesar de procurarem se diferenciar quanto aos temas retratados.

Como já se infere através de seu título, *Atividade Paranormal* apresenta questões relativas a fenômenos paranormais, configurando-se no formato de imagens caseiras de um jovem casal que resolve instalar uma câmera em seu quarto para verificar o que se passa enquanto dormem. O filme também obteve um dos maiores faturamentos da história do

---

<sup>7</sup> Fatores externos à narrativa; que não integram a trama da história. (trama=diegese).

cinema, tendo em vista que o estilo *found footage* não exige grande investimento de produção justamente por ter a intenção de se aproximar a um filme amador.

Já *[Rec]* manifesta-se como um filme composto por imagens feitas para uma reportagem de televisão que acaba adquirindo caminhos que não se esperava, e assim como *Quarentena* (2008) – dirigido por John Erick Dowdle – foge do tema da paranormalidade representando um medo mais “real” em seus personagens, voltado para a infecção por doenças letais. *Cloverfield* (2008) – dirigido por Drew Goddard – por sua vez, mostra-se como um vídeo que começa sendo gravado com o objetivo de unir depoimentos de amigos, desejando boa sorte e se despedindo de um colega que se mudará para outro país, mas que acaba registrando o momento em que Nova Iorque é invadida e atacada por um monstro. Percebe-se, assim, que nem todos os *found footage* fazem esforço para convencer sua audiência de que seu conteúdo é verdadeiro. Muitas vezes sua intenção é apenas causar uma resposta mais visceral do espectador através de imagens menos trucadas e mais realistas que as da ficção comum.

O filme *Poder sem limites* (2012), dirigido por Josh Trank, também inovou quanto ao tema ao se apresentar como um vídeo gravado entre amigos que adquirem superpoderes. Outra novidade trazida pelo filme é a possibilidade de liberdade da câmera – que pode ser controlada pelos pensamentos dos personagens – que passa a adquirir uma perspectiva de terceira pessoa, distanciando-se da imagem-câmera típica dos documentários. Além disso, tanto este filme quanto *Cloverfield* e *Quarentena* foram produzidos por estúdios hollywoodianos e fugiram da tradição de produção independente dos *found footage*.

Um outro exemplo de *found footage* hollywoodiano é *Contatos de 4º Grau* (2009), dirigido por Olatunde Osunsanmi, que trata do tema de abdução alienígena. Para justificar a presença de uma atriz hollywoodiana como uma das personagens, o filme se explica como “baseado em fatos reais”, contendo em parte imagens de arquivo e em parte a reconstituição dos eventos. No *trailer* do filme, inclusive, sua atriz principal, Milla Jovovich, diz interpretar uma personagem real em uma dramatização de eventos que de fato ocorreram. Contudo, claro que tudo não passa de um golpe de marketing para promover um filme que é ficção pura.

Pode-se perceber, portanto, que o *found footage* procura mobilizar a crença do público, mas não necessariamente através de seu conteúdo – que nem sempre é verossímil – nem através de sua campanha publicitária – já que nem todos necessariamente se promovem como imagens reais – mas sim através do formato como se apresenta. A partir daí procuraremos estabelecer quais os principais dispositivos técnicos e recursos narrativos



responsáveis por criar a aproximação com o estilo da não ficção que os realizadores de *found footage* utilizam. Para isso, analisaremos especificamente os mecanismos empregados no filme *A bruxa de Blair*.

## 5 A BRUXA DE BLAIR

Como dito anteriormente, o modo através do qual o público faz a leitura de um filme de ficção é essencialmente diferente do modo com que ele receberá um filme de não ficção. Como afirma Roger Odin (2005), o espectador assiste a um filme de ficção para vibrar ao ritmo dos acontecimentos narrados, esperando mobilizar suas emoções. Já o espectador que assiste a uma não ficção enseja obter informações sobre a realidade do mundo, presumindo que a narrativa irá estimulá-lo intelectualmente. O que acontece em *A bruxa de Blair*, porém – ou pelo menos o que os seus realizadores tiveram a intenção que ocorresse – é uma troca dessas expectativas; uma alteração na forma como o espectador desenvolve a leitura de uma ficção. Para isso, foi necessário que os autores trabalhassem para inverter uma série de índices acerca da indexação de seu filme.

Primeiramente, os diretores Myrick e Sánchez tiveram que manipular as características diegéticas da narrativa de forma a estabelecer uma verossimilhança típica do documentário. Posteriormente, tiveram de criar um contexto que sugerisse ao espectador que o filme se tratava de fato de uma não ficção, falseando, para isso, alguns elementos extradiegéticos e procurando trabalhar com os mesmos mecanismos utilizados normalmente pelos documentários, evitando ao máximo empregar dispositivos técnicos mais sofisticados, típicos do cinema hollywoodiano.

[...] um filme dá indicações sobre o(s) modo(s) que deseja ver utilizado(s) para sua leitura: em seu paratexto, que apresenta o filme como sendo documentário, ficção, mistura de dois gêneros, ou outro; em certos elementos de conteúdo [...]; ou, às vezes, por meio de um sistema de figuras estilísticas predeterminados: planos tremidos, montagem rápida, som direto dão a entender hoje em dia que se trata de uma reportagem (mas também é possível que não seja o caso; trata-se apenas de uma pressuposição, que pode se revelar falsa). (ODIN, 2005, p. 37)

Desta forma, para compreendermos melhor quais são as estratégias utilizadas pelos diretores que optam em criar um filme pseudodocumentário do tipo *found footage*, analisaremos mais detalhadamente os elementos diegéticos e extradiegéticos do filme *A bruxa de Blair*, considerando que este foi um longa-metragem que serviu de inspiração para outros realizadores e acabou se tornando precursor de vários outros filmes no mesmo estilo.

## 5.1 RESUMO DO FILME

Heather Donahue é uma estudante de cinema residente em Maryland que, intrigada pela lenda da bruxa de Blair, resolve fazer um documentário sobre o assunto. Para isso ela precisa da ajuda de seu colega de classe, Joshua Leonard, que fica encarregado de filmar, e do jovem Michael Williams, que ajuda operando o áudio. Juntos, os três viajam para a cidade que deu origem à lenda, antigamente chamada de Blair e atualmente com o nome de Burkittsville, também no estado de Maryland. Heather leva consigo sua *handycam* para registrar momentos de bastidores da viagem como numa espécie de *making off* de seu documentário.

Chegando na cidade, o grupo entrevista alguns residentes, perguntando-os sobre o que eles sabem da lenda. Cada entrevistado vai adicionando algum detalhe à história da bruxa. A maioria dos depoentes cita o caso de sete crianças que foram encontradas mortas na floresta da cidade há muitos anos, cujas mortes foram atribuídas à suposta bruxa. Alguns habitantes demonstram acreditar na lenda e ter medo, outros não. Um jovem local afirma ter ouvido dizer que a bruxa matava cada uma de suas vítimas por vez, fazendo com que as outras esperassem de costas, para que não vissem a morte uma das outras. Uma senhora afirma ter visto a bruxa pessoalmente e diz que ela era peluda como um cavalo.

Depois de obterem depoimentos o suficiente, os três jovens vão acampar na floresta da cidade para fazer imagens de um suposto cemitério feito em homenagem às sete crianças mortas. Heather parece saber se orientar bem na floresta com um mapa e uma bússola e, depois de caminharem durante o dia, eles chegam ao local desejado, onde observam sete círculos feitos no chão, formados por pedras e galhos. Após passarem a noite acampados na floresta, eles continuam sua caminhada, agora para sair da floresta.

Depois de muito tempo andando, o trio se perde na floresta e acaba tendo que acampar por outra noite. Durante a madrugada eles escutam barulhos que não conseguem identificar e ficam assustados. Ao amanhecer, os jovens notam que surgiram três novas pilhas de pedras semelhantes às encontradas no cemitério ao redor de sua barraca. Eles passam o dia caminhando perdidos e brigando entre si, culpando uns aos outros. Em um determinado momento eles se deparam com várias espécies de “esculturas” feitas de galhos que formam algo parecido como a figura de um corpo humano. O trio começa a ficar assustado e cada vez mais perdido na floresta. Acabam não conseguindo sair da mata, e passam fome e frio por mais dois dias perambulando sem rumo.

Na manhã do quinto dia, Heather e Michael acordam e não conseguem encontrar Josh, que parece ter desaparecido durante a madrugada. Os dois temem um sequestro e saem em busca do amigo, adentrando mais na mata. Depois de escurecer eles se deparam com uma casa abandonada e entram para procurar Josh, pois ouvem a voz dele vindo de lá. A casa parece estar inabitada, toda suja e sem nenhum móvel. Conforme vão subindo as escadas, Michael e Heather podem notar palmas de mão de crianças marcadas com o que parece ser sangue ou tinta nas paredes. Neste momento ambos os personagens estão filmando cada passo que dão. Ao ouvir o que parece ser a voz de Josh vindo do andar de baixo, Michael desce rapidamente para encontrá-lo. Ao adentrar em um dos quartos a câmera que estava em sua mão cai ao chão, e não se consegue ver mais nada. Heather desce desesperada atrás de Michael, chamando-o, mas ele não responde. Heather o encontra em um cômodo, virado de costas para a porta e de frente para uma parede. Ela está histérica, mas ele não se vira nem responde, até que a câmera de Heather também é derrubada ao chão. A imagem oscila até desaparecer.

## 5. 2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS EXTRADIEGÉTICOS

Consideram-se como extradiegéticos as características e elementos de um texto que não integram a sua ação ficcional, ou seja, que não estão inseridas narrativamente em sua trama. São, portanto, os elementos externos através dos quais podem se estabelecer inferências e pressupostos acerca de uma narrativa. No caso de *A bruxa de Blair*, especificamente, pode-se notar que certos fatores extradiegéticos foram intencionalmente criados para influenciar o público a desenvolver determinada interpretação acerca do filme.

O *trailer* do filme se constitui como um importante elemento extradiegético. É através dele que o público começa a desenvolver e direcionar suas expectativas quanto ao teor e andamento da narrativa. Geralmente, este tipo de divulgação procura apresentar cenas-chave do filme para estimular o interesse do espectador. No caso específico de *A bruxa de Blair*, porém, ocorre o contrário. Há a ocultação das cenas que serão mostradas no filme, de maneira a estimular a curiosidade do público, e ao invés disso são exibidas imagens alheias à narrativa, mas que fornecem informações adicionais importantes sobre ela.

O vídeo de divulgação contém um aviso que explica que o filme se trata da reprodução de gravações feitas por três estudantes de cinema que desaparecem durante as filmagens de seu documentário em meio a uma floresta. São exibidas imagens de policiais manipulando as câmeras, rolos de filmes e utensílios supostamente utilizados pelos estudantes e encontrados posteriormente, enquanto são reproduzidos áudios de noticiários falando sobre

o caso. Mostra-se rapidamente o que parece ser uma parte de uma entrevista com o pai de uma das vítimas, na qual se ouve o repórter perguntando se ele acha que o desaparecimento de seu filho está relacionado a alguma espécie de culto.

Assim, assistindo-se ao *trailer*, o espectador pode se remeter a uma ideia de documentário do tipo reportagem, identificando o filme mais como o que Fernão Pessoa Ramos (2008) definiria como “documentário cabo”, do que como um documentário típico de autores de cinema, uma vez que estes costumam ser mais opinativos, críticos e artísticos. “Em sua diversidade, existe um tom não autoral e uniformizador na narrativa documentária dos canais a cabo”. (RAMOS, 2008, p. 41-42). Apenas poucas imagens do que seriam as cenas que integram as gravações encontradas são de fato exibidas no *trailer*, e ao seu final é divulgado o endereço de um site na internet que conterá informações adicionais sobre o filme.

Ao acessar o site, de domínio *www.blairwitch.com*, o público tem acesso a informações acerca do caso policial que tratou do desaparecimento dos jovens, a detalhes e imagens sobre a vida dos três estudantes, além de um histórico de casos que envolvem a lenda da bruxa de Burktsville, antiga Blair, em Maryland – que datam desde 1785. Através do site também foram divulgados cartazes feitos pela polícia local sobre o desaparecimento dos jovens. Claro que todos estes detalhes eram tão fictícios quanto o filme, mas inicialmente foram levados a sério pelo público, que ficou ainda mais curioso para assistir ao filme.

Além disso, para, de certa forma, justificar o porquê de essas imagens – que deveriam constituir provas de um caso policial de possível múltiplo homicídio – estarem sendo lançadas comercialmente nos cinemas, havia no site a informação de que, após serem encontradas, um ano após o ocorrido, e entregues à polícia, as fitas teriam sido analisadas e consideradas provas inconclusivas. As fitas teriam sido posteriormente entregues às famílias das vítimas, e a partir daí a mãe de Heather teria procurado os eventuais produtores do filme para que organizassem e montassem as imagens, de forma a reproduzir da melhor maneira os eventos ocorridos com os três jovens no período de 20 e 28 de outubro de 1994. Tendo o filme ficado pronto para lançamento nos cinemas apenas no final do ano 1997.

Além disso, elementos técnicos do filme também foram utilizados de forma a contribuir para o estabelecimento de uma esfera típica da não ficção, ou, de certa forma, para manter a farsa da melhor maneira. Para permanecer realista, por exemplo, o filme não poderia se passar em uma cidade fictícia, mas, ao mesmo tempo, deveria ser escolhida uma cidade pequena o suficiente para que nenhum espectador estranhasse o fato de nunca ter ouvido falar na lenda da bruxa. Por isso, a cidade de Burkittsville, em Maryland, não foi escolhida ao acaso, já que na época ela contava com menos de duzentos habitantes.

Outro detalhe essencial para estabelecer a credibilidade das imagens como de *found footage* é a utilização de atores desconhecidos para interpretar os personagens. A utilização de atores profissionais hollywoodianos arriscaria o realismo das imagens, já que a probabilidade do espectador reconhecê-los seria enorme e uma vez que se percebe que a identidade do personagem não é a mesma do ator, logo se entende que as imagens estão sendo encenadas. Por isso os filmes que tem uma natureza documental e que utilizam atores conhecidos são explicados como “baseados em fatos reais”, já que é notório – devido a uma série de motivos e mais destacadamente pela presença do ator – que as imagens não passam de reconstituições dos fatos.

No caso de *A bruxa de Blair*, os diretores levaram essa medida ainda mais longe ao adotarem como nomes dos três personagens principais os verdadeiros nomes dos atores que os interpretaram. Assim, como o espectador da não ficção tende a buscar confirmação daquilo que foi apresentado na narrativa, investigando seu contexto e seus detalhes extratextuais, é provável que o público de *A bruxa de Blair* tenha ficado confuso ao observar que os nomes dos personagens eram reais. Desta forma, ao mesmo tempo que os créditos do filme sinalizariam a construção ficcional da narrativa, também indicariam um detalhe típico da não ficção e capaz de confirmar o caráter documental do filme.

[...] na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. (NICHOLS, 2012, p. 66-67).

Por outro lado, particularmente em *A bruxa de Blair*, um longa-metragem que pretende se mostrar constituído quase que inteiramente por imagens de arquivo de uma documentação real, deve haver um esforço por parte de seus diretores para suprimir alguns fatores extradiegéticos comuns aos filmes de ficção tradicionais, como a trilha sonora, por exemplo. No caso de um pseudodocumentário deve-se ter cuidado para que toda a trilha do filme seja composta por sons motivados diegeticamente, ou seja, sons que estiverem inseridos no mundo ficcional, como uma música que os personagens estiverem escutando em determinado momento.

Outro elemento extradiegético do filme que foi utilizado como recurso para reiteração do efeito documental é seu próprio título, que foi originalmente denominado “O projeto *A bruxa de Blair*” (*The Blair Witch Project*). A presença da palavra “projeto” no título

do filme pode contribuir para que parte do público, que esteja familiarizada com documentários sobre projetos científicos, crie a expectativa de assistir a uma não ficção. O filme *Projeto Nim* (2011), por exemplo, é de fato um documentário sobre o experimento histórico que teve como objeto de estudo um chimpanzé chamado Nim. Desta forma, pode-se considerar que o título original do filme contribuiu para o convencimento do público quanto à verossimilhança de seu tema – que seria a exposição do conteúdo do projeto de documentário de Heather – induzindo-o, de certa forma, a desenvolver uma postura de crença.

Outro elemento extradiegético que foi trabalhado em *A bruxa de Blair* especialmente para reforçar a sua imagem de não ficção diante o espectador são os seus créditos de produção. Para que o público não desconfiasse da suposta veracidade das imagens, os diretores optaram em não apresentar os créditos no começo da exibição do filme, como tradicionalmente é feito na maioria das ficções. Ao invés disso, no início de *A bruxa de Blair* é exposta apenas a logomarca de uma produtora, que poderia ser interpretada pelo público como a responsável pela montagem e lançamento das gravações nos cinemas. Nota-se, porém, que a intenção dos diretores de *A bruxa de Blair* foi enganar seus espectadores apenas durante um período determinado de tempo, já que ao final da exibição são finalmente expostos os créditos, que acabam por revelar ao público que o longa-metragem não passou de uma ficção, que como qualquer outra foi produzida, roteirizada e dirigida por uma equipe de profissionais.

### 5.3 ANÁLISE DOS ELEMENTOS DIEGÉTICOS

Para analisar propriamente seus elementos diegéticos, deve-se notar que existem duas dimensões de “documentários” em *A bruxa de Blair*. A primeira, que é desenvolvida no momento factual das filmagens, teria sido estabelecida pelos próprios estudantes e em dois formatos: parte como imagens que constituiriam um documentário acadêmico de formato tradicional, com depoimentos e narração em voz *over*, e parte como uma documentação dos bastidores da produção deste documentário. A segunda dimensão, que teria sido estabelecida num momento posterior aos acontecimentos, seria a retratação daquilo que ocorreu com os estudantes durante o período de suas filmagens, elaborada através de uma equipe de produtores que utiliza o próprio material produzido pelos estudantes para montar e lançar sua história nos cinemas.

Assim, o primeiro elemento diegético a ser observado é o aviso exibido no início do filme, com o seguinte conteúdo: “Em outubro de 1994, três estudantes de cinema desapareceram em uma floresta próxima a Burkittsville, Maryland, enquanto filmavam um

documentário. Um ano depois suas filmagens foram encontradas.”. Além dos recursos utilizados no *marketing* do filme, este artifício é o que caracteriza definitivamente *A bruxa de Blair* como um pseudodocumentário, pois é ele que representa de maneira mais explícita a intenção de se estabelecer uma farsa diante o espectador. Apesar de ser totalmente ficcional, o formato do comunicado – típico de documentários que apresentam textos explicativos como uma forma de narração em voz de Deus – induz o público a crer que seu conteúdo é verdadeiro. Portanto, o elemento em questão também trabalha com a intertextualidade, pois remete o espectador a uma prática presente em outros documentários.

Além disso, tanto o título do filme quanto o aviso em questão são apresentados ao espectador de uma maneira um tanto instável, possuindo uma leve movimentação para cima e para baixo e certa granulação, o que é típico de projeções antigas, e pode transmitir um caráter de amadorismo. Tanto o título quanto o aviso, inclusive, são compostos pelo mesmo tipo de letra, que apresenta um formato bem tradicional e conservador. Assim, pode-se depreender que a intenção dos autores ao adotar esses artifícios foi reproduzir um aspecto formal no filme, que poderia remeter o público a um documentário científico e despretensioso, feito sem aspirações criativas e, no caso, com a única intenção de se configurar como uma prova documental de um caso policial.

Outro dispositivo criado para intensificar a impressão de que o filme é composto por imagens amadoras é o quadro mais estreito que ele apresenta, que o aproxima mais do vídeo e da TV que do cinema. Esse detalhe, unido à instabilidade de projeção inicial, reforça a noção de que o filme foi produzido com poucos recursos e aquém das possibilidades tecnológicas que a época já permitia. Contudo, apesar desta informação ser de fato verdadeira – uma vez que o filme foi realmente filmado em formatos menores que o padrão do cinema – mesmo assim a projeção das imagens iniciais não apresentaria tremor e nem o quadro do filme seria mais estreito, uma vez que teria de ser expandido para que pudesse ser exibido em uma sala de cinema.

Outros elementos diegéticos são utilizados para que o espectador consiga entender que há duas formas de documentação sendo feitas pela equipe de estudantes. Logo no início do filme é estabelecida uma distinção prática entre os formatos. Fica claro que, quando a intenção dos personagens é filmar passagens para o documentário acadêmico é utilizada uma câmera 16 mm. Percebe-se também que esta câmera é sempre operada pelo personagem de Josh, e que suas imagens são gravadas em preto e branco e sem uso de som direto – o que explica a presença do personagem de Michael, que fica responsável por capturar o áudio. Já o outro tipo de documentação é feita pela *handycam* de Heather, que presumidamente grava no



formato *Hi8 mm*, o mais comum na época, e que na maioria das cenas é manipulada pela própria personagem.

Nota-se também que, nas cenas que são gravadas para integrar o documentário acadêmico de Heather, a personagem desenvolve uma postura séria e adota um vocabulário mais formal, que parece ser orientado por um texto previamente estudado. Percebe-se também que há maior preocupação com a captura do som e da melhor iluminação, e que os planos tendem a ser mais abertos ou descritivos. Já nas cenas que foram gravadas apenas com objetivo de registro do processo de produção do documentário, podem ser observadas imagens muito mais instáveis, devido a movimentação despreocupada da câmera; planos sem motivação narrativa; imagens desfocadas ou escuras e utilização de linguagem informal entre os personagens.

É a partir destas imagens de bastidores que se desenvolverá a ação principal do filme, pois será através delas que a trama se instalará. Logo que os personagens entram na mata, por exemplo, pode-se identificar o estabelecimento de um prazo final, pois os estudantes levam comida e água para suprir suas necessidades apenas durante o período previamente programado de três dias. Em seguida, porém, começam a surgir conflitos entre eles e obstáculos que prejudicarão a realização de seus objetivos. Os três se perdem na mata e os dias vão passando sem que consigam sair. Ouvem-se barulhos estranhos durante a noite; manifestações estranhas surgem em meio às árvores. O público, de repente, se vê envolvido em um suspense, e torcendo para que os personagens consigam atingir seu objetivo.

Como Fernão Pessoa Ramos (2008) descreve, os documentários utilizam seus personagens para encarnar asserções sobre o mundo, enquanto a ficção emprega-os como entes que levam adiante a ação ficcional. Da mesma forma, Bordwell (2005) afirma que a narrativa ficcional clássica apresenta uma situação estável e sua perturbação, tendendo a caminhar para um ponto clímax que coincide com o prazo final dos personagens, culminando na resolução ou não do problema estabelecido. Desta forma, percebe-se que, ao mesmo tempo em que se mostra como uma não ficção em seu aspecto formal, o filme se comporta narrativamente como uma ficção clássica típica. Assim, o espectador de *A bruxa de Blair* acaba sendo motivado a criar expectativas típicas de quem assiste a uma ficção, porém, ao mesmo tempo, sendo levado a crer que assiste a cenas verdadeiras, não encenadas, o que o instiga a ter reações mais emocionais às cenas do que teria se assistisse a uma ficção em formato típico.

Além disso, outros artifícios são utilizados no filme com o objetivo de intensificar ainda mais a sensação de realismo e despertar uma reação do público que seja semelhante

àquela causada por uma tomada típica do documentário, que Ramos (2008) define como imagem-intensa. O principal aspecto é a câmera em primeira pessoa. Durante as passagens mais tensas da narrativa, os personagens, que estão manipulando as câmeras, sentem medo e correm pela floresta durante a noite. O resultado disso são imagens trêmulas, instáveis e escuras, além de planos mal enquadrados que não revelam nada além da mata. Ouve-se a respiração ofegante do sujeito-da-câmera. Enfim, gera-se uma imagem muito mais intensa que a tipicamente ficcional.

A circunstância da tomada no documentário oscila em torno de um elemento essencial que é a intensidade. A experiência da intensidade da tomada [...] pelo sujeito-da-camera é central na construção do campo ético do documentário. Em outras palavras, a *intensidade* da tomada determina em grande parte o tipo de fruição possível e a postura ética do espectador em face da imagem e das asserções que suporta. (RAMOS, 2008, p. 91).

Este estilo de narrativa desenvolvido pelos diretores do filme, porém, atinge uma limitação em um determinado momento, encontrando-se em uma espécie de dilema ético. Ao final do filme, com o personagem de Josh já desaparecido, Heather e Michael partem em sua procura caminhando mata adentro. Logo se deparam com uma casa abandonada e adentram-na à procura do amigo. Heather está com a câmera 16 mm em punho e Michael com a *handycam*, ambos filmando tudo o que veem. Quando Michael para de respondê-la, Heather sai em pânico a sua procura, se deparando com ele, em um cômodo da casa, virado de frente para a parede e de costas para ela. Ela grita chamando-o, mas ele não responde. Nessa hora, a câmera que Heather manipulava cai ao chão, a imagem oscila por uns segundos e desaparece.

Ao contrário do que ocorre na ficção, a morte não é tradicionalmente representada em documentários e não-ficções, de forma geral. No filme de ficção já se sabe previamente que a morte não é real, portanto ela é vivenciada pelo público de forma branda. Em oposição, porém, a representação documentária da morte é experimentada como real, o que atinge um tabu visual de nossa sociedade. Como afirma André Bazin (1991), a morte é uma experiência única na vida de um ser humano, um momento que só se vive uma vez. O registro fílmico de uma morte resultaria em sua reprodução e na possibilidade de sua repetição infinita vezes, e isto configuraria uma forma de desrespeito com o outro.

[...] a morte em nossa cultura atual é geralmente considerada “uma experiência súbita e descontínua”, algo sempre “inconveniente”, uma “atrocidade”. É em nossas ficções cinematográficas que as mortes “súbitas”, “descontínuas”, “violentas”, “inconvenientes” e “atrozes” encontram sua representação atual. Seguramente contidas pela narrativa, em estruturas e signos icônicos e simbólicos, elas excitam e oferecem uma visão mediada que suaviza sua ameaça e real crueldade. Nossos filmes documentários, por outro lado, evitam a representação da morte. Indiciais em código e função, observam os tabus sociais que cercam a morte “real” e geralmente evitam referir-se a ela. (SOBCHACK, 2005, p. 132).

Desta forma, respeitando seu formato de documentário, o filme representa a morte da personagem Heather através de uma forma que é “permitida” na não-ficção, no que Fernão Pessoa Ramos define como a posição ameaçada, momento onde o sujeito-da-câmera oferece sua “própria integridade física como ponte para a figuração desafiadora de sua presença”. (RAMOS, 2008, p. 206). O momento quando a câmera de Heather é derrubada representa então a morte do sujeito-da-câmera; a imagem oscilante, que depois escurece, desempenha então o próprio olhar diante da morte.

## 6. CONCLUSÃO

Através desta análise, pode-se perceber que, mesmo buscando transmitir o realismo de uma representação documental, o filme ficcional não se distancia muito de seus próprios fundamentos narrativos. Até mesmo *A bruxa de Blair*, que é uma ficção representante de um estilo de produção mais próximo da não ficção, constituindo-se como um falso documentário *found footage*, não abandona por completo a utilização de dispositivos narrativos típicos da ficção clássica descritos por David Bordwell (2009), apresentando, assim, uma trama organizada em torno de uma ação espaço-temporal e não da construção de um argumento, o que seria próprio de um documentário.

Sendo filmado de fato em uma floresta e composto por diálogos em parte improvisados, *A Bruxa de Blair* se distancia dos cenários e dos roteiros típicos da ficção. Contando, ainda, com o uso de tecnologias que permitem utilização de câmeras leves, é composto apenas por longos planos-sequência, fugindo do tradicional campo-contracampo da narrativa clássica. Por outro lado, aproxima-se da decupagem ficcional ao ser filmado inteiramente a partir do plano-ponto-de-vista de seus personagens, o que fugiria ao olhar objetivo através do qual são geralmente retratadas as não ficções. E em sua cena final utiliza mais um recurso típico da narrativa ficcional ao intercalar as imagens das câmeras de ambos os personagens, através da montagem paralela.

Apesar de conter efeitos como fotografia granulada e oscilante e instabilidade da imagem da câmera, também na tentativa de reproduzir uma maior fidelidade documental, é possível que se note que em *A bruxa de Blair* estes artifícios são apenas empregados quando é conveniente para a composição das cenas, de forma que acabam contribuindo para o enriquecimento da própria narrativa ficcional. A leve oscilação que o título e o aviso apresentam no início do filme, por exemplo, que suscita no observador a sensação de assistir a uma projeção precária, não se prolonga para o resto das cenas, pois estas já apresentarão a instabilidade de movimento da câmera. Esta instabilidade, inclusive, também é acentuada durante os períodos mais tensos da narrativa, enriquecendo a sensação de vulnerabilidade e insegurança.

Nota-se, assim, que um filme de ficção não deixa de ser um filme de ficção por adotar recursos técnicos ou narrativos tipicamente documentais. Da mesma forma, um filme de não ficção pode se utilizar de vários mecanismos típicos da ficção, como aponta Fernão Pessoa Ramos. “Se alguns documentários mentem, brincando e enganando o espectador, demonstram que a criação autoral é livre.”. (RAMOS, 2008, p. 49). Deve-se perceber, a partir

daí, que não se pode confiar completamente em tudo que se assiste. Muitas vezes se é induzido ao erro e se formulam expectativas e impressões enganosas acerca das narrativas cinematográficas.

Quando supomos que um som ou uma imagem têm uma relação indexadora com sua fonte, essa suposição tem mais influência num filme que consideramos documentário do que num filme que consideramos ficção. É por essa razão que talvez nos sintamos ludibriados quando ficamos sabendo que uma obra que pensávamos ser de não ficção se mostra afinal fictícia. A linha que divide as duas talvez seja imprecisa ou vaga, mas, mesmo assim, costumamos crer em sua realidade. (NICHOLS, 2012, p. 67).

Mesmo interagindo umas com as outras, contudo, as diferentes modalidades narrativas continuam possuindo características próprias. Mesmo que o filme *A Bruxa de Blair* tenha ludibriado alguns de seus espectadores, ele permaneceu se constituindo essencialmente como uma narrativa ficcional clássica, que fundamenta sua trama ao redor de uma ação que prosseguirá de acordo com a motivação de seus personagens. A presença da câmera a todo instante, registrando os momentos mais convenientes da história, seria mais um indício de que *A bruxa de Blair* não é um registro real. Um documentário registraria situações muito mais específicas, através das quais teria que se criar, com voz de Deus ou através de vozes dialógicas, um argumento que as conectasse.

Assim, mesmo que tecnicamente as narrativas clássicas e ficcionais possam se aproximar ao ponto de não se diferenciarem, sempre existirão evidências de sua verdadeira natureza disponíveis ao espectador. Para acessá-las, é necessário que se observe além das formas através das quais se manifestam e que se concentre essencialmente em seus conteúdos e em suas motivações enquanto narrativas. Porque mesmo que se consiga convencer o público de que é uma narrativa documental, uma narrativa ficcional permanecerá sendo essencialmente uma narrativa ficcional, estando, portanto, passível de ser identificada como tal.

## REFERÊNCIAS

- ADRIANO, Carlos. **Um guia para as vanguardas cinematográficas**. Revista trópico. Online. Abril de 2003. <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>>. Data de acesso: 02 de junho de 2014.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1950.
- BARON, Jaime. **The Archive Effect**; found footage and the audiovisual experience of history. Alberta, Canada: Routledge, 2014.
- BAZIN, André. **O cinema; ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**; a encenação no cinema. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- \_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**; vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**; vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- FERNANDES, Marcos L. K. **Found Footage em tempo de remix**; cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil. Online. Agosto de 2013. <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13092013-112643/pt-br.php>>. Data de acesso: 15 de novembro de 2013.
- GAUDREAUULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- MCCLEAN, Shilo T. **Digital storytelling**; the narrative power of visual effects in film. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- \_\_\_\_\_. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**; vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**; vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Teoria contemporânea do cinema**; vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SILVA, Sabrina. **Found Footage e Documentário**. Doc Online, n. 13, dezembro de 2012. < [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)>. Data de acesso: 15 de novembro de 2013.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**; vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in the New Hollywood**; Understanding Classical Narrative Technique. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.