

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**FRANCISCO JOSÉ MARCONDES LLISTÓ**

**FINGIR O REAL: *BORAT*, O *MOCK-DOCUMENTARY* DE  
SACHA BARON COHEN**

**SÃO PAULO**

**2011**

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**FRANCISCO JOSÉ MARCONDES LLISTÓ**

**FINGIR O REAL: *BORAT*, O *MOCK-DOCUMENTARY* DE  
SACHA BARON COHEN**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a Obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**SÃO PAULO**

**2011**

**FRANCISCO JOSÉ MARCONDES LLISTÓ**

**FINGIR O REAL: *BORAT*, O *MOCK-DOCUMENTARY* DE  
SACHA BARON COHEN**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a Obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em 08/04/2011

---

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

---

Profa. Dra. Laura Cánepa

---

Prof. Dr. Vander Casaqui

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, que sempre apostaram no meu futuro.

Agradeço aos professores do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, em especial ao meu orientador, Prof. Rogério Ferraraz, por acreditar e defender com unhas e dentes o tema desta pesquisa.

Agradeço também à Profa. Laura Cánepa, que me deu a oportunidade de levar a discussão sobre *mock-documentaries* aos seus alunos de graduação, experiência esta que foi enriquecedora e inesquecível.

Agradeço ao meu companheiro, que soube compreender as minhas recorrentes ausências ao longo destes dois anos.

Por fim, agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para este trabalho.

## RESUMO

Pretendemos com esta pesquisa analisar a fronteira entre realidade e ficção que é característica marcante do filme “Borat: o segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América” (2006), do comediante inglês Sacha Baron Cohen, a partir dos conceitos sobre documentário e seu subgênero, o chamado *mock-documentary*, explorados por Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos e Jane Roscoe e Craig Hight, entre outros autores. Também analisamos as semelhanças entre *Borat* e os *reality shows*, assim como sua estrutura narrativa e a mistura de gêneros cinematográficos que imprimem ao filme um caráter de hibridez. As teorias sobre sátira e paródia também foram utilizadas para a análise de *Borat* a partir do que propõe a pesquisadora canadense Linda Hutcheon.

**Palavras-chave:** Cinema contemporâneo. *Mock-documentary*. Filmes documentários. *Reality shows*. Ficção.

## ABSTRACT

The aim of this essay is to analyze the frontier between fact and fiction which is one of the main characteristics of "Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan" (2006), starring English comedian Sacha Baron Cohen, from the concepts of documentary and its subgenre, the mock-documentary, defined by the authors Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos, Jane Roscoe and Craig Hight, among others. We also analyze the similarities between Borat and reality shows, as well as its narrative structure and the mix of movie genres. The concepts of satire and parody, proposed by Canadian researcher Linda Hutcheon, were also used to analyze Borat.

**Key-words:** Contemporary Cinema. Mock-documentary. Documentaries. Reality shows. Fiction.

*"A imaginação é a rainha do real e o possível é uma das províncias do real." (Charles Baudelaire)*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>1. VIAJANDO PELA AMÉRICA.....</b>	<b>18</b>
1.1. A estrutura narrativa.....	18
1.2. A mistura de gêneros.....	20
<b>2. A FICÇÃO DO REAL, O REAL NA FICÇÃO.....</b>	<b>26</b>
2.1. O mock-documentary .....	26
2.2. O que é real em <i>Borat?</i> .....	36
2.3. A performance e a função dos atores sociais.....	46
2.4. O papel do espectador e os limites da ética.....	49
<b>3. ENTRE A SÁTIRA, A PARÓDIA E A “PEGADINHA”.....</b>	<b>53</b>
3.1. A paródia e a sátira.....	53
3.2 Flertando com os <i>reality shows</i> e o dispositivo da “pegadinha” .....	56
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS.....	66
ANEXOS.....	69



## **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

Existe um limite para o fingimento, para a mentira? Como decifrar a intenção de um realizador quando realidade e ficção se misturam? O filme *Borat, o segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América* (2006), do comediante inglês Sacha Baron Cohen, explora os limites da verdade e da mentira para satirizar certos aspectos da cultura norte-americana.

Baron Cohen construiu o repertório para seus personagens muito antes do cinema. O comediante britânico ficou conhecido na televisão com o programa *Da Ali G Show*, que estreou no Channel 4 da Inglaterra em 2000.

Em seu país de origem, *Da Ali G Show* teve 6 episódios. Mais tarde, em 2003, a HBO estreou a versão norte-americana do programa, que teve 12 episódios. Na atração, Baron Cohen interpretava três personagens: o rapper Ali G, o repórter austríaco gay de moda Brüno e o jornalista do Cazaquistão Borat Sagdiyev.

Biógrafa do comediante, a jornalista de celebridades norte-americana Kathleen Tracy lembra que, em *Da Ali G Show*, Baron Cohen recebia “convidados incautos (...) que viam-se à mercê de um irreverente e quase grosseiro entrevistador”, no caso, Ali G:

Falando com todo mundo, desde Pat Buchanan e Boutros Boutros-Gali até Shaquille O’Neal e David Beckham, Ali G e seus asseclas se esforçavam ao máximo para ir além de suas imagens públicas cuidadosamente polidas e respostas prontas. Os resultados eram geralmente controversos, frequentemente adversos, não raro constrangedores, surpreendentemente reveladores – e inegavelmente divertidos. (Tracy, 2007, p. 13)

Em 1995, antes de ter um programa próprio, Sacha Baron Cohen fez uma pequena participação no programa cômico *Jack And Jeremy’s Police*, também no Channel 4. Como lembra Tracy, “o especial de meia hora era uma paródia de *Crimewatch*, versão britânica de *America’s Most Wanted*, com os populares comediantes Jack Dec e Jeremy Hardy nos papéis de policiais de baixo nível”. Na

atração, telespectadores votavam nos criminosos que queriam salvar ou mandar para a cadeira elétrica.

Nesse mesmo ano, Baron Cohen estreou no programa *Pump TV*, onde conduzia entrevistas com “personalidades” locais. A atração serviu de laboratório para o comediante, que, alguns meses depois, já desempregado, lançou-se na comédia stand-up e foi estudar duas técnicas teatrais que serviram de base para seu trabalho no cinema: o clown<sup>1</sup> e o bouffon<sup>2</sup>.

Em 1997, o comediante foi contratado para comandar um talk show no canal Talk TV, chamado *F2F*. Foi nesse programa que Sacha Baron Cohen encontrou o espaço que faltava para desenvolver seus personagens.

Um desses personagens é o primeiro rascunho de Ali G. Baron Cohen prontamente admite que se inspirou na personalidade de rádio da BBC Tim Westwood. Apesar de ser branco leitoso, Westwood era – e ainda é – uma versão autoconcebida de DJ de hip-hop que abraçou uma imagem romanceada de gangsta urbano (Tracy, 2007, p. 48). Mas Sacha Baron Cohen só foi chamar a atenção da crítica e do público quando foi contratado, em 1998, para integrar o elenco do programa “11 O’Clock Show”, que consistia em “diversas cenas inacabadas, apresentadas como esquetes cômicos com uma dinâmica de work-in-progress” (Tracy, 2007, p. 55).

Ali G foi apresentado como a “voz do jovem rebelde” e se tornou, quase instantaneamente, o foco da atenção dos telespectadores. “O conceito do personagem era a tática de Sacha de fazer esquisitice de Ali G a sério, para que os entrevistados pensassem realmente que ele era um sincero, embora intelectualmente limitado, representante de seus pares” (Tracy, 2007, p. 58).

O trabalho de Baron Cohen em *The 11 O’Clock Show* rendeu ao comediante o prêmio British Comedy Award 1999 de Melhor Humorista Estreante Masculino. *Da Best of Ali G*, compilação de suas entrevistas extraída do programa, tornou-se um sucesso de vendas.

---

<sup>1</sup> O *clown* ou palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da *commedia dell'arte*. Nas festividades religiosas e nas apresentações populares da Antiguidade, havia uma alternância entre o solene e o grotesco.

<sup>2</sup> O *bouffon* é um termo do teatro moderno francês que descreve um estilo específico de *performance* dramática, muitas vezes ligada à comédia.

O personagem Ali G virou uma espécie de celebridade e Baron Cohen sentiu necessidade de ampliar sua atuação na TV. Foi nesse momento que, em março de 2000, *Da Ali G Show* estreou no Channel 4.

Em 2001, Baron Cohen foi homenageado com dois prêmios British Academy of Film and Television Awards (BAFTAs), por Melhor Performance de Comédia e Melhor Programa de Comédia.

Finalmente, em 2002, Sacha Baron Cohen estreou seu primeiro longa-metragem, *Ali G Indahouse*. Catapultado à tela grande, Sacha Baron Cohen enfrentaria sua maior prova de fogo: será que seus personagens cativariam o público da mesma forma que seduziram as audiências na TV?

O primeiro longa-metragem de Baron Cohen, *Ali G Indahouse*, foi dirigido por Mark Mylord. No filme, Ali G é usado como arma contra o primeiro-ministro da Grã-Bretanha, a quem tenta derrubar do poder.

O longa-metragem, no entanto, não foi muito bem acolhido pela crítica. O jornal Daily Mail chegou a declarar que *Ali G Indahouse* parecia “uma coleção de esquetes mal-acabados, montados por alguém com síndrome de déficit de atenção” (Tracy, 2007, p. 99).

A comprovação de que seus personagens funcionavam também no cinema veio com *Borat – O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América* (2006). No filme, o repórter Borat vai aos Estados Unidos para fazer um documentário sobre o modo de vida dos norte-americanos. Mas ele acaba percorrendo o país de costa a costa em busca de sua grande paixão, a atriz e modelo Pamela Anderson.

Com esse papel, Sacha Baron Cohen ganhou reconhecimento da crítica, que o premiou com a estatueta de Melhor Ator em Comédia ou Musical no Globo de Ouro<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo, Baron Cohen acumulou diversos processos em todo o mundo, de pessoas que se sentiram enganadas pelo fato de ele ter se apresentado

---

<sup>3</sup> O Globo de Ouro premia anualmente os melhores profissionais e produções do cinema e da televisão. Os prêmios são entregues desde 1944 pela Associação de Correspondentes Estrangeiros de Hollywood (Hollywood Foreign Press Association).

como um verdadeiro repórter do Cazaquistão, quando, na verdade, era apenas um personagem.

O terceiro filme de Sacha Baron Cohen, *Brüno*, foi lançado em 2009 com ampla divulgação e orçamento maior. Apenas na primeira semana de estreia, o filme arrecadou mais de US\$ 33 milhões nos Estados Unidos.

Em *Brüno*, Sacha Baron Cohen faz uma crítica ao mundo da moda e repete alguns esquetes – mas em cenários diferentes – que apresentava em seu programa de televisão, como, por exemplo, a cena onde entrevista um religioso que “converte” gays em heterossexuais.

O filme também acumulou processos – o mais famoso envolveu Ayman Abu Aita, que participa de *Brüno* e é taxado como terrorista no filme. Em dezembro de 2009, Abu Aita exigiu US\$ 110 milhões de indenização por danos morais. Até hoje o processo segue na Justiça.

*Borat – O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América* e *Brüno* tornaram Baron Cohen um fenômeno em todo o mundo e consolidaram sua carreira.

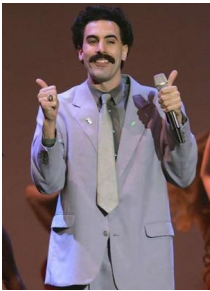
Assim, podemos apresentar os três personagens mais conhecidos criados por Sacha Baron Cohen, que são uma espécie de alter ego do comediante – ele quase nunca dá entrevistas como ele mesmo, preferindo assumir uma de suas personas:

### **Ali G**



Ali G (Alistair Leslie Graham) foi o primeiro personagem criado por Sacha Baron Cohen para a televisão. Intitulando-se como "voice of da youth" (algo como voz da juventude), comporta-se como a juventude urbana, de forma entediada, mal educada e com uma visão profundamente estereotipada do mundo.

## Borat Sagdiyev



Borat Sagdiyev é um repórter da TV do Cazaquistão, machista, misógeno, antissemita e homofóbico assumido. Ele viaja pelos Estados Unidos com o intuito de entrevistar pessoas para seu programa e apresentar os costumes de seu país. “O que torna o humor tão negro e a sátira tão rica é que, em um nível muito básico, Borat é amável, gregário, sincero – um meninão. Assim, o caráter ofensivo de seu profundo antissemitismo e sua desdenhosa misoginia ficam atenuados e surgem como algo menos perigoso do que é.” (Tracy, 2007, p. 152).

## Brüno



Brüno é um repórter gay da televisão austríaca e o terceiro criado por Sacha Baron Cohen para o programa *Da Ali G Show*. Ele entrevista aficionados e celebridades da moda, deixando escapar a sátira que o comediante faz à superficialidade e hipocrisia daqueles que estão envolvidos nesse mundo.

Nesta dissertação, nosso objetivo é analisar um dos três longas protagonizados por Sacha Baron Cohen, *Borat – O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América*, buscando compreender como ele lida com o formato do *mock-documentary* e como este opera no longa-metragem,

expondo os conceitos de simulacro e narrativa; os diferentes graus do *mock-documentary*; a função do espectador; e a discussão sobre ética.

A título de padronização e por concordar com os argumentos dos autores Jane Roscoe e Craig Hight (2001), utilizaremos o termo *mock-documentary* (com o hífen) ao longo desta dissertação. Roscoe e Hight explicam assim o termo:

Mock-documentary tem relação próxima tanto com o drama quanto com o documentário. Ele não apenas utiliza seus códigos e convenções, como também constrói uma relação particular com o discurso factual. (...) O mock-documentary utiliza a estética do documentário de maneira a minar sua pretensão de verdade (ROSCOE e HIGHT; 2001, p. 6 e 46)<sup>4</sup>

Esta pesquisa estará ancorada nos seguintes referenciais teóricos: sobre documentário e *mock-documentary* utilizamos os conceitos propostos por Jane Roscoe e Craig Hight (2001), Bill Nichols (2005) e Fernão Pessoa Ramos (2008); sobre gêneros cinematográficos e noções sobre narrativa e estética do filme, preferimos nos basear em David Bordwell (2005), Steve Neal (2005), Rick Altman (2006) e Thomas Schatz (1981); e finalmente sobre análise fílmica, nos apoiamos nas discussões propostas por Francis Vanoye e Galiot-Lété (1994) e Jacques Aumont (2002).

Esta dissertação tem como metodologia principal, a partir da escolha do objeto e do tema, o desenvolvimento da análise fílmica em profundidade. Para o desenvolvimento de tal análise levamos em conta os modelos e exemplos já consagrados por autores diversos, como: Jean Baudrillard, Linda Hutcheon, Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos, Jane Roscoe e Craig Hight, Francis Vanoye e Galiot-Lété, entre outros. Trata-se, portanto, do que David Bordwell denomina de pesquisa “nível-médio”, conforme explica no capítulo “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, do livro *Teoria Contemporânea do Cinema – Volume 1*, organizado por Fernão Pessoa Ramos (2005).

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. Texto original: “Like drama-documentary, mock-documentaries are fictional texts, but they position themselves quite differently in relation to the discourses of fact and fiction. In sharp contrast to drama-documentary, they tend to foreground their fictionality. Whereas drama-documentary attempts to align itself with documentary in order to validate its claims to truth, mock-documentary utilizes the aesthetics of documentary in order to undermine such claims to truth.

No capítulo 1, discorremos sobre a estrutura narrativa em *Borat* e a mistura de gêneros que marca o filme. No capítulo 2, expomos o conflito entre realidade e ficção; a função do espectador; e a discussão sobre ética.

Finalmente, no capítulo 3, definimos e aplicamos as teorias sobre sátira e paródia na análise do filme e discorremos sobre a estrutura dos *reality shows* e o dispositivo da “pegadinha”.



## **CAPÍTULO 1 – VIAJANDO PELA AMÉRICA**

## CAPÍTULO 1 – VIAJANDO PELA AMÉRICA

### **1.1 A estrutura narrativa em *Borat***

David Bordwell (2005) entende a narração como um processo, que tem lugar na mente do espectador, cuja atividade espectral tem papel fundamental.

Como observa Francisco Santiago Júnior (2004):

O espectador convoca sua memória e lida com as motivações que o suporte (filme) lhe oferece para construir a estória; da mesma forma que faz suposições sobre o material e sobre a ordenação dos eventos, realizando inferências, testando hipóteses sobre a informação que só lhe é dada de forma gradual, para no final conseguir produzir uma coerência. As narrativas são assim compostas de forma a recompensar, modificar, frustrar ou malograr a busca do espectador por coerência (JÚNIOR, 2004, p. 4).

Bill Nichols (2008) entende o relato narrativo de histórias como uma “combinação única de estilo e trama”, que revela “a voz ou perspectiva dos cineastas sobre o mundo que criam e, indiretamente, por intermédio desse mundo imaginado, sobre o mundo histórico que compartilham com os outros”. Diz ele:

A narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginado. (...) As narrativas resolvem conflitos e estabelecem ordem. (...) A narrativa aperfeiçoa a ideia de fim, voltando-se para os problemas e dilemas propostos no início, resolvendo-os (NICHOLS, 2008, p. 126-127).

Ainda de acordo com Nichols, a narrativa “provê maneira de elaborar um personagem, não só pela performance de atores treinados a representar para a câmera, bem como pelas técnicas de iluminação, composição e montagem, entre outras”. (2008, p. 127).

Na narração clássica hollywoodiana, Santiago Júnior (2004) observa, a partir de conceitos propostos por Bordwell:

O filme narrativo clássico apresenta indivíduos psicologicamente definidos como seus principais agentes causais. Estes lutam para atingir seus objetivos, sendo a história geralmente finalizada com estes se realizando ou não. A cadeia causal desencadeada pelos

agentes fornece o princípio de unificação base deste modo narrativo, marcado por unidade de ação, espaço e tempo. (JÚNIOR, 2004, p. 8).

Jacques Aumont (2009) considera a narrativa fílmica como discurso, “pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de anunciação) e um leitor espectador” (AUMONT, 2009, p. 107).

Levando-se em consideração essas noções, em *Borat* o espectador é convidado a participar da história, num jogo de certo ou errado, de adivinhação, de surpresas inesperadas. O filme de Sacha Baron Cohen atende ao conceito de “gramática” citada por Aumont, ou seja, nele, o espectador tem clara noção da ordem da narrativa e a ordem da história.

Por ser um filme de ficção, que se apropria da estética do documentário e, portanto, recai em seu subgênero, o *mock-documentary*, a narrativa em *Borat* possui coerência e obedece aos conceitos clássicos propostos por Bordwell. Aumont vai além e diz que o “texto narrativo” é um “discurso fechado”, “porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado (AUMONT, 2009, p. 108).

Isso significa dizer que, apesar das idas e vindas na trama, *Borat* comporta-se como um filme de ficção, cuja trama se desenvolve a partir de um começo, um meio e um fim. Objetivamente, *Borat* é estruturado sob uma típica narrativa clássica hollywoodiana: há, no longa, uma homogeneização do significante visual (cenários/iluminação) e do significado narrativo (unidade do roteiro), além de uma linearidade e coerência da narrativa (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 25).

Sabemos que *Borat* se trata de uma ficção, mas há também no filme uma realidade espontânea, que foge do “roteiro” pensado anteriormente e, portanto, cria uma narrativa paralela. Por exemplo, na cena em que o repórter cazaque é convidado para jantar em uma casa de uma família tipicamente americana, nós, os espectadores, mesmo que conscientes de que se trata de um personagem, nos deparamos com reações inesperadas de pessoas comuns (ou não-atores, para usar um termo referente ao documentário). É como se a câmera, no filme, funcionasse como um espelho que nos transformasse em voyeurs e parte integrante da narrativa.

A persona de Sacha Baron Cohen serve como um elemento extradiegético, trazendo referências que não estão no roteiro. Esses elementos estão relacionados ao universo ficcional e funcionam para ambientar e orientar o espectador quanto à natureza da narrativa, que, em *Borat*, é instável, apesar da linearidade do texto.

As cenas em que Borat contracena com não-atores demonstram essa irregularidade, conferindo à narrativa um caráter espontâneo e improvisado. Fato é que a frágil roteirização das cenas imprime ao texto uma dubiedade, reforçando ainda mais a dicotomia entre realidade e ficção. A perda de nitidez entre essas duas fronteiras, explicada por fundamentos do *mock-documentary*, torna *Borat* um filme de difícil problematização.

## **1.2 A mistura de gêneros em *Borat***

Não é possível encaixar *Borat* em apenas um gênero cinematográfico. Oficialmente, ele é tido como uma comédia, portanto, uma ficção. Também é comum o encontrarmos definido como um *mock-documentary*. No entanto, antes de exemplificar, cabe entendermos a noção de gênero a partir dos conceitos propostos por David Bordwell (2005) e Rick Altman (1999).

Estudando a narrativa no cinema clássico hollywoodiano, Bordwell refere-se à “lógica da espetatorialidade clássica” destacando que a noção de cinema clássico é relativa e depende do lugar onde se dá a produção e a recepção. Para o autor, o espectador tem papel importante na construção do sentido do texto audiovisual por meio de seu processo de conhecimento, memória e cognição.

Por sua vez, Altman percebe o gênero como uma categoria útil, capaz de relacionar múltiplos interesses voltados a produtores, distribuidores, exibidores, público e críticos, considerando como aspecto fundamental as dimensões históricas da produção e da recepção aos filmes. Altman defende que o gênero pode ter um caráter “adjetivo” ou “substantivo”, em razão de seu momento histórico.

Para Steve Neale (2000), o gênero implica em verossimilhança, ajudando o espectador a entender o filme e dar significado para o que está acontecendo na tela.

Os gêneros, como resume o autor, são “um sistema de orientações que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito”.

Luís Nogueira (2000) define gênero como:

Uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica – assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efetuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam. (NOGUEIRA, 2010, p. 14).

Nogueira estabelece critérios para encaixar um determinado filme em um gênero específico. Para o autor, é preciso observar:

(...) as situações e padrões narrativos, a tipologia e o perfil das personagens, a morfologia e a semiótica dos locais, os temas abordados, a época dos acontecimentos, a iconografia e a simbologia dos adereços e objetos, bem como opções estilísticas convencionais ao nível da música, da montagem ou da fotografia, são aspectos essenciais dessa caracterização. (NOGUEIRA, 2010, p. 4)

Nogueira estabelece ainda algumas funções para o gênero, que devem ser observadas em seis contextos, a saber: produção, consumo, criação, crítica, análise e divulgação. O autor define o gênero como “conservador”, na medida em que ele “cria familiaridade nas expectativas do espectador”, o que permite “antecipar as possibilidades de sucesso e controlar o risco do investimento na produção de uma obra” (NOGUEIRA, 2010, p. 7).

Assumindo o consumo como complemento da produção, podemos dizer que os gêneros servem para o espectador organizar a sua experiência cinematográfica através da identificação, discriminação e arrumação dos filmes em categorias, em função da cultura cinematográfica que vai acumulando: se um filme pertence a um gênero determinado e exhibe algum grau de similaridade com outras obras, ele instaura necessariamente determinadas expectativas para o espectador. (NOGUEIRA, 2010, p. 7)

Também é função do gênero estabelecer determinadas convenções, que permite ao criador “balizar o desenvolvimento e os intentos da sua obra, seja em termos de reconhecimento e homenagem de uma tradição, seja em termos de subversão ou quebra dos códigos compartilhados. (NOGUEIRA, 2010, p. 7).

Nesse sentido, as convenções de gênero servem como quadro de referência, “permitindo de algum modo escrutinar o grau de conformidade ou de desvio de uma obra em relação às premissas criativas e ao patrimônio canônico que regulam ou delimitam um determinado gênero” (NOGUEIRA, 2010, p. 8).

No caso de *Borat*, definido como um filme de comédia, a montagem reflete os padrões estilísticos desse gênero, tais como a agilidade das cenas e as gags visuais.

Para Nogueira, a comédia “procura suscitar necessariamente o riso, nas suas diversas manifestações (indo da gargalhada estridente e compulsiva ao sorriso mais cúmplice e recatado)”. (NOGUEIRA, 2010, p. 20).

Para identificar um determinado filme como pertencente ao gênero da comédia, Nogueira descreve o que ele chama de “estratégias humorísticas”, como, por exemplo: o exagero (“o qual assenta na lógica da hipérbole e tende a despertar no espectador uma sensação de incredulidade”); o absurdo (“que se designa frequentemente por *nonsense*, o qual tende a acentuar a vulnerabilidade da lógica causal dos acontecimentos”); e o insólito (“através do qual se nega qualquer desfecho vislumbrado ou previsível para uma situação”). Essas estratégias estão presentes em *Borat*, por exemplo, na cena do jantar quando, após sair do banheiro, o personagem apresenta um saco de excrementos ou então quando ele e seu produtor, Azamat Bogatov (Ken Davitian), lutam completamente nus no quarto e correm ainda despídos pelos corredores do hotel onde estão hospedados.

De acordo com Nogueira, a comédia pode igualmente desdobrar-se em várias modalidades. Duas delas nos interessam mais pontualmente neste trabalho (e que, de certa forma, já foram detalhadas anteriormente), a paródia e a sátira. Para Nogueira, a paródia “consiste em tomar uma situação ou personagem para desvelar as suas contradições a partir das próprias premissas” (NOGUEIRA, 2010, p. 21). Por

sua vez, através da sátira “se produz um discurso crítico altamente contundente, que pode mesmo conduzir à humilhação” (NOGUEIRA, 2010, p. 21).



Borat cruza os EUA de costa a costa em busca de sua amada, a atriz Pamela Anderson

*Borat* também pode ser definido como um *road movie*, que se define como um gênero onde um “personagem parte, sozinho ou acompanhado, numa busca mais ou menos deliberada por um determinado objetivo/objeto” (NOGUEIRA, 2010, p. 51).

Quando chega aos Estados Unidos, o repórter cazaque resolve cruzar o país de costa a costa em busca de sua grande paixão, a atriz Pamela Anderson. Acompanhado de seu fiel produtor, o repórter cazaque aluga um pequeno carro de sorvetes para conseguir chegar à Califórnia.

Durante sua viagem, Borat sofre uma transformação em sua visão de mundo. O que define também o filme como pertencente ao *road movie* é que, nesse gênero, “as estradas e demais redes viárias ganham especial importância dramática e cenográfica” (NOGUEIRA, 2010, p. 51).

Odair José Moreira da Silva (2009) afirma que, no plano de expressão, os *road movies* “apresentam, aparentemente, os mesmos recursos utilizados em outros gêneros: iluminação, movimentos e enquadramentos de câmera (*travellings*, planos próximos, plongée e contra-plongée, planos gerais, entre outros), além dos recursos sonoros particulares (ruídos, sons diversos, música e vozes), entre outros” (2009, p. 163).

No entanto, pondera o autor, “quando determinado gênero é ‘solicitado’ para utilizar a estrada, a forma da expressão, lugar em que os elementos acima aparecem, não pertencerá a uma construção das imagens próprias ao *road movie*, mas ao gênero que ele representa”, por exemplo, a comédia (2009, p. 163).

Quanto à montagem, nos *road movies* “ela não será fixa, já que este não é um gênero, mas um receptáculo, uma paleta de estilo que o diretor usa conforme a figurativização que quer dar ao seu filme, ao tema de seu enunciado” (2009, p. 163).



## **CAPÍTULO 2 – A FICÇÃO DO REAL, O REAL NA FICÇÃO**

## CAPÍTULO 2 – A FICÇÃO DO REAL, O REAL NA FICÇÃO

*“All the world’s a stage,  
And all the men and women merely players;  
The have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages...”*

(Trecho da peça “As You Like It”, de William Shakespeare)

### **2.1. O mock-documentary**

*Mock-documentary* é o termo que designa o subgênero audiovisual (televisivo e cinematográfico) dos filmes que se apresentam como documentários embora não tenham por objeto eventos e/ou pessoas reais. Geralmente, é utilizado como um veículo para sátira ou paródia, mas existem também casos de filmes que se valem da aparência de documentário sem buscar obter efeito cômico – dos quais o exemplo mais conhecido é *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 2009), que se apresenta como documentário em busca de maior dramaticidade e suspense, e não de comicidade.

Os *mock-documentaries* usualmente se apresentam como documentários históricos, combinando o uso de imagens de arquivo (reais ou recriadas) com depoimentos, mas podem também emular um documentário observacional, seguindo personagens por determinados eventos, ou uma reportagem televisiva.

Exemplos de *mock-documentary* remontam ao menos ao final dos anos 50. Um curto trecho do programa da televisão britânica *Panorama*, conhecido como *Swiss Spaghetti Harvest*, apresentava imagens de uma suposta colheita de espaguete na Suíça – criado pelos produtores do programa para a edição de 1º de abril da revista eletrônica, como uma piada. Aquela falsa reportagem é usualmente reconhecida como o primeiro exemplo de um *mock-documentary*. Acredita-se que o primeiro *mock-documentary* de longa-metragem tenha sido *David Holzman's Diary*, de 1967, dirigido por Jim McBride.

Vale lembrar também que a famosa transmissão da Guerra dos Mundos pelo rádio perpetrada em 1938 por Orson Welles é um legítimo antepassado do gênero, ainda em sua versão radiofônica. Não obstante, Welles, posteriormente, no final de sua carreira como cineasta, dirigiria um autêntico *mock-documentary*: *F for Fake* (1974), um dos pseudo-documentários mais bem-sucedidos, do ponto-de-vista estético, já criados.

O termo *mock-documentary* só foi utilizado pela primeira vez para descrever o filme *This Is Spinal Tap* (1984), dirigido por Rob Reiner. Ali, emula-se um filme do cinema-direto sobre uma banda de heavy metal fictícia – a tal Spinal Tap – com o intuito de ridicularizar uma cena musical que estava então no auge. Deu tão certo que, a despeito do absurdo de algumas situações retratadas no filme, muitos espectadores se convenceram de que a Spinal Tap era uma banda que realmente existia – o que acabou, eventualmente, tornando-se verdade.



This is Spinal Tap

Apesar de ainda ser o exemplo mais conhecido de um caso desses, o filme de Reiner não é o único: *mock-documentaries* sobre bandas ou artistas que nunca existiram são bastante numerosos – tanto que poderiam até constituir um subgênero à parte. *The Rutles* (ou *All You Need is Cash*), de Eric Idle e Gary Weis, de 1979, traz o ex-Monty Python<sup>5</sup> comandando uma paródia aos filmes dos Beatles (a banda do filme, The Rutles, assim como o Spinal Tap, chegou a lançar um disco próprio). Outros *mock-documentaries* biográficos sobre bandas ou músicos fictícios incluem *Fear of a Black Hat* (1994), de Rusty Cundieff, brincando com o mundo do

<sup>5</sup> Trupe de comediantes britânicos cujo programa de televisão estreou em 5/10/1969. O termo *phytonesque* está em dicionários da língua inglesa para designar algo surreal ou absurdo.

hip-hop, *Get Ready to be Boyzvoiced* (2000), uma piada norueguesa com as boybands, *Hard Core Logo* (1996), de Bruce McDonald, e *A Mighty Wind* (2003), de Christopher Guest.

É de Woody Allen aquele que é talvez seja o exemplo mais acabado dos potenciais cômicos de se contar uma história de ficção com a aparência de um documentário: *Zelig* (1983), suposta biografia de um homem capaz de mudar imediatamente aparência, que absorve para si as características étnicas e as convicções de quem quer que esteja ao seu lado, como um autêntico camaleão humano.

Outro filme paradigmático no gênero é *Operation Lune* (também conhecido como *The Dark Side of the Moon*), dirigido por William Karel em 2002. O filme usa imagens de arquivo autênticas para sustentar a tese de que a chegada do homem à lua, em 1969, nunca ocorreu: a transmissão a que todos viram teria sido, na verdade, encenada dentro de um estúdio de Hollywood, sob a direção de ninguém menos do que Stanley Kubrick. Entrevistas de Kubrick feitas à época do lançamento de *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) se encaixam perfeitamente no contexto e dão autenticidade à mentira: tanto que não demorou para que teóricos conspiracionistas de plantão passassem a propagá-la como verdadeira, consolidando a ideia de que a chegada do homem à lua foi uma farsa.

Já a carreira do norte-americano Christopher Guest é quase integralmente dedicada ao *mock-documentary*. Guest despontou exatamente no filme de Rob Reiner, que ele roteirizou e protagonizou, como um dos integrantes do Spinal Tap. Sua carreira anterior como roteirista de TV já apontava sua predileção por maquiagem sátiras como documentários. Guest é o diretor de uma série de comédias em que os roteiros são bastante abertos à improvisação e que procuram, em algum momento ou durante todo o filme, simular a estrutura e a aparência de um documentário. O que muda em seus filmes é apenas o alvo da sátira: em *Waiting for Guffman*, de 1996, o teatro comunitário e o preconceito contra os gays no interior dos Estados Unidos; em *Best in Show*, de 2000, os concursos de beleza caninos; e em *A Mighty Wind*, de 2003, uma banda de folk que se reúne após anos de ostracismo.

Por fim, há ainda *The Canadian Conspiracy*, de Robert Boyd, de 1985, *Incident at Loch Ness*, de Zak Penn, de 2004, *On Edge*, de Karl Slovin, de 2001, *To Kill a Mockumentary*, de Stephen Wallis, de 2005, um *mock-documentary* metalinguístico, e *Os Primeiros na Lua (Pervye na Lune)*, de 2005, um filme russo feito inteiramente com imagens de arquivo.

Além de todos estes, *The Last Broadcast* (1998), de Stefan Avalos e Lance Weiler, e *Special Bulletin* (1983), de Edward Zwick, que antevem uma cobertura jornalística do holocausto nuclear, e *O Último Filme de Horror (The Last Horror Movie)*, 2003), de Julian Richards, que emula um *reality show* auto-produzido por um serial killer, e *This Girl's Life* (2003), outro que emula *reality show*, mas sobre uma atriz pornô.

Mais recentemente, foi lançado *Distrito 9 (District 9)*, 2009), que narra o conflito entre o governo sul-africano e extraterrestres que, presos na Terra, ocupam ilegalmente favelas de Joanesburgo. O filme apresenta entrevistas fictícias, noticiários e vídeo de câmeras de vigilância em um formato de *mock-documentary*.

Para entender o filme “Borat” como exemplo de *mock-documentary* é necessário antes definir o papel do documentário nos dias de hoje. Historicamente, a existência desse gênero encontra suas bases na tentativa de representação fiel e precisa da realidade (Roscoe e Hight).

Assim como mudanças institucionais, o documentário também passou a enfrentar um desafio cultural cada vez maior com o surgimento dos discursos pós-modernistas. O documentário, como a ciência, tinha que preservar a premissa de que poderia acessar e revelar a verdade sobre o mundo social. A crítica pós-modernista mostrou que essa premissa é impossível de ser alcançada; o documentário pode apenas apresentar *uma* verdade, e não a verdade. (ROSCOE, HIGHT; 2001, p. 28).<sup>6</sup>

Como destacam Roscoe e Hight, essas mudanças que transformariam para sempre a instituição do documentário teriam se originado a partir da crise de

---

<sup>6</sup> Tradução do autor. Texto original: “Documentary, like science, has sought to maintain a claim to be able to access and reveal the truth about the social world. The postmodernist critique shows this claim to be untenable; documentary can only ever present a truth, not the Truth.”

representação do mundo. Para Roscoe e Hight, no que se refere ao audiovisual pós-moderno, não há mais padrões limitados para representar a realidade, resultando numa crise ética e estética.

Como diz Bill Nichols (2008), “todo filme é um documentário” (2008, p. 26). Manuela Penafria (2005) corrobora para o embate entre documentário e ficção ao dizer que: “Todo o filme é documental porque remete para pontos de vista, para modos de pensar, para modos de ver o mundo. Documentário e ficção são dois modos de documentar, de comentar o mundo” (PENAFRIA, 2005, p. 4).

Fernão Pessoa Ramos (2008), por sua vez, expõe a fragilidade dos conceitos de verdade, realidade e objetividade ao dizer que “a definição do campo documentário passa ao largo da existência de narrativas documentárias que arditosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras.” (RAMOS, 2008, p. 30).

Francisco Elinaldo Teixeira (2006) destaca que, nas últimas duas décadas, o campo do documentário passou por mudanças estrondosas, ocasionando na narrativa documentária um hibridismo, conferindo-lhe uma “perda de realidade”:

Primeiro foi o abalo dos equipamentos e das estéticas videográficas e, quase sem tempo nenhum para a sua assimilação, em seguida veio a voragem do digital. Em meio a esse turbilhão de transformações, que praticamente aboliu o sentido da experiência, de sedimentação, elaboração e estabilização de novos artefatos da cultura, abriram-se as comportas do documentário para processos de hibridização que mobilizam vários materiais (TEIXEIRA, 2006, p. 283).

Para Bill Nichols (2005), a diferença entre ficção e não ficção está mais naquilo que acreditamos estar vendo ou acreditamos estar sendo representado.

Como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela. Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera. (NICHOLS, 2005, p.19).

Para a pesquisadora Stella Bruzzi (2000), a verdade que um documentarista capta com sua câmera é nada menos do que uma atuação, uma performance. Em

*New Documentary: A critical Introduction*, a autora aponta que a busca “objetiva” do real no documentário é uma impossibilidade, pois o “documentário afirma-se na relação dialética entre aquilo que almeja e o que potencializa, de forma que o documentário revela as tensões entre a sua busca pelo autêntico modo de representação do factual e a sua impossibilidade” (BRUZZI, 2000, p. 4).

Em *Borat*, a presença de personagens fictícios – como o próprio repórter e o produtor Azamat Bagatov (Ken Davitian) – contribui para reforçar que o filme é uma ficção. Por outro lado, Borat se apresenta em situações reais para entrevistar pessoas comuns e retirar delas substrato para suas piadas.



O produtor Azamat Bagatov (Ken Davitian) e Borat (Sacha Baron Cohen)

No filme, essas duas instâncias – realidade e ficção – se misturam e se confundem o tempo todo. O longa-metragem se apropria da *mise-en-scène* e dos recursos estilísticos do documentário, tais como a voz-over (locução), os depoimentos de não-atores, o uso de imagens de arquivo e situações de câmera na mão. Em *Borat*, a “verdade” é “roteirizada”.

Logo nos minutos iniciais do filme, o repórter apresenta seus “conterrâneos” no que se supõe ser uma vila isolada do interior do Cazaquistão. Mas basta ter acesso às informações de bastidores em sites especializados para saber que essa

vila se trata, na verdade, de Glod, uma pequena cidade na Armênia. No filme, alguns minutos depois, surgem os créditos iniciais do filme com imagens de Borat em supostas reportagens para a televisão de seu país. É nesse momento que a “mentira” está instaurada.



Nas imagens acima, o verdadeiro cenário de “Borat”, o vilarejo de Glod, na Romênia

Segundo Roscoe e Hight, para que um *mock-documentary* seja definido como tal, é necessário que a intenção do realizador, as convenções narrativas e a posição do espectador estejam bem claras (sobre este assunto específico, discorreremos um pouco mais adiante). Como dizem os autores:



A apropriação do código e das convenções do documentário não tem exatamente como objetivo fixar o argumento no mundo real ou reafirmar a verdade, mas essencialmente destacar algum tipo de crítica. (ROSCOE, HIGHT; 2001, p. 50)

Os *mock-documentaries* apropriam-se dos mais diversos modos de representação do documentário e, de forma dissimulada ou humorística, oferecem crítica do processo de construção. Juhasz e Lerner explicam:

Eles são formalmente ricos, como também, situados unicamente para revelar as certezas como as mentiras sobre a história, identidade e verdade que tem sustentado o documentário e o próprio mundo retratado. (...) Tais mentiras formativas e visíveis refletem, não necessariamente, mas comumente, as fabricações escondidas no documentário real e forá todas as “não-verdades” se manifestarem, produzindo sabedoria sobre desonestidade de todos documentários, reais e falsos (2006, p. 2).<sup>7</sup>

Leshu Torchin (2008), em seu artigo *Cultural Learnings of Borat Make for Benefit Glorious Study of Documentary*, também dá sua contribuição sobre o sentido do *mock-documentary*:

O *mock-documentary* frequentemente explora personagens mundanos e situações, criticando os limites da empatia e imaginação humanas. Esse formato também discorre sobre a relação entre o sujeito e mídia em si (...) (TORCHIN, 2008, p. 54)<sup>8</sup>

Para Torchin, *Borat* é um “documentário que se recusa a dizer a verdade”. Dessa forma, argumenta a pesquisadora:

O filme inteiro acontece na incerteza, na medida em que cada

---

<sup>7</sup> Tradução do autor. Texto original: “They are formally rich as well as uniquely situated to reveal the certainties, as well as the lies, about history, identity, and truth that have sustained both documentary and the world it records. Its formative and visible lies mirror the necessary but usually hidden fabrications of “real” documentaries, and force all these untruths to the surface, producing knowledge about the dishonesty of all documentaries, real and fake.

<sup>8</sup> Tradução do autor. Texto original: “The mockumentary format often explores mundane characters and situations, critiquing the limits of human empathy and imagination. The mockumentary also comments on subject and the media itself.

sequência dá um passo atrás na verossimilhança, oferecendo um documentário performático sobre performance e um mockumentary de um documentário sobre um mockumentary. (TORCHIN, 2008, p. 60)<sup>9</sup>

Torchin observa que documentário e *mock-documentary* operam simultaneamente no filme de Sacha Baron Cohen: “Considerando que um *mock-documentary* se reveste de ficção, fazendo relação com a estética do documentário, *Borat* utiliza seus elementos documentais (as entrevistas são perfeitamente reais para seus entrevistados) dentro da ficção”. (TORCHIN, 2008, p. 53).

Outro conceito-chave para definir *Borat* como exemplo de *mock-documentary* é aquele proposto por Fernão Pessoa Ramos (2008): a indexação, ou seja, quando a narrativa já chega classificada ao espectador. No caso específico do filme de Baron Cohen, sabe-se que a produção é, na verdade, uma ficção que se apropria dos códigos e convenções do documentário. Como diz o autor:

A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção. (...) A indexação social de um filme determina de modo inexorável sua fruição e seu pertencimento ao campo ficcional ou documentário (...). (RAMOS, 2008, p. 27)

Como salienta Joan Fontcuberta (2004) em seu artigo *Falsas verdades e medias mentiras – Una aproximación al falso documental*, o debate sobre a relevância do documentário “transborda as fronteiras éticas e estéticas, até certo ponto de não ser possível definir o limite entre realidade e ficção”. Para falar sobre o *mock-documentary*, ele destaca:

O falso-documentário se consagra na atualidade como uma das últimas manifestações do híbrido entre documentário e ficção. Consiste em mostrar acontecimentos falsos com as técnicas e mecanismos próprios do gênero, gerando astutas paródias que questionam a objetividade e os rasgos essenciais deste conhecido gênero. (FONTCUBERTA, 2004, p. 4).

---

<sup>9</sup> Tradução do autor. Texto original: “The entire project is thrown into uncertainty as each sequence provides a step backward from verissimilitude, offering a performative documentary about performance and a mockumentary of a documentary of a mockumentary”.

Alisa Lebow (2006) acrescenta que o *mock-documentary* “adiciona uma camada à fantasia”, aproximando esse formato de seu objeto “natural” (LEBOW, 2006, p. 225). Para a autora, o termo “falso” aponta o documentário como algo real, autêntico, genuíno, opondo-se a fatos que indicam ficcionalidade em sua própria história.

Se nós analisarmos as semelhanças técnicas de representação, veremos que algumas estratégias corretamente associadas com o *mockumentary* (roteiro, atores, reconstituição etc) têm seus antecedentes no passado com nos chamados cinemas de atualidades ou filmes documentais. (...) *Mockumentary* e documentário não são meras coincidências – são gêmeos idênticos, separados no nascimento (LEBOW, 2006, p. 232).

Em *Borat*, a linguagem cinematográfica é parodiada, questionando os códigos e convenções do documentário. O diretor Larry Charles e o comediante Sacha Baron Cohen propõem uma nova forma de representação, a partir de uma sequência de “pegadinhas” que têm a função de expor seus entrevistados, como discutiremos no próximo capítulo.

A estética do *mock-documentary* opera de uma forma bem definida. Três características são recorrentes no filme: o uso de imagens de arquivo, que como nos documentários de forma geral são utilizadas para imprimir credibilidade ou impressão de pesquisa; voz *over*, que atesta autoridade àquilo que é narrado no filme; e entrevistas com “autoridades” ou “testemunhas”, que se misturam a personagens ou pessoas reais.

Comumente, os *mock-documentaries* utilizam-se de técnicas para reforçar e confundir ainda mais a fronteira entre ficção e realidade. Abaixo, listamos algumas dessas técnicas. Com exceção da primeira, as outras implicam em uma apropriação dos elementos característicos do documentário. A finalidade dessas técnicas é simular os modos e convenções do gênero:

- *Roteiro e atores profissionais*: Os *mock-documentaries* utilizam um roteiro prévio, sem a redação aberta à realidade tão comum nos documentários. Este roteiro procurar imitar as estruturas do documentário, como, por exemplo, responder

um enigma inicial, elaborar uma argumentação lógica sobre algum tema, juntar uma série de elementos mediante uma explicação ou análise, esclarecer o funcionamento de alguma instituição ou observar acontecimentos, sem uma hierarquia clara nem controle total por parte do realizador;

- *Imitação de métodos estilísticos*: Cada modalidade de documentário possui um estilo de contar as coisas que engloba, desde a montagem até a inclusão de material de arquivo que reforce a argumentação do cineasta. Esses estilos são copiados e subvertidos pelos *mock-documentaries*. O que as imagens de arquivo fazem é legitimar o discurso do realizador. Mesmo quando falsificadas, essas imagens dão autoridade a determinada cena, para que esta ganhe a impressão de real.

- *Entrevistas*: A entrevista se constitui o instrumento básico da modalidade interativa. Em muitos documentários, proporciona uma boa fonte de informação ou serve para que um especialista ratifique ou outorgue autoridade à história. Os *mock-documentaries* gostam de simular entrevistas desse tipo, inclusive utilizando personagens reais. Nesses casos, os atores (supostos especialistas ou testemunhas) precisam fingir em frente às câmeras.

## **2.2. O que é real em Borat?**

“Borat” mistura em sua narrativa personagens fictícios e “personagens” reais, borrando ainda mais a fronteira entre realidade e ficção. Também é impossível definir quais situações vividas pelo repórter cazaque realmente aconteceram.

A seguir, preparamos uma escaleta com a sequência de todas as cenas do filme. A partir de informações de bastidores<sup>10</sup>, destacamos a seguir os pormenores de algumas dessas cenas.

### **Cena 1**

Borat em Glod.

---

<sup>10</sup> Informações retiradas da matéria *What's Real in Borat?*, de David Marchese e Willa Paskin. Disponível em: <[http://www.salon.com/entertainment/feature/2006/11/10/guide\\_to\\_borat](http://www.salon.com/entertainment/feature/2006/11/10/guide_to_borat)>.

**Cena 2**

Borat chega aos Estados Unidos (cenas no aeroporto e metrô)

**Cena 3**

Borat se hospeda no Hotel Wellington.

**Cena 4**

Borat se aventura pelas ruas de Nova York, provocando os transeuntes.

**Cena 5**

Borat e Azamat estão no quarto do hotel. Borat começa a se preparar para suas "reportagens".

**Cena 6**

Borat se encontra com o professor de humor Patty Haggerty.

**Cena 7**

Borat volta ao hotel e recebe a visita de um funcionário que ensina a ele como operar o controle remoto da TV. É nesse momento que ele se depara com a imagem de Pamela Anderson.

**Cena 8**

Borat se encontra com um grupo de feministas.

**Cena 9**

Borat recebe de um funcionário do hotel um telegrama, que o informa que sua mulher foi devorada por um urso. Borat arruma as malas em direção à Califórnia.

**Cena 10**

Borat tenta convencer Azamat que eles precisam seguir até a Califórnia.

**Cena 11**

Borat tem aulas de direção com um instrutor.

**Cena 12**

Borat tenta comprar um carro.

**Cena 13**

Borat deixa Nova York e pega a estrada. Ele chega a Washington.

**Cena 14**

Borat conversa com o ex-congressista Bob Barr.

**Cena 15**

Borat segue pelas ruas de Washington e conversa com o político Alan Keyes.

**Cena 16**

Borat segue sua viagem até a Califórnia.

**Cena 17**

Borat faz uma aparição surpreendente num canal de televisão local e ainda interrompe o homem do tempo.

**Cena 18**

Azamat avisa que Borat terá que cantar o Hino Nacional num rodeio.

**Cena 19**

Borat chega ao rodeio de Kroger Valleydale. Ele conversa com Bobby Rowe, diretor-geral.

**Cena 20**

Borat canta o “Hino Nacional” americano.

**Cena 21**

Borat segue na estrada e, quando chega a uma cidade, encontra uma “aldeia cigana”. Ele tenta comprar alguns produtos. Ele encontra uma revista sobre

“Baywatch”, seguindo viagem.

### **Cena 22**

Borat conversa com um grupo de jovens.

### **Cena 23**

Borat chega a um hotel e tenta se passar por americano e é expulso.

### **Cena 24**

Borat se hospeda na casa de um casal de judeus. Eles se assustam ao saber da religião dos proprietários e tentam fugir.

### **Cena 25**

Borat fala para a câmera, simulando uma cena de a “Bruxa de Blair”. Borat acredita que as baratas que surgem em seu quarto são o casal de velhinhos. Eles fogem da casa.

### **Cena 26**

Borat vai a uma loja de armas, mas como não consegue comprar nenhuma, adquire um urso.

### **Cena 27**

Borat se diverte com seu urso numa piscina. Ele e Azamat segue rumo à Califórnia.

### **Cena 28**

Borat tem aulas de etiqueta com Kathie B. Martin. Paralelamente à cena, Borat chega à mansão Magnolia para jantar com membros da alta sociedade. É também nessa sequência que surge a prostituta Luenell.

### **Cena 29**

Borat, Azamat e Luenell conversam sobre o acontecido na mansão.

### **Cena 30**

Borat sai para dançar com Luenell.

### **Cena 31**

Borat deixa Luenell na casa dela.

### **Cena 32**

Borat lê, deitado numa cama de hotel, a revista sobre “Baywatch”.

### **Cena 33**

Borat e Azamat seguem na estrada. Eles chegam a uma loja de antiguidades.

### **Cena 34**

Borat e Azamat discutem. Eles chegam a mais um hotel.

### **Cena 35**

Borat pega Azamat se masturbando com a revista sobre “Baywatch”. Eles brigam e saem nus pelo hotel, invadindo uma conferência, quando são presos.

### **Cena 36**

No dia seguinte, Borat está sozinho, foi abandonado por Azamat.

### **Cena 37**

Borat segue viagem à Califórnia. Fica sem gasolina no carro e decide pegar carona com um grupo de estudantes. Borat se diverte, bebe com os jovens e fica sabendo que Pamela não é virgem, desistindo de seguir viagem no trailer.

### **Cena 38**

Borat vira mendigo, dorme na rua, onde acende uma fogueira.

### **Cena 39**

Borat entra em uma igreja e participa do culto.

### **Cena 40**



Borat pega carona numa excursão da igreja. Ele chega a Los Angeles e encontra Azamat.

#### **Cena 41**

Azamat conversa com Borat e fazem as pazes.

#### **Cena 42**

Borat se encontra com Pamela Anderson numa sessão de autógrafos. Ele a persegue e é preso.

#### **Cena 43**

Borat e Azamat retornam a Nova York.

#### **Cena 44**

Borat se reencontra com Luenell.

#### **Cena 45**

Borat volta ao Cazaquistão. Ele está em Glod com Luenell.

A seguir, detalhes de algumas dessas cenas – como elas se mostram para o público e o que de fato aconteceu com os envolvidos:

#### **Cena: Borat comparece a um rodeio**

**Local: Salem Civic Center, Salem, Va.**



Borat canta o "Hino Nacional do Cazaquistão" em um rodeio

Borat chega a um rodeio e planeja cantar o Hino Nacional norte-americano. O produtor do evento, Bobby Rowe, aconselha Borat a cortar o bigode para que não seja confundido com um muçulmano. Ao cantar, o repórter cazaque solta a frase: “Nós apoiamos sua guerra ao terror”. Aplaudido, Borat começa sua performance, mas muda a letra da música, cantando o que sugere ser o Hino Nacional do Cazaquistão. O repórter é vaiado e precisa deixar o local às pressas.

**O que de fato aconteceu:** John Saunders, assistente de direção do local onde estava sendo realizado o rodeio, disse ao jornal The Roanoke Times que se Borat e sua equipe não tivessem deixado a arena, “eles poderiam ter sido mortos”.

Rowe contou mais tarde que concordou que Borat cantasse o hino, acreditando que se tratava de um jornalista do Cazaquistão que viajava pelo país.

**A cena: Borat tem aulas de etiqueta**

**Local: Birmingham, Alabama.**

Borat visita a instrutora de etiqueta Kathie Martin para ser aconselhado a se comportar devidamente em um jantar. No encontro, Borat mostra à instrutora polaróides de seu filho nu.

**O que de fato aconteceu:** Os produtores do filme contaram a Martin que um documentarista do Cazaquistão queria ter algumas aulas antes de começar sua viagem. Ela disse à revista Newsweek: “Eu queria que meus 15 minutos de fama na minha vida tivessem sido para uma coisa mais útil do que um filme classificado para maiores de 18 anos.”

**A cena: Borat participa de um jantar com membros da alta sociedade**

**Onde: A cena foi gravada na cidade de Helena, Alabama. A casa onde foi gravada a cena foi construída em 1875.**



Borat participa de jantar com membros da alta sociedade norte-americana

Na cena, Borat insulta um pastor presbiteriano e deixa todos atônitos ao perguntar onde poderia colocar um saco de excrementos. Ainda convida para jantar uma prostituta e é expulso do local.

**O que de fato aconteceu:** Aqueles que participaram do jantar souberam mais tarde de que tudo se tratava de uma pegadinha e que a cena comporia o filme de Sacha Baroh Cohen. Mesmo assim, autorizaram o uso das imagens.

A prostituta que aparece na cena é, na verdade, uma atriz, Luenell Campbell.

### **A cena: Borat conversa com feministas**

**Local: Nova York**



Borat e as feministas Linda Stein, Grace Welch e Carole De Saram

Borat conversa com integrantes do grupo de Feministas Veteranas dos Estados Unidos, que contam a ele o que elas sabem sobre o programa *Baywatch*. Borat faz piadas machistas e as mulheres se irritam, encerrando a entrevista.

**O que de fato aconteceu:** Linda Stein, Grace Welch e Carole De Saram foram avisadas pela produção do filme que elas apareceriam em um documentário sobre “mulheres do Terceiro Mundo”. Stein disse mais tarde que achou algumas partes do filme “engraçadas”, mas acha “que as piadas funcionam mais para os homens do que para as mulheres”.

**A cena: Borat participa de uma entrevista em um pequena emissora da rede ABC**

**Local: Jackson, Mississippi.**

Borat é entrevistado pelo apresentador do programa e interrompe várias vezes o homem do tempo.

**O que de fato aconteceu:** O diretor da emissora, Stuart Kellogg, disse que procurou informações sobre a equipe do filme e que todas elas pareciam “legítimas”. Dharma Arthur, a produtora que autorizou a entrevista de Borat, disse que ficou depressiva com o incidente, fazendo-a perder o emprego. Ela disse a um jornal local que “a coisa mais terrível é saber que um homem que causa tanto problema é considerado um gênio cômico”.

**A cena: Borat tenta sequestrar Pamela Anderson**

**Local: Los Angeles**

Borat finalmente se encontra com seu “objeto de desejo”, a atriz Pamela Anderson. Ele tenta sequestrá-la, jogando um saco em sua cabeça. Após escapar da loja, Borat corre atrás dela e é perseguido e preso por dois seguranças.

**O que de fato aconteceu:** Pamela Anderson disse que não sabia de nada, mas uma cena com a atriz e Borat foi gravada na mesma época em Malibu e não foi incluída no filme.

## **A cena: Borat em sua terra natal Kuczek, *Cazaquistão***

### **Local: Glod, na Romênia**

Borat apresenta sua família e vizinhos. O mesmo cenário abre e encerra o filme.

**O que de fato aconteceu:** As cenas foram gravadas, na verdade, em Glod, um vilarejo de 1000 habitantes na Romênia. Os moradores do vilarejo foram informados de que o local seria cenário para um documentário sobre seus modos de vida. Chamados no filme de estupradores e prostitutas, alguns moradores processaram os produtores do filme. Glod está processando Sacha Baron Cohen e pede uma indenização de US\$ 30 milhões por prejuízos causados durante a filmagem.

Estas situações expostas pelo filme mostram o quanto a persona de Sacha Baron Cohen conseguiu convencer suas “vítimas”. Mostram também o nível de crença compartilhado por grande parte da população americana, que inadvertidamente se convenceu de que Borat era de fato um repórter do Cazaquistão.

Dois elementos poderiam explicar essa crença: o fato de que o comediante inglês era ainda pouco conhecido em cidades rurais, distantes dos grandes centros, e os argumentos utilizados pela produção do filme, que convenceram devido à riqueza de detalhes.

Apesar de a imprensa ter divulgado o que, teoricamente, aconteceu nos bastidores das filmagens, essas informações também merecem ser questionadas. Detalhes sobre como o comediante inglês se envolveu com suas “vítimas” são escassos e, principalmente, provenientes de poucas fontes. Assim, também é quase impossível aferir com absoluta certeza se os atores sociais participaram espontaneamente ou não do filme, fato esse que borra ainda mais essa fronteira entre realidade e ficção.

### **2.3. A performance e o papel dos atores sociais**

Em *Borat*, personagem e não-atores fazem parte de um jogo intrigante e imprevisível. Tanto Sacha Baron Cohen quanto os alvos que ele escolheu para seu *mock-documentary* têm papéis e objetivos específicos. O primeiro quer fazer uma sátira dos tipos sociais para, com humor, atingir o grau de observação crítica da sociedade. Por sua vez, seus entrevistados interagem como antagonistas do pretense documentário, sem saber que estão participando de um filme. Vítimas de uma “pegadinha”, colaboram com o roteiro improvisado da produção.

O uso de não-atores e dessas situações improvisadas legitima o fingimento, a “mentira”, o simulacro. Nesse sentido, *Borat* pode ser encaixado no tipo de documentário que Bill Nichols categorizou como *modo reflexivo*.

O modo reflexivo questiona o lema convincente do documentário, desafia técnicas e convenções e sugere uma nova forma de representação.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. (NICHOLS, 2005, p. 166).

Roscoe e Hight consideram o modo reflexivo um precursor do *mock-documentary*:

O modo reflexivo coloca ênfase no espectador ao considerar o valor relativo da verdade defendido pelos documentários. O modo reflexivo contribuiu para a extensão do documentário de diferentes maneiras, inclusive, pelo uso frequente e inovador dos códigos e convenções ficcionais. (ROSCOE, HIGHT; 2001, p. 32)

Jean Baudrillard (1991), em seu livro *Simulacros e Simulação*, comenta sobre o colapso da realidade e a questão do simulacro:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência (...). Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação

põe em causa a diferença do 'verdadeiro' e do 'falso', do 'real' e do 'imaginário'. (BAUDRILLARD, 1991, p. 9)

Assim, a prática desse subgênero também está relacionada com as teorias defendidas por Jean Baudrillard sobre simulacro e hiperrealidade. Segundo Baudrillard, os simulacros são experiências, formas, códigos e objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade, ou seja, são “hiperreais”. Baudrillard entendia nossa condição como a de uma ordem social na qual os simulacros e os sinais estão, de forma crescente, constituindo o mundo contemporâneo, de maneira que a distinção entre “real” e “irreal” torna-se impossível.

Em *Borat, o mock-documentary* não opera em sua totalidade se o espectador não entende a origem da ação ou da piada. Para Baudrillard, na sociedade pós-moderna não existe uma lacuna entre as representações midiáticas e a imagem ou evento que as originou (Roscoe e Hight). Ambos devem ser considerados reais, com a implicação de que nenhum deles merece o título de autêntico.

Utilizando-se dessa explicação, fica mais fácil entender *Borat* como uma narrativa ficcional que *finje* ser documental. Nesse “fingir”, o filme propõe e revela uma crítica do que está por trás da produção. Torchin (2008) observa:

Borat e sua obsessão pueril por Pamela Anderson, que leva seu documentário a uma viagem inesperada pelo interior do país, funcionam tanto como dispositivo tradicional de ficção quanto uma crítica metanarrativa dos caprichos, vicissitudes e vícios por trás da produção documentária. (TORCHIN, 2008, p. 55)<sup>11</sup>

Então, como pode ser definida a relação entre o personagem de Sacha Baron Cohen e os não-atores? *Borat*, ao se apropriar da estética documentária, reflete na construção de sua narrativa o papel do chamado “ator social”, ou seja, o sujeito alvo do documentário. Nesse sentido, preferimos nos remeter a ideia de *performance* para definir a dimensão do que é ficcional na narrativa, isto é, do que é

---

<sup>11</sup> Tradução do autor. Texto original: “Borat’s puerile obsession with Pamela Anderson, one that leads his documentary on an unplanned cross-country voyage, functions both as traditional plot device (the journey narrative) and as meta-narrative critique of the vagaries, vicissitudes and vices behind documentary production.”

deliberadamente encenado e, portanto, que foge do estatuto de “verdade”, de objetividade, noções recorrentes utilizadas para definir o documentário.

O sociólogo canadense Erving Goffman (2002) parte da percepção da vida social como um palco. Para o autor, *performance* é “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião que serve para, de alguma maneira, influenciar o outro participante” (GOFFMAN, 2002, p. 15).

Mariana Baltar (2008) defende que a performance é pertinente ao campo do documentário, ao dizer que os não-atores, ou “as pessoas da vida real”, também representam, encenam para a câmera.

De acordo com Goffman (2002), os conceitos de performance e encenação encontram-se estritamente ligados, pois, para o autor, todo indivíduo é ator social e, portanto, representa constantemente..

Assim, como deveríamos pensar a ação entre personagem e não-ator (ou ator social) em *Borat*? Se pensarmos que esse não-ator também está encenando, como problematizar o que é real ou ficcional na narrativa?

Para exemplificar, tomando como referência os conceitos propostos por Goffman, o indivíduo, o ator social, nada mais é que uma personagem, cuja máscara age como “veículo de estandarização”, permitindo que os outros a compreendam com base nos traços projetados de seu caráter. Para Goffman, a máscara estabelece o “ajuste apropriado”, “aparência” e “modo” para o papel social assumido pelo ator, unindo o comportamento interativo com a máscara pessoal, que representa a “concepção que formamos de nós mesmos” (GOFFMAN, 2002, p. 27).

As noções de *performance* e de máscara são úteis para entender o caráter ficcional de *Borat* e para alimentar ainda mais a confusão entre o que é realidade e mentira no filme. A partir do que Goffman entende como ator social, é possível pensar que os entrevistados do repórter cazaque também estariam mentindo?

A presença da câmera por si só já funciona como um filtro que vai mediar a relação entre o personagem e os atores sociais. No filme três elementos presentes



no documentário (e na atuação teatral) se encontram: ator social x cineasta/câmera x espectador (plateia).

De acordo com Goffman (2002), “quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir” (GOFFMAN, 2002, p. 13-14).

Ou seja, em *Borat*, o conflito entre realidade e ficção também pode ser entendido a partir da *performance* dos atores sociais, que se inventam e reinventam ao longo da narrativa e que imprimem ao filme essa dubiedade do que é falso ou verdadeiro.

#### **2.4. O papel do espectador e os limites da ética em “Borat”**

Como observamos anteriormente, o espectador tem papel fundamental no filme de Sacha Baron Cohen. Mas o que o leva a gozar de momentos bizarros e escatológicos proporcionados pelo comediante inglês? Baron Cohen pode simplesmente mentir sobre o que está fazendo, alegando que sua equipe está produzindo um documentário para a TV do Cazaquistão?

O produtor e diretor de *Borat*, Larry Charles, revelou em uma entrevista, reproduzida pela autora Kathleen Tracy (2009) em seu livro *Sacha Baron Cohen: de Cambridge ao Cazaquistão*, uma biografia não autorizada sobre o comediante inglês:

Nunca senti que tivéssemos enganado ninguém de forma cruel. Demos às pessoas uma chance de serem elas mesmas... Quando estávamos filmando, fazíamos esse questionamento quase talmúdico a nós mesmos. “Quem somos nós? Em que realmente acreditamos? Até onde estamos dispostos a rir? Qual é a nossa linha divisória que não estamos dispostos a cruzar?” Estávamos sempre nos questionando: “Estamos sendo justos? Os fins justificam os meios”?

Miranda Campbell (2007), em seu artigo *The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony*, discute o efeito provocador e subversivo do filme e a posição do espectador diante dele:

O espectador não precisa decodificar o uso que o filme faz das convenções do documentário, nem ao menos é convidado a testar esquematicamente a factualidade do filme; pelo contrário, o público é colocado numa posição privilegiada de conhecimento. Somos recompensados pelo nosso repertório cultural para entender como opera o mockumentary, mesmo se não fôssemos obrigados a detectar onde a linha entre ficção e realidade foi estabelecida. (CAMPBELL, 2007, p. 54)<sup>12</sup>

Assim, de antemão, ao assistir a *Borat*, o espectador sabe que aquele repórter invasivo e inconveniente que vê na tela é um sagaz personagem saído da mente criativa de Sacha Baron Cohen, cuja equipe utiliza táticas de guerrilha para convencer suas “vítimas” a darem seus depoimentos. Elas aceitam, convencidas de que aquele “circo” montado a sua volta é real.

Roscoe e Hight defendem a ideia que um dos princípios básicos de funcionamento do *mock-documentary* é o jogo entre realizador e espectador.

Em diferentes níveis, espera-se que o público esteja consciente de que o texto é uma ficção; que ele “entenda as piadas” e aprecie a intenção por trás da apropriação dos códigos e convenções do documentário. Interagir com a narrativa nesse nível obriga que o espectador a veja realmente “como se fosse um documentário”, no entanto, que faça isso com a plena consciência de que se trata de uma ficção. (ROSCOE, HIGHT; 2001, p. 52)<sup>13</sup>

Assim, em *Borat*, o espectador tem papel ativo na forma como ele interage com a narrativa. Para ele, pouco importa se uma das cenas mais emblemáticas do filme – quando o repórter cazaque persegue a atriz Pamela Anderson e é preso por

---

<sup>12</sup> Tradução do autor. Texto original: “The audience is not required to decode the film’s use of documentary conventions, or invited to skeptically test the film’s factuality; rather, the audience is placed in a privileged position of knowing. We are rewarded for our cultural knowledge of what the mockumentary sets out to do even if we have not had to exert ourselves to detect where the line between fact and fiction has been drawn.

<sup>13</sup> Tradução do autor. Texto original: “To varying degrees, the audience is expected to be conscious of the fictionality of the text; to “get the jokes” and to appreciate the intention behind the appropriation of documentary codes and conventions. To engage with the text at this level does require the viewer to watch as “if it were a documentary”, but, nevertheless, to do so in the full knowledge that it is a fictional text.

seguranças – foi combinada ou não. Mesmo ignorando o fato de que se trata de uma grande mentira, o público quer saber até onde ela pode ir. E é claro que a torcida é para um final o mais absurdo – e hilário - possível.



Borat encontra Pamela Anderson em uma sessão de autógrafos.

Hochsmann e Cucinelli (2007) acreditam que, com o advento de outras formas de narrativa, como o *mock-documentary*, a distinção entre essas duas fronteiras – realidade e ficção - não tem mais valor para a representação fílmica. Para os autores, o público assumiu o papel de árbitro e cabe a ele decidir se aceita determinado produto como legítimo ou não. Como dizem os autores, “*Borat* joga deliberadamente com as expectativas do público em relação à verossimilhança, lançando-se como crível, confiável e autêntico, ao mesmo tempo em que dribla seus entrevistados desavisados” (HOECHSMANN & CUCINELLI, p. 95).

### **CAPÍTULO 3 – ENTRE A SÁTIRA, A PARÓDIA E A “PEGADINHA”**

## CAPÍTULO 3 – ENTRE A SÁTIRA, A PARÓDIA E A “PEGADINHA”

*“Há muita ilusão, há muita representação no mundo real. Há muitas coisas que são tomadas como reais e que não são. Na verdade, a coisa toda não é verdadeiramente real”*

(David Lynch)

### 3.1. A paródia e a sátira

Roscoe e Hight (2001) dividem os *mock-documentaries* em três níveis, de acordo com a intenção do realizador, a construção da narrativa e o papel do espectador.

	<b>Intenção do realizador</b>	<b>Construção do texto</b>	<b>Papel do espectador</b>
<b>Grau 1 Paródia</b>	Parodiar e implicitamente reforçar um aspecto da cultura popular	Apropriação “benevolente” ou “inocente” da estética do documentário	Apreciação da paródia da cultura popular
<b>Grau 2 Crítica</b>	Usar o formato do documentário para iniciar uma paródia ou sátira de um aspecto da cultura popular	Apropriação ambivalente da estética do documentário	Espectadores mais críticos conseguem explorar as formas latentes de reflexibilidade
<b>Grau 3 Desconstrução</b>	Criticar um aspecto da cultura popular; examinar, subverter e desconstruir um discurso factual e sua relação com os códigos e convenções do documentário	Apropriação “hostil” da estética do documentário	Reflexibilidade mais ampla em direção a um discurso factual e seus códigos e convenções

Tabela 1. Graus do mock-documentary. Fonte: *Faking It: Mock-documentary and the subversion of factuality* (Jane Roscoe e Craig Hight)

Seguindo essa divisão, *Borat* se encaixaria no *mock-documentary* de grau 3, definido como sendo uma sátira que se apropria de forma “hostil” da estética do

documentário e que tem por objetivo “criticar um aspecto da cultura popular; examinar, subverter e desconstruir um discurso factual e sua relação com os códigos e convenções do documentário” (Roscoe e Hight; 2001, p. 68)

Por sua natureza fluida, *Borat* também responde aos conceitos definidos no que os autores chamam de grau 1, a paródia, onde “os códigos e convenções do documentários são apropriados para se criar uma narrativa ficcional” (IDEM, p. 68). Como destacam os autores:

Esse tipo de narrativa tem como objetivo parodiar certos aspectos da cultura popular. São textos que tanto deixam óbvio que são obras de ficção (espera-se que o público goste de seus elementos cômicos) quanto transformam a natureza do documentário em si (ROSCOE, HIGHT; 2001, p. 68)<sup>14</sup>

A pesquisadora canadense Linda Hutcheon (2000), em seu livro *A Theory of Parody*<sup>15</sup>, sente necessidade de reafirmar a paródia como uma fonte de crítica cultural séria e criativa:

Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. (HUTCHEON, 2000, p. 26).

No humor paródico, há uma certa ambiguidade de intenções, segundo Hutcheon: “A paródia é, pois, repetição; mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 2000, p.54).

Para Hutcheon, a sátira “usa frequentemente a paródia como veículo para a ridicularização dos vícios ou loucuras da humanidade” (2000, p. 54). Quanto à paródia, Hutcheon diz que seu prazer “não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-e-vem intertextual” (2000, p. 45). Ou seja, a

---

<sup>14</sup> Tradução do autor. Texto original: “The intention of these texts is generally to parody some aspect of popular culture. These are fictional texts which both make obvious their fictionality (the audience is expected to appreciate the text’s comic elements) and are comparatively muted in their challenge to the nature of the documentary project itself.

<sup>15</sup> Há uma tradução lançada no Brasil, intitulada “Uma Teoria da Paródia”, mas que deixou de ser editada.

paródia só alcança o seu objetivo na medida em que o leitor é capaz de identificar a inversão irônica no diálogo intertextual.

É importante que não se confundam, portanto, sátira e paródia. Apesar de elas compartilharem afinidades, como a ironia, por exemplo, a sátira está ligada ao momento presente, em sua crítica contra pessoas e situações determinadas. Por outro lado, a paródia é uma forma crítica de recuperar e marcar a diferença em relação a um texto, ou um código qualquer (ainda importante para o presente), mas sempre há um código em relação ao qual ela se torna um texto paralelo (2000, p. 61), derivando de um incessante diálogo entre as duas instâncias, em boa parte, os sentidos que se estabelecem no texto parodiador.

Grosso modo, a paródia deforma, censura, imita (criativamente), desenvolve, referencia e não transcreve um texto preexistente, enquanto que a sátira censura e referencia, mas não imita, não deforma e não desenvolve um texto preexistente.

Para Alexandra Juhasz e Jesse Lerner (2006), o *mock-documentary* é “simultaneamente e definitivamente tanto sátira quanto paródia, já que a primeira tem como objetivo, em sua essência, a moral e o social (2006, p. 2). A paródia faz referência ao texto, enquanto a sátira remete ao mundo. Como paródia, o *mock-documentary* é e representa o próprio documentário. Juhasz e Lerner destacam que, funcionando tanto como sátira quanto como paródia, os *mock-documentaries* “criam relações entre forma, conteúdo, estilo e representação” (2006, p. 2).

Para Hutcheon, no caso da sátira, o “alvo” a atacar não é um texto ou convenção literária, mas a própria sociedade e, nesse sentido, sua finalidade é fazer uma crítica de maneira a corrigir certos vícios ou incapacidades do comportamento humano. A sátira é, portanto, uma forma que aponta fenômenos extratextuais e cuja intenção implica em uma avaliação abertamente negativa do fenômeno a qual faz referência.

Através da sátira e da paródia, *Borat* não evita a crítica social apenas porque está “disfarçado” de repórter, pelo contrário, o próprio comediante serve de canal para opinar sobre aspectos da sociedade norte-americana, como o feminismo, a homofobia, o racismo ou a política. É como se, por trás de seu personagem, Baron Cohen pudesse criticar sem, no entanto, ser ele mesmo atingido.

Essa postura tem se repetido ultimamente com o ator, que evita dar entrevistas utilizando seu nome real, apresentando-se sempre como um de seus personagens. Iniciativa que faz parte desse jogo paródico, que dilui ainda mais as frágeis noções de realidade e ficção.

Em entrevista à revista Rolling Stone, em uma das raras ocasiões em que se apresentou como ele mesmo, Sacha Baron Cohen comentou sobre a surpresa de ter visto seu filme ser mal recebido pelo país alvo de sua sátira:

Fiquei surpreso, porque sempre tive a esperança de que o público perceberia que aquele era um país fictício, e o objetivo disso era fazer com que as pessoas descobrissem seus próprios preconceitos. E escolhemos o Cazaquistão porque é um país do qual nunca ninguém ouviu falar, então poderíamos brincar essencialmente com os estereótipos que cercam essa ex-colônia soviética.

O que Baron Cohen talvez não soubesse é que sua sátira iria lhe trazer críticas e diversos processos que até hoje correm na Justiça de vários países.

### **3.2. Flertando com os reality shows e o dispositivo da “pegadinha”**

O *mock-documentary Borat* flerta também com um gênero típico da televisão: o *reality show*. Quando um entrevistado anônimo torna-se vítima do falso repórter, ele faz um pacto com o comediante: como convidado de um documentário “legítimo”, tenta se comportar como o que julga ser esperado. Assim, quanto mais ciente parece o entrevistado de seu papel apropriado, mais ele se trai. Dessa relação, Baron Cohen extrai suas piadas, forjando situações em cenários reais, com pessoas reais.

Roscoe e Hight (2001) consideram os *reality shows* um formato híbrido de documentário. Na visão dos autores, esses programas utilizam recursos estéticos do gênero e os misturam com a ficção.

Os reality shows têm relação direta com os mock-documentaries porque ambos se desenvolvem nos espaços entre a ficção e a realidade. Esses formatos podem ser considerados como uma resposta tanto às mudanças econômicas quanto aos contextos de transmissão, mas seu aspecto mais interessante é sua aparente relação com



algumas das críticas oferecidas pelas teorias pós-modernas (...) O reality show pode ser visto como uma representação da popularização do ceticismo pós-moderno sobre a especialização e o profissionalismo. Ambos os formatos são construídos sobre experiências e perspectivas leigas, ao invés daquelas especializadas que são centrais para alguns modos de documentário. Ambos rejeitam o profissionalismo e preferem em geral o amadorismo, que é tido como algo mais confiável e “autêntico” (ROSCOE, HIGHT, 2001, p. 39).<sup>16</sup>

Para Roscoe e Hight, os *reality shows* “parecem tanto estender um modo particular de documentário quanto reforçar os argumentos de que acessam a realidade” (2001, p. 47).

Em seu livro *O Show do Eu*, Paula Sibilia explora o que ela chama de “cultura da observação”, lançando um olhar preciso sobre esse gênero televisivo, cujas características mais latentes estão presentes em *Borat*. Como observa a autora:

Em uma sociedade tão espetacularizada como a que hoje nos acolhe, não surpreende que as sempre confusas fronteiras entre o real e o ficcional tenham se esvaecido ainda mais. O fluxo é duplo: uma esfera contamina a outra, a nitidez de ambas as definições fica comprometida. (SIBILIA, 2008, p. 196).

Uma questão é urgente após apreciarmos *Borat*: podemos confiar no que vemos? No filme, essa dúvida é dissipada quando entram em cena atores cuja participação é definida pela narrativa, ou seja, quando sua participação se repete e fica estabelecido um jogo cênico evidente. Por outro lado, quando os esquetes aparecem, o espectador se questiona: quem o repórter entrevista é uma pessoa real, anônima, ou está a serviço do protagonista?

Tanto na pegadinha quanto no reality show essa dúvida também surge por quem os assiste. Essa relação entre o que é mostrado na tela – e é “vendido” como

---

<sup>16</sup> Tradução do autor. Texto original: “Reality TV is connected to mock-documentary because they too have developed in the space between fact and fiction. These formats can be regarded as a response to both changing economic and broadcasting contexts, but their most interesting aspect is their apparent relation to some of the critiques offered by postmodern theorizing. Reality TV seems to offer very little in the way of a critique of documentary, they can be seen as representing a popularization of a postmodern skepticism toward the expert and the professional. They both reject the professionalism for a more general amateurism which is seen as being more truthful or “authentic”.

algo real -, e o espectador é o que torna possível o jogo perpetrado por Baron Cohen em seu filme.

Para Elizabeth Bastos Duarte (2003), esse jogo faz parte do texto televisivo. Como ela observa, a TV estabelece com o espectador um “contrato potencial que compreende uma dimensão de caráter cognitivo e outra, de caráter passional”. (DUARTE, p. 1) Ou seja, por ser difícil gerar um “efeito de interatividade”, como classifica Duarte, a televisão converte o próprio telespectador como parte do espetáculo. Um espetáculo que, por possuir caráter de entretenimento, raramente se aproxima da realidade:

(...) O fato de o pensamento humano recorrer ao simbólico e a cultura constituir-se em um emaranhado de sistemas simbólicos e as linguagens serem elementos de mediação e expressão dessas representações, desde sempre decretou a impossibilidade de acesso direto à realidade. As mídias apenas acrescentam novos e diferentes empecilhos a esse “acesso”, recursos mais sofisticados que são na construção/representação dessa realidade. (DUARTE, 2003, p. 3).

Uma melhor definição da linguagem dos *reality shows* talvez seja essa proposta por Duarte:

Devido ao caráter de produto global, de franchising, os reality shows, em especial os Big Brothers, são indicadores não só de tensões entre o global e o local ou da diluição de fronteiras entre gêneros, ficção e documentário. Eles atualizam diferentes questões relativas às práticas sociais e discursivas: funcionam como agentes sobre as noções de público e privado, cidadão e indivíduo; colocam em cheque princípios morais e éticos em detrimento da amoralidade do lucro; respondem ao difuso desejo da audiência de ver pessoas comuns e anônimas ganharem existência e identidade midiática. Enfim, seduzem pela transformação, mágica, do anonimato em celebridade pela mera exposição às câmeras. Mas, antes de tudo - e é isso que aqui interessa -, eles operam uma reconfiguração das relações do homem comum com as mídias, ao estabelecerem vínculos entre participantes do programa e telespectadores atuantes. (DUARTE, 2003, p. 4).

Assim, *Borat* faz referência a dois formatos de programa de televisão que Jost (2001) chamou de *autenticadores* e *fictivos*. O primeiro tipo pretende informar sobre o mundo e o tem como principal referência. Já o segundo tipo se assume como

construção de uma realidade. Ou seja, o filme de Baron Cohen mistura referências do mundo exterior (o que imprime um suposto tom de realidade) à narrativa ficcional.

O longa-metragem constrói um tipo de realidade paralela, em que os cenários, apesar de reais, foram inteligentemente construídos. Estabelece-se, ainda, um contrato com os antagonistas (as pessoas anônimas ou não-atores), que não sabem que estão fazendo parte de um jogo arbitrário, onde os verdadeiros *players* são o comediante, o diretor e os produtores.

Como definem Biressi e Nunn (2005), os *reality shows* pressupõem certa espontaneidade, que revelam instantaneamente uma suposta realidade (2005, p. 11). Outros elementos que remetem ao formato *reality show* também estão presentes em *Borat*: o ambiente controlado (no caso, os cenários “reais” mas previamente definidos pela direção) e as situações não roteirizadas, ou seja, aquelas que parecem espontâneas e, portanto, “legítimas”.

Laurie Ouellette e Susan Murray (2009) definem o *reality show* como um “gênero descaradamente comercial que une entretenimento popular com um apelo autoconsciente ao discurso sobre o real” (OUELLETTE, MURRAY, 2009, p. 3). Para as autoras, os *reality shows* estabelecem semelhanças com os documentários, na medida em que utilizam dispositivos comuns ao gênero, como o uso de imagens captadas por câmeras de mão e a inexistência de um roteiro prévio, destacando que esses programas podem ser comparados ao que Bill Nichols (2008) chamou de documentário observativo, isto é, aquele que se dirige diretamente ao mundo real.

No documentário observativo, o espectador é um voyeur, que observa o mundo “através do buraco da fechadura”. Esse tipo de documentário tenta transpor através das imagens os fatos sem “máscaras” ou “encenações”. A câmera surge então como mera observadora dos fatos.

Ainda de acordo com Nichols, o modo observativo torna o espectador mais atento, já que o cineasta apenas observa o desenrolar dos fatos, deixando que o público se engaje ou não no tema exposto. Os atores sociais se ocupam de seu cotidiano, aparentemente não se preocupando com o “juízo” que será feito deles, vivem as situações diárias e resolvem conflitos sem prévias encenações.

Como “embaixador do *reality show*”, o filme de Sacha Baron Cohen é um *mock-documentary* com uma narrativa híbrida, parte roteirizada, parte improvisada em frente à câmera. *Borat* navega nesta zona distorcida de autenticidade, assim como os “personagens” dos *reality shows*, que, ao mesmo tempo em que agem de forma “espontânea”, seguem o roteiro dos produtores e da direção.

O filme de Baron Cohen, assim, incorpora elementos das chamadas “pegadinhas” e dos *reality shows*, misturando-os com comédia física e sátira social.

As “pegadinhas”, onde pessoas comuns são colocadas em situações forjadas e filmadas por câmeras ocultas, tiveram origem em um programa de televisão dos Estados Unidos, *Candid Camera*, criado por Allen Funt em 1948.

Esse dispositivo levanta questões éticas, assim como o *mock-documentary*: coloca o espectador em posição de certa forma privilegiada, como um voyeur que observa sua vítima secretamente.

François Jost (2009) opina sobre o dispositivo da câmera escondida, salientando que:

O que nos diverte na câmera escondida é que ela mescla o mundo preparado da ficção, o profílmico, e o afílmico. Qualquer gag desse gênero repousa sobre o fato de que o espectador vê a preparação de uma armadilha e que aquele que vai ser exposto toma a situação como um momento de sua realidade (JOST, 2009, p. 20).

Para Jost, a câmera escondida nada mais é do que a “simples aparência, uma “redução ao visível” (2009, p. 21): “Esta anulação do olhar aparece, no meio profissional, como o máximo da objetividade, visto que a câmera toma, sozinha, as imagens e as pessoas não sabem que são filmadas” (2009, p. 21).

Assim, apesar de existirem muitas diferenças entre os *mock-documentaries* e os *reality shows*, acreditamos ser importante destacar algumas diferenças entre eles:

- 1) No *mock-documentary*, a narrativa é roteirizada. Os *reality shows* muitas vezes improvisam situações, registrando as atividades de um determinado grupo de pessoas;

- 2) O *mock-documentary* utiliza atores profissionais para encenar e, em algumas situações, improvisar, ao longo da narrativa. Nos *reality shows*, normalmente os personagens não são atores profissionais, mas “pessoas da vida real” que se relacionam entre si;
- 3) No *mock-documentary*, a trama segue um roteiro e o fluxo da narrativa. No *reality show*, a trama é construída a partir da edição, tornando às vezes complicado definir o que de fato é “realidade” em determinadas situações;
- 4) A função do *mock-documentary* é satirizar, desconstruir ou criticar um momento, uma pessoa ou um assunto. No *reality show*, a sátira, a desconstrução ou a crítica são resultado do processo de edição ou interpretação dos não-atores.

Os *reality shows* e os *mock-documentaries* respondem, cada um a seu modo, à realidade. Enquanto os *reality shows* instigam o seu público com uma versão de uma suposta realidade roteirizada, não ensaiada, o *mock-documentary* provoca o real utilizando artifícios cinematográficos para se mascarar como um documentário autêntico. O que tudo isso tem a ver com o “discurso de sobriedade” proposto por Bill Nichols (2008)? Embora ambas as formas brinquem com noções de facticidade e autenticidade, o *reality show* provoca e faz crer no estado de não-ficção, enquanto o *mock-documentary* faz exatamente o oposto: por meio da sátira, da comédia ou do absurdo brinca com o espectador de maneira a questioná-lo se ele ainda tem juízo sobre si mesmo.

Tanto os *reality shows* quanto os *mock-documentaries* - embora possuam diferentes formas de discurso visual - criam tensões entre o que é sugerido para ser a “realidade” e o que é construído para as câmeras.

## **CONCLUSÃO**

## CONCLUSÃO

Como analisamos, a difusa fronteira entre realidade e ficção constitui um terreno fértil para legitimar imagens suspeitas. Por esse motivo, a fingimento é tão comum no audiovisual pós-moderno, que se alimenta do estilo, da credibilidade e das estratégias retóricas do documentário para manipular o espectador e obrigá-lo a questionar se o que ele está vendo é verdade ou mentira.

Os *mock-documentaries* podem se apresentar em diversos tipos e estilos, assim como os diferentes formatos de documentário. Em qualquer uma dessas simulações, imita-se a gramática do gênero, falsifica-se o interesse pelo assunto, copia-se a suposta espontaneidade dos protagonistas e situações ou forjam-se os lugares-comuns (gravações de arquivo, voz em *off*, câmera na mão, declarações de especialistas...). A pretensão, na maioria das vezes é, além de imprimir um sentido lúdico, desmistificar a verdade e a credibilidade que goza o gênero documentário.

O estudo do *mock-documentary* demonstra que a imagem nunca substituirá a já frágil e questionável “realidade” - quando muito conseguirá ser apenas seu reflexo.

*Borat – O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América* é um bom exemplo de como o *mock-documentary* pode questionar essa “realidade”, levando-nos a perguntar: podemos acreditar no que estamos vendo? Se é difícil delimitar o que é verdade ou mentira, de que instrumentos nós, espectadores, dispomos para decifrar as entrelinhas desse complexo e intrigante formato?

O que há de mais interessante e desafiador no *mock-documentary* é a capacidade que ele tem de subverter as convenções e códigos do documentário e a ânsia deste gênero pela verdade.

O filme de Sacha Baron Cohen, devido ao seu caráter híbrido, engana-nos por exacerbar na narrativa ficcional e por contrapor a suposta espontaneidade documental. O que *Borat* faz é unir dois fatores que, a princípio, parecem

inconciliáveis: a encenação, que invariavelmente pressupõe direção e controle, e os esquetes, que só funcionam porque apostam na incerteza.

A existência dos personagens de Sacha Baron Cohen é sintomática: num mundo onde ficção e realidade se confundem, *Borat* enfrenta o espectador, propondo a ele um jogo interessante de adivinhação.

Dada as técnicas cada vez mais modernas e aprimoradas de manipulação digital, ficou mais fácil forjar uma realidade. Nesse sentido, o filme de Baron Cohen reorganiza o escorregadio território do documentário e aprofunda ainda mais o abismo que separa a “verdade” do *fake*, do fingimento, da mentira.

Outro questionamento que cabe levantar é: o que Sacha Baron Cohen faz pode ser considerado algo “novo”? Em *Borat*, determinados dispositivos – como a “pegadinha” e a câmera escondida – inerentes ao cinema dito “conceitual”, são utilizados com o objetivo de alcançar o *mainstream*. Inumeráveis realizados misturam gêneros para contar suas histórias, e com o filme de Baron Cohen não é diferente. Mas se há algo de novidade em *Borat* é a capacidade que o longa-metragem tem de unir essa sensação de ineditismo com uma trama simples, quase ingênua, para as massas.

*Borat* resulta em uma experiência cinematográfica cuja capacidade é revelar um retrato do *american way of life* – o repórter cazaque personifica e exalta o ridículo, demonstra o absurdo e revela a intolerância da sociedade. Ao construir um personagem aparentemente hostil - e ainda por cima antisemita, homofóbico e misógino – Sacha Baron Cohen provoca e negocia com quem o assiste um jogo prazeroso, cujo objetivo é decifrar os subtextos, as entrelinhas do humor. Humor este que, além de refinado e inteligente, por vezes beira também o ridículo e o escatológico.

Em *Borat*, o espectador é um voyeur masoquista e sádico: mesmo reconhecendo a “pegadinha”, torna-se um fiel e dedicado comparsa do ator, que domina o entrevistado para retirar dele a mais cruel piada. E, se Baron Cohen se apropria da estética do documentário e de seus códigos e convenções, é para legitimar sua visão crítica da sociedade norte-americana.



Atrás da máscara de seu “glorioso” repórter cazaque Borat Sagdiyev, o comediante está protegido de reações violentas e inesperadas. Talentoso e provocativo, Baron Cohen se transforma para tentar transformar os outros.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *O real, a linguagem da realidade, o cinema*. Brasília: Secretaria de Educação a Distância/MEC, 2005.
- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: BFI Publishing, 2006.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BORDWELL, David. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*. In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pósestruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. *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.
- BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2000.
- CAMPBELL, Miranda. *The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony*. Taboo: The Journal of Culture and Education, volume 11, número 1, 2007.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *O gancho – da mídia impressa às Mídias eletrônicas*. In: REPOSCOM. Campo Grande: INTERCOM, 2001.
- COUTINHO, A. M. M. A. *Ficção Científica: Narrativa no Mundo Contemporâneo*. *Revista de Letras, Universidade Católica de Brasília*, 25 fev. 2008.
- CUCINELLI, Giuliana; HOECHSMANN, Michael. *My Name is Sacha: Fiction and fact in a New Media Era*. Taboo – The Journal of Culture and Education. Volume XI, número 1, 2007. Disponível em:  
<<http://www.freireproject.org/files/Taboo2007BoratIssue.pdf>>.
- DUARTE, E. B. *Reflexão sobre os reality shows*. In: FECHINE, Yvana. (Org.). *Coletânea GT Produção de sentido nas mídias*. 1 ed. Pernambuco: UNICAD, 2003, v. , p. 75-81.
- FONTCUBERTA, Joan. *Falsas verdades e medias mentiras – Una aproximación al falso documental*. Publicado em  
<[http://www.zemos98.org/IMG/article\\_PDF\\_article\\_43.pdf](http://www.zemos98.org/IMG/article_PDF_article_43.pdf)>.
- GOMES, Renata. *Debate crítico: O segundo melhor repórter do glorioso país Casaquistão viaja à América (Borat - Cultural learnings of America for make benefit*

*glorious nation of Kazakhstan*), de Larry Charles (EUA, 2006). Editado por Eduardo Valente. Site da Revista Cinética. Disponível em:  
<<http://www.revistacinetica.com.br/boratdebate.htm>>.

HOESCHMANN, Michael & CUCINELLI, Giuliana. *My Name is Sacha: Fiction and Fact in a New Media Era*. Taboo: The Journal of Culture and Education. Volume 11, no. 1, 2007.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

JOST, François. *O que significa falar de "realidade" para a televisão*. In GOMES, Itania Maria Mota (org.). Salvador: Edufba, 2009.

JÚNIOR SANTIAGO, Francisco das C.F. *David Bordwell: sobre a narrativa cinematográfica*. Artigo apresentado no X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste (SIPEC). Rio de Janeiro, 2004.

MAST, Jelle. *New directions in hybrid popular television: a reassessment of television mock-documentary*. Media, Culture & Society, Mar. 2009, Vol. 31, Ed. 2, p. 231-250.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução do Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: Labcom Books, 2010.

PENAFRIA, Manoela. *Em busca do perfeito realismo*. In SILVEIRA, Luciana Martha, ARAUJO, Denize Correa (orgs.). Revista Tecnologia e Sociedade no. 1. Curitiba: Editora UTFPR, 2005

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROSCOE, Jane; HIGHT, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. Austin: McGraw-Hill, 1981.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário Moderno*. In: Mascarello, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas, Papyrus Editora, 2006.

TORCHIN, Leshu. *Cultural Learnings of Borat Make for Benefit Glorious Study of Documentary*. Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and

Television Studies. Volume 38.1, 2008.

TRACY, Kathleen. *Sacha Baron Cohen: de Cambridge ao Cazaquistão*. São Paulo: Matrix, 2009.

VANOYE, Francis; GALIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

## ANEXO I

### **FICHA TÉCNICA DO FILME “BORAT – O SEGUNDO MELHOR REPÓRTER DO GLORIOSO PAÍS CAZAQUISTÃO VIAJA À AMÉRICA”**

**Título original:** Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan

**Gênero:** Comédia

**Duração:** 1h24min

**Ano de lançamento:** 2006

**Estúdio:** One America / Dune Entertainment / Four by Two / Everyman Pictures / Major Studio Partners

**Distribuidora:** 20th Century Fox Film Corporation

**Direção:** Larry Charles

**Roteiro:** Peter Baynham, Sacha Baron Cohen, Anthony Hines e Dan Mazer, baseado em estória de Peter Baynham, Sacha Baron Cohen, Todd Phillips e Anthony Hines

**Produção:** Jay Roach e Sacha Baron Cohen

**Música:** Erran Baron Cohen

**Fotografia:** Luke Geissbuhler e Anthony Hardwick

**Direção de arte:** David Maturana

**Figurino:** Jaosn Alper

**Edição:** Craig Alpert, Peter Teschner e James Thomas

**Efeitos especiais:** Yard VFX

#### **Premiações**

- Recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado.

- Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Ator - Comédia/Musical (Sacha Baron Cohen), além de ser indicado como Melhor Filme - Comédia/Musical.

- Ganhou o MTV Movie Awards de Melhor Comediante (Sacha Baron Cohen), além de ser indicado nas categorias de Melhor Filme e Melhor Luta (Sacha Baron Cohen contra Ken Davitian).

### **Elenco**

- Sacha Baron Cohen (Borat Sagdiyev)
  - Ken Davitian (Azamat Bagatov)
  - Luenell (Luenell)
  - Pamela Anderson
  - Bob Barr
  - Bobby Rowe
  - Alan Keyes
  - Mariam Behar
  - Spirea Ciorobea
  - Michael Psenicksa
  - Jim Sell
  - Larry Walker
  - Linda Stein
-

## ANEXO II

### Filmografia de Sacha Baron Cohen:

Ano	Título	Personagem
2009	<i>Bruno</i>	Bruno
2008	<i>Dinner for Schmucks</i>	
	<i>Oxide and Vic Thrill</i>	Curly Oxide
	<i>Madagascar 2</i>	Julien
2007	<i>Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet</i>	Signor Adolfo Pirelli
2006	<i>Night of Too Many Stars: An Overbooked Event for Autism Education</i>	Borat
	<i>Borat: O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América</i>	Borat
	<i>Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby</i>	Jean Girard
2005	<i>Curb Your Enthusiasm</i>	Larry's Guide #2
	<i>Madagascar</i>	Julien
2004	<i>Da Ali G Show</i>	Ali G / Borat / Bruno

2003		
2003	Spyz	Ali G
2002	<i>Ali G Indahouse</i>	Ali G / Borat
2000	<i>The Jolly Boys' Last Stand</i>	Vinnie
	<i>Da Ali G Show</i>	Ali G / Borat / Bruno
1999	<i>The 11 O'Clock Show</i>	Ali G
1998		
1998	<i>Live from the Lighthouse</i>	Ali G
1996	<i>Punch</i>	
1995	<i>Jack and Jeremy's Police 4</i>	