

## Os (não) limites entre ficção e documentário na série *Modern Family*<sup>1</sup>

Pedro Piccoli Garcia<sup>2</sup>

Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS

### Resumo

Analisa-se, no artigo, o emprego de recursos estéticos realistas, comumente associados ao gênero documentário tradicional, por obras de natureza ficcional. Com base em um estudo sobre a série de televisão *Modern Family*, que se filia ao subgênero *mockumentary*, observa-se como essas obras tensionam os limites entre ficção e documentário, inscrevendo-se em um movimento de adesão ao realismo que emergiu no século 19 e se intensificou com a globalização e a midiaticização do mundo nos séculos 20 e 21.

**Palavras-chave:** ficção, realismo, audiovisual, *mockumentary*, *Modern Family*.

### 1 INTRODUÇÃO

O presente artigo discute o emprego, por obras de natureza ficcional, de recursos estéticos realistas associados ao gênero documentário tradicional, do que decorre o subgênero conhecido como *mockumentary* e que se caracteriza por tensionar os limites entre ficção e não ficção. Trataremos de analisar esses recursos enquanto estratégias discursivas bem como seus possíveis propósitos.

Nosso percurso iniciará com uma contextualização teórica, que sustentará, em um segundo momento, um estudo sobre a série de televisão *Modern Family*. A análise consistirá em identificar os recursos estilísticos próprios do documentário na obra (que caracterizam-na como *mockumentary*) e em refletir acerca de seus efeitos.

### 2 A ESTÉTICA REALISTA

Os exemplos de experimentações artísticas, audiovisuais ou não, que se propõem a tensionar os limites entre ficção e não-ficção são cada vez mais numerosos, a ponto de, em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), email: pedropiccoligarcia@gmail.com.

algumas situações, obterem o reconhecimento como gênero ou subgênero. É o caso dos *mockumentaries*, mas também, por exemplo, das chamadas “autobiografias ficcionais”.

O fenômeno que parece estar por trás disso é uma demanda cada vez maior do público por realismo. De acordo com Jaguaribe (2007), o realismo enquanto estética surgiu no século 19 e, desde então, pesquisadores se ocupam de analisa-lo quanto à sua legitimidade como representação da realidade. Essa análise, lembra a autora, se estabeleceu em campos antagônicos: de um lado, a defesa da existência de uma correspondência direta entre representação e experiência; de outro, o entendimento de que o realismo é nada mais do que uma opção estilística.

Jaguaribe avança em relação a essa dicotomia ao defender que as perspectivas não são excludentes. Concorde que as estéticas do realismo configuram retratos sociais, mas pondera que essas estéticas são interpretações da realidade e não a realidade em si. Trata-se, portanto, de um “ilusionismo espelhado” (p. 26), uma representação de mundo, mas que obedece às convenções de verossimilhança culturalmente engendradas. Em outras palavras, uma obra realista não é uma cópia mas uma visão social e culturalmente orientada da realidade. Resume a autora: “O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (p. 16).

O realismo como forma de apreensão do cotidiano é uma consequência da globalização cultural e um desdobramento da modernidade e do triunfo do pensamento científico e da racionalidade que geraram um desencantamento em relação ao mundo (JAGUARIBE, 2007). Nesse sentido, a arte realista, que no decorrer dos anos se manifestaria por uma infinidade de estilos, se insurgiu no século 19 como oposição ao idealismo e ao imaginário fantasioso do romantismo.

Com a insurgência do realismo, o banal e o corriqueiro se tornaram assunto de interesse artístico. A partir da observação distanciada e do olhar crítico sobre o comportamento dos indivíduos na sociedade, o realismo estético do século 19 buscou oferecer “retratos da contemporaneidade” (JAGUARIBE, 2007, p. 27), na tentativa de responder a questões sociais de seu tempo.

Com a emergência da chamada modernidade tardia, os imaginários culturais passam a fazer parte da realidade, o que significa que o acesso à realidade e ao real se processa cada vez mais por meio de representações. Essa condição gerou, no século 20, o que Zizek (2002, p. 29) chamou de “paixão pelo real” e que se manifesta não só na literatura mas também na fotografia, cinema e televisão. Essa virtualização das vidas diárias, ou seja, a experiência de viver cada vez mais em um universo artificialmente construído, sem acesso à realidade que não seja mediado, desencadeia uma sede generalizada por um “retorno ao real”.

O realismo crítico é, portanto, uma resistência, e busca, em suas variadas manifestações, o resgate da experiência como forma de apreensão do contemporâneo.

### **3 FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO**

Ao contrário da literatura e das artes plásticas, as artes audiovisuais nascem em fins do século 19, quando o realismo já havia se afirmado como estética. Em função disso, o cinema é norteador pelo realismo desde a sua origem.

Em sua intervenção em um dos debates promovidos pelo festival internacional de documentários *É Tudo Verdade* (in: MOURÃO e LABAKI, 2005), o cineasta Jorge Furtado observa que os procedimentos narrativos associados ao cinema “clássico” já pressupõem esse apagamento da linguagem: personagens que desconhecem a presença da câmera e cenários, figurinos e situações que simulam uma realidade possível. A história é contada sem que, em nenhum momento, o espectador seja lembrado de que está assistindo a uma obra de ficção.

Essa postura do espectador em relação à obra é um dos elementos que definirá, segundo autores como Carrol (2005), Nichols (2005), Ramos (2008) e Comolli (2008), os limites entre o cinema de ficção e o cinema de não ficção.

Ramos (2008) observa que, durante muito tempo, a definição de documentário foi orientada pela forma estilística da narrativa documentária clássica, ou seja, por traços estruturais e características recorrentes em filmes documentários. Apenas na década de

1990, ensina o autor, é que começou a se criar um consenso de que o documentário é um campo que existe para além de sua narrativa clássica.

Carrol (2005, p. 76) faz o mesmo apontamento ao verificar que “tanto os autores não-ficcionais como os ficcionais podem apropriar-se de qualquer fórmula ou procedimento associado, respectivamente, à ficção e à não-ficção”. Isso significa que o estatuto de ficcional ou de não ficcional não é determinado pelas propriedades estilísticas de um filme.

Para o autor, essa determinação se dá por propriedades relacionais: na intencionalidade do autor e na expectativa do espectador. Assim, um filme de ficção é determinado, em primeiro lugar, por uma intenção ficcional do cineasta. Em outras palavras, um filme é ficção ou não ficção quando o cineasta pretende que o seja e o espectador reconhece essa pretensão.

Esse reconhecimento, porém, também é orientado por outros fatores. Dentre esses, segundo Nichols (2005), estão indexadores sociais: os filmes são rotulados como ficção ou não ficção e, quando o espectador vai assisti-lo, geralmente já sabe de antemão se tratar de uma coisa ou outra.

O que fica latente em todas essas observações é que, para os autores, os documentários possuem um vínculo entre imagem e realidade, que os cineastas pretendem que o espectador reconheça. Quer dizer, ao assistir a um documentário, o espectador compreende que o sentido não está dentro dos limites do filme e que há uma correspondência com alguma realidade. No documentário, portanto, conservamos nossa crença no que é representado.

#### **4 *MOCKUMENTARIES*: FABRICANDO AUTENTICIDADES**

Também chamados de documentários ficcionais, falsos documentários, pseudodocumentários, *docfics* ou documentiras, os *mockumentaries* são obras, produzidas para o cinema e para a televisão, que se apresentam como documentários embora não tenham por objetos eventos ou pessoas reais. São, portanto, filmes de ficção que se valem de recursos estilísticos associados tradicionalmente aos documentários.

O termo *mockumentary*, que é uma junção das palavras em inglês *mock* (gozação) e *documentary*, foi utilizado pela primeira vez em 1984, para descrever o filme *This is Spinal Tap*, de Rob Reiner, sobre uma banda fictícia de heavy metal. Na prática, porém, experimentações desse tipo já vinham ocorrendo há mais tempo. O marco inaugural do subgênero, de acordo com Kurtinaitis (2009), foi uma reportagem fictícia conhecida como *Swiss Espaghetti Harvest*, sobre uma suposta colheita de espaguete na Suíça, exibida no dia 1º de abril de 1957 pela rede de televisão britânica BBC<sup>3</sup>.

A transposição definitiva desse procedimento para o cinema se deu em 1967, com *David Holzman's Diary*, de Jim McBride. Nos anos seguintes, vários cineastas de prestígio fizeram experimentações em *mockumentary*, incluindo Orson Welles (em *F for Fake*, 1973), Federico Fellini (em *Os Palhaços*, 1970, e *Entrevista*, 1987) e Woody Allen (em *Zelig*, de 1983).

Outro marco importante é *A bruxa de Blair*, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, que obteve grande sucesso de público em 1999. Já no século 21, o subgênero voltou a ganhar notoriedade com a comédia *Borat – O segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América* (2006), de Larry Charles.

Conforme Kurtinaitis (2009), apesar das inúmeras experiências no cinema, é na televisão que os *mockumentaries* encontram o veículo ideal para sua exposição. Diversos seriados de grande sucesso em todo o mundo obedecem a este formato: é o caso de *The Office* (da emissora norte-americana NBC) e *Modern Family* (da ABC).

Exemplos como esse levaram Ramos (2008) a definir *mockumentary* como filmes em que o diretor engana explicitamente o espectador. Quer dizer, o propósito seria fazer com que o espectador reconhecesse no filme um documentário – e, portanto, conservasse sua crença na realidade representada –, mesmo se tratando de uma obra ficcional. Os *mockumentaries*, acrescenta Nichols (2005), buscam um impacto irônico e é por isso que boa parte das experimentações são associadas ao humor.

---

<sup>3</sup> De acordo com Kurtinaitis (2009), a famosa transmissão de A Guerra dos Mundos por Orson Welles no formato de rádio-novela em 1938 pode ser considerada a primeira experiência de *mockumentary*.

Outra perspectiva sobre os *mockumentaries* é oferecida por Machado e Velez (2005). Os autores afirmam que o objetivo maior de um filme que se apropria dos códigos, modelos e discursos do documentário, mesmo sendo ficção, é justamente subverter a tradição do gênero.

Roscoe e Hight (2001 apud SAPINO, 2013) avançam pelo mesmo caminho e afirmam que um *mockumentary* prescinde de uma audiência familiarizada com os códigos e modelos do documentário, mas que esteja pronta para explorar uma relação muito mais complexa com o discurso factual.

Nesse sentido, ao contrário do que afirmam os autores citados anteriormente, Roscoe e Hight (2001 apud CRAVERO, 2013), entendem que o *mockumentary* não tem como propósito enganar o espectador. O público, portanto, tem consciência da ficcionalidade da obra e compreende a intenção do diretor por trás da apropriação das convenções do documentário.

E qual seria essa intenção? À luz de Roscoe e Hight, Cravero (2013) observa que esses recursos estilísticos – imagem tremida, movimentos de entrada e saída de foco, câmera portátil e personagens que entram e saem dos planos – são frequentemente associados à autenticidade.

Assim, parece que, além da estrutura estilística, o *mockumentary*, mesmo sendo uma obra ficcional, se organiza por uma lógica informativa tal qual um documentário – ou seja, também procura oferecer um conhecimento, interpretação ou informação acerca do mundo. A estrutura é adotada exatamente como forma de conferir autenticidade a esse sentido que se quer exprimir, ainda que o espectador esteja plenamente consciente da ficcionalidade. Nos dizeres de Cravero (2013, p. 29): “Ao se apropriar de técnicas associadas com a representação do real, *mockumentaries* parecem construir um olhar documental para fabricar autenticidades”.

## **5 SOBRE MODERN FAMILY**

Para fins de análise neste estudo, escolheu-se uma das experimentações que, nos últimos anos, chamou a atenção para o subgênero *mockumentary*. Trata-se de *Modern*

*Family*, produzida e transmitida pela rede de televisão norte-americana NBC<sup>4</sup>. Criada por Christopher Lloyd e Steven Levitan, a série estreou em setembro de 2009. Em 2015, chegou à sétima temporada.

Trata-se de um *mockumentary* que acompanha a rotina de três núcleos de uma mesma família. Um deles é formado por Jay Pritchett, um aposentado que vive com a segunda esposa, a colombiana Gloria, vários anos mais nova, e o filho dela, o jovem Manny. Os conflitos, em sua maioria, têm relação com a diferença de idade entre Jay e a sensual Gloria, bem como com o ciúme de Jay em relação ao ex-marido dela e pai de Manny. Outro ponto-chave das tramas é a postura de superproteção de Gloria em relação a Manny e a relação entre Jay e o menino, cuja principal característica é uma sensibilidade fora do comum para sua idade.

O segundo núcleo é formado por uma das filhas de Jay, Claire, dona de casa casada com um corretor de imóveis, Phil Dunphy, com quem tem três filhos: a adolescente Haley e os menores Alex e Luke. Nesse caso, os conflitos baseiam-se na relação do casal com os filhos, na relação entre os irmãos (Haley é uma adolescente estereotipada, enquanto Alex é mais culta do que a média e Luke é um menino dado a experiências estranhas) e na relação do casal (Claire é uma mulher visivelmente sobrecarregada com as tarefas domésticas e defensora de uma educação rigorosa para os filhos, enquanto Phil é um homem com traços de imaturidade e, por isso mesmo, encontra dificuldade em ser rigoroso com os filhos). A transição da infância para a vida adulta, no caso de Haley, e as dificuldades enfrentadas por Phil e Claire na educação dos filhos são alguns dos pontos de partida mais recorrentes.

Já o terceiro núcleo é formado por outro filho de Jay, Mitchell, advogado homossexual que vive com o companheiro Cameron e uma menina vietnamita adotada pelos dois, Lily. Aqui, os conflitos baseiam-se principalmente na relação entre os dois (Cameron é um homem genioso e estridente, que por vezes coloca Mitchell em situações de constrangimento), nas dificuldades enfrentadas pelo casal na criação da filha adotada e nas dificuldades enfrentadas pelo casal na relação com o restante da família e com a sociedade em função da condição de homossexuais.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> No Brasil, a série é atualmente transmitida pelo canal fechado Foxlife e pelo canal aberto Band – neste último, sob o título *Família Moderna*.

<sup>5</sup> Os episódios têm duração média de 22 minutos.

A análise circunscreveu-se ao primeiro episódio da primeira temporada da série, *Pilot*<sup>6</sup>. Trata-se de um episódio de introdução dos personagens, do enredo e, evidentemente, da estrutura estilística da obra – por isso, bastante representativo. No primeiro núcleo, Manny, incentivado por Gloria, quer se declarar para uma menina mais velha por quem está apaixonado, postura que irrita Jay. No segundo núcleo, Claire e Phil lidam com a primeira vez que Haley leva um namorado em casa e com a missão de punir Luke por ter machucado Alex irresponsavelmente. No terceiro núcleo, Mitchel e Cameron voltam aos Estados Unidos com a filha adotada e têm a difícil missão de revelar essa decisão ao restante da família.

A análise buscou, à luz dos autores estudados, identificar no episódio os recursos estilísticos empregados que pertencem ao modelo clássico dos documentários. Ou seja, procurou-se delimitar as características formais que fazem de *Modern Family* uma obra que tensiona os limites entre ficção e não ficção.

## 6 UM CASO DE *MOCKUMENTARY*

Um primeiro aspecto a se ressaltar sobre *Modern Family* é que não se vislumbra, de forma alguma, a perspectiva conceitual proposta por Nichols (2005) e Ramos (2008) segundo a qual o *mockumentary* é uma obra ficcional em que a intenção do cineasta é fazer o espectador crer que está assistindo a um documentário.

Na verdade, a natureza ficcional da série é bastante clara e, embora a estrutura estilística seja um elemento fundante, não há qualquer indexador visível, interno ou externo à obra, que sugira a intenção de ocultar a ficcionalidade. Percebe-se, por exemplo, que o elenco principal é quase todo formado por atores com experiências anteriores em televisão e/ou cinema.

Nesse sentido, parece-nos que aqui, mais do que desorientar o reconhecimento do espectador, o que se busca é mais próximo do postulado por Cravero (2013), amparada em Roscoe e Hight, qual seja: a intenção do realizador de um *mockumentary* é subverter a

---

<sup>6</sup> Decidiu-se assim porque, em uma análise preliminar empírica, observou-se que a estrutura estilística é a mesma em todos os episódios, e repetida nas temporadas seguintes. Assim, concluiu-se que o estudo de um único episódio seria suficientemente representativo para os fins que se buscavam.



linguagem tradicional do documentário e, por meio dos recursos estilísticos empregados, colher autenticidade à representação.

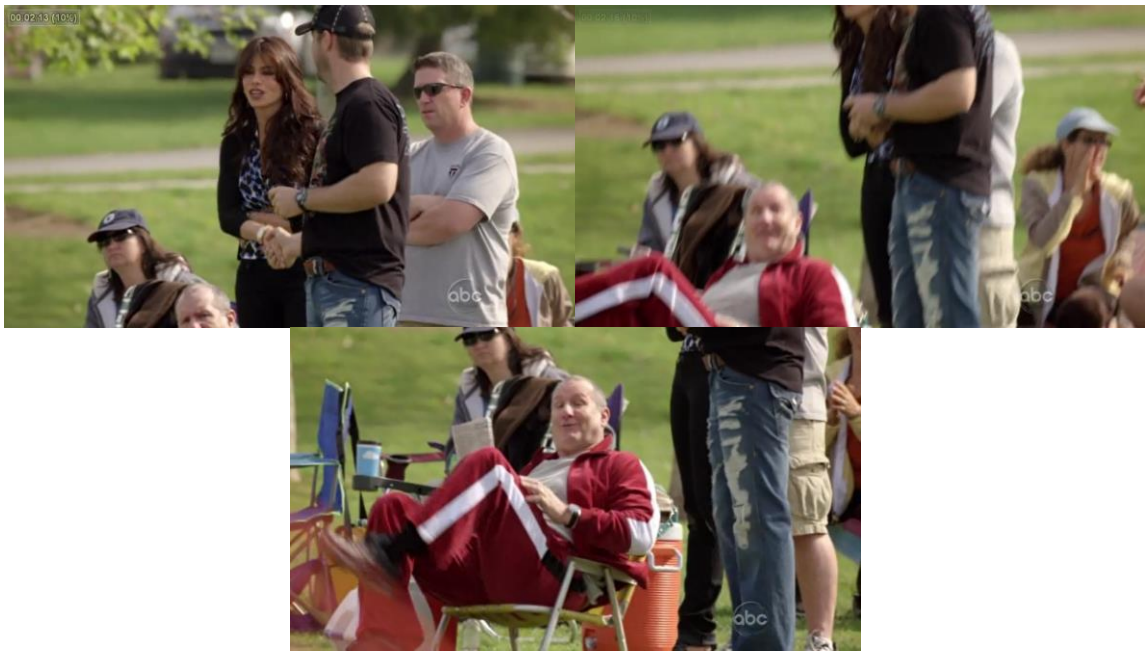
No que toca aos recursos propriamente ditos identificados na análise, são os que seguem.

- a) *Imagem tremida*: destacado como próprio do documentário por Nichols (2005), Carrol (2005), Ramos (2008) e Roscoe e Hight (2001 apud CRAVERO, 2013), trata-se do aspecto formal mais marcante da série e que acompanha todas as cenas, do primeiro ao último minuto. Os planos se apresentam de forma a transmitir a impressão de que uma pessoa, com uma câmera na mão, “seguia” os personagens que agiam não de acordo com a presença do dispositivo. Ao contrário da maioria das obras de ficção, em que a situação representada é claramente organizada para compor o plano, aqui o que vem à tela é uma situação de aparência improvisada. Assim, um plano se desloca bruscamente de um personagem a outro ou de um ambiente a outro, bem como a imagem se aproxima e se distancia de um objeto ou personagem, obedecendo o desenrolar da situação, como se vê na sequência de imagens abaixo.



**Fonte: Modern Family, episódio 1**

- b) *Personagens fora de plano*: outro elemento citado por Roscoe e Hight, trata-se de um aspecto que não é exclusivo do documentário e pode ser observado em outras obras de ficção que não tenham a pretensão de um *mockumentary*. Neste caso, no entanto, o aspecto está atrelado diretamente à estrutura estilística geral da série. Personagens entram e saem dos planos – e às vezes aparecem apenas parcialmente – porque a aparência que se busca, conforme dito, é que as situações representadas não foram organizadas em função da câmera, que se movimenta de forma a seguir os personagens. Assim, o personagem não teria a obrigação de estar dentro do plano, porque estaria agindo espontaneamente, vivendo o dia a dia de sua vida. Tentou-se reproduzir esse aspecto na sequência de imagens abaixo.



**Fonte: Modern Family, episódio 1**

- c) *Personagens reagem à câmera*: em diversos momentos no decorrer do episódio analisado, os personagens interagem com a câmera. São momentos breves em que o olho do espectador e o dos personagens se encontram, mas ao contrário do que possa parecer, os personagens não estão pretensamente se dirigindo ao espectador, e sim se dirigindo à câmera. A essa altura da análise, compreende-se o ousado jogo dramático que se estabelece em *Modern Family*: a história não é simplesmente a de integrantes de uma família lidando com seus conflitos

internos, mas a de integrantes de uma família lidando com seus conflitos internos e *observados por alguém que registra tudo com uma câmera*. O que se assiste é o que essa câmera registrou. Assim, ao contrário da ficção clássica em que, como observou Jorge Furtado (in: MOURÃO e LABAKI, 2005), os personagens fingem ignorar a presença da câmera e, com isso, apagar a linguagem, aqui a presença da câmera e a linguagem (embora fictícia) é assumida. Interessante observar que, nos seis momentos do episódio em que o recurso foi empregado, a aparência que se obtém é que os personagens encontraram a câmera ao reagir à situação que estão vivenciando. É como se a presença da câmera, em uma situação íntima e particular, gerasse um constrangimento no personagem, que instintivamente olha para a lente. É o que se observa nas imagens abaixo.



**Fonte: Modern Family, episódio 1**

- d) *Cortes não sequenciais*: trata-se de outro elemento relacionado por Ramos (2008) como próprio do documentário tradicional, mas não citado anteriormente. Em dois momentos no decorrer do episódio, a lógica sequencial da trama é quebrada por imagens que representam situações distintas da principal. Em um dos casos, quando o personagem Phil relata saber decor todas as canções do musical infanto-juvenil High School Musical, a sequência é interrompida por uma imagem dele cantando e dançando diante dos filhos na sala de casa. No segundo momento, o personagem Cameron relata que está ganhando peso porque a ansiedade lhe faz comer além do normal, ao que a sequência é interrompida por uma imagem sua de pijama em uma espécie de dispensa comendo o que encontra na prateleira. No primeiro caso, a imagem tem a aparência de um vídeo caseiro, enquanto no segundo tem a aparência de uma imagem captada por uma câmera de vigilância noturna (ver imagens abaixo). O

que o conjunto transparece, portanto, é que essas seriam imagens alheias, que teriam sido anexadas ao registro do dia a dia da família, configurando a impressão de um procedimento que é tipo da tradição documental, qual seja, o uso de imagens de arquivo. Ramos (2008) afirma que esse procedimento visa à reforçar o argumento do filme, bem como conferir autenticidade a ele. Em *Modern Family*, o objetivo parece ser o mesmo, com a diferença de que tudo é ficcional.



**Fonte: Modern Family, episódio 1**

- e) *Entrevistas/depoimentos*: trata-se do elemento que escancara a associação de *Modern Family* ao subgênero *mockumentary*. Se os demais elementos identificados podem não ser facilmente percebidos por um espectador pouco familiarizado com as técnicas cinematográficas ou com as convenções e modelos dos documentários, aqui esse traço estilístico é inconfundível. Durante todo o episódio, as situações representadas são intercaladas por depoimentos dos personagens. Como se falassem a um entrevistador oculto no plano, os personagens comentam as situações e refletem sobre suas próprias vidas. Importante ressaltar que a forma como se apresentam na tela é típica dos documentários tradicionais: o personagem fala sentado e voltado para um ponto ao lado da câmera onde estaria o entrevistador fazendo perguntas (ver imagens abaixo). De acordo com Ramos (2008), as entrevistas e depoimentos foram introduzidas no documentário na década de 1950 e, assim como as imagens de arquivo, têm a função de conferir autenticidade ao argumento do filme. Aqui, o propósito parece ser o mesmo, ou seja, os depoimentos reforçam o sentido exprimido nas situações representadas, oferecem mais informações a respeito

dos personagens e das situações ao espectador – novamente, com a diferença de que se trata de um universo ficcional.



**Fonte: Modern Family, episódio 1**

O que se vê, em suma, é que a série *Modern Family* se vale de uma estrutura estilística que, conforme os autores estudados, é própria da tradição formal do documentário. Os cinco elementos identificados pela análise geram, aos olhos do espectador, o mesmo efeito: a impressão de que as situações representadas são espontâneas e não organizadas em função da presença da câmera, como ocorre na ficção tradicional. Valendo-se de Comolli (2008), é como se a câmera seguisse uma situação que se organiza sozinha, uma tentativa de apagamento da fronteira entre a cena e a vida, entre a situação representada e a vivida, entre momento e plano.

Nesse sentido, entende-se que *Modern Family* não é uma obra que se pretende parecer documentário (e levar o espectador a crer nessa falsa premissa) mas sim uma obra que subverte o cinema de ficção e o de não ficção ao agregar uma estética realista a um conteúdo totalmente ficcional.

Não se trata, ao que parece, de uma mera e casual opção estilística. A aderência à estrutura formal do documentário parece atender a um propósito específico. Se bem analisarmos, *Modern Family* é uma obra de temática social. Trata-se de uma peça ficcional que se propõe a retratar os modelos familiares insurgentes neste início de século 21.

Há, portanto, em *Modern Family* um olhar sobre o contemporâneo, uma tentativa de oferecer um conhecimento sobre o mundo, porém sob o viés da sátira, o que acaba por configurar não um conhecimento científico mas uma interpretação do mundo – o que fica claro na composição estereotipada de todos os personagens principais. É o que Jaguaribe

(2007) chamou de “retrato de contemporaneidade”. O emprego desses recursos narrativos, portanto, nada mais são do que a busca por um “efeito de real” que, tal qual postulou a autora, confira autenticidade ao argumento que decorre dessa interpretação.

Percebe-se, finalmente, que a associação de *Modern Family* ao documentário vai além da estilística e reside também no campo dos sentidos. Assim como qualquer documentário tradicional é, de acordo com Nichols (2005), regido por uma lógica informativa e, conforme Carrol (2008), oferece asserções da realidade, *Modern Family* também o é e faz, mesmo sem abandonar a sua natureza ficcional – daí ser um típico exemplo de arte contemporânea que quer esmaecer os limites entre os dois universos. Sem dizer nada de real, *Modern Family* diz muito sobre o mundo de hoje.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Restou demonstrado nessa investigação que há um conjunto de elementos estilísticos presentes e recorrentes em *Modern Family* que inscrevem a série de televisão no subgênero *mockumentary* e colocam-na entre os exemplos de obras de arte contemporâneas que subvertem o distanciamento de ordem formal entre ficção e não ficção, ou mais especificamente, entre ficção e documentário.

Essa subversão, conforme se evidenciou, se dá por meio da aderência a uma estética realista, acompanhando um movimento que iniciou ainda no século 19 e que se expandiu no mundo midiático dos séculos 20 e 21. No caso particular, envolve o emprego de recursos estilísticos que são próprios do documentário tradicional. Mais do que da forma, *Modern Family* se vale de um propósito que é próprio do documentário, justamente o propósito documental da realidade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

CARROLL, NOEL. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida, cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CRAVERO, Mélanie. **This is not a film**: an exploratory examination of recent mockumentaries and their relation to new forms of representation of the real. Disponível em: <<http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=497160>> Acesso em: 9 de abril, 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 236 p.

KURTINATIS, Marcos. **O falso documentário**: uma introdução. Disponível em: <[https://issuu.com/klaxon.cultura/docs/f\\_de\\_falso](https://issuu.com/klaxon.cultura/docs/f_de_falso)> Acesso em: 9 de abril, 2016.

MACHADO, Arlindo; VELEZ, Marta Lúcia. **Documentiras e fricções**: o lado escuro da lua. *Galáxia*, São Paulo: PUC, v. 10, 2006.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 285 p.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papius, 2005.

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

SAPINO, Roberta. **What is a documentary film**: discussion of the genre. Disponível em: <[http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch\\_sapino.pdf](http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch_sapino.pdf)> Acesso em: 9 de abril, 2016.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.