

De Buñuel ao *deepfake*: a evolução do mockumentary

Marcos Silva

(Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa)
(marcosluisalmeida@hotmail.com)

ORCID: 0009-0007-0162-0219

Jorge Souto

(Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa)
(jsouto@escs.ipl.pt)

ORCID: 0009-0000-1988-8087

Marcos Silva (short bio): Mestre em Audiovisual e Multimédia pela Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa. Licenciado em Tecnologia da Comunicação Audiovisual pela ESMAD, Instituto Politécnico do Porto. Tem grande interesse pela área do Cinema e audiovisual, tanto no que diz respeito à produção de *media*, na área da realização e escrita, como no estudo da mesma nas suas vertentes históricas e estéticas.

Jorge Souto (short bio): Doutorado em Comunicação Social pela Universidade Complutense de Madrid (2006), Master in Communication and Technology pela Universidade de Brunel, Londres (2000). É docente na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa desde 1997. Entre outras funções, foi sub-director do departamento de Audiovisual e Multimédia e coordenador do Mestrado em Audiovisual e Multimédia. Foi investigador do CIMDE (Centro de Investigação em Media e Democracia), sendo atualmente investigador integrado do LIACOM (Laboratório de Investigação Aplicada em Comunicação) onde co-coordena o Arquivo de Memória Oral das Profissões da Comunicação.

Submissão: 02/03/2025

Aceitação: 24/06/2025

Os autores declaram que este trabalho tem por base um capítulo da dissertação de Mestrado apresentada à Escola Superior de Comunicação Social, no âmbito do mestrado em Audiovisual e Multimédia, pelo primeiro autor e com orientação do coautor, e não foi submetido a nenhum outro periódico.

De Buñuel ao *deepfake*: a evolução do *Mockumentary*

Resumo (PT): O presente artigo explora a evolução do género *mockumentary*, partindo de uma análise histórica com foco em obras e peças de *media* que marcaram e edificaram o género, levando à construção do seu próprio discurso. Num momento em que se recorre à comédia como um escape da realidade, é de notar como a mesma recorre, cada vez mais, ao real para articular o humor e efetivar a comunicação com a audiência. O *mockumentary* afirma-se gradualmente como um formato ubíquo no panorama mediático, e a sua gama de variantes expande-se, ampliando aquilo que podemos englobar no conceito. Na televisão, a comédia *mockumentary* assumiu-se como a forma dominante, e, na internet, os *web mockumentaries* ampliaram a extensão e o envolvimento do público nas narrativas. Atualmente a sátira digital, alicerçada em tecnologias digitais emergentes, com a utilização de inteligência artificial, de que destacamos o *deepfake*, e na crescente atomização dos conteúdos das redes sociais, apresenta-se como o novo campo de expansão de tensão entre realidade e representação da realidade que desde sempre caracteriza o *mockumentary*.

Palavras-chave: Mockumentary, Comédia, Sátira, Média Digitais.

From Buñuel to the *deepfake*: the evolution of the *mockumentary*

Abstract (EN): This article explores the evolution of the *mockumentary* genre, starting with a historical analysis focused on works and pieces of media that have marked and shaped the genre, leading to the formation of its own discourse. At a time when comedy is often used as an escape from reality, it is intriguing to note how it increasingly draws from reality to articulate humor and communicate effectively with the audience. The *mockumentary* gradually asserts itself as an ubiquitous format in the media landscape, and its range of variants expands, broadening what we can encompass under the term. On television, *mockumentary* comedy has become the dominant form, and on the internet, *web mockumentaries* have expanded the scope of narratives and audience involvement. Currently, digital satire, based on emerging digital technologies, with the use of artificial intelligence, of which we highlight *deepfake*, and the growing atomization of social media content, presents itself as the new field of expansion of tension between reality and representation of reality that has always characterized *mockumentary*.

Keywords: Mockumentary, Comedy, Satire, Digital Media.

Introdução

Um dos eixos centrais da obra basilar de Aristóteles, *Poética* (2018), que estabelece os conceitos universais da narrativa e da arte dramática, passa por distinguir dois modos dramáticos: a tragédia e a comédia. A intenção transmitida na concepção das personagens diferencia um gênero do outro — enquanto a tragédia representa “homens superiores à realidade”, a comédia prende-se com os “homens inferiores” (Aristóteles, 2018, p. 40, 1448a); os “homens bons” das tragédias contrastam com os “homens vis” das comédias satíricas (Aristóteles, 2018, p. 43, 1448b). No entanto, o filósofo grego nota: “(a) comédia é (...) uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula” (Aristóteles, 2018, pp. 45–46, 1449a). A comédia realça o que é caricato, deixando de parte as dimensões mais penosas da personagem.

Estas noções apresentadas por Aristóteles carregam uma transversalidade que ultrapassa a época, o contexto histórico ou os meios em que a história é contada: a comédia e o humor são empregados, desde o início, como ferramentas que nos fazem olhar para os nossos aspetos mais banais, promovendo o riso, o escárnio e, em certos casos, a reflexão. Neste sentido, a sátira, mais que outros gêneros, é intrinsecamente retórica e exortatória (Quintero, 2007). A paródia e a sátira relacionam-se com a comédia na medida em que utilizam o humor como instrumento principal da sua narrativa, mesmo que de maneiras distintas. Frequentemente confundidas, para autores como Knight (1992) ou Mendrinos (2004) a diferença entre as duas encontra-se no objeto de crítica: a paródia reproduz um objeto específico, seja um texto, seja uma pessoa, seja um estilo discursivo, normalmente imitando outros gêneros textuais; a sátira, além da imitação da representação, imita também a realidade, o discurso real, ancorando-se em ideias sociais básicas; a ficção toma o lugar do alvo real, numa analogia crítica.

Podemos dizer que esta transposição entre o real e o fictício tem o seu expoente máximo num gênero que tem ganhado cada vez mais relevância no espaço mediático: o *mockumentary*. Autores como Roscoe e Hight (2001) ou Wallace (2018) afirmam que o *mockumentary* pode ser definido ou descrito como um texto ficcional que se apropria da aparência ou estilo visual de um modo de *media* não ficcional, i.e., o documentário, ou se faz assemelhar a este.

A ligação à forma documental, é, portanto, umbilical; no entanto, é debaixo da etiqueta da comédia que o *mockumentary* floresce. Como ocorre esta evolução? E o que poderá trazer este formato no futuro? Este artigo pretende traçar a genealogia do *mockumentary*, entendendo a maneira como constrói o seu próprio discurso e convenções, acompanhando o seu desenvolvimento histórico e as potencialidades que os atuais contextos tecnológicos e sociais providenciam. Propondo-se oferecer uma perspetiva histórica sobre o género, foi efetuada uma pesquisa sobre a literatura existente acerca do *mockumentary* e dos géneros e formatos circundantes, a partir da qual se focaram as obras que se enquadram de forma relevante no âmbito do presente artigo, incluindo as obras fílmicas e televisivas que constituem marcos importantes para a formação e evolução deste género.

O *mockumentary* é um veículo de humor muito popular e com o qual o público está bastante familiarizado (Wallace, 2018), que é empregado para comunicar, de diversas formas, diferentes ideias e narrativas. É por isso relevante perceber como o mesmo se caracteriza e desdobra, construindo-se e desconstruindo-se a partir de um panorama mediático vasto e constantemente em mudança, e, fulcralmente, entender como o real e a simulação se relacionam com o âmbito humorístico.

1. Génese e identidade do *mockumentary*

O *mockumentary* entende-se, neste artigo, como género e como formato; fará sentido apresentar uma breve reflexão acerca destas denominações. Catarina Burnay e Pedro Lopes (2014) indicam que a designação de género chegou ao cinema, e mais tarde à televisão (onde sofreu ajustes resultantes de condicionantes específicas ao meio), a partir da literatura. Os conceitos de género e formato fundamentalmente dizem respeito, segundo os autores, a categorizações que classificam diferentes aspetos da obra: o género relaciona-se com o conteúdo, e o formato com a forma. Se o género engloba em si as variadas convenções que se traduzem na substância da história, o formato é como que o ‘embrulho’, que compreende elementos do processo de contar a história, como a duração, a frequência (no caso de se tratar de um programa de televisão) ou a estrutura narrativa. É de notar que o termo ‘formato’ adquire contornos ligeiramente diferentes quando se fala de não ficção televisiva, como concursos ou *reality shows*, no qual passa a contemplar o modo de produção específico que padroniza programas que são exportados por vários países (Burnay & Lopes, 2014) — esta aceção da palavra terá relevância mais à frente

quando discutirmos a maneira como o *mockumentary* desconstrói, integra ou rejuvenesce estes formatos.

Tendo isto em conta, pode definir-se o *mockumentary* como um formato, no que toca aos engenhos narrativos que emprega, e como género, ao olharmos para o conjunto de textos com características similares. De modo a compreender o *mockumentary* na sua essência, há que olhar brevemente para o género fundador: o documentário. Perceber os elementos que compõem a condição do documentário é essencial para compreender o aparecimento do *mockumentary*, dado que este surge como uma resposta, uma reação às convenções do discurso documental. A linha que separa o facto da ficção é demonstrativamente frágil, e tal fragilidade é explorada desde o início do século XX, nem sempre com propósitos dissimulados, mas por vezes como elemento inevitável do ímpeto para revelar a ‘verdade’ mesmo que não haja evidência fotográfica da mesma, levando a uma fabricação da verdade (Roscoe & Hight, 2001). Os mesmos autores apontam que a posição ‘privilegiada’ do documentário, na sua superioridade política e ideológica sobre a ficção, argumentada por Dziga Vertov (Rhodes & Springer, 2006), advém precisamente do facto de o documentário se anunciar como a representação mais verdadeira do mundo histórico-social. Mas o que é a ‘verdade’, realmente? A questão é que a própria natureza da ‘verdade’ no documentário evoluiu ao longo do tempo. A dificuldade em estabelecer uma definição absoluta do documentário está diretamente ligada a essa mudança. No início, documentaristas pioneiros, como Grierson e Flaherty, viam o documentário como um empreendimento artístico, investido na criação de narrativas impactantes utilizando material em bruto (Roscoe & Hight, 2001). Para alcançar aquilo a que chamavam “verdade documental”, muitos recorriam à dramatização (Wallace, 2018). Um exemplo é *Nanook of the North* (1922), realizado por Flaherty, cujo uso de sequências encenadas gerou e continua a gerar discussões no campo (Roscoe & Hight, 2001; Green, 2006; Wallace, 2018).

Pode-se, no entanto, afirmar que tanto o cinema ficcional quanto o documentário ocultam, de maneiras distintas, parte do seu aparato cinematográfico, com o objetivo de preservar um sentido de realidade. No caso da ficção, o artifício é cuidadosamente disfarçado para não lembrar ao público que está a ver um filme, preservando assim a ilusão e a realidade diegética. No documentário, a câmara não é ocultada, mas sim a influência que ela exerce sobre o assunto que captura (Green, 2006). Embora o aparato cinematográfico seja

mostrado sem reservas, essa exposição tem o propósito de garantir ao espectador que o que está vendo é real. Green (2006) argumenta que, apesar desse contrato implícito, o mundo do documentário não é menos virtual que o da ficção, uma vez que a câmara, seja revelada ou não, gera sempre um efeito sobre o assunto filmado.

Um filme inicial que revela estas limitações da representação documental é *Las Hurdes* (1932), realizado por Luis Buñuel. Tendo como assunto uma região remota de Espanha, o filme retrata as condições de vida da população local, como pobreza extrema, desnutrição e falta de acesso à educação e cuidados de saúde. Embora comece de forma idêntica a *Nanook of the North* (Green, 2006), gradualmente, o espectador apercebe-se de que algo está errado: a narração, exageradamente altiva e afetada, é a primeira pista. Mais tarde, uma cena, em que assistimos à queda de uma cabra, de forma pouco verosímil, de uma montanha, é o ‘clique’ que realmente quebra as nossas expectativas. Green (2006) atribui a Buñuel uma intenção firme que rejeita qualquer possibilidade de o documentário representar a realidade objetivamente. Desta forma, embora o assunto do filme seja o povo de Hurdes e as suas condições miseráveis, aquilo para que Buñuel quer chamar a atenção é o discurso documental em si. O realizador deliberadamente rompe o ‘contrato’ que o documentário tem com o espectador (Russell, 2006), expondo assim o discurso manipulatório do mesmo. Num ato disruptivo, o filme desmonta a sua própria lógica, forçando-nos a questionar a relação que o documentário tem com o seu assunto, e nós com o documentário (Green, 2006).

Apelidado como possivelmente o primeiro *mockumentary* (Middleton, 2014), ou documentário reflexivo (Green, 2006), *Las Hurdes* abre caminho para outras obras reflexivas posteriores e instiga uma evolução na maneira de pensar e ver o real e a nossa relação com as representações do mesmo. A condição paradoxal do documentário revela-se na forma como, no processo de parecer o mais autêntico possível, se torna precisamente mais performativo e artificial.

É a partir da análise deste paradoxo que se abre uma diferente possibilidade de representação. Wallace (2018) aponta para o reconhecimento da natureza performativa como chave para alcançar uma verdade que tende a esconder-se. Apoiando-se em autores como Goffman (1959; 1974) ou Butler (1990), Wallace afirma que o indivíduo que se encontra perante uma câmara invariavelmente age sob uma *performance*, descrevendo o desenlace paradoxal do género: “Mockumentary (...) holds in tension the apparent

contradiction that exists between documentary's tendency to hide performative elements and comedy's tendency to emphasize them" (Wallace, 2018, p. 27).

Define-se, assim, uma dimensão importante do *mockumentary*. Mas este subgênero é extenso o suficiente para compreender variadas formas. Não há um único 'local de nascimento' do *mockumentary*, mas sim diferentes ramos que se inserem no que definimos como tal de formas distintas. É relevante então explorar as diferentes noções acerca do que é o *mockumentary* e dos conceitos que lhe são adjacentes.

Lipkin, Paget e a própria Roscoe (2006) aprofundam o tema a partir de ideias de Roscoe e Hight, através de uma análise da separação que o *mockumentary* escolhe fazer do documentário. Os autores identificam três graus de distância: paródia, crítica e desconstrução. Assim, é possível distinguir três tipos de *mockumentary*: o *mockumentary* paródico, que utiliza o estilo documental por razões estéticas como modo de enfatizar o humor; o *mockumentary* crítico, que já revela uma reflexão sobre a forma documental; e o *mockumentary* desconstrutivo, que critica o discurso documental, sendo esta uma variação que frequentemente descarta o humor em favor de uma sensação de desconforto.

Miller (2012) argumenta que o *mockumentary* acima de tudo se apoia no facto de a audiência conhecer o estatuto do documentário e as suas convenções e objetividade, e confiar nestes; apesar de essa confiança estar cada vez mais diminuída, ainda subsiste ontologicamente, de modo que o *mockumentary* consegue subvertê-la e surpreender-nos. A crítica social também está frequentemente presente, sendo uma das principais tarefas do *mockumentary* questionar os dados adquiridos, refletindo sobre os elementos que compõem a nossa identidade coletiva (Miller & Van Riper, 2012).

Wallace (2018) aponta para um conceito distinto do *mockumentary*, que o prefigura como texto ficcional cujo estilo visual se assemelha a outros *mockumentaries* e se inspira neles, e não só em obras não ficcionais. Por outras palavras, o género atingiu um ponto em que as formas que reproduz não são necessariamente aquelas que lhe deram origem inicialmente, mas sim as que se inserem no próprio género — ter-se-á o *mockumentary* tornado autossuficiente?

2. Evolução e crescimento do género

De modo a compreender a evolução do género, na sua forma e função, é importante explorarmos uma visão geral da história do género. É difícil encontrar um ponto

específico de onde nasceu o *mockumentary*, mas é relevante fazer menção a vários pontos de referência que foram essenciais para construir o que conhecemos como *mockumentary* hoje.

Se podemos afirmar que Buñuel, com *Las Hurdes*, terá começado a tradição no Velho Continente, Orson Welles abriu o caminho no panorama americano, em mais do que um momento, de acordo com autores como Doherty (2003) ou Wallace (2018). Primeiro, através da icónica transmissão de rádio do *War of the Worlds*, em 1938 — que define o modelo do que o *mockumentary* viria a ser (Roscoe & Hight, 2001) —, e depois, já no meio cinematográfico, através do segmento noticioso denominado *News on the march*, presente em *Citizen Kane*, filme que realiza em 1941. Aliás, para Rhodes e Springer (2006), essa não é a única sequência do filme que propaga esta mescla entre realidade e ficção — para os autores, as entrevistas falsas conduzidas às personagens ao longo da película constituem outro exemplo.

A partir dos anos 60, o *mockumentary* como género começou a desenvolver-se (Lipkin et al., 2006; Wallace, 2018), com a produção de obras e peças que se inserem neste enquadramento a terem lugar tanto em círculos *underground* como na televisão, no qual segmentos da série *Monty Python's flying circus* (Chapman et al., 1969–1974) são o exemplo mais mencionado (Roscoe & Hight, 2001; Wallace, 2018). Nesta fase ainda embrionária do *mockumentary*, observa-se uma clara divisão entre meios. No que diz respeito a obras cinematográficas, estas durante muito tempo estiveram confinadas às margens da cultura popular, subsistindo em cinemas *arthouse* (Lipkin et al., 2006) — um exemplo é o filme de Shirley Clarke *The connection* (1961). Estes filmes surgiram em paralelo ao desenvolvimento do documentário observacional (Juhász & Lerner, 2006), do qual retiravam muito do seu estilo experimental e ambição reflexiva. Em contrapartida, na televisão, peças do género tinham um apelo naturalmente mais abrangente; além de várias rábulas da série dos Monty Python que se apresentam como falsos documentários ou noticiários, vários autores mencionam uma peça “noticiosa” a que os autores chamam *The Swiss spaghetti harvest*, emitida no dia 1 de abril de 1957, no programa da BBC Panorama, que retratava, com total seriedade, uma colheita de esparguete que nascia de uma árvore. Uma peça criada como celebração do Dia das Mentiras, foi, no entanto, levada a sério por vários espectadores na altura, e é descrita como um *hoax* – uma peça

que se apresenta como verdadeira, ou que pelo menos não faz uma distinção clara inicial entre realidade e ficção (Kuehl, 2012; Miller, 2012; Wallace, 2018).

Para autores como Doherty (2003) e Campbell (2017), a “explosão” da disponibilidade de imagens de arquivo, no pós-Guerra, contribui também para a proliferação do gênero. Baron (2014) discute o efeito que o excedente de imagens de arquivo teve no cinema e, ainda, na maneira como as pessoas compreendem eventos históricos. A autora argumenta que a disponibilidade de imagens de arquivo levou a uma mudança de percepção da História, possibilitando a cineastas proceder a reinterpretções de acontecimentos e períodos históricos e revelar perspectivas diferentes.

Zelig (1983), de Woody Allen, é um filme que fez bastante uso desta ideia, e que trouxe uma audiência maior para o gênero do *mockumentary*. O filme conta a história de Leonard Zelig, interpretado pelo próprio Allen, um homem que tem a habilidade de transformar a sua aparência para se misturar no ambiente circundante; o filme mostra, através de entrevistas, recortes, e imagens de arquivo, a forma como Zelig, inusitadamente, esteve presente em vários acontecimentos históricos ao longo do século XX. O filme propõe uma interrogação acerca da veracidade dos relatos históricos (Schaffner, 2012): Allen insere-se a si mesmo, como Zelig, no meio de figuras e celebridades históricas, manipulando verdadeiras fontes documentais ao invés de simplesmente simular a existência das mesmas (Baron, 2014) — imagens de arquivo reais são misturadas com sequências criadas de modo a parecerem imagens de arquivo; segundo Bayer (2006), parte do prazer de ver o filme é constatarmos a representação da realidade — uma realidade nova, irreal — a desdobrar-se à nossa frente.

Por outro lado, a relação entre televisão e cinema, no que toca ao *mockumentary*, é demonstrada numa análise ao filme *Real life* (1979), de Albert Brooks. Uma sátira à série de TV documental *An American family* (Gilbert, 1973), um formato *proto-reality show* que documentava a vida de uma família americana comum, o filme de Brooks apresenta-se como o próximo passo, ao propor documentar não só um ano de uma família típica americana, como também a equipa de filmagens por trás, liderada pelo próprio Albert Brooks. O filme é, assim, um documentário sobre um documentário — ou, melhor dizendo, um *mockumentary* sobre um *mockumentary*. Formalmente, o filme apresenta sobretudo o estilo *fly-on-the-wall*, do cinema *vérité* (Doherty, 2003; O’Brien, 2006), estética até então usada, dentro do gênero *mockumentary*, em obras mais *underground*, e

usa-a como base para a sua paródia desconstrutiva. *Real life* consegue dismantelar as noções de objetividade e referencialidade documentais a partir de uma paródia que invoca as dimensões performativas e as convenções do gênero documental, ao mesmo tempo que problematiza as questões éticas da série original (O'Brien, 2006).

Nesta altura, o gênero documental mais parodiado é o documentário musical, presente principalmente no cinema, como por exemplo *Don't look back* (Pennebaker, 1968) ou *The last waltz* (Scorsese, 1978), mas também na televisão, com *All you need is love: The story of popular music* (Palmer, 1977). O telefilme *The Rutles: All you need is cash* (1978) surge então como o *mockumentary* musical pioneiro; parodiando toda a trajetória de The Beatles, através de uma banda fictícia, os Rutles, o filme, realizado e escrito por Eric Idle, dos Monty Python, joga com o conhecimento que o público tem da banda de Liverpool e da sua mitologia para gerar a sua narrativa humorística. Para Lipkin, Paget e Roscoe (2006), o telefilme marca uma viragem para o *mockumentary*: a crítica e a reflexão sobre o discurso fílmico e documental deixa de ser o objetivo principal, para dar lugar ao *mockumentary* como espaço para comentário sobre ícones da cultura popular.

O filme que se tornou a referência para futuras obras do gênero (Roscoe & Hight, 2001; Lipkin et al., 2006) veio numa proposta similar ao filme de Idle: *This is spinal tap* (1984), realizado por Rob Reiner, retrata a banda fictícia Spinal Tap, documentando a sua *tour* nos EUA em promoção do novo álbum. Vários elementos tornam este filme uma espécie de *mockumentary* definitivo, que se alicerça no que veio antes, ao mesmo tempo que trilha caminhos novos: as convenções documentais, como a estética *fly-on-the-wall*, as entrevistas, montagens com imagens de arquivo, etc. (Doherty, 2003); a presença do realizador do 'documentário' assemelha-se a *Real life*; por outro lado, introduziu um método que até então não havia sido tentado no *mockumentary*: o uso da improvisação. Muitas das falas foram improvisadas, tendo sido dada liberdade aos atores para o fazerem, em consonância com uma narrativa mais relaxada (Wallace, 2018) — uma prática de que muitos *mockumentaries* fazem uso atualmente. O filme de Rob Reiner teve mais sucesso que *The Rutles* talvez porque não tem como objeto de paródia um assunto tão específico, fazendo troça de vários atos musicais e convenções — com efeito, a forma como *This is spinal tap* é capaz de se apropriar de diferentes textos, tanto documentais como *mockumentaries*, é realçada por Wallace (2018). O impacto que o filme teve foi tremendo — Doherty (2003) indica-o como o ponto de origem do termo *mockumentary*, a partir de

uma fala que refere o (falso) documentário como “*rockumentary*” — e a sua popularidade também se deve a ser uma obra acessível, que prioriza a comédia em vez da crítica formal ao documentário (Wallace, 2018).

O gênero do *mockumentary* floresceu a partir deste ponto. A paródia assume-se como a forma dominante do gênero, o que é justificado por Juhasz e Lerner (2006) por ser popular e bastante fácil de produzir devido ao baixo custo. É também notória a influência do filme de Reiner nos *mockumentaries* que se seguiram — é aqui que o *mockumentary* começa a ganhar vida própria. Muitos dos autores dos *mockumentaries* seguintes citam *This is spinal tap* como inspiração (Roscoe & Hight, 2001), sugerindo uma mudança no desenvolvimento deste gênero: o objeto de referência do *mockumentary* deixa de ser o documentário, para ser o próprio *mockumentary*.

Este desenvolvimento não se aplica a todas as obras *mockumentary* modernas, embora seja uma tendência. No entanto, *mockumentaries* como *The office* (2001–2003), de Ricky Gervais e Stephen Merchant, proporcionam, além da ênfase no humor de desconforto, uma reflexão sobre os formatos documentais televisivos, tanto na sua forma como no conteúdo (Lipkin et al., 2006; Juhasz & Lerner, 2006). A série britânica combina uma sátira cruel com a paródia mordaz, ridicularizando o formato *reality TV*, que vinha a crescer na televisão (Lipkin et al., 2006). Assim, *The office* torna-se uma série extremamente popular, mantendo, ao mesmo tempo, o comentário incisivo sobre o olhar documental.

Isto sinaliza o segundo desenvolvimento importante: o *mockumentary* prospera de forma clara no pequeno ecrã, com a exceção de alguns filmes, como *Drop dead gorgeous* (Jann, 1999), ou os filmes realizados por Christopher Guest. Hight (2012) refere como a televisão se revela um lugar propício ao *mockumentary*, devido à multitude de formas não ficcionais e ficcionais que proliferam no conteúdo televisivo e servem como fontes abundantes de onde o *mockumentary* bebe, e para as quais direciona o seu comentário. Talvez o próprio meio televisivo, como plataforma de *media* e com as suas especificidades intrínsecas, contribua para este fenómeno. Como afirmam Bolter e Grusin (2000, p. 194), “where the aim of film is to make us briefly forget the world outside the theater, the aim of television is to remind us of and to show us the world we inhabit”.

Se consideramos o *mockumentary* um gênero que, ao desconstruir os códigos convencionais da representação da realidade, se aproxima mais do real do que qualquer

outro género, então, é congruente que se manifeste precisamente através de um dispositivo que dispensa o aparato ilusório, e nos deixa pelo contrário cientes da realidade que nos circunda, provocando a descodificação entre realidade e representação.

3. A comédia *mockumentary* no *mainstream*

De facto, a televisão torna-se o *habitat* natural do *mockumentary*, e a popularidade da série *The office* (tanto a original britânica como, de forma ainda mais preponderante, a versão americana, desenvolvida por Greg Daniels e transmitida entre 2005 e 2013) sinaliza esse desenvolvimento mais que qualquer outro (Hight, 2012; Wallace, 2018). No entanto, o *mockumentary* continua a ter presença no grande ecrã, embora com menos frequência.

A principal tendência no meio televisivo passa por uma reabilitação de géneros convencionais por via do formato *mockumentary*, sendo o texto que despoleta esta vaga o já mencionado *The office*. Tanto Wallace (2018) como Hight (2012) citam Mills (2004) como o autor que concebe o termo para dar nome a esta crítica do *mockumentary* ao *sitcom*, chamando-lhe “*comedy verite*”. Séries que se incluem nesta categoria fazem uso mínimo, embora perceptível, do discurso *mockumentary*, como o uso de câmaras *handheld*, como forma de legitimar o *sitcom*, considerado uma forma de televisão “baixa” (Thompson, 2007). Séries como *Curb your enthusiasm* (David, 2000–2024) e *Arrested development* (Hurwitz, 2003–2006) são exemplos claros.

Enquanto Mills (2004) e Thompson (2007) veem o *comedy verite* como uma evolução do género *sitcom*, Wallace (2018) argumenta que este desenvolvimento se deve a uma evolução do *mockumentary* em si. O autor refere que o *mockumentary* tem, desde meados dos anos 80, experimentado diferentes formas de comédia e documentário através da televisão, nomeadamente na BBC, sendo a mesma tendência na televisão britânica destacada por Lipkin, Paget e Roscoe (2006). O *sitcom mockumentary* é a sua mais recente forma, resultando da convivência com este formato cómico televisivo.

A obra de Christopher Guest tem, também, um papel importante na formação deste novo tipo de *mockumentary*. Os filmes de Guest, como *Best in show* (2000) ou *A mighty wind* (2003), demonstram um modo *mockumentary* cada vez mais afastado do documentário, segundo Wallace (2018). Isto é visível tanto na forma em si, que já não mostra uma dependência tão forte da estética documental, havendo inclusive sequências nos filmes

que não se diferenciam, no seu estilo visual, de qualquer filme ficcional tradicional, como no seu aspeto intertextual — estes *mockumentaries* mantêm um diálogo não com documentários, mas com outros *mockumentaries*, recompensando os espectadores que reconhecem as ‘rimas’ e os paralelos com filmes como *This is spinal tap*. A familiaridade e a previsibilidade estética nos filmes de Guest permitem que o espectador atente no que realmente importa para Guest: as personagens. Tanto Wallace (2018) como Doherty (2003) sublinham o afeto que o realizador tem pelas suas personagens — são figuras com as quais nos podemos identificar, apesar da sua presunção exagerada, que nos permite rir delas, ao mesmo tempo que lhes guardamos empatia.

O *mockumentary* de Guest, então, faz uso do estilo documental como modo de ampliar o humor da cena, para efeito cómico, sem comentar a forma documental em si. A narrativa dramática tradicional mantém-se praticamente intacta, apenas apresentada de uma forma que remete em alguns aspetos para o documentário. Wallace (2018) argumenta que esta evolução, carregada pelos filmes de Guest, que o autor define como comédia *mockumentary*, culmina na aparente emancipação do *mockumentary* como género, com o seu próprio «livro de regras» e convenções.

A comédia *mockumentary* apresenta uma estética que, de facto, deixa de lado alguns elementos primitivos do seu discurso, como, por exemplo, a existência de uma equipa de filmagens reconhecida na diegese. Esta característica é trazida para quase todas as comédias *mockumentaries* televisivas, como *The thick of it* (Iannuci, 2005–2012), *Veep* (Iannuci, 2012–2019), e, de forma emblemática, *Modern family* (Lloyd & Levitan, 2009–2020): uma série que Wallace (2018) destaca como exemplo que sintetiza a comédia *mockumentary* contemporânea, sugerindo que a série não se comporta como um documentário, mas antes como um *mockumentary*, realçando a influência dos filmes de Guest e da versão americana de *The office* como elementos fulcrais neste processo. É, de resto, interessante comparar as versões de *The office*, a britânica e a americana, como símbolos desta evolução recente do género: se a série britânica recusa, praticamente, dar ao espectador a satisfação narrativa e emocional convencionalizada do *sitcom* televisivo, a versão americana entrega-se de coração aberto a resoluções desse género, marcando uma mudança de direção para longe da sátira desconstrutiva (Middleton, 2014).

Borat (2006), realizado por Larry Charles, e escrito e protagonizado por Sacha Baron Cohen, é talvez um dos últimos *mockumentaries* cinematográficos com impacto cultural

significativo, tendo obtido grande sucesso; protagonizado por uma personagem originada na série *Da Ali G show* (2000–2004), criada por Baron Cohen, várias manobras publicitárias conduzidas em torno do filme tornaram-no conhecido do público, mesmo aquele que não estivesse familiarizado com a personagem, e com a sua natureza fictícia, ainda antes de sequer ser lançado (Campbell, 2017). O filme emprega um humor de desconforto, usando a sátira, a paródia e a ironia de modo a criar situações confrangedoras para as personagens (Miller, 2012). A questão está em definir quem são essas personagens, e de quem nos estamos a rir realmente. *Borat* é um *mockumentary* distinto, no sentido em que, além do extenso uso de improvisação, a maior parte das ‘personagens’ não são atores, mas sim pessoas comuns, que, na maior parte dos casos, não estão cientes de que fazem parte de um filme. Isto suscita, para Campbell (2017), problemas de ordem ética que surgem devido ao humor apresentado, também mencionados por Middleton (2014): o *mockumentary* não está a fazer troça do discurso documental, mas sim de indivíduos, convidando a audiência a entrar no jogo e a ridicularizar o comportamento das pessoas reais, segundo a autora. A ambiguidade do alvo satírico, mesmo que inadvertida, pode fazer com que o *mockumentary* falhe no seu objetivo: proporcionar um confronto com noções pré-estabelecidas, ao invés de reforçar estereótipos. A compatibilidade proposta entre o humor e a forma documental continua a intrigar, à medida que o género alarga o seu alcance mediático e tecnológico.

4. O *mockumentary online* e o papel da sátira digital

As possibilidades trazidas com a expansão da internet deram origem a usos novos do *mockumentary*. De acordo com Schaffner (2012), estes projetos desenham uma nova conjugação de meios e plataformas, com propósitos inéditos. O formato *mockumentary* é mesmo empregado em marketing, como, por exemplo, um projeto da empresa de automóveis Volvo (Schaffner, 2012). Acima de tudo, o *mockumentary web* distorce a barreira entre espectador e utilizador — a audiência é convidada a ter um papel ativo na examinação de elementos do *mockumentary* (Schaffner, 2012, p. 202).

Assinalando a adesão à tradição fílmica do género, especialmente no que diz respeito ao assunto — a música continua a ser um tema muito comum —, Schaffner (2012) afirma que os *mockumentaries web* permitem usos diferentes e inovadores dentro do formato. Estes *mockumentaries* fazem uso do espaço em que se encontram para manipular uma vasta rede de informação. Além do conteúdo fílmico em forma de documentário falso,

estes projetos configuram uma grande estrutura textual, na qual vários canais de informação são envolvidos, e questionam a própria veracidade desses veículos. A grande variedade de material “forjado”, desde imagens, vídeos e textos de *social media*, encontrados em redes como o X (antigo Twitter) ou o Facebook, levam os espectadores a interrogar as limitações destas plataformas, ao mesmo tempo que se divertem. Schaffner (2012) menciona o *mockumentary* dos Die Antwoord, banda sul-africana, como um exemplo de um projeto deste gênero: através de uma vasta rede de conteúdo *online*, desde o X até ao Youtube, este projeto trouxe à discussão a forma como as redes sociais estabelecem a imagem e identidade de figuras culturais, propondo um exame da imagem de autenticidade trazida por essas plataformas.

O *mockumentary web*, na opinião do autor, permite explorar a miríade de textos falsos que proliferam no espaço digital, propondo aos espectadores que questionem a maneira como vários meios se conjugam para contar uma história e mostrando que os indicativos de autenticidade que por vezes se encontram na internet não são necessariamente confiáveis: “Because web mockumentaries are no longer bound by the constraints and affordances of film, they are able to ultimately question much more than the genre of the documentary film” (Schaffner, 2012, p. 206).

Percebe-se a amplitude cada vez mais extensa do que podemos denominar *mockumentary*: se, por um lado, se estabelece na televisão como um formato confortável e no cinema perde relevância, na *web* acumula dentro de si conteúdos que fazem uso de tecnologias emergentes, e que convocam novas questões.

Torna-se relevante incluir nesta discussão o uso de *deepfakes* com propósitos satíricos, visto que partilham com o *mockumentary* características e intenções. O termo “*deepfake*” provém da junção de “*deep learning*” e “*fake*” e consiste em conteúdos de vídeos ou imagens que, empregando tecnologia de Inteligência Artificial (IA) *deep learning*, reproduzem com fidelidade fotorrealista simulações do rosto, voz ou corpo de pessoas (Rana et al., 2022; Ajder & Glick, 2021). A palavra terá tido origem em 2017, recebendo o nome de um utilizador da rede social Reddit que aplicou a tecnologia com o intuito de gerar vídeos pornográficos (Rana et al., 2022). Esta tecnologia tem proliferado consideravelmente nos últimos anos, tanto nos círculos amadores como dentro da indústria televisiva e cinematográfica. Nos *media* comerciais, o primeiro uso de *deepfakes* ocorreu em 2021, num anúncio publicitário russo, e a tecnologia foi entretanto empregada

em séries ficcionais como *The book of Boba Fett* (Favreau, 2021–2022) (Lees, 2024); além disso, também a *reality TV* tem tirado partido da tecnologia, em programas como *Falso amor*, que incluem *deepfakes* na sua proposta narrativa e produção, no que pode ser considerado uma nova etapa na manipulação da linha que separa a realidade da ficção neste formato (Zarro, 2024). De resto, este desenvolvimento decorre da generalização e integração global de tecnologias de IA, tanto pelo setor de entretenimento como pela população em geral (Stone et al., 2022; Pramanik & Rai, 2023; Zarro, 2024).

As inovações tecnológicas não só provocam uma mudança na maneira como agimos, mas também alteram a maneira como compreendemos e interpretamos a realidade (Dementavicienè et al., 2024). À medida que os *deepfakes* são adotados pelo *mainstream*, também o potencial criativo e disruptivo da tecnologia é descoberto, e peças satíricas que fazem uso dos *deepfakes* têm sido um campo frutífero (Ajder & Glick, 2021). A sátira *deepfake* é aquilo que nos interessa aqui, visto que algumas peças se enquadram no que temos descrito como *mockumentary*; especificamente, é relevante falar de dois casos: a websérie *Sassy justice* (Parker et al., 2020) e *The alternative Christmas message* (Bartlett, 2020). A primeira é uma websérie desenvolvida pelos criadores de *South Park* (1997–), Trey Parker e Matt Stone, juntamente com o ator e comediante Peter Serafinowicz, protagonizada por versões *deepfake* de políticos e outras personalidades mediáticas, que integra a tecnologia no próprio tecido narrativo (Ajder & Glick, 2021): numa simulação de um programa de reportagem, a sátira varia desde retratos exagerados e cómicos de figuras políticas e públicas a uma investigação acerca dos perigos associados à manipulação da informação e dos *media*.

Já *The alternative Christmas message* pertence mais explicitamente aos *media* tradicionais, dado que consiste num programa que foi transmitido num canal de televisão público britânico, o Channel 4. No entanto, o uso da tecnologia *deepfake* inclui-o neste debate. *The alternative Christmas message* é transmitido desde 1993 na televisão britânica, e prima pela diversidade das personalidades que entregam a mensagem. Em 2020, o anfitrião foi uma versão da Rainha Isabel II. Numa peça que, visual e aparentemente, reproduz de forma fiel a mensagem anual de Natal “normal” dada pela Rainha, a figura da antiga monarca salta para cima da mesa e dança (Lees, 2024), num corte com as expectativas que poderia ser comparado aos “maus-tratos” animais do filme de Buñuel. O programa, descrito por Lees (2024) como *mockumentary*, é de facto um

alerta para os perigos que o uso de *deepfakes* acarreta, atentando na manipulação de imagem e no engano fácil que a tecnologia permite.

Ambas as peças surgem na sucessão de práticas que começaram em espaços amadores, sendo, por exemplo, o vídeo *Marine Le Pen parle Arabe?*, da French Faker (Ajder & Glick, 2021), um exemplar de sátira *deepfake*, que, argumentamos, assenta em bases similares ao que temos vindo a discutir sobre o *mockumentary*: a qualidade de verosimilhança e reprodução do real está presente, de forma efetivamente fotorrealista, na construção do aspeto destas peças, que assume a forma de meio não ficcional para proceder à sua crítica, seja ao assunto em si, seja à própria forma, no alerta para os riscos dos *deepfakes*. Para articular a sua sátira, emprega a ficção e o humor sob a máscara do real. De facto, Wallace (2018) afirma que a sátira digital tem um carácter fundamentalmente de *mockumentary*.

As possibilidades que o digital abre, para propósitos criativos de sátira, são exploradas há bastante tempo: com a generalização da câmara de vídeo digital, ou o advento do Photoshop, a sátira digital independente ganhou vida nova, ao longo dos últimos 20/30 anos (Ajder & Glick, 2021). As sátiras *deepfake/mockumentary* afiguram-se como uma etapa nova nessa tradição. No entanto, há que considerar, também, as problemáticas que surgem neste movimento. Um dos maiores desafios no ecossistema de informação atual concerne à partilha de notícias falsas nas redes sociais (Musi et al., 2024), e a distorção satírica neste espaço pode ser facilmente confundida como tal.

A noção de “pós-verdade” é frequentemente associada à era em que vivemos atualmente. O dicionário Oxford declarou o termo como a “palavra do ano” em 2016, e define-o como circunstâncias em que os factos objetivos têm menos poder na formação da opinião pública do que apelos à emoção e à crença pessoal (Oxford Languages, 2016). Autores como Wallace (2018) ou Zhu (2024) estudaram o *mockumentary* como reação à era da pós-verdade e das *fake news*, afirmando a capacidade valiosa que o *mockumentary* tem para expor a artificialidade inerente à autenticidade política e questionar a “crise de identidade” da era da pós-verdade (Zhu, 2024), mas também as suas limitações: a bizarra eleição e presidência de Donald Trump tornou a sátira da série *Veep* supérflua (Wallace, 2018).

O transporte do *mockumentary* para o espaço *online*, especificamente sob a forma dos *deepfakes*, acarreta, desde logo, o problema que concerne à omissão do contexto: Ajder

e Glick (2021) referem que, enquanto, nos *media* tradicionais, a sátira é demarcada mais explicitamente dos restantes conteúdos informativos, na *web*, e, particularmente, nas redes sociais, é muito fácil que o contexto de determinada peça humorística se perca, levando a mal-entendidos e, até, à instrumentalização do humor por parte de atores sociais para os seus próprios fins políticos, num espaço público *online* onde vozes tanto positivas como prejudiciais se encontram mais capacitadas (Dementavicienè, 2024).

Contudo, peças satíricas de várias formas têm tendência a ser mal-interpretadas, ao longo da história: desde as centenas de pessoas que ligaram para a BBC na sequência da peça falsa *The Swiss spaghetti harvest*, referida neste artigo, às queixas ao órgão de supervisão dos *media* britânicos depois da exibição de *The alternative Christmas message* (BBC News, 2020), ou à controvérsia gerada em torno da imagem de Donald Trump junto de membros do Ku Klux Klan, publicada na primeira página do *The Guardian* de 9 de dezembro de 2016, um trabalho da artista Alison Jackson (Wallace, 2018). Os alvos dos exemplos mais recentes são ostensivamente de natureza política, e, para o artista Daniel Howe, citado em Ajder e Glick (2021), o elemento-chave que legitima a sátira relaciona-se com as dinâmicas de poder: o satirista que usa estas ferramentas para responsabilizar figuras no poder tem a validade de empregar as tecnologias ao seu dispor, não obstante o “perigo” que carregam. Ajder e Glick salientam ainda o dilema do satirista no que diz respeito à sinalização de ficcionalidade: se, por um lado, “etiquetas” explícitas podem neutralizar o efeito da sátira, por outro, a omissão de um sinal que alerte o espectador/utilizador para o facto de que a peça é fictícia pode levar a mal-entendidos.

Csöngé (2024) argumenta que o *mockumentary* prova ser um formato propício à sátira política devido à capacidade de inter-relacionar os elementos factuais com os fictícios na sua narrativa, de maneira íntima, para explorar causas sociais pertinentes, permitindo que o espectador descubra o compromisso ideológico da obra voluntariamente através da análise dessas relações. As peças de sátira digital aqui referidas empregam esse equilíbrio, e revelam, potencialmente, uma forma de *mockumentary*, que está nas mãos dos satiristas amadores tanto quanto dos profissionais: a emulação do real é cada vez mais facilitada pelas ferramentas tecnológicas, e aquele que quiser criar uma peça satírica da realidade tem menos barreiras com a disseminação rápida pelas redes sociais (Wallace, 2018). A sátira digital constitui, de certa forma, a democratização do *mockumentary*.

Conclusão

Este artigo centra-se, principalmente, no estudo do *mockumentary* sob um enquadramento histórico, pretendendo-se providenciar um entendimento abrangente sobre o género segundo esse ângulo. Além disso, também se procurou refletir acerca das tendências atuais do género, destacando-se a problematização face aos novos desafios que este enfrenta.

O *mockumentary* afigura-se como um género que encerra em si uma teia complexa de possibilidades e discursos, com capacidade para funcionar como veículo paródico (escarnecendo de géneros e produtos mediáticos) e satírico (fazendo pouco de ideologias ou sistemas políticos) (Csöngé, 2024). Se o seu propósito inicial passava por instrumentalizar a fragilidade discursiva do documentário — desmascarando que o mesmo apresenta uma realidade condicional e, portanto, irreal —, ao longo da sua evolução o *mockumentary* demarca-se, ou emancipa-se, do género ‘fundador’, e ganha uma relevância e independência inauditas. O *mockumentary* contemporâneo alimenta-se do próprio *mockumentary*, não do documentário. A comédia *mockumentary*, a forma dominante do género, que, com séries como *Abbott Elementary* (Brunson, 2021–) ou *What we do in the shadows* (Clement, 2019–2024), *spin-off* da comédia *mockumentary* de mesmo nome (Clement & Waititi, 2014), demonstra contínuo sucesso e popularidade e manifesta um conjunto próprio de convenções e tropos que a colocam numa posição esteticamente ambígua em relação ao documentário, na qual o registo documental é como que um aspeto residual (Wallace, 2018): a câmara *hand-held*, a montagem frenética ou o *zoom* espontâneo são recursos estilísticos que já não associamos à captação do real, mas à simulação do mesmo.

A análise a este novo paradigma do género precipita o pensamento acerca do papel que o mesmo tem no mundo atual, num contexto social e político em que a relação entre a verdade dos factos e os *media* se vê minada por atores sociais no poder. À luz de acontecimentos que desafiam a nossa perceção do real, a confusão é instalada quando a realidade parece superar a ficção. Se o *mockumentary* suplanta o documentário, a realidade, por sua vez, suplanta o *mockumentary*, ao tornar-se uma paródia de si própria.

A trajetória do género enfrenta novas possibilidades e armadilhas, também, com a entrada nos *media* digitais. Tecnologias emergentes como o *deepfake* enquadram uma fluidez entre o real e a simulação ainda mais significativa, e potencialmente perigosa;

observamos, então, que a fusão do *mockumentary* com esta tecnologia pode significar o próximo passo do gênero, e ter um papel importante na era atual da pós-verdade: a sátira digital com base no *deepfake* permite uma representação da realidade que combina a imagem hiper-realista com a possibilidade de escárnio mais provocadora; o *mockumentary* digital, num formato atomizado e moderno, concretiza uma denúncia sobre a manipulação da informação e a fragilidade das percepções do real na era digital, enquanto nos convida a assumir uma posição crítica sobre a realidade e representações desta.

REFERÊNCIAS

- Ajder, H., & Glick, J. (2021). *Just joking: Deepfakes, satire and the politics of synthetic media*. MIT Open Documentary Lab. <https://cocreationstudio.mit.edu/just-joking/>
- Aristóteles. (2018). *Poética* (6.^a ed) (Ana Maria Valente, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Baron, J. (2014). *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Taylor & Francis.
- Bayer, G. (2006). Artifice and artificiality in mockumentaries. In G. Rhodes, & J. P. Springer (eds.), *Docufictions: Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking* (164-178). McFarland and Company.
- BBC News. (2020, December 29). *Deepfake queen prompts 200-plus complaints to Ofcom*.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. The MIT Press.
- Burnay, C., & Lopes, P. (2014). Ficção, gêneros e formatos: um remix audiovisual. *Revista Drama — Séries de televisão*, 5.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Campbell, M. (2017). The mocking mockumentary and the ethics of irony. *Taboo: The Journal of Culture and Education*, 11(1), 53-62.
- Csöngé, T. (2024). Fictionality as a rhetorical tool in political mockumentary films: The interplay of fictionality and factuality in C.S.A.: *The Confederate States of America*. In B. Schirrmacher, & N. Mousavi (eds.), *Truth claims across media. Palgrave studies in intermediality*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42064-1_7
- Dementavicienė, A., Mikutaitė, F., & Žukauskas, A. (2024). When the post-truth devil hides in the details: A digital ethnography of virtual anti-vaccination groups in Lithuania. In B. Schirrmacher, & N. Mousavi (eds.), *Truth claims across media. Palgrave studies in intermediality*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42064-1_7
- Doherty, T. (2003). The sincerest form of flattery: A brief history of the mockumentary. *Cinéaste*, 28(4), 22–24. <http://www.jstor.org/stable/41689633>
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Penguin Books.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Harvard University Press.
- Green, J. F. (2006). This reality which is not one: Flaherty, Buñuel and the irrealism of ocumentary cinema. In G. Rhodes, & J. P. Springer (eds.), *Docufictions: Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland and Company.

- Hight, C. (2012). Experiments in parody and satire: Short-form mockumentary series. In C. Miller (ed.), *Too bold for the box office: The mockumentary from big screen to small*. Scarecrow Press.
- Juhasz, A., & Lerner, J. (2006). *F is for phony: Fake documentary and truth's undoing* (NED-New edition, Vol. 17). University of Minnesota Press.
- Knight, C. A. (1992). Satire, speech, and genre. *Comparative Literature*, 44(1), 22–41.
- Kuehl, J. (2012). Prologue: Nothing new under the Sun—Or on film. In C. Miller (ed.), *Too bold for the box office: The mockumentary from big screen to small*. Scarecrow Press.
- Lees, D. (2024). Deepfakes in documentary film production: images of deception in the representation of the real. *Studies in Documentary Film*, 18(2), 108–129. DOI: 10.1080/17503280.2023.2284680.
- Lipkin, S. N., Paget, D., & Roscoe, J. (2006). Docudrama and mock-documentary: Defining terms, proposing canons. In G. Rhodes, & J. P. Springer (eds.), *Docufictions: Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland and Company.
- Mendrinós, J. (2004). *The complete idiot's guide to comedy writing*. Alpha Books.
- Middleton, J. (2014). *Documentary's awkward turn: Cringe comedy and media spectatorship*. Taylor and Francis.
- Miller, C. (2012). *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*. Lanham, MD: Scarecrow Press
- Miller, C. J., & Van Riper, A. B. (2012). Mercury's on the launch pad, but Cadillac's on the Moon: The old negro space program. In C. Miller (ed.), *Too bold for the box office: The mockumentary from big screen to small*. Scarecrow Press.
- Mills, B. (2004). Comedy verite: Contemporary sitcom form. *Screen*, 45(1), 63–78.
- Musi, E., O'Halloran, K., Carmi, E., & Yates, S. (2024). Developing misinformation immunity in a post-truth world: Human computer interaction for data literacy. In B. Schirmmacher, & N. Mousavi (eds.), *Truth claims across media. Palgrave studies in intermediality*. Palgrave Macmillan. DOI: 10.1007/978-3-031-42064-1_11.
- O'Brien, H. (2006). "That's really the title?" Deconstructing deconstruction in *The positively true adventures of the alleged Texas cheerleader-murdering mom* (1993) and *Real life* (1978). In G. Rhodes, & J. P. Springer (eds.), *Docufictions: Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland and Company.
- Oxford Languages. (2016). *Word of the year 2016*. "post truth." <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>
- Pramanik, S., & Rai, S. K. (2023). AI take-over in literature and culture: Truth, post-truth, and simulation. *Rupkatha Journal*, 15(4). <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v15n4.12>
- Quintero, R. (2007). *A companion to satire*. Wiley.
- Rana, M. S., Nobil, M. N., Murali, B., & Sung, A. H. (2022). Deepfake detection: A systematic literature review. *IEEE Access*, 10, 25494–25513. DOI: 10.1109/ACCESS.2022.3154404.
- Rhodes, G., & Springer, J. P. (2006). *Docufictions: Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland and Company.
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester University Press.
- Russell, C. (2006). Surrealist ethnography: Las Hurdes and the documentary unconscious. In A. Juhasz, & J. Lerner (eds.), *F is for phony: Fake documentary and truth's undoing* (NED-New edition, Vol. 17). University of Minnesota Press.
- Schaffner, S. (2012). Epilogue: Mockumentaries meet new media. In C. Miller (ed.), *Too bold for the box office: The mockumentary from big screen to small*. Scarecrow Press.
- Stone, P., Brooks, R., Brynjolfsson, E., Calo, R., Etzioni, O., Hager, G., Hirschberg, J., Kalyanakrishnan, S., Kamar, E., Kraus, S., Leyton-Brown, K., Parkes, D., Press, W., Saxenian, A. L., Shah, J., Tambe, M., & Teller, A. (2022). Artificial Intelligence and life in 2030: The one hundred year study on Artificial Intelligence. arXiv. DOI: 10.48550/arXiv.2211.06318.
- Thompson, E. (2007). Comedy verité? The observational documentary meets the televisual sitcom. *Velvet Light Trap*, 60, 63–72.

- Wallace, R. (2018). *Mockumentary comedy: Performing authenticity*. Springer International Publishing.
- Zarro, M. (2024). *Entre o real e o artificial: O futuro da reality tv na era do deepfake* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Católica Portuguesa.
- Zhu, Y. (2024). Impure realism, pure eventness, and horror cinema in the post-truth era: A case study of one cut of the dead. In B. Schirrmacher, & N. Mousavi (eds.), *Truth claims across media. Palgrave studies in intermediality*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42064-1_7

FILMOGRAFIA

- Allen, W. (Realizador). (1983). *Zelig* [Filme]. Orion Pictures.
- Bartlett, W. (Realizador). (2020). *The alternative Christmas message* [Especial de televisão]. Channel Four Television.
- Brooks, A. (Realizador). (1979). *Real life* [Filme]. Paramount Pictures.
- Brunson, Q. (Autora). (2021–). *Abbott Elementary* [Série]. 20th Television.
- Buñuel, L. (Realizador). (1932). *Las Hurdes* [Filme].
- Chapman, G., Cleese, J., Idle, E., Jones, T., Palin, M., & Gilliam, T. (Autores). (1969–1974). *Monty Python's flying circus* [Série]. BBC.
- Charles, L. (Realizador). (2006). *Borat* [Filme]. 20th Century Fox.
- Clarke, S. (Realizadora). (1961). *The connection* [Filme].
- Clement, J. (Autor). (2019–2024). *What we do in the shadows* [Série]. FX Productions.
- Cohen, S. B. (Autor). (2000–2004). *Da Ali G show* [Série]. Talkback.
- Daniels, G. (Autor). (2005–2013). *The office* [Série]. Universal Television.
- David, L. (Autor). (2000–2024). *Curb your enthusiasm* [Série]. HBO Entertainment.
- Favreau, J. (Autor). (2021–2022). *The book of Boba Fett* [Série]. Lucasfilm.
- Flaherty, R. J. (Realizador). (1922). *Nanook of the North* [Filme]. Revillon Frères.
- Gervais, R., & Merchant, S. (Autores). (2001–2003). *The office* [Série]. Capital United Nations Entertainment.
- Gilbert, C. (Produtor). (1973). *An American family* [Série]. WNET New York.
- Guest, C. (Realizador). (2000). *Best in show* [Filme]. Castle Rock Entertainment.
- Guest, C. (Realizador). (2003). *A mighty wind* [Filme]. Castle Rock Entertainment.
- Hurwitz, M. (Autor). (2003–2006). *Arrested development* [Série]. Imagine Television.
- Iannucci, A. (Autor). (2005–2012). *The thick of it* [Série]. BBC.
- Iannucci, A. (Autor). (2012–2019). *Veep* [Série]. HBO Entertainment.
- Idle, E., & Weis, G. (Realizadores). (1978). *The Rutles: All you need is cash* [Telefilme]. Broadway Video.
- Jann, M. P. (Realizador). (1999). *Drop dead gorgeous* [Filme]. Capella International.
- Lloyd, C., & Levitan, S. (Autores). (2009–2020). *Modern family* [Série]. 20th Century Fox Television.
- Palmer, T. (Realizador). (1977). *All you need is love: The story of popular music* [Série]. London Weekend Television.
- Parker, T., & Stone, M. (Autores). (1997–). *South Park* [Série]. Comedy Central.
- Parker, T., Stone, M., & Serafinowicz, P. (Autores). (2020). *Sassy justice* [Série]. Deep Voodoo.
- Pennebaker, D. A. (Realizador). (1967). *Don't look back* [Filme]. Leacock-Pennebaker, Inc.
- Reiner, R. (Realizador). (1984). *This is spinal tap* [Filme]. Embassy Pictures.
- Scorsese, M. (Realizador). (1978). *The last waltz* [Filme]. United Artists.
- Waititi, T., & Clement, J. (Realizadores). (2014). *What we do in the shadows* [Filme]. Unison Films.
- Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme]. RKO Radio Pictures.