Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

Amanda Neves de Oliveira

A estética documental no cinema ficcional de horror

Rio de Janeiro
2015

Amanda Neves de Oliveira

A estética documental no cinema ficcional de horror

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de pesquisa: Cultura de massa, representação e cidade.

Orientadora: Profª. Drª. Patricia Rebello da Silva

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

O148 Oliveira, Amanda Neves de.
A estética documental no cinema ficcional de horror / Amanda Neves de Oliveira. – 2015.
176 f.

Orientadora: Patricia Rebello da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Cinema – Teses. 2. Estética – Teses. 3. Filmes de Horror – Teses. I. Silva, Patricia Rebello da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 791

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Amanda Neves de Oliveira

A estética documental no cinema ficcional de horror

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de pesquisa: Cultura de massa, representação e cidade.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Drª. Patricia Rebello da Silva (Orientadora)

Faculdade de Comunicação Social da UERJ

_____

Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves

Faculdade de Comunicação Social da UERJ

_____

Prof. Dr. Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação, assim como todo o esforço despendido no andamento deste mestrado, à minha família e amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos àqueles que, de alguma forma, contribuíram para que apresente dissertação fosse desenvolvida: aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; aos alunos das disciplinas cursadas no mestrado;a todos do Departamento Cultural da UERJ; aos amigos e família, cinéfilos ou não, que participaram, com sugestões e/ou apoio moral, ao longo destes dois anos de percurso.

Ser filmado – um dos possíveis do ser moderno?

Jean-Louis Comolli

RESUMO

OLIVEIRA, A.N.**A estética documental no cinema ficcional de horror.** 176 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O presente trabalho tem como proposta estudar o uso de estruturas documentais no cinema ficcional de horror, tipo de narrativa que ficou conhecida popularmente como *found footage*. Esses filmes fazem uso de uma linguagem propositalmente híbrida, associando a forma do documentário ao conteúdo da ficção e, hoje, encontram-se tão em voga que já possuem até mesmo clichês e estereótipos. A intenção é entender de que forma o gênero do horror se apropria douso de uma estética associada a registros documentais para favorecer as reações de medo no espectador. Para tanto, privilegiamos recortes na história do cinema e conceitos que possam contribuir para o desenvolvimento de nosso estudo, tanto no que diz respeito ao cinema documental, quanto no que diz respeito ao gênero de horror. Como objeto de análise mais detalhada, trazemos a trilogia inicial de da franquia “Atividade Paranormal”.

Palavras-chave: Horror. Pseudodocumentário. F*ound Footage*. Atividade Paranormal.

ABSTRACT

OLIVEIRA, A.N. **The documentary aesthetic in fictional horror movies.** 176 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This paper aims to study the use of documentary structures in the fictional horror movies, kind of narrative that became known popularly as found footage. These films make use of a purposely hybrid language, linking the form of documentary to fictional content and, today, are so fashionable that already have clichés and stereotypes connected to them.The intention is to understand how the horror genre appropriates the use of an aesthetic associated with documentary records to favor fear responses in the viewer. Hence, we privileged cuts in film history and concepts that can contribute to the development of our study, both with regard to documentary cinema, as with regard to the horror genre. As more detailed analysis of the object, we bring the original trilogy of the franchise "Paranormal Activity."

Keywords: Horror, Mockumentaries.Found Footage.Paranormal Activity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - *Frames* de “Desaparecidos” (2011)..... 12
Figura 2 - *Teaser* de “Atividade paranormal” (2007)..... 17
Figura 3 - Cena de “A Chegada de um trem na estação” (1896)..... 22
Figura 4 - Cena de “Viagem à Lua” (1902)..... 22
Figura 5 - Cena de “[REC]” (2007)..... 26
Figura 6 - Cena de “Megan está desaparecida” (2011)..... 29
Figura 7 - Cena de “Close-up” (1990)..... 37
Figura 8 - Cena de “Desaparecidos” (2011)..... 38
Figura 9 - *Frame* de “Timecode” (2000)..... 40
Figura 10 - *Frame* de “Atividade paranormal” (2007)..... 41
Figura 11 - Frame de “Cloverfield monstro” (2008)..... 42
Figura 12 - Cena de “[REC]” (2007)..... 43
Figura 13 - Imagem promocional de “[REC]” (2007)..... 44
Figura 14 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 46
Figura 15 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 46
Figura 16 - Cena de “A bruxa de Blair” (1999)..... 47
Figura 17 - Afresco de Andrea Pozzo (1691-1694)..... 52
Figura 18 - Pintura de Gerrit Duo (1645)..... 52
Figura 19 - *Teaser* de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 56
Figura 20 - Viral de “Atividade paranormal 5” (previsão: 2015)..... 57
Figura 21 - *Teaser* de “A bruxa de Blair” (1999)..... 64
Figura 22 - Cena de “Atividade paranormal em Tóquio” (2010)..... 67
Figura 23 - *Frame* de “Contatos de 4° grau” (2009)..... 69
Figura 24 - Pôster de “Holocausto Canibal” (1980)..... 71
Figura 25 - *Frame* de “Frankenstein” (1910)..... 77
Figura 26 - Pôster de “A noite dos mortos vivos” (1968)..... 78
Figura 27 - *Frame* de “O chamado” (2002)..... 80
Figura 28 - Cena de “Holocausto Canibal” (1980)..... 89
Figura 29 - Cena de “Curse of the Blair Witch” (1999)..... 91
Figura 30 - Cena de “Curse of the Blair Witch” (1999)..... 91
Figura 31 - Cena de “Desaparecidos” (2011)..... 94

Figura 32 - Cena de “Cloverfield – monstro” (2008)..... 95
Figura 33 - *Frame* de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 97
Figura 34 - Cena de “Diário dos mortos” (2007)..... 98
Figura 35 - Fotografia de “O caçador de troll” (2010)..... 99
Figura 36 - *Frame* de “Desaparecidos” (2011)..... 100
Figura 37 - Cena de de “A bruxa de Blair” (1999)..... 101
Figura 38 - Cena de “[REC]” (2007)..... 102
Figura 39 - Dvds de “Atividade paranormal” (2007), “Atividade paranormal 2” (2010) e “Atividade paranormal 3” (2011)..... 103
Figura 40 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 105
Figura 41 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 106
Figura 42 - *Frame* de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 107
Figura 43 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 107
Figura 44 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 108
Figura 45 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 109
Figura 46 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 110
Figura 47 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 111
Figura 48 - Cena de “Atividade paranormal” (2007) e “Atividade paranormal 2” (2010)..... 112
Figura 49 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 112
Figura 50 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 113
Figura 51 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 114
Figura 52 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 115
Figura 53 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 116
Figura 54 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 117
Figura 55 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 117
Figura 56 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 118
Figura 57 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 118
Figura 58 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 119
Figura 59 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 120
Figura 60 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 121
Figura 61 - Cena de “Atividade paranormal” (2007)..... 121
Figura 62 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 122

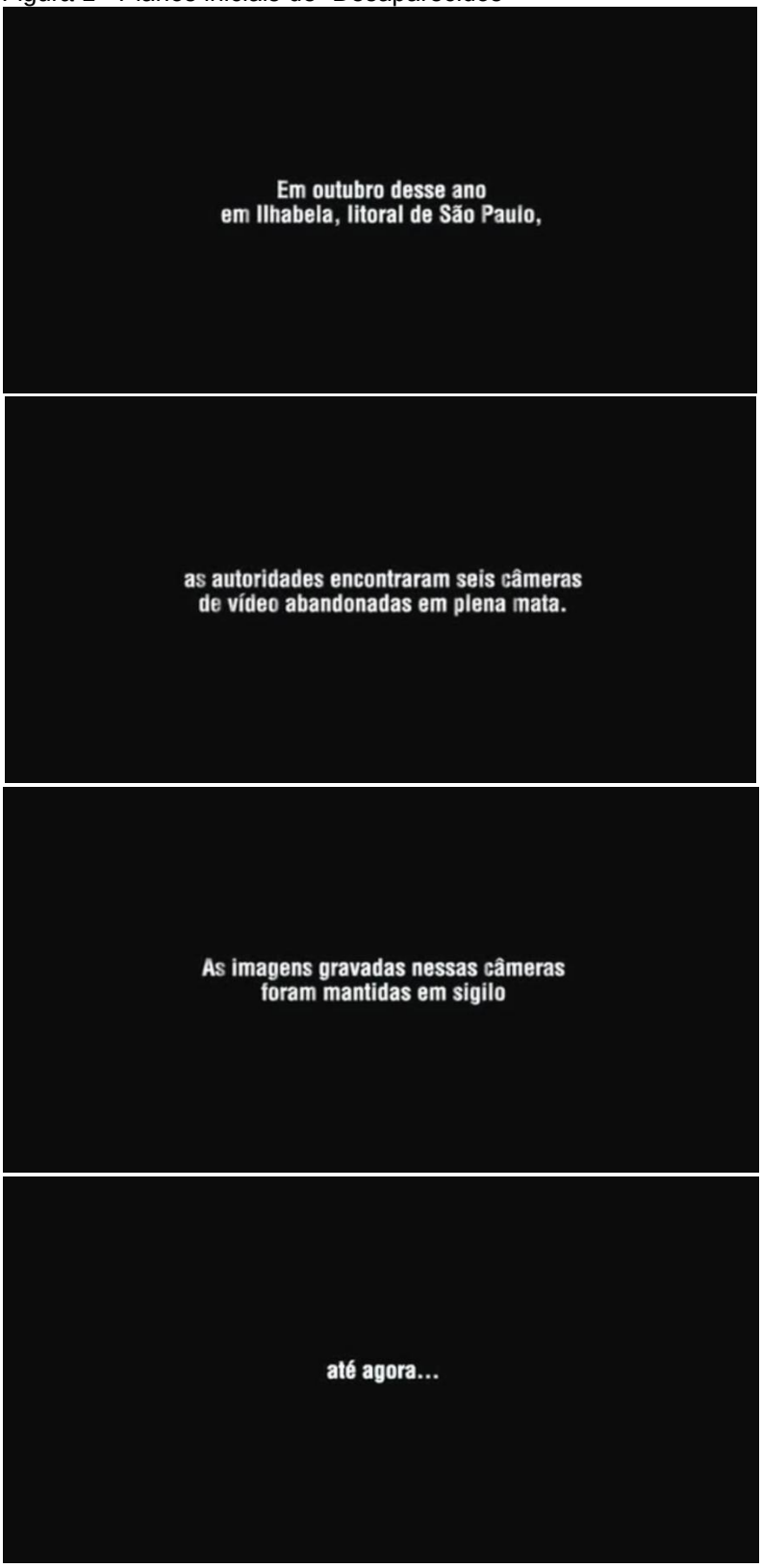
Figura 63 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 123
Figura 64 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 123
Figura 65 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 124
Figura 66 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 125
Figura 67 - Sequência de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 126
Figura 68 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 127
Figura 69 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 128
Figura 70 - Cena de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 128
Figura 71 - Sequência de “Atividade paranormal 2” (2010)..... 129
Figura 72 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 130
Figura 73 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 131
Figura 74 - Sequência de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 132
Figura 75 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 133
Figura 76 - Cena de “Atividade paranormal 3” (2011)..... 133
Figura 77 - Cena de “A bruxa de Blair” (1999)..... 137

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1	**O CINEMA, O DOCUMENTÁRIO E O REALISMO ESTÉTICO**.....	19
1.1	**Um breve histórico do cinema e anotações sobre o found footage**...	20
1.2	**Abordagens conceituais sobre o documentário**.....	29
1.3	**O realismo estético, o tempo e o protagonismo da câmera**.....	35
2	**O ENTRETENIMENTO CONTEMPORÂNEO E O ESPECTADOR**.....	48
2.1	**Exemplos do realismo na arte e o conceito de neobarroco**.....	49
2.2	**O papel do espectador**.....	61
3	**O GÊNERO DO HORROR**.....	72
3.1	**Perspectiva histórica**.....	74
3.2	**Provocação ao medo**.....	82
3.3	**Enfim, found footages**.....	88
4	**ESTUDO DE CASO: DO 1º AO 3º "ATIVIDADE PARANORMAL"**.....	103
4.1	**Mitologia**.....	105
4.2	**Análise**.....	114
	CONCLUSÃO.....	134
	REFERÊNCIAS.....	138
	APÊNDICE A – Decupagem: Atividade paranormal.....	141
	APÊNDICE B – Decupagem: Atividade paranormal 2.....	148
	APÊNDICE C – Decupagem: Atividade paranormal 3.....	155
	APÊNDICE D – Características gerais.....	162
	ANEXO A – Infográfico: Atividade paranormal.....	163
	ANEXO B – Lista de ficções estilo found-foootage.....	167

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Planos iniciais de “Desaparecidos”



No dia 9 de dezembro de 2011, o cinema brasileiro contemporâneo viu surgir seu primeiro título estruturado nos moldes das produções construídas a partir de um tipo de imagem conhecido como*found footages* (filmagens encontradas, em livre tradução). “Desaparecidos”[1] retoma uma fórmula iniciada muito antes da proliferação de dispositivos de registro de imagem e som portáteis e da difusão de redes de compartilhamento de arquivos de vídeos, como o *Youtube* e o *Vimeo*[2]- acontecimentos que podem ser vistos como extremamente favoráveis ao processo de popularização de tal formato nos filmes de horror. O uso deste tipo de imagem, material ou registro, que em determinados campos e domínios é encapado como traço estético, deu origem a um nicho de mercado neste gênero do cinema que vem se mostrando bastante lucrativo.

“Desaparecidos” conta a história de um grupo de amigos que recebe, junto com o convite para uma festa chamada “Luz, câmera, *party*”, uma câmera digital com a proposta de registrar a própria experiência no evento[3]. A história do filme começa no momento em que autoridades policiais encontram o equipamento abandonado na mata. Esse argumento funciona como uma espécie de álibi: através dele, o espectador é levado a acreditar que assiste ao material bruto da filmagem, testemunhando os acontecimentos da forma, e na mesma cronologia, como foram registrados pelos protagonistas – os “verdadeiros realizadores” do filme.

Títulos como “A bruxa de Blair”[4] e “Atividade paranormal”[5] são exemplos do sucesso e da boa recepção, de público e crítica, de tais procedimentos nesta modalidade do gênero do horror que, conceitualmente, se apropria de uma estética frequentemente associada ao cinema documentário. Buscando imprimir uma aparência naturalista, se apresentando ao público como uma captura efetuada

[1] Desaparecidos / Rafael Blecher e David Schürmann / 2011. Todas as referências de título original, autores e ano de lançamento dos filmes foram retiradas do site especializado *Internet Movie Database* – IMDb (http://www.imdb.com), tendo sido confirmadas em 21 de dezembro de 2014, data de último acesso.

[2] www.youtube.com; www.vimeo.com. Data de último acesso: 20 de dezembro de 2014.

[3] A festa foi divulgada nas redes sociais como se fosse um evento “real”; o mesmo aconteceu com os personagens, que ganharam perfis em redes sociais, como se tivessem, de fato, existência fora da história de ficção.

[4] *The Blair Witch Project* / Daniel Myrick e Eduardo Sánchez / 1999.

[5] *Paranormal Activity* / Oren Peli / 2007.

diretamente sobre o real, estes falsos documentários[6] surgem do cruzamento de duas grandes formas cinematográficas: ficção e documentário.

A presente pesquisa tem como proposta estudar em que sentido o gênero do horror ganha, ou não, no momento em que a história se apresenta comouma pretensa realidade documental. Buscamos entender de que forma a criação do efeito de realidade colabora para os propósitos do gênero de horror com seu espectador. Para tanto, reconhecemos que as narrativas da ficção e documentário possuem distinções e contribuem, cada uma ao seu modo, para a estruturação de nosso objeto.

Admitindo a existência de uma enorme variedade de tratamentos narrativos[7], que podem surgir com imagens que ora emulam, ora simulam o real, optamos, aqui, por um recorte sobre as modalidades desenvolvidas nos domínios do cinema de gênero horror, que vêm sendo chamadas de *found footage*, em referência a uma forma de documentário realizada a partir do uso de imagens de arquivo. Nestes filmes, um dos argumentos mais comuns é a associação dos registros audiovisuais encontrados à suposta morte ou desaparecimento dos sujeitos que realizaram a filmagem. Com frequência, as imagens são feitas, originalmente, com o objetivo de esclarecer um mistério, sendo realizadas a partir da perspectiva dos próprios personagens – argumento narrativo que, esteticamente, subsidia uma relação de semelhança aos vídeos caseiros ou filmagens inacabadas.

Com grande aceitação no cinema comercial e considerável poder de atração junto ao público[8], os *found footages* tencionam nublar as percepções entreimagens ficcionais e documentais.A origem desta estratégia narrativa remonta a décadas

---

[6] *Mockumentary*, ou falso documentário, é um termo que se refere ao tipo de produção cinematográfica, ou mesmo televisiva, que se apropria da linguagem documental na realização de obras de cunho ficcional.

[7] Este fenômeno possui ampla filmografia em outros gêneros, como na comédia, com o uso da linguagem do documentário como recurso de humor, tendo exemplos em “Zelig” (1983) e "Borat - O segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América" (2006), ou no drama, como se pode observar em obras como “A morte de George W. Bush” (2006) e “*The Taking of Prince Harry*” (2006, “O sequestro do Príncipe Harry”, em livre tradução).

[8] Como visto em: http://variety.com/2010/film/news/found footage-approach-becomes-hollywood-habit-1118026168/; http://www.theguardian.com/film/2012/nov/23/end-of-watch-found footage http://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/oct/14/found footage-blair-witch-project; http://www.theguardian.com/film/2011/sep/15/cannibal-holocaust; http://www.theguardian.com/film/filmblog/2014/sep/01/watched-horror-film-heart-rate-monitor-as-above-so-below, acessados em 20 de dezembro de 2014.

passadas, quando ainda não se dispunhade recursos técnicos sofisticados, como câmeras digitais pequenas e portáteis, dotadas de imensa capacidade de armazenamento de imagem. As produções mais recentes no estilo utilizam-se amplamente das possibilidades trazidas pelas novas tecnologias, tanto no que diz respeito à concepção das cenas, quanto às formas de divulgação e distribuição das produções.

A fim de contextualizar a questão, buscaremos entender quais características favorecem o uso da imagem naturalista, da ordem do realismo estético, que se estrutura ao redor de uma perspectiva de cópia de um estado “puro”, intocado. Nesse sentido, aconjuntura de vigilância em que vivemos atualmentedeve ser destacada, com a presença constante de câmeras de segurança ou pessoais, ecomo essa retomada de sentido se associa à capacidade de representação do cinema, que captura estas imagens, emprestando-lhes novos significados.

Para analisar a criação de efeitos que simulam a apropriação de imagens capturadas diretamente sobre o real no cinema de ficção, propomos como método o levantamento e revisão bibliográficos. Privilegiaremos autores das áreas de comunicação e cinema e textos onde são discutidos conceitos fundamentais das narrativas do documentário e da ficção, associados às suas formas de representação e interpretação do real.

Investigaremos também o papel do espectador como parte ativa na recepção da mensagem, convocado para fazer funcionar essa construção, em aparência, documental. Mais do que apenas assistir aos filmes, o público dos *found footages* étambém fator determinante nadistribuição de tais materiais. As possibilidades de viralização[9] da imagem, potencializadas pela internet, principalmente através das redes sociais, constituem-se em importantes aspectos deste processo.

As produções citadas anteriormente comoexemplos do fenômeno aqui estudado serão discutidasmais detalhadamenteao longo do texto, assim como outras obras do estilo. O longa metragem “A bruxa de Blair” é tido como responsável

[9]Entendido como o efeito de “contaminação” de um conteúdo qualquer que seja atrativo ao público. O termo “viral”, que indica uma similaridade com “vírus”, sugerindo uma ideia de epidemia, ou seja, doença que se desenvolve com rapidez em um curto período de tempo, não poderia ser mais apropriado. A lógica que rege o processo é simples: conteúdos que geram reações de interesse serão repassados e compartilhados voluntariamente. A criação de formas capazes de causar esta provocação tornou-se comum no cinema. Devido ao orçamento limitado, em muitos casos, do tipo de produção que estudamos, o marketing viral é quase imperativo para o êxito do filme.

por ressuscitar a ideia, sendo apontado como influência na concepção de “Atividade paranormal”, filme que inaugurou a franquia de mesmo nome que tomaremos como objeto de análise nesta dissertação. Vale destacar, também, o italiano “Holocausto canibal”[10], de 1980, no qual já era possível observar os atributos que aqui estudamos.

Estrutura do trabalho

Esta dissertação tem o desejo de pensar uma forma narrativa que, ainda que não tenha origem no contexto tecnológico que vivemos atualmente –com ampla disseminação de tecnologias de comunicação como câmeras portáteis ou de vigilância, dispositivos de registro que permitem a captura de imagens urgentes –é, sem dúvidas, catalisada, influenciada e estimulada pelo mesmo. Os *found footages*utilizam uma estética que sugere o uso de imagens em estado bruto, capturadas diretamente no cotidiano, para a realização de obras ficcionais, de maneira a envolver e mobilizar o público.

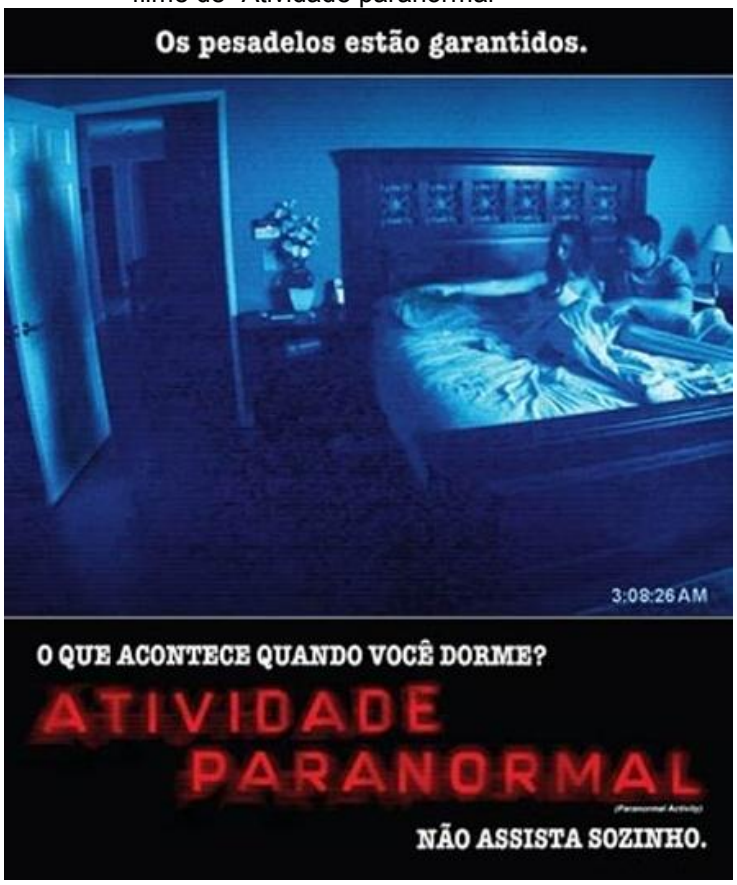
O**primeiro capítulo**trata do surgimento do cinema, com recortes históricos relevantes para o nosso objeto, e da estética tipicamente documental, que, em sua forma tradicional, tem um caráter informativo acerca do conteúdo, ainda que subjetivo, já que a noção de perspectiva do realizador não pode ser negligenciada.Além disso, pensaremos também a corrente artística do realismo. No **segundo capítulo**, nos preocuparemos em contextualizar o nosso objeto, apresentando conceitos-chave para a abordagem da questão, como o entretenimento contemporâneo e o papel do espectador.

No **terceiro capítulo**, nos debruçaremos propriamente sobre o gênero do horror, em especial, nos ditos *found footages*. Pretendemos, com exemplos representativos, elucidar parâmetros gerais e apontamentos particulares acerca do estilo, para, em seguida, nos dedicarmos ao objeto escolhido para observação prática.O**quarto capítulo** trará a análise de títulos escolhidos.O estudo de caso se

[10]*Cannibal Holocaust* / 1980 / Gianfranco Clerici.

concentrará nos três primeiros filmes de “Atividade paranormal”[11]. A opção por estes filmes, dentre tantos outros, se relaciona com o fechamento de um ciclo temporal retroativo entre eles, com a manutenção da estrutura original do primeiro, que teve seu final modificado para favorecer a existência da franquia. O enorme sucesso obtido pela franquia também influenciou na sua escolha como objeto.

Figura 2 - Imagem promocional que divulgava o primeiro filme de “Atividade paranormal”



Em nossas considerações finais, tentaremos esboçar uma costura em tornodos conceitos e processos reflexivos extraídos dos procedimentos de pesquisa e das análises apresentadas anteriormente. Este trabalho se propõe como uma investigação inicial, pretendendo contribuir para a produção de conhecimentos no campo de estudo cruzado da comunicação, tecnologia, cinema e imagem. Indo em

[11] A franquia conta com quatro filmes lançados mundialmente, com o quinto previsto para 2015. Há também uma versão japonesa, de Toshikazu Nagae e Oren Peli, denominada “Atividade paranormal em Tóquio” (2010) e umalatina, de Christopher Landon, chamada “Atividade paranormal: Marcados Pelo Mal” (2014).

busca de uma compreensão do fenômeno acima exposto, essa dissertação tem por intuito ampliar os estudos em torno dessa prática cinematográfica.

1 **O CINEMA, O DOCUMENTÁRIO E O REALISMO ESTÉTICO**

Como um sonho, os filmes são verdadeiros enquanto duram, envolvendo, idealmente, o espectador em sua trama durante seu desenvolvimento. O indivíduo é despertado apenas no encerramento, com a subida dos créditos. Tal comparação foi realizada pelo teórico Jean-Claude Bernardet em “O que é cinema” (1980)[12]. O autor observa esta capacidade de ilusão, denominada por ele de “impressão de realidade”, como a grande responsável pelo sucesso obtido pelo meio.

Capturando a imagem em movimento, o cinema nasceu da reprodução mecânica do real. Desde então, diversas teorias vêm discutindo o seu papel enquanto forma de arte.

> [...] o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do fato de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (significante) coincide de forma exata e inequívoca com a informação conceitual que veicula (o significado). (MARTIN, 2005, p. 24).

Vemos que a questão da realidade sempre esteve presente na concepção do cinema. Se, hoje, o avanço técnico alcançado possibilita representações totalmente construídas, através do uso de recursos de animação ou computação gráfica, podemos concluir que houve, nesse sentido, uma aproximação conceitual com outras formas de manifestações artísticas. O que define seu caráter é o conteúdo expressado, se este tem ou não correspondência no mundo real, e o modo ou formato escolhido para contar a história, se presumidamente factual ou assumidamente fictício. A interrelação destas linguagens marca o fenômeno que estudamos.

Entendendo a importância da contextualização histórica do cinema e suas dimensões, no presente capítulo, iniciaremos nossa análise buscando compreender a evolução da linguagem através de um recorte que privilegia nosso objeto de interesse. Em seguida, uma breve trajetória, definição e alguns conceitos do cinema

[12] Diversos teóricos utilizam o sonho como metáfora para discutir o cinema, entre eles Jean Mitry, Christian Metz, Noël Burch e Mary Ann Doane.

documentário e do realismo estético serão expostos, privilegiando autores que consideramos importantes para o estudo da estética documental no cinema ficcional de horror. Entre os nomes que serão apresentados, destacam-se Jean-Louis Comolli, Beatriz Jaguaribe e Noël Carroll.

Jean-Louis Comolli (2008,p. 28)é cineasta, teórico e crítico de cinema. A obra aqui utilizada, “Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário”, consiste em uma compilação de diferentes textos do autor, entre artigos para revistas, catálogos de festivais e mesmo anotações para debates. No prefácio feito especialmente para a edição brasileira, o autor escreve que o objetivo de tal publicação era “enunciar, a partir da prática documentária, alguns elementos de uma teoria do cinema.”.

Beatriz Jaguaribe é doutora em literatura comparada pela Universidade de Stanford e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No livro “O choque do real – estética, mídia e cultura” (2007), a autora convida-nos a refletir acerca da influência de estéticas realistas na produção imagética do cotidiano.

Já o americano Noël Carroll, professor de filosofia da Universidade de Wisconsin, cuja pesquisa sobre estética tem o cinema como objeto de estudo, é autor de textostanto no tema do cinema documental quanto no gênero do horror, com destaque, neste último, para a obra “A filosofia do horror ou paradoxos do coração” (1999). Neste momento, trabalharemos com as ideias desenvolvidas por ele no artigo “Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual”.

1.1**Um breve histórico do cinemae anotações sobre o *found footage***

A origem do cinema está relacionada a uma série de descobertas e invenções científicas, desde a câmara escura, de Leonardo da Vinci (1452-1519), no século XV, ao cinematógrafo dos irmãos Auguste e Lois Lumière (1862-1954 e 1864-1948,

respectivamente), em 1895. “A Chegada de um trem na estação”[13], considerado por muitos pesquisadores como o primeiro filme realizado[14], foi exibido em 28 de dezembro daquele mesmo ano, em Paris. Neste estado de início de arte, as produções tinham cunho documentarista e retratavam basicamente situações do dia-a-dia, como o trabalho, o transporte e, em 1896, a coroação do Czar Nicolau II, em Moscou, considerada a primeira reportagem cinematográfica. Jean-Louis Comolli(2008, p. 174), no artigo “Sob o risco do real”, afirma que:

> Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière). O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas ao contrário, afirma seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas do *ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio..

Por outro lado, atribui-se ao mágico ilusionista Georges Méliès (1861-1938) a criação das primeiras experiências cinematográficas direcionadas exclusivamente ao entretenimento, com a construção de narrativas fantásticas e o uso pioneiro de figurinos, maquiagem, atores, cenários e efeitos especiais, decorrentes de sua experiência com truques ópticos no teatro, distanciando-se claramente do tipo de filmagem realizado até então. O filme “Viagem à Lua”[15] é considerado um marco inicial desta nova proposta. A dedicação ao cinema garantiu a Méliès um lugar de referência para futuros diretores, como Charlie Chaplin (1889-1977), para quem o mágico era “o alquimista da luz”, e D.W. Griffith (1875-1948), importante nome do cinema norte-americano e considerado o pai do que hoje conhecemos como modelo de narrativa clássico no cinema.

---

[13] *L'arrivée d'un train à La Ciotat* / Auguste Lumière e Lois Lumière / 1896.

[14] Alguns pesquisadores consideram “A chegada do trem na estação” como o primeiro filme com sessão de pagantes, no Grand Café. O primeiro filme a ser projetado para uma audiência teria sido “A saída dos operários da fábrica Lumière”, uma curta tomada dos funcionários da fábrica dos Lumière, exibida em março de 1895 em um encontro em Paris para promover a indústria francesa (BARNOUW, Erik. Documentary: a history of the non-fiction film, 2ª edição revista. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993).

[15] *Le voyage dans la lune* / Georges Méliès / 1902.

Figura 3 - Lumiére: cenas do cotidiano

Figura 4 - Méliès: consideradoprecursor dos efeitos especiais

Vemos então, já no início da história do cinema, o nascimento de duas importantes manifestações de linguagem, por vezes contrapostas e por vezes complementares. Bill Nichols, um dos mais importantes pesquisadores do documentário, e criador de uma das estruturas mais bem sucedidas para a compreensão desta forma de cinema[16], escreve sobre o caráter de representação, e não reprodução, da realidade nestes filmes, explicitando, assim, a existência da perspectiva do realizador. O autor submete o conceito de documentário à sua

[16]No livro *Representing Reality* (1996), Bill Nichols estabelece uma classificação para as formas de representação da realidade nos filmes documentários, os 'modos de representação'. Agrupados nos modos poético, expositivo, de observação, de participação, reflexivo e, posteriormente, performático, se tornaram uma base fundamental de compreensão para a teoria do documentário.

comparação com filmes de ficção ou experimental, em uma relação condicional: a existência de um daria significado ao outro (2005, p. 47). Para ele, de certa forma, todos os filmes seriam documentais, visto que trariam marcas da cultura em que foram produzidos. Admitindo tal afirmação, a dualidade, portanto, já estaria previamente engendrada em qualquer obra de ficção.

Produzida na tensão da relação entre o real como mimese ou representação, a linguagem cinematográfica também pode ser pensada a partir do conceito de cultura desenvolvido por Muniz Sodré no livro “A Comunicação do Grotesco” (1978, p. 11-19), que a descreve como uma forma de coerência interna existente em um agrupamento humano, operando como um sistema mediador que possibilita a ocorrência de trocas e produção de sentido. Para o autor, a única diferença existente entre as ideias de cultura elevada e cultura de massa diz respeito a uma simplificação da mensagem a fim de obter o entendimento de um público heterogêneo, no caso da segunda.

Ao surgir, o cinema era visto apenas como uma distração para as massas operárias e iletradas. Foi apenas a partir da década de 1910, com a evolução de uma gramática audiovisual e o cruzamento com outras formas de arte, que o cinema obteve um aumento na aceitação, podendo, nos dias de hoje, ser considerado tanto representante da cultura elevada, quanto da cultura de massa, e até mesmo como arte que desafia essas definições. Os critérios para distinção passam a ser as noções do cinema de arte e cinema clássico ou comercial.Tomamos como base de estudo filmes produzidos no âmbito do cinema de Hollywood, ou seja, do que se convencionou chamar de cinema comercial.

Fernão Pessoa Ramos(2006,p. 7), no livro “História do Cinema Mundial”, estabelece a seguinte cronologia para uma história do cinema:

> O cinema das origens, o cinema clássico, o diálogo criativo do cinema com o construtivismo, o expressionismo, o surrealismo, as particularidades da vanguarda cinematográfica chamada impressionista, o cinema realista e seu coroamento no neorrealismo, a chegada da modernidade com a *Nouvelle Vague*, os novos cinemas, o retorno de Hollywood, os grandes autores, as grandes personalidades da história do cinema, as diluições e propostas do pós-modernismo, o continente do cinema documentário: esse é o universo, o percurso do cinema no século XX.

Uma possível origem do fenômeno que aqui escolhemos estudar pode ser encontrada no aparecimento do cinema realista do pós-guerra, movimento que se

desenvolve em paralelo à corrente de mesmo nome nas artes plásticas e na literatura. Neste contexto, o neorrealismo italiano surge após o fim da Segunda Guerra Mundial, a partir da necessidade de contribuir para o desenvolvimento de uma consciência social da população, que sofria com as consequências do conflito. No cinema, Roberto Rossellini é considerado o precursor do gênero, com o filme "Roma, cidade aberta"[17].

> Como país que formalmente compunha com as potências do Eixo, mas que também sofrera sob o jugo deste, a Itália perdera sua identidade nacional, e necessitava, portanto, reconstruí-la através do cinema. Com *Roma, cidade aberta*, a nação reconquistara o direito de olhar-se no espelho, daí a extraordinária safra do cinema italiano. A guerra e a liberação, sustentou o teórico Cesare Zavattini, ensinaram os diretores a descobrir o valor do real. Contra os que, como os formalistas, viam a arte como fatalmente convencional e inerentemente diferente da vida, Zavattini clamava pela eliminação da distância entre vida e arte. [...] Para o autor, tema algum era demasiado banal para o cinema. Na verdade, este possibilitava às pessoas comuns a conhecer as vidas umas das outras, não em nome de um voyeurismo, mas da solidariedade. (STAM, 2013, p. 92).

A pesquisadora Mariarosaria Fabris (2006), atribuindo tal levantamento ao crítico Guy Hennebelle (p. 205-206), aponta as diversas características técnicas e estilísticas que marcam o período. Entre essas, encontramoselementos que serão futuramente retomados em nossos filmes, o que evidencia uma aproximação em termos de meios utilizados para obtenção de uma finalidade similar, ou seja, estabelecer uma relação com o real, ainda que com propósitos e contextos históricos distantes.

Exemplos destes processos são o emprego de montagens simplistas, a filmagem *in loco*, o incentivo a improvisações, a simplicidade dos diálogos e os baixos orçamentos. Outro fator a destacar consiste na utilização eventual de atores não profissionais e, logicamente, desconhecidos do público. O anonimatotambém é um elemento decisivo na construção no estilo aqui examinado. Vale ressaltar que o pioneirismo no que hoje chamamos de *found footages* de horror é disputado, justamente, por duas obras italianas[18]. Ruggero Deodato, diretor de "Holocausto

[17] *Roma città aperta* / Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini e Alberto Consiglio / 1945.

[18] "Holocausto canibal", como elucidaremos à frente, é tido como o precursor dos *found footages* de horror. Contudo, historiadores do cinema atribuem a primazia no uso da estética documental no cinema de horror ao também italiano e canibalesco "Il Paese del Sesso Selvaggio" (1972), de Umberto Lenzi, lançado no Brasil sob o título de "Mundo canibal".

canibal", produção que detém a dianteira no certame por sua relevância no cenário, iniciou sua carreira como assistente de Rossellini.[19]

Pensar a questão do realismo das filmagens encontradas como uma forma de intersecção entre ficção e documentárionos permite reconhecer que o objeto faz parte de um cenário maior, composto pelos pseudodocumentários. Com repertórios que apelam para maneirismos comuns ao cinema documental, estes filmes brincam com a percepção de realidade do espectador, adotando representações que possuem como objetivo basilar a provocação de um deslocamento no sentido da recepção do conteúdo proposto ao público.

Pautada em princípios ficcionais de entretenimento no que concerne ao conteúdo e formatada dentro de padrões típicos da gramática do factual, a estética dos falsos documentários ganhou espaço em diversos gêneros docinema. A aproximação imagética com o real tem criado obras de destaque no cinema comercial.

> O real e a realidade nos importam porque pautam nossa possibilidade de significação no mundo. Importam também porque o real e a realidade são arduamente contestados e fabricados. Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar a *carne do mundo* em toda sua imperfeição. (JAGUARIBE, 2007, p. 41).

Diversas formas de arte refletem oquestionamento à realidade extraído de nosso cotidiano. A popularização de *reality shows*, verdadeiros fenômenos televisivos, pode ser atribuída a esse crescente interesse pelo real. O banal torna-se alvo do espetáculo. Nos filmes de *found footage* de horror, a simulação do banal constitui-se, de forma recorrente, no fio condutor do desenvolvimento da narrativa. Nosso realismo busca a familiaridade, a compreensão afetiva do espectador.

Para tanto, uma curiosidade que pode ser apontada é a busca dos diretores por provocar reações espontâneas, não roteirizadas previamente, de seus elencos.

---

[19] Em entrevista ao portal de internet G1, em 22 de novembro de 2011, Deodato, que, além de ter sido assistente de Roberto Rossellini, a quem se refere como "mestre", também trabalhou com Sergio Corbucci, considerado um dos grandes gênios do gênero *spaghetti westerns*, declarou seus mentores como fonte de inspiração: "A influência de Rossellini sobre mim foi na busca por realismo. Corbucci, por outro lado, ensinou-me como editar um filme, e a estética da crueldade.". Disponível em http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/diretor-do-terror-canibal-holocausto-fala-sobre-polemicas-do-filme.html, acessado em 20 de dezembro de 2013.

Relatos de bastidores contam que, durante as filmagens de “A bruxa de Blair”, os atores foram, de fato, deixados na floresta sem alimentos e com recursos extremamente limitados. Embora possuíssem um mapa e um aparelho GPS (sistema de posicionamento global), a informação sobre o local exato em que se encontravam lhes foi omitida e desavenças entre eles eram estimuladas por meio de pressão psicológica. Além disso, os atores tinham seu sono perturbado pela equipe técnica, que fazia uso de efeitos de sonoplastias para assustá-los enquanto repousavam em suas barracas.O objetivo de todo esse processo brutal era simular um quadro que se aproximasse, tanto quanto possível, da situação vivida pelos personagens do filme, criando um laço de empatia física e emocional entre ator e personagem,compatível com a proposta de realismo do filme.

Um caso menos extremo, mas também representativo desse processo criativo, encontra-se em “[REC]”[20], filme em que uma equipe de reportagem segue um plantão noturno de um grupo de bombeiros. Os diretores forneciam aos seus dirigidos roteiros incompletos, omitindo cenas de forte impacto para capturar o momento espontâneo do susto nos atores. A ocasião que melhor retrata tal experimento consiste na cena da queda de um bombeiro no hall de entrada, local em que vários personagens estavam aglomerados. O tombo não era esperado pela equipe que encenava e, possivelmente, em princípio, foi tido como um acidente, ou, no mínimo, um sobressalto, por eles, que reagiram a isso.

Figura 5 -Cena da queda do bombeiro em “[REC]”

[20] *[REC]* / Jaume Balagueró, Luiso Berdejo e Paco Plaza / 2007.

Outro exemplo, consideravelmente mais ameno, ocorre em “Atividade paranormal”, que utilizou uma técnica de filmagem na qual as câmeras permaneciam ligadas para registrar a interação entre os atores sem a existência de um texto prévio, a fim de incutir um caráter mais genuíno nos diálogos ao transformar o que seriam imagens de bastidores, conversas cotidianas, em parte da trama. Deve-se ressaltar que a opção por manter o nome de batismo dos intérpretes nos personagens favorecia nesse sentido.

Um fator específico em nosso contexto social beneficia o tipo de narrativa que estudamos. Hoje, com a enorme convergência tecnológica, temos equipamentos de filmagem disponíveis quase a todo o tempo. Registrar eventos cotidianos tornou-se rotina e, com isso, vulgarizou-se uma estética característica, que é reproduzida nos *found footages*. Busca-se o reconhecimento como um filme caseiro, que poderia ter sido gravado por qualquer sujeito que, por acaso, estivesse de posse de uma câmera no momento em que algo fora do usual fosse observado. Vídeos tidos como de jornalismo amador, hoje veiculados em diversos telejornais e portais de internet, estão baseados neste mesmo princípio. No que diz respeito à questão conceitual, sua existência dentro de nossa realidade ontológica, de certa forma, corrobora a potencialidade factível das produções de ficção.

A popularização de redes de compartilhamento de vídeos como o *Youtube*tem importante papel neste contexto. Sob o slogan “*Broadcast Yourself*”, o site alcançou enorme notoriedade como mídia disseminadora de conteúdo na internet. Dados divulgados em março de 2010, no *blog* oficial da plataforma, atestavam que, a cada minuto, 24 horas em vídeos eram disponibilizadas para compartilhamento. Em 2007, o mesmo veículo anunciava um número três vezes maior. No final de 2013, estatísticas disponíveis no próprio site contabilizavam o envio de cem horas de vídeo por minuto[21].

Constatamos, assim, um notável crescimento no recebimento de material e, logicamente, na realização de filmagens, em sua maioria não-profissional. Ao mesmo tempo em que permite a autopromoção, a existência desta plataforma serve como motivadora de produções caseiras. Seu enorme sucesso trata-se do diagnóstico de um fenômeno social contemporâneo. A familiaridade com a estética

[21] Em https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html, acessado em 25 de dezembro de 2013.

estabelecida nas ditas filmagens encontradas é natural, pois sua gramática é extremamente acessível, seja do ponto de vista dos realizadores ou dos espectadores.

Algumas das estratégias utilizadas para corroborar o realismo das imagens*found footages*envolvem problemas e testes de áudio e imagem, conversas banais, atores desconhecidos e a presença da monotonia. A opção porângulos incomuns oupouco usuais e a trepidação da câmera são outros pontos destacáveis. Todos estes fatores demonstram o esforço na tentativa de que as gravações pareçam caseiras ou inacabadas.

Um título que nos permite observar de forma bastante evidente nossa experiência de cotidiano mediada por tecnologias de filmagem e a atração exercida pelo real e, por conseguinte, pelo realismo, na atualidade é “Megan está desaparecida”[22]. O filmecompila ocorrências de sete casos verídicos de pedofilia em uma única trama, estruturando sua narrativa em imagens de câmeras digitais portáteis, de celulares ou *webcams* dos próprios adolescentes.

Seu diretor, Michael Goi, utiliza-se da estética dos registros pessoais amadores para obter um efeito diferente do medo, no que diz respeito ao seu sentido mais instintivo.A justificativa de Goi para tal opção foi a impressão que teve do dia-a-dia dos jovens durante o período de concepção da película, notando a substancial presença destes dispositivos em suas rotinas. A escolha atinge um interessante efeito, pois consegue criar uma atmosfera de realismo tangível para retratar um problema conhecido e preocupante da sociedade, partindo de casos que, de fato, eram reais.

[22]*Megan is missing* / Michael Goi / 2011.

Figura 6 - Amigas conversam por videochamada em “Megan está desaparecida”

1.2**Abordagens conceituais sobre o documentário**

"À pergunta 'o que é o documentário?' não há outra resposta senão a questão feita por André Bazin: 'o que é o cinema?'. O cinema não é o jornalismo, apesar de, como ele, pertencer à ordem das narrativas." (COMOLLI, 2008, p. 173).

Existe uma dificuldade na definição do termo documentário. Bill Nichols trata-o como um “conceito vago”, como o de amor, que assumiria um significado quando posto em relação a outro, ou seja, na alteridade. O autor expõe uma alternativa através de sua estrutura institucional: documentário seria simplesmente aquilo que as organizações ou instituições que o produzem fazem. (NICHOLS,2005, p.49). O contexto, a autoria da obra, seria o primeiro indicativo do caráter documental da peça.

> Filmes como “*This is Spinal Tap”* (Rob Reiner, 1982) construíram essa estrutura institucional dentro do próprio filme, de maneira maliciosa ou irônica: o filme apresenta-se com um documentário, só para se revelar uma fabricação ou simulação de documentário. Se levarmos a sério essa autodescrição, acreditaremos que Spinal Tap é uma banda de *rock* de verdade. Como uma banda tinha que ser criada para o filme, exatamente como uma ‘bruxa de Blair’ teve que ser criada para *“A Bruxa de Blair”*, não estamos errados. O que talvez não percebamos é que nem a banda de rock nem a bruxa existiam antes da produção destes filmes. Tais obras passaram a ser chamadas de *mockumentaries* (falsos documentários) ou pseudodocumentários. Muito de seu impacto irônico depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente, nos induzem a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é um documentário. (*NICHOLS, 2005,* p. 50-51).

A própria semântica do termo documentário pressupõe o compromisso com seu papel de prova evidencial de um determinado fato. Obra considerada inaugural, “Nannok do Norte”[23] possui reconhecido valor antropológico, retratando um ano da vida do personagem título e sua família, ao acompanhar suas atividades e busca pela sobrevivência no norte do Canadá.

> Por cima dos atributos e intenções que o configurariam como um gênero, a questão reivindicada pelo documentário era de cunho epistemológico, ou seja, questão de como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição pelo cinema, num momento em que o modelo ficcional nele se alastrava e destituía a realidade como referente. (TEIXEIRA in MASCARELLO [Org.], 2006, p. 253).

A escola documental inglesa foi pioneira, contribuindo para a construção do modelo de documentário que predominou até o final da década de 1950. Considerado o fundador desta corrente, o cineasta John Grierson (1898-1972) foi o primeiro a utilizar o termo documentário, em artigo publicado no jornal *New York Sun*, em fevereiro de 1926, ao escrever sobre o filme “O homem perfeito”[24], de Robert Flaherty. Apresentando a narrativa da história de Flaherty a partir das funções educativa e social, com fins de formação da opinião pública, Grierson apontava para “o tratamento criativo da realidade” instituído nesta forma de cinema.Ao modelo de documentário legitimado pela escola inglesa, surgiram variantes que podemos entender como as bases do documentário moderno, ligadas a países como Inglaterra (*free* cinema), Canadá (*candid eye*, cinema espontâneo e cinema vivido), Estados Unidos (*living camera* e cinema direto) e França (cinema verdade).

Alguns elementos narrativossão comuns entre aquela primeira escola documental e as mais modernas, como equipe de filmagem reduzida, uso de câmeras portáteis, cenários naturais, presença de personagens reais e atores não profissionais e a preferência pelo som captado no próprio ambiente. Vale ressaltar que as características citadas também se encontram presentes no neorrealismo e no tipo de produção que abordamos neste escrito.

Talvez seja válido afirmar que a principal modificação na maneira de compreender a narrativa de um documentário seja o crescimento do valor da subjetividade de quem filma as produções, abrindo mão da observação

[23] *Nannok of the North* / Robert J. Flaherty / 1922.
[24] *Moana* / Robert J. Flaherty / 1926.

contemplativa em benefício da observação participativa. O som e a montagem também sofreram alterações, com os avanços técnicos desempenhando papel fundamental nesses aspectos. No primeiro, a manutenção do naturalismo, em decorrência da maior possibilidade de captação do áudio original da situação filmada, acentua a recusa por interferências posteriormente inseridas. Já na segunda, o plano sequência, antes privilegiado, perde espaço para montagens mais elaboradas, com cortes e linhas narrativas de maior sofisticação.

ParaNoël Carroll, o termo documentário é útil para fins práticos, mas insuficiente em uma discussão teórica. Tomando por base o contexto em que Grierson definiu a palavra, Carroll aponta essa noção como excessivamente mais restrita do que a forma com a qual nos habituamos a utilizá-la. A solução seria, então, estabelecer uma nova nomenclatura, rigorosamente definida, de modo a contemplar o escopo cinematográfico que entendemos como sendo documental, de acordo com a terminologia que temos hoje.

Cinema da asserção pressuposta é a expressão escolhida por ele. Esta é tida como uma ramificação, subcategoria, da não-ficção. Isso nos leva a distinção entre ficção e não-ficção. Para autores como Christian Metz, todo filme é ficcional. Teóricos como ele balizam tal afirmação em características estruturais compartilhadas, como tipos de planos e montagem.

> E certos maneirismo encontrados em filmes não-ficcionais, como a fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimilados pelos filmes de ficção com vistas à produção de determinados efeitos – como a impressão de realismo e autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não-ficção. (CARROLL, 2005, p. 73).

Em nossa concepção, a apropriação formal, por parte da ficção, de estéticas típicas da não-ficção não é suficiente para minar conceitualmente estatutos de documentário e ficção do cinema. Para Carroll, “a distinção entre ficção e não-ficção *não se baseia* em uma diferença fundamentalmente entre as propriedades estilísticas dos filmes ficcionais e não-ficcionais.” (*Ibid*, p. 76). Segundo Fernão Pessoa Ramos(2008, p. 24-25):

> O fato de alguns documentaristas e documentários se proporem a enganar explicitamente o espectador (o que os norte-americanos chamam de *mockumentary*), fazendo-o assistir a documentários que são na realidade ficções (ou o inverso), em nada diminui a espessura histórica dos campos

> que estamos abordando (*cinema de ficção* e *documentário*). O artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras, mas parece evidente que esse fato não impede que elas existam, inclusive por fornecerem a medida do trabalho do transgressor.

Tanto Carroll quanto Ramos conferem grandes poderes ao autor e ao público. No cinema de ficção, o espectador toma o conteúdo proposicional da obra de forma não-assertiva. Já no cinema da asserção pressuposta, a relação que se busca é a inversa, ou seja, que o conteúdo proposicional do filme seja, de fato, recebido como assertivo. Entendendo a proposta de Carroll como teórica, e não linguística, não pretendemos adotar o termo cunhado por ele, mas sim a ideologia do que entendemos por documentário e sua relação com a ficção, no caso específico dos filmes que nos interessam neste trabalho. Segundo Comolli(2008, p. 171):

> Duas pessoas ou mais se encontram em um filme. Do ponto de vista da ficção, eu sei, ao mesmo tempo, que esse encontro de fato aconteceu (pois foi filmado) e que ele é fictício (posto que foi filmado). Do ponto de vista do documentário, eu sei que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado. A dose de realidade, se assim posso dizer, é aqui mais forte. A crença nessa realidade filmada é maior..

Ser documental implica a existência de um referente. Mesmo tendo na câmera um filtro influenciador e que, portanto, provoca alteração no observado, ainda assim, muda-se a forma, mas não a realidade. Assistimos a uma reconfiguração do real, uma versão que parte de um ponto de vista incapaz de se despir de parcialidades locais, históricas e mesmo ideológicas. Contudo, a referência permanece. Acredita-se ou não, deposita-se confiança ou não, mas isso não anula seu valor: o documentário afirma, assevera, propõe uma verdade sobre algo ou alguém. A ficção escapa a isso. Não necessariamente está relacionada a uma situação ou acontecimento factual quaisquer.

Frente ao senso comum, e ao próprio regime de visibilidade predominante no cinema narrativo clássico, o documentário, comparado à ficção,possui maior credibilidade enquanto referência da realidade. Essencialmente, podemos dizer que os limites da ficção dão-se apenas pela capacidade criativa de seus produtores e, pragmaticamente, por sua viabilidade técnica e financeira, enquanto no documentário, existe uma ancoragem referencial. Obras como “Bastardos Inglórios”[25], por exemplo, utilizam como mote um contexto existente em dado

[25] *Inglourious Basterds* / Quentin Tarantino / 2009.

momento da história e reescrevem-na, abusando da liberdade artística que lhes é permitida.

O cineasta João Moreira Salles(2005, p. 65), no texto “A dificuldade do documentário”, institui que “o documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema”, maneira de falar sobre o real, e não reproduzi-lo. Citando autores como Carl Platinga e Jean Rouch, Salles aponta o formato como retórica e conclui que “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*.” (in MARTINS, ECKERT, NOVAES [Org.], 2005, p. 67).

Se admitirmos a impossibilidade de criação não contaminada de uma obra documental, o que então a separa da ficção? Além da importância do receptor nesta definição, assim como do produtor, através da intencionalidade da obra, temos também a questão da ética. A manipulação da verdade ou a expressão de proposições partidárias não revoga o caráter de documentário de uma obra. Podemos concordar ou discordar das afirmações ali presentes, contudo, isto não invalida sua classificação no gênero, ou mesmo a existência deste.

Apesar do ideal de objetividade almejado, o olhar do realizador e o recorte escolhido para abordar determinado fato histórico são aspectos influentes no resultado final de um documentário. Certamente, observamos a presença de subjetividade em seu desenvolvimento. Pensando na qualidade de real, segundo Fernão Pessoa Ramos(2008, p. 30):

> Se vincularmos a definição de documentário à qualidade de *verdade* da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um..

Assumir a responsabilidade de estabelecer asserções quanto ao mundo histórico constitui-se em um considerável fardo. A diversidade de perspectivas possíveis acerca de um mesmo tema abre enorme leque de interpretações sobre ele, e estas poderão ser vistas como válidas ou tendenciosas, variando de acordo com a convicção do espectador. O que pensamos ser ético, portanto, é relativo. Ao assistirmos a um documentário que acreditamos propor afirmações falaciosas,

apontaremos seu caráter antiético. Ao concordarmos, naturalmente reconheceremos sua legitimidade.

Por outro lado, legitimar a existência da perspectiva na criação de um documentário não justificaria sua classificação como ficcional. Se nos documentários, acreditamos haver um correspondente exterior à história narrada, independente do ponto de vista adotado, no registro das ficções que recorrem a um vocabulário documental, predomina a força do caráter estético, da ordem das aparências. Esses falsos documentários têm por objetivo, deliberadamente, dissimular o caráter ficcional da imagem perante o espectador.Estruturas narrativas recorrentes no documentário são admitidas, como o uso de entrevistas e depoimentos para a câmera. Tais artifícios, combinados, visam à necessidade de respaldar o contexto realista que se pretende obter.

O modelo clássico do cinema de ficção, ou seja, aquele que se assume formalmente como tal, também possui sua maneira de representação. Como o próprio nome informa, ficção é a arte de inventar, entendida como uma narrativa desenhada pela imaginação de seu criador. Descomprometida de berço com as convenções da realidade, o gênero é, por conseguinte, livre para realizar-se da forma que desejar. Desta maneira, vemos muitos casos em que complexas obras de ficção constituem-se em verdadeiras metáforas ou alegorias de situações que têm, ou não, correspondência com a realidade.

Um contraponto seriam as obras ditas baseadas em fatos reais. Enquadradas em um universo consideravelmente mais pragmático, estas contam histórias de vida ou eventos verídicos, romanceando-os dentro de um propósito narrativo de entretenimento. De fato, houve um navio transatlântico batizado de Titanic, lançado ao mar em 1912, que afundou após colidir com um *iceberg*. O conto de amor entre os personagens de Leonardo DiCaprio e Kate Winslet, contudo, é produto da imaginação do roteirista do filme de 1997.

Outra forma de relação entre o cinema ficcional e o mundo é a partir do realismo estético. Aqui, somos introduzidos em cenários conhecidos como parte de nosso cotidiano. O cinema nacional contemporâneo tem utilizado essa estética com

certa constância. Exemplos notórios são os bem-sucedidos “Cidade de Deus”[26] e “Tropa de Elite”[27].

1.3**O realismo estético, o tempo e o protagonismo da câmera**

Podemos considerar que a principal estratégia utilizada na obtenção de uma estética documentarista na ficção é o apelo ao realismo nas imagens, que simulam a naturalização das cenas. Em outras palavras, almejam caracterizarem-se como capturas do real. Existem divergências acerca do que se entende como realismo e naturalismo. “Para uns, o realismo é a representação do cotidiano de maneira mais ou menos exata e o naturalismo a representação minuciosa dele; para outros, a definição é trocada.” (CUNHA, 2005, p. 270-271). O que podemos inferir como certo é que ambas possuem como essência a reprodução da realidade, variando no nível de precisão. Nascidas no século XIX, as duas correntes de pensamento dedicavam esforços a retratar artisticamente temáticas triviais da vida diária.

Comolli, no artigo “Do realismo como utopia”, questiona se o realismo não seria produto de uma necessidade do espectador, da possibilidade de confundir mundo e espetáculo que este tipo de registro traz. Para Jaguaribe, esta estética, nos diversos meios em que se apresenta, sejam eles artísticos, como fotografia, cinema, literatura, ou mesmo jornalísticos, é retrato do senso comum que atravessa nossa percepção de cotidiano na modernidade.

> Uma das consequências da globalização cultural foi, precisamente, a naturalização dos códigos do realismo como forma de apreensão da realidade que se tornou costumeira na nossa vivência diária, na nossa racionalização comezinha do mundo. Inclusive, o manejo dos registros realistas abaliza a entrada cultural na modernidade. (JAGUARIBE, 2007, p. 16-17).

Nesse sentido, os *found footages*podem ser incluídos nesse repertório, ao buscar a semelhança dos retratos da vida, como recurso de intensificação dramática

[26] Cidade de Deus / Paulo Lins e Bráulio Mantovani/ 2002.

[27] Tropa de Elite / André Batista, John Kaylin, Bráulio Mantovani, José Padilha, Rodrigo Pimentel e Luiz Eduardo Soares/ 2007.

para favorecer o medo. Apostando a força do roteiro na relação de empatia entre personagens e público, ao apresentar filmagens em família, entre amigos e de festas, ou seja, momentos em que a presença de câmeras se tornou comum em nossa experiência contemporânea[28], esse tipo de filme cria universos de verossimilhança que transpõem a tela e provocam identificação e reconhecimento.

> [...] primeira definição do realismo cinematográfico: aquele espírito, aquele estilo, aqueles efeitos, aquele sistema de escritura que nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (durante a projeção de um filme, por exemplo) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida. (COMOLLI, 2008, p. 218).

Beatriz Jaguaribe aponta que a força da narrativa realista reside na capacidade de fornecer ao espectador uma pedagogia de fácil acesso. Evocando Roland Barthes e seu “efeito do real”, a autoracomenta sobre a preocupação da arte realista com os detalhes que buscam a credibilidade. Aproximando-se da experiência do dia-a-dia, o objetivo é a criação de um mundo plausível, onde a verossimilhança não se limita à lógica ou coerência interna da obra, mas tenta estabelecer relações com o cotidiano banal, de fácil reconhecimento para o público.

> A arte realista introduz uma nova forma de verossimilhança, afastada das convenções de gênero da arte clássica. O realismo buscou representação extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo atrelada ao senso comum da percepção. O 'efeito do real' no romance realista é obtido por detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização de personagens. (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

O realismo estético do novo cinema iraniano, por exemplo, reforça a noção do real como representação, propondo-se constantemente a problematizar as fronteiras entre documentário e ficção. Assim também fazem os gêneros de narrativas policiais, balizadas na violência marginal cotidiana, que têm ganhado destaque no cinema brasileiro. Ambos os casos são apontados por Beatriz Jaguaribe, ao analisar a globalidade do fenômeno.

[28] Outro argumento comum é a filmagem a serviço de algum propósito profissional, como a produção de um documentário em “A bruxa de Blair” ou a realização de uma reportagem para um programa de televisão em “[REC]”.

Figura 7 - O filme “Close-up”[29], de Abbas Kiarostami, é um exemplo de realismo no cinema iraniano

A autora atribui ao movimento realista do século XIX a criação desta nova estética, cujas formas foram estabelecidas em diversos tipos de representações artísticas, anteriores ao cinema. Instituindo uma resposta ao romantismo das fantasias e devaneios, o realismo funda suas bases nos processos de mimese, compreendida como um espelho, para alcançar resultados de verossimilhança.

> *O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades*. [...] O que caracteriza a ficção realista, nos seus diversos avatares desde seu surgimento no século XIX até hoje, é que a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social. (JAGUARIBE, 2007, p. 16-17).

Nessas ficções que parecem realidade, com a estética do realismo desempenhando fundamental papel, o espectador é apresentado a uma representação de mundo próxima ao seu cotidiano. Quando se trata de um filme de horror, esse realismo se choca com o surgimento do fantástico, que aparece em um ambiente de credibilidade acentuada e, por vezes, de forma, inicialmente, sutil, intensificando o suspense e a apreensão.Um subterfúgio comum no gênero, e ainda mais no*found footage,* sãoas possibilidades de abstrações nas ocasiões em que o filme não mostra explicitamente o ocorrido, apelando à imaginação do espectador.

Produções como “A bruxa de Blair” ou “Desaparecidos” não revelam ao público a imagem da entidade que vitimou os personagens. Em “[REC]”, embora

[29]*Nema-ye Nazdik* / Abbas Kiarostami / 1990.

conheçamos os agressores, assistimos a parte dos ataques por meio de índices, apenas, como movimentos bruscos de defesa e gritos. Reconhecendo o poder do desconhecido no gênero de horror, podemos justificar a escolha por essas obstruções ao espectadorno próprio realismo que os *found footages*desejam apresentar. Derrubar a câmera, ou deixá-la de lado, em uma ocasião assustadora, por motivos sobrenaturais ou não, nos parece absolutamente crível.

Figura 8 - O horror nos semblantes dos personagens nos indica a existência de um agressor, que não nos é revelado em produções como “Desaparecidos”

Em “Holocausto canibal”, a busca pelo realismo se dá de maneira oposta. Surgido da crítica à violência exibida em noticiários de televisão, o filme reproduzia os ângulos vistos nas reportagens, que, para o diretor, eram encenadas de modo a favorecer o sensacionalismo, apostando na brutalidade escancarada. Já “Atividade paranormal”, ao instituir o uso do tripé, elimina o fator humano no manuseio da câmera, o que torna os registros lineares. Quando nessa situação, não há tremores na tela, os planos são abertos e as cenas mais longas e aparentemente sem cortes. Um ponto em comum entre todos esses filmes é a necessidade de uma relação temporal de equivalência entre a cena e a realidade do espectador, para a manutenção da ilusão criada.

> *O realismo nasce com o sincronismo*, que primitivamente não é o sincronismo entre o som e a imagem, mas aquele entre a ação e o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de *interação* entre eles. Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua "verdade" da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do

> tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado. (COMOLLI, 2008, p. 218).

Aqui, a edição assume importante função. Até o fim da Segunda Guerra Mundial, período em que o realismo ganhou destaque[30], a principal referência de um cinema desenvolvido a fim de dar conta do real era a escola soviética, tendo em Sergei Eisenstein[31] seu grande expoente. A escola soviética preconizava a montagem como elemento central da produção fílmica, constituindo-a no meio para a construção de uma realidade cinematográfica. Eisenstein acreditava que o cinema não deveria se limitar a reproduzir fatos, expandindo suas possibilidades de criação.

André Bazin, cuja relação com o cinema passa necessariamente pela questão do realismo e desenvolveu importantes textos sobre essa corrente cinematográfica, apresentados em "O cinema – ensaios", é reconhecido por sua crítica aos soviéticos, defendendo o que chamava de "verdadeira continuidade" e refutando a manipulação da realidade através do uso abusivo da técnica de montagem. Considerado um dos mais importantes nomes da teoria realista do cinema, Bazin creditava a recursos como o plano sequência e o uso de planos abertos com profundidade a capacidade de extrair das cenas uma realidade objetiva, deixando a cargo do espectador a subjetividade da interpretação. O teórico entendia que "por causa de suas origens naturais, o modelo sem adornos da realidade tem sua própria validade." (*apud* ANDREWS, 1989, p. 149).

> Bazin distinguiu entre os cineastas que depositam sua fé na 'imagem' e os que a depositam na 'realidade'. Os cineastas da 'imagem', especialmente os expressionistas alemães e os diretores soviéticos da montagem, dissecaram a integridade do continuum espaço-temporal do mundo, segmentando-o em fragmentos. Os cineastas da 'realidade', em contraste, utilizaram a duração do plano-sequência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em múltiplos planos da realidade em relevo. A sagrada tradição realista de Bazin teve início com Lumière, prosseguiu com Flaherty e Murnau, reforçou-se com Welles e Wyler e atingiu sua consumação quasi-teleológica com o neorrealismo italiano. Bazin valorizava particularmente os enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis dos personagens e os ritmos cotidianos relativamente lentos e viscosos característicos das primeiras obras neorrealistas. (STAM, 2013, p. 95).

---

[30] FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul, **Realismo, racionalismo, surrealismo:** a arte no entre-guerras. Cosac Naify. 2010.

[31] Eisenstein deixou vários textos sobre o processo de montagem por atração que caracterizou a escola soviética, como "A forma do filme" (1929) e "O sentido do filme" (1942).

Filme do diretor Mike Figgis, "*Timecode*"[32] eleva tal condição ao extremo, eliminando por completo o vestígio de cortes e, com isso, retratando a narrativa em tempo real[33]. É importante notar, contudo, que a teoria realista do cinema não renegava a montagem inteiramente, e sim o seu uso excessivo e em situações que considerava inapropriadas. Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo que ela seja implicada. (BAZIN, 1991, p. 62).

"*Timecode*" oferece ao público uma experiência diferente da qual estamos habituados a vivenciar nas telas. Aqui, a seletividade promovida pela montagem inexiste, instituindo o que podemos entender como um novo realismo, baseado em conceitos antigos, como proferidos por Bazin a respeito da montagem, e possibilitado por avanços tecnológicos nos equipamentos. Com isso, o período total de exibição da obra corresponde exatamente ao da filmagem ininterrupta e ao tempo referencial do espectador, minuto por minuto.

Figura 9 - "Timecode" acompanha, em tempo real e simultaneamente, a história de quatro personagens

[32] *Timecode* / Mike Figgis / 2000.

[33] Tal experiência também foi realizada por Alfred Hitchcock em "Trama macabra" (1976) e por Aleksandr Sokurov em "Arca russa" (2002).

Definir de que forma a passagem de tempo ocorrerá nos *found footages* é fundamental e constitui-se em um desafio considerável. A existência de cortes tradicionais da gramática do cinema seria incoerente, pois distanciaria a obra do resultado que se pretende. O uso fidedigno do tempo real é imprescindível. Diversas estratégias são utilizadas de modo a atender a essa demanda sem que haja perda na fluidez da narrativa, ainda que muitos deles apresentem um ritmo mais lento do que se espera em uma produção do cinema comercial.

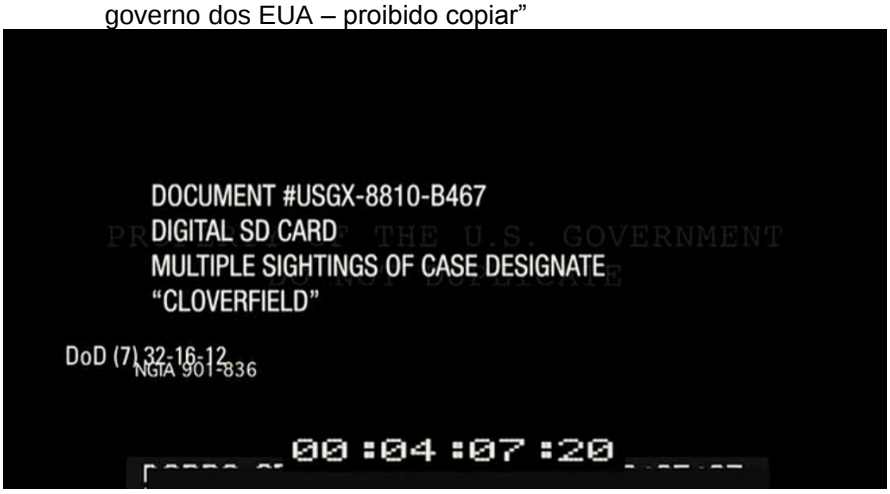
A solução mais comum se apresenta na forma de cortes secos, geralmente precedidos por movimentos ou falas que nos indicam que a câmera será desligada. Produções com maior número de objetivas alternam entre as câmeras, outras apresentam diversos vídeos em sequência, com início e fim independentes, gravados em momentos distintos. Em “Atividade paranormal”, obra em que as madrugadas têm papéis de destaque, a dimensão do horário fica por conta do relógio no canto da tela, com a sua aceleração evidenciando a manipulação das imagens.

Figura 10 - A marcação do horário no canto direito da tela permite que o espectador tenha acesso ao horário dos acontecimentos e concede ao diretor um interessante recurso de passagem de tempo

Um outro elemento narrativo importante nos *found footages* é a justificativa da existência dos vídeos da história narrada, que acontece sempre nas sequências iniciais, ocasionalmente, com o uso de uma cartela de abertura. Nota-se, contudo, que, muitas vezes, o motivo é simplesmente inteligível. O segundo e terceiro filmes

da franquia “Atividade paranormal”, por exemplo, apresenta uma montagem que aloca fragmentos de vídeos de família como forma de apresentar os personagens, até o momento em que passa a haver uma filmagem sequencial com propósito definido.

Figura 11 - Na cartela de abertura de “Cloverfield – monstro”[34] indica-se que as imagens que serão vistas a seguir tratam-se de um registro de caso policial; na marca d’água pode-se ler o texto “Propriedade do governo dos EUA – proibido copiar”



Destaca-se que não nos causa estranhamento que haja filmagens dachegada do filho recém-nascido em casa, de uma festa de aniversário ou das crianças aprendendo a andar de patins. Vivemos em uma realidade cada vez mais vigiada, não apenas por aparatos de controle, monitoramente ou vigilância, mas por nós mesmos. A ação de transformar memórias e momentos em arquivos de imagens, analógicas ou digitais, nos parece extremamente natural.

"Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de 'filmagem', e menos ainda que esteja fora da representação." (COMOLLI, 2008, p. 52-53). Em “Holocausto canibal” e “A bruxa de Blair”, grandes marcos inaugurais do estilo, tínhamos equipes de documentaristas como realizadores das filmagens encontradas, feitas com intuitos artísticos ou acadêmicos e a partir de um objeto definido. Hoje, muitas das produções mostram sujeitos comuns registrando a própria vida. Vale citar “Cloverfield – monstro”, filme que traz como argumento inicial simplesmente a feitura de um vídeo de despedida para um amigo.

Tendo admitido a necessidade de uma explicação para a existência do material, ainda que esta possa ser implícita, calcada no simples hábito

[34] *Cloverfield* / Drew Goddard / 2008.

contemporâneo de registro, vale atentar também para o encerramento da narrativa. Filmes deste tipo, normalmente, acabam no exato momento em que a câmera é inutilizada, ou seja, deixa de cumprir sua função. Assim como o início da filmagem é justificado, a própria narrativa se dispõe a explicar seu encerramento. O resultado, em geral, é uma conclusão abrupta e inquietante. “A bruxa de Blair” é interessante neste sentido pela existência de duas câmeras e dois portadores ainda sobreviventes. O desfecho de cada personagem é representado pela incapacitação de cada equipamento.

É possível, e provável, que o horror seja o gênero do cinema que melhor suporte a falta de explicações e a incitação à imaginação do público. Com início e fim extremamente relacionados à presença da câmera diegética, ou seja, incluída dentro da narrativa, nessa modalidade específica, a indeterminação e os finais abertos ganham mais força. Estamos operando, esteticamente, no registro do real, sob a ótica de determinados sujeito e, portanto, vemos apenas o que o grupo de pessoas com a câmera viram.Nota-se também a instrumentalização que fazemos desses aparatos, funcionando como meios de vigilância, afetivos, de trabalho ou pesquisa, e mesmo de comunicação, no caso de *webcams* e videochamadas.

Figura 12 - Em [REC], a narrativa se justifica na realização de uma reportagem sobre o cotidiano de uma equipe do corpo de bombeiros

Se em “Godzilla”[35], a origem do monstro é explicada como consequência de testes nucleares dos Estados Unidos, de forma clara e explícita na estrutura narrativa escolhida para o desenrolar do filme, o mesmo não pode se dizer do

[35]*Gojila* / Ishirô Honda, Shigeru Kayama e Takeo Murata / 1954.

monstro que aterroriza a cidade de Nova York em “Cloverfield – monstro”, filme que seria o equivalente *found footage* da produção japonesa. Se sabemos que os zumbis de “*Resident Evil*: O Hóspede Maldito”[36] são fruto da contaminação provocada por um vírus criado pela Umbrella Corporation, não temos tamanha certeza para determinar a origem das criaturas que nos são apresentadas em “[REC]”.

Figura 13 - Ao final de [REC], a jornalista e o cinegrafista se deparam com o ente que acreditam ser o paciente zero, ou seja, primeiro infectado, aqui apresentado em imagem promocional; a causa ou origem da infecção permanece obscura

Filmes nesse estilo não possuem narrativas oniscientes, nos mostram perspectivas parciais que incluem apenas o material brutocaptado pela câmera inserida no próprio filme, que não necessariamente nos levará a respostas, com o sujeito portador assumindo enorme importância no desenvolver da história. O aparato tecnológico, tão imbricado em nosso agir no mundo hoje, ao ponto de Jean-Louis Comolli (2008, p. 52)questionar se a condição de ser filmado não seria uma das prerrogativas do existir na contemporaneidade, talvez seja a grande estrela desse tipo de produção, considerando que a atitude diante, e em razão, dele funciona como um termômetro para avaliarmos a tensão durante o decorrer do filme.

“A bruxa de Blair” parte de um argumento em que existe um plano de realizar um documentário a respeito de uma conhecida lenda da floresta, com os três envolvidos (Heather, Joshua e Mike) engajados no projeto. A insatisfação dos rapazes com a continuidade das filmagens por Heather quando o trio se vê perdido

[36]*Resident Evil* / Paul W.S. Anderson / 2002.

cresce exponencialmente junto à percepção do perigo que correm. As imagens passam a ser secundárias frente ao desespero proporcionado pela possibilidade de que o imaginário popular não estivesse de todo enganado a respeito de uma existência maligna no local. A insistência no registro da própria desgraça causa a revolta de seus companheiros.

Em “[REC]”, as figuras de autoridade, funcionários do centro de controle de doenças infectocontagiosas, são as responsáveis pela tentativa de restringir a gravação, sem sucesso. A equipe de reportagem persiste em seu dever de registrar tudo como forma de denúncia. Contudo, com o agravamento da situação, assim como em “A bruxa de Blair”, a filmagem perde importância. O que vemos a partir daí são cenas em que a câmera aponta para o chão ou em ângulos incomuns que nos indicam que ela estava apenas sendo carregada e, em alguns momentos, é até mesmo deixada de lado. O mesmo ocorre em “Cloverfield –monstro”, com a diferença de que aqui tínhamos o uso de uma câmera não-profissional e, portanto, de portabilidade facilitada.

A interação dos outros personagens com o operador do equipamento é constante, com demonstrações de resistência, aceitabilidade ou indiferença à presença da objetiva. Duas cenas distintas, sintomáticas, se destacam em “Atividade paranormal”. Na primeira, ainda no princípio da película, ouvimos gritos histéricos daprotagonista Katie, com seu namorado, Micah, correndo em seu socorro, mas não sem antes buscar a câmera para capturar o que ele acreditava ser uma manifestação sobrenatural. O alarme era falso, pois, na verdade, se tratava apenas de uma aranha. Na segunda, já no desfecho, o clamor de Katie, novamente expressado por gritos histéricos, se sobrepõe à necessidade por imagens, nos privando da exibição do acontecimento final[37].

Figura 14 - Em um dos primeiros sustos de “Atividade paranormal”, Micah vai ao socorro de Katie esperando captar uma manifestação sobrenatural quando descobre que o motivo dos gritos era uma aranha

[37] Encerramento original do filme.

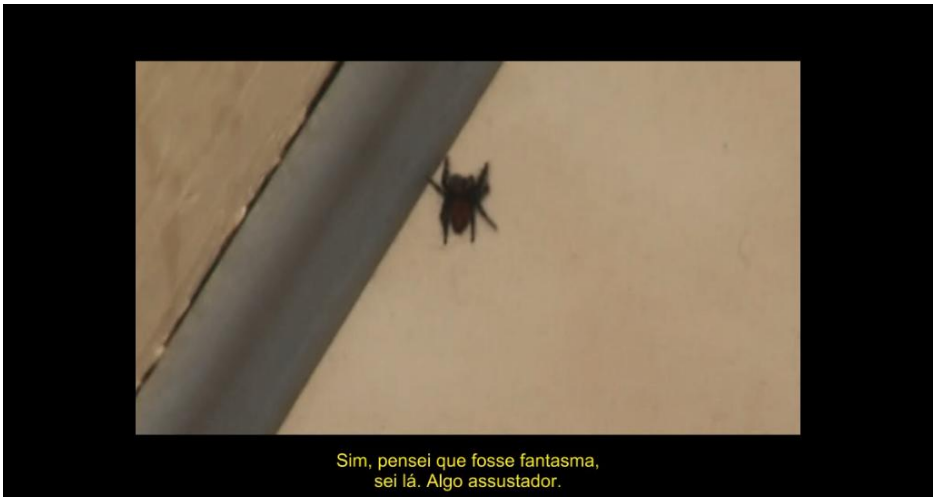


Figura 15 - No encerramento original de “Atividade paranormal”, Micah não se preocupa em buscar a câmera ao ouvir o chamado de Katie; assistimos ao quarto vazio enquanto ouvimos mais gritos vindos do andar de baixo

Ao deixar de ser apenas o objeto de registro da imagem, elemento externo à narrativa, para participar efetivamente da trama, a câmera influencia, em muitas ocasiões, diretamente na sucessão de eventos. Assunto em conversas, motivadora de momentos de descontração, causadora de desconfortos e catalizadora de discussões, a objetiva se transforma em um elemento central no desenrolar das histórias.

Apresentações iniciais, sejam de locais ou pessoas, e depoimentos são comuns. Os personagens falam diretamente para a câmera e, por conseguinte, para o público que assiste, aproximando-o da condição de interlocutor. Em alguns casos, a linguagem jornalística da entrevista documental se faz presente. O discurso é dirigidoàquele que terá acesso às imagens posteriormente, seja no tom de gracejo e

simpatia, como na mensagem para um amigo em “Cloverfield –monstro”, ou de angustia e aflição, como em uma das cenas mais conhecidas de “A bruxa de Blair”, quando a mentora do projeto, Heather, pede desculpas à sua mãe e às de seus companheiros por se sentir responsável pela situação em que se encontravam.

Figura 16 - Em uma das cenas mais emblemáticas de “A bruxa de Blair”, a protagonista deixa uma última mensagem para o mundo, se dirigindo diretamente à câmera e, por consequência, a quem tivesse acesso às imagens posteriormente

Digno de nota, este último momento de “A bruxa de Blair” marca a desistência da documentarista em retornar aos seus convívios sociais e a preocupação em deixar uma última mensagem para o mundo, na expectativa de que as fitas fossem encontradas, embora não houvesse nela nenhum resquício de esperança de que eles seriam. O mesmo acontece em “Cloverfield –monstro”, quando o casal conta sua história à câmera no momento em que se enxergam sem saída. Atuando como válvula de escape, a objetiva permite aos personagens que supram uma necessidade humana de despedida, aceitando suas mortes como iminentes.

2 O ENTRETENIMENTO CONTEMPORÂNEO E O ESPECTADOR

O objeto do presente estudo está essencialmente pautado pelo deslocamento e diálogo empreendidos entre dois importantes domínios do cinema, ficção e documentário. Nas próximas páginas, pretendemos, principalmente, nos alongarmos nas questões do hibridismo entre esses diferentes domínios do cinema, tão importante para a análise da proposta e presente tanto em termos de formato quanto de conteúdo, além de temas como a convergência midiática e a figura do espectador.

Especialista em cinema hollywoodiano e mídias digitais, Angela Ndalianis é professora na Universidade de Melbourne, EUA, e desenvolve pesquisas que exploram a transdisciplinaridade e a trans-historicidade das formas de entretenimento, interessada principalmente nas dimensões barrocas da cultura contemporânea. No texto "*Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*" (2004), a autora desenvolve importantes argumentos em torno da lógica contemporânea de produção cultural, denominada por ela de neobarroca.

Através do diálogo com autores como Fernão Pessoa Ramos, Jay David Bolter e Richard Grusin, Henry Jenkins, Michel de Certeau e Thomas Y. Levin, entre outros, tencionamos traçar uma linha de pensamento que nos permita contextualizar o fenômeno que estudamos na atualidade. Uma noção do caráter múltiplo do entretenimento, dissolvendo fronteiras e promovendo interações, é de substancial valia para o percurso deste trabalho.

Não devemos esquecer, também, de destacar o espectador nessa equação. Seu lugar, tido antes[38] como passivo, já não mais se adéqua à realidade atual, se é que podemos realmente afirmar, com justiça, que tal característica pôde, algum dia, ser atribuída a ele. Alguns dos teóricos acima referidos posicionaram-se a esse respeito, como Jenkins (o consumidor na cultura participativa) e Certeau (o processo

[38] Estudos alinhados à Teoria Hipodérmica da Comunicação, surgida na Escola Americana em 1930, possuem a passividade do receptor como característica marcante.

de apropriação do consumidor cultural), além da própria Ndalianis (o espectador engajado)[39].

Este capítulo tem por intuito iniciar uma discussão sobre os pseudodocumentários de terror a partir de alguns conceitos essenciais para a compreensão da contemporaneidade. Aqui, buscamos caracterizar a atual indústria do entretenimento através de seus principais atributos: o hibridismo, entendendo-o como a mistura entre ficção e documentário que suporta nosso objeto; a convergência midiática, que promove a interação de diversas plataformas e estímulos sensoriais múltiplos; a figura do espectador, sujeito ativo na experiência artística; e a retórica da vigilância, que possui uma aplicação mais específica ao nosso objeto e se mostra bastante presente no contexto social atual.

2.1 **Exemplos do realismo na arte e o conceito de neobarroco**

Angela Ndalianisaponta que a indústria do entretenimento sofreu transformações dramáticasa partir de meados da década de 1980, marcadas pelo atravessamento de fronteiras.

> Mídias se mesclam, gêneros se unem para produzir novas formas híbridas, narrativas abrem-se e estendem-se para novos espaços e configurações em série, e efeitos especiais constroem ilusões que buscam ruir a estrutura que separa espectador de espetáculo. As formas de entretenimento têm, de modo crescente, demonstrado uma preocupação em envolver e engajar o espectador ativamente em jogos sensoriais e formais que dizem respeito a suas próprias mídias sensoriais específicas e experiências de jogo. De fato, a convergência com o cinema e a extensão para múltiplos formatos de mídia é cada vez mais dependente de uma audiência ativa e engajada que não só oferece compromisso múltiplo e sensorial e experiências invasivas, mas também altera radicalmente a concepção do espectador passivo de cinema. Em adicional, muitas das transformações estéticas e formais atualmente confrontando a indústria do entretenimento são usadas contra e informadas pelas transformações socioeconômicas e culturais – especificamente, os contextos da globalização e pós-modernismo. [...] O

[39]Os conceitos encontram-se, respectivamente, nas obras “Cultura da Convergência” (2008), “A invenção do cotidiano: artes do saber” (1988) e no já citado “*Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*”.

> cinema, como a cultura, é um ente dinâmico que não pode ser reduzido a um estado de perpétuo torpor. (2009, p. 3).[40]

A autora relaciona a conjuntura atual na qual vivemos – chamada de pós-modernidade por diversos autores[41] – às mudanças observadas em produtos culturais, tais como jogos e cinema. As narrativas transmidiáticas, a convergência e o hibridismo entre gêneros são exemplos de uma mentalidade que se tornou dominante na indústria do entretenimento. No que se refere à transposição de fronteiras entre documentário e ficção no cinema, é preciso considerar que:

> Diferenças entre documentário e ficção não são da mesma espécie que existem entre répteis e mamíferos. Lidamos com o horizonte da liberdade criativa de seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições. Artistas não querem se sentir classificados e são estimulados por nossa sociedade nessa postura. (RAMOS, 2008, p. 22).

Em "*Remediation*", Jay David Bolter e Richard Grusin (1999,p. 15)afirmam que novas mídias sempre mantêm conexão com as anteriores, adaptando, ou remediando, arranjos precedentes a elas para suas especificidades. "O que é novo nas novas mídias vem de formas particulares que estas usam para remodelar mídias mais antigas e os modos como as mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias.". Sem nos distanciarmos do campo das artes, retomamos alguns exemplos representativos de mídias outras que não o cinema, que também enveredaram por caminhos transversais entre as retóricas convencionais do factual e da ficção.

A dramatização radiofônica do livro "A Guerra dos Mundos" (1898), adaptada da obra de ficção de H.G. Wells (1866-1946), realizada pelo cineasta norte-americano Orson Welles (1915-1985), consiste em um dos momentos mais controversos vividos na história. A peça, que chegou a ser divulgada em jornais e fazia parte de um programa que se encontrava no ar havia três meses, causou verdadeira comoção no público, que acreditou que aquilo que estava ouvindo se tratava efetivamente de uma transmissão jornalística, levando à histeria coletiva e,

---

[40] As citações de textos em língua estrangeira, conforme referências bibliográficas, encontram-se em livre tradução.

[41] O termo pós-moderno é utilizado por teóricos como Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson e David Harvey.

até mesmo, a alguns casos de suicídio[42]. Diversos motivos explicam o porquê destas reações: o papel consolidado do rádio como veículo de divulgação de notícias, o prestígio dos locutores e possíveis sintonizações tardias, ocasionando a perda do aviso inicial da transmissão que informava se tratar de uma obra de ficção.

Contudo, o protagonismo do episódio encontra-se no formato adotado pela adaptação, que primava pelo realismo. A narrativa da história foi transportada para o presente, utilizando-se da cidade de Grovers Mill, nos arredores de Nova York, como cenário central da invasão extraterrestre, e narrada na estrutura de um noticiário, apresentando depoimentos de falsas autoridades e especialistas que interrompiam a programação musical a cada nova informação, tecendo relatos sobre mortes, incêndios, derrota do exército frente a uma única máquina de destruição alienígena, caos e desespero da população.

Tal fenômeno também possui representação na literatura. Em “Julia ou a Nova Heloísa” (1761), o filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), crítico austero da arte literária, se aventurou no campo romanesco. Contudo, no prefácio, Rousseau informa ser, tão somente, o editor da obra. Usando o formato epistolar, o livro compila uma série de “cartas entre dois amantes, moradores de uma pequena cidade aos pés dos Alpes”, conforme enunciado no subtítulo. Alimentando a indagação a respeito de sua veracidade, a ficção mantém-se fiel à premissa de que a correspondência seria, de fato, real, e a história de amor retratada, verdadeira.

O “Teatro Invisível”, idealizado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009) durante o período em que morou na Argentina, entre os anos de 1971 e 1976, também se destaca nesse aspecto. Nessa dramaturgia, a encenação acontece nas ruas, em meio aos pedestres, sem sinalizar ao público que eles se encontram em meio a uma cena teatral. Os espectadores podem tomar parte na ação, que normalmente retrata uma situação cotidiana, mas ignoram a existência de um roteiro e atores devidamente ensaiados e caracterizados especificamente para o ato.Interessa aquilo que a performance produz como reação.

[42] Em 1998, a editora Insular lançou o livro “Rádio e Pânico - A guerra dos mundos, 60 anos depois” a respeito do episódio, com organização de Eduardo Meditsch,que compila análises de diversos especialistas brasileiros sobre o que seria, segundo a sinopse da publicação, “o programa mais marcante da História da Mídia no século XX”.

Nas artes plásticas, a técnica *trompe-l'oeil*, expressão francesa que significa “enganar o olho”,também se relaciona com uma discussão de participação do espectador. Recorrenteno período barroco, época privilegiada no estudo de Angela Ndalianis em sua análise sobre o entretenimento contemporâneo, utiliza-se principalmente de truques de perspectiva para provocar ilusões de ótica. São muitos os exemplos na arquitetura, como o afresco “Alegoria da Obra Missionária dos Jesuítas” (1691-1694), do italiano Andrea Pozzo (1642-1709), e na pintura, como “Autorretrato” (1645), do holandês Gerrit Dou (1613-1675).

Figura 17 - Alegoria da Obra Missionária dos Jesuítas (detalhe), Andrea Pozzo

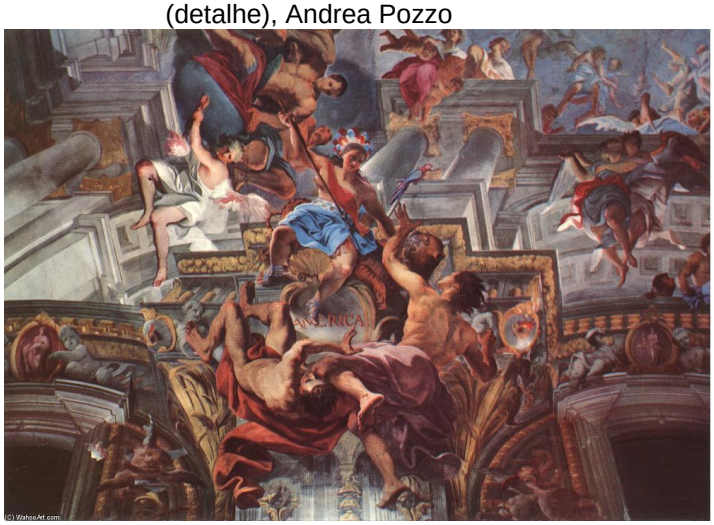


Figura 18 - Autorretrato, Gerrit Duo

Esses exemplos nos permitem concluir que o caráter ambíguo das narrativas em uma manifestação artística, qualquer que seja ela, não é nova e tampouco foi inventada pelo cinema. No entanto, as potências desse artifício se distenderam consideravelmente diante das novas possibilidades de instigação do público que surgem no rastro dos novos aparatos tecnológicos e pelas novas mídias. Ao mesmo tempo, deve-se considerar também o amadurecimento do espectador, hoje consideravelmente integrado aos meios de comunicação e, com isso, em sua maioria, despido da ingenuidade necessária para o total sucesso do empreendimento. Para Henry Jenkins(2006, p. 28):

> A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo..

Em 1980, no livro “A invenção do cotidiano: artes do saber”, o historiador francês Michel de Certeau já sinalizava para as operações dos consumidores, renegando o suposto caráter de passividade que lhe era atribuído. Tomando por base estudos nas temáticas de representação e comportamento, o autor expande a questão ao propor a necessidade de investigar o procedimento de consumo pelo usuário, ou seja, a manipulação do produto exercida pelos consumidores.

> A análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural ‘fabrica’ durante essas horas e com essas imagens. (CERTEAU,1998, p. 39).

Entendendo a leitura em dimensões mais amplas, como recepção visual da mensagem, seja ela textual ou imagética, Certeau comenta sobre uma hipertrofia destes estímulos na cultura contemporânea. Ao considerar sua natureza aparentemente – e apenas aparentemente – passiva, esta poderia ser caracterizada como uma “produção silenciosa” (CERTEAU, 1998,p. 49). No entanto, ao contrário, o leitor se apropria do texto, resignificando-o conforme seu próprio repertório. O historiador compara essa ação ao aluguel de um apartamento, que transforma a propriedade alheia em local de habitação do inquilino por um determinado período

de tempo. Assim, também, o texto se torna habitável, modificado pelo olhar do receptor, adaptado a ele.

Angela Ndalianis aponta uma fundamental diferença na estrutura econômica da indústria do entretenimento nos anos anteriores a 1950. Segundo ela, as preocupações sociais, tecnológicas, de audiências e culturais mudaram dramaticamente e, desde os anos 1960, os grandes estúdios de cinema se remodelaram, transformando-se em indústrias com múltiplos interesses midiáticos. Indicando uma nova ordem, que chama de "neobarroca", a autora analisa a existência de elementos correspondentes entre a arte barroca do século XVII e o entretenimento do final do século XX e início do XXI.

> O neobarroco compartilha o deleite barroco por espetáculo e experiências sensoriais. O entretenimento neobarroco – que é o produto de conglomerados industriais de entretenimento, interesses multimidiáticos, e espetáculos que são, com frequência, dependentes da tecnologia computacional –, no entanto, presenteia a audiência contemporânea com formas de expressão neobarrocas que estão alinhadas com preocupações do final do século XX e início do XXI. (NDALIANIS, 2004, p. 4).

Diversas ligações são apontadas entre os dois períodos. O neobarroco combinaria uma série de características, como o visual, o textual e o apelo ao espectador, de modo análogo ao dinamismo do movimento barroco do século XVII. Nessa época, o estilo se referia a uma arte extravagante, preocupada em despertar afeições e sentidos do sujeito.

A autoracita inúmeras produções do entretenimento contemporâneo que se enquadram em sua proposta de neobarroco, entre elas grandes sucessos do mercado cinematográfico comercial, como "*Jurassic Park* - Parque dos Dinossauros"[43] e "A morte do demônio"[44]. Aqui, destacaremos a visão apresentada por ela sobre o filme "Guerra nas Estrelas"[45]. Segundo Henri Focillon(*apud* NDALIANIS, 2004, p. 23), nas formas de arte barrocas, "tanto o início, quanto o final estão cuidadosamente escondidos". Ndalianis aponta o caráter de continuidade da obra de George Lucas, advinda de um passado mítico, a ser revelado em lançamentos posteriores.

---

[43] *Jurassic Park* / Michael Crichton e David Koepp / 1993.

[44] *Evil Dead* / Sam Raimi / 1981.

[45] *Star Wars* / George Lucas / 1977.

A franquia “Atividade paranormal” contém tal especificidade. Atualmente, já são quatro filmes, com o quinto previsto para 2015. Destacamos, a princípio, os períodos cronológicos retratados por cada produção. O primeiro filme se passa entre os dias 18 de setembro e 8 de outubro de 2006. O segundo, entre meados de 2005 e 12 de outubro de 2006. Jáos acontecimentos do terceiro filme ocorrem no período entre 3 de setembro de 1988 e alguma data posterior ao dia 23 do mesmo mês, enquanto o quarto circunscreve os fatos ao mês de novembro de 2011.

O jogo com a temporalidade invertida é fundamental para o processo de construção da narrativa dos filmes. A história contada em “Atividade paranormal 2”[46] antecede o original, mas apresenta algumas cenas sincrônicas, e até posteriores ao seu predecessor, enquanto “Atividade paranormal 3”[47] mostra a infância das protagonistas, mencionada nos dois outros filmes. Destacamos que somente a partir dessa visão de conjunto se torna possível uma percepção de mitologia da obra, que vem sendo construída através de uma diversidade de pistas nas imagens, que vão sendo lançadas ao espectador. Assim, o terceiro episódio responde a várias questões e pendências deixadas nos títulos anteriores, como o motivo pelo qual a entidade maligna – que descobrimos atender pelo nome de Toby – possui uma forte ligação com Katie, protagonista do primeiro filme. A origem é desmistificada e é somente a partir deste novo olhar que retornaremos nossa atenção aos acontecimentos futuros, agora desvelados em “Atividade paranormal 4”[48].

Figura 19 - Pôster promocional de “Atividade paranormal 3”, convidando o espectador a conhecer a origem da história

[46] *Paranormal Activity 2* / Michael R. Perry, Christopher Landon, Tom Pabst e Oren Peli / 2010.

[47] *Paranormal Activity 3* / Christopher Landon e Oren Peli / 2011.

[48] *Paranormal Activity 4* / Christopher Landon, Chad Feehan e Oren Peli / 2012.

Ndalianis segue sua análise destacando como principal característica do barroco, contraposta ao sistema clássico, a falta de respeito pelos limites do *frame*, ou quadro, campo onde se produz a ilusão. Entre outras possibilidades, o ciberespaço desdobraria caminhos labirínticos, ampliando nossa concepção e definição de espaço.

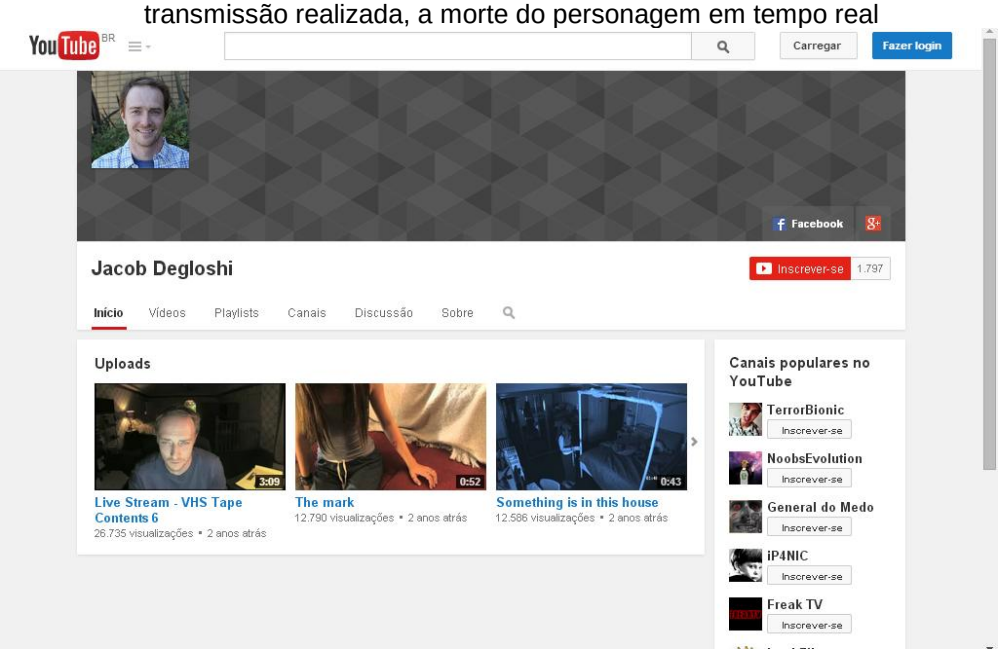
> Formatos fechados são substituídos por estruturas abertas que favorecem a dinâmica e expandem o policentrismo. Histórias se recusam a serem contidas numa estrutura única, estendendo seus universos narrativos em sequências ulteriores e seriais. Mídias distintas se cruzam, fundem, influenciam e são influenciadas por outras formas de mídia. As grandes ilusões do espetáculo do entretenimento [...] buscam borrar os espaços de ficção e realidade. (NDALIANIS, 2004, p. 25).

Assim como seus antecessores na franquia já haviam feito, através da divulgação de *spoilers*, criação de sites com informações falsas e outras estratégias de divulgação, “Atividade paranormal 5”[49], aposta na interação com a internetpara potencializar a interação com o espectador. Logo após o lançamento do quarto filme, uma campanha viral apresentou os personagens Jacob Degloshi, que possuía conta

[49]*Paranormal Activity 5* / Jason Pagan, Oren Peli e Andrew Stark / Previsão de lançamento: 2015.

ativa em mídias sociais como o *Twitter*, o *Facebook* e o *Youtube*[50], e sua filha Sarah. Através desses perfis, ele postava comentários sobre acontecimentos quaisquer, fotos, vídeos de sua casa e família, além de imagens de fitas de VHS (sistema doméstico de vídeo) que encontrou na nova moradia, realizando até mesmo *live streams*[51]. Suas atualizações eram constantes e datam de 17 de maio a 30 de outubro de 2012, quando é assassinado durante a transmissão. A sequência é ambientada no cenário do segundo filme, a casa de Kristi, irmã de Katie, o que nos leva a crer que o conteúdo apresentado nestas plataformas vem a contribuir para o desenvolvimento da mitologia.

Figura 20 - Perfil de Jacob Degloshi no *Youtube*, que apresenta, na última transmissão realizada, a morte do personagem em tempo real



Em todos os filmes da série, a possibilidade de exibição do horário na tela e o artifício narrativo da aceleração do relógio nos remetem à opção por uma estética tipicamente associada a mecanismos de vigilância, sinalizada através do registro automático do equipamento na extremidade direita inferior da tela. Logo, a dita

[50] Perfis disponíveis em www.twitter.com/JacobDegloshi, www.facebook.com/mrjacobdegloshi e www.youtube.com/user/jacobdegloshi, acessados no dia 20 de junho de 2013.

[51] Transmissão, via internet, de um conteúdo em tempo real.

estética de vigilância, bastante assimilada em nosso cotidiano, é um importante aspecto a ser considerado na reflexão sobre nosso objeto.

"Num dia normal, você será captado por uma câmera de CCTV[52] ao menos uma dúzia de vezes; você está vestido para isso?" (LEVIN, 2009, p. 175). Este curioso enunciado fazia parte de um anúncio em *outdoor* feito por uma marca de roupa em Manhattan, Estados Unidos da América. Thomas Y. Levin, no texto "Retórica do índex temporal: narração vigilante e o cinema de 'tempo real'", utiliza-a para comentar a condição de vigilância na qual estamos, hoje, inseridos, apontando a publicidade como "um barômetro social extremamente sensível" (LEVIN, 2009, p. 175).

Fernanda Bruno, Marta Kanashiro e Rodrigo Firmino, organizadores do livro "Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação", também falam a esse respeito:

> A experiência e a presença, atual ou potencial, de tecnologias e procedimentos de vigilância tornaram-se cada vez mais corriqueiras nas arquiteturas urbanas, nos meios de comunicação, nas formas de deslocamento pelo espaço físico e informacional. (BRUNO; KANASHIRO; FIRMINO,2012, p. 7).

Em sua investigação sobre as artes de fazer, Certeau preocupa-se em elucidar o papel do usuário, a quem se atribuía um caráter disciplinado. Ao mencionar o que ele chama de estatuto dos dominados, ou seja, dos consumidores, o autor apresenta práticas de um cotidiano que se rebelaria à impositiva condição de passividade. Retomando as ideias de Michel Foucault, Certeau discorre sobre a questão da vigilância, característica da dita sociedade do controle, e questiona:

> [...] que procedimentos populares (também 'minúsculos' e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los, enfim, que 'maneiras de fazer' formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou 'dominados'?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. (CERTEAU,1998, p. 41).

Dezenas de dispositivos e mecanismos vigilantes fazem parte de nosso cotidiano. Alguns, visíveis, como câmeras de segurança e celulares ou carros equipados com aparelho de GPS (sistema de posicionamento global), outros, não

[52] *Closed-circuit television* (Circuito fechado de televisão).

tanto, como modelos de rastreamento de informação digital. De Michel Foucault, em "Vigiar e Punir", originalmente publicado em 1975, a André Lemos (2010), diversos teóricos dedicaram textos à temática do controle social. Contudo, Levin (2009, p. 179)observa que são poucos os estudos se ocupam da aplicação destas discussões no campo da cultura, destacando a "notável proliferação das retóricas da vigilância – quer no âmbito de conteúdo, quer no âmbito formal – em quase todas as mídias contemporâneas, do cinema à televisão, passando pelo ciberespaço"..

Nesta dissertação escolhemos como recorte específico para tal discussão o campo do cinema. Sua relação com a vigilância é complexa, visto que, segundo Thomas Levin, a retórica da vigilância teria um papel fundamental no nascimento desta nova tecnologia. Para ele, "A saída dos operários da fábrica Lumière"[53], considerado o primeiro registro da história do cinema, apresenta o olhar do patrão observando seus empregados. Contudo, o interesse do cinema não se restringe apenas à questão da temática, perceptível, por exemplo, em filmes que retratam prisões. A estética da vigilância tornou-se também uma importante base argumentativa e estrutural na enunciação fílmica, convertendo-se em condição da narração. Apontando o filme "A conversação"[54] como o modelo clássico de uma narrativa que incorpora a vigilância na diegese, o autor atenta para uma interessante reflexão que podemos estender aos nossos objetos.

> [...] a vigilância se tornou *a condição da própria narração.* O lugar da vigilância, portanto, deslocou-se, imperceptivelmente, porém decididamente, para fora do espaço da história, para a própria condição de possibilidade da história. Ela se tornou a assinatura formal da narração do filme. E, de fato, é essa ambiguidade – e a vigilância como assunto narrativo, ou seja, como preocupação *temática*, e a vigilância como *condição propriamente dita ou estrutura da própria narração* – que marcará cada vez mais o cinema dos anos 1990. (LEVIN, 2009*,* p. 181).

Levin (2009, p. 182)cita como exemplos marcados pela vigilância, em diferentes graus, a "consumada apropriação e destruição do vocabulário formal e das características do *cinema-verdade* por 'A Bruxa de Blair'", a questão da referencialidade em "8 mm – Oito milímetros"[55] e a cena do assalto vista por

[53] *La sortie des usines Lumière* / Lois Lumière / 1895.
[54] *The conversation* / Francis Ford Coppola / 1974.

[55] *8 mm* / Andrew Kevin Walker / 1999.

intermédio da filmagem da câmera de segurança em “Thelma &Loise”[56]. “O show de Truman”[57], “Inimigo doEstado”[58], “*Timecode*” e “Mera coincidência”[59], entre outros, também são citados.

Neste estudo, o conceito de vigilância compreende para além das câmeras de segurança, incluindo as imagens amadoras em vídeo, tão presentes em nosso cotidiano e bastante utilizadas na modalidade de filmes que estudamos. Não há como negar a contribuição deste material para o atual cenário de ampla visibilidade que vivenciamos.

O avanço e a disseminação tecnológicos não são gratuitos. Buscam atender a uma demanda de consumo que exista na sociedade, ou mesmo criá-la. O reconhecimento da retórica típica deste modo de filmagem, seja na função de segurança ou de registro pessoal, influencia nas possibilidades de apropriação da estética.

> Para uma tecnologia evoluir e se tornar melhor adaptada às necessidades de seus usuários e, mais importante, aos seus desenvolvimentos econômico e social, é necessário mais que sua mera adoção. A longo prazo, efeitos inovadores ocorrem quando usuários se apropriam da tecnologia, quando eles a personalizam e a trazem para suas vidas. O processo de apropriação é fundamentalmente político: é uma batalha de poder sobre a configuração do sistema tecnológico e, portanto, da definição de quem pode usá-lo, a que custo, em quais condições, para que propósito, e com quais consequências. (BAR; PIZZANI; WEBER, 2007, p. 2).

Os intérpretes e realizadores dos filmes, assim como de outras formas de manifestações culturais, logicamente, não estão fora dessa realidade. Falamos de um consumidor que é também produtor, no sentido de que transforma uma linguagem tida como objetiva, de captura diretamente sobre o real, com função de garantir a defesa de particulares – sejam de empresas, de residências, de Estados, etc. – ou de registros pessoais – de afetos, de denúncia, de promoção de uma causa qualquer e afins – em um formato de entretenimento midiático.

---

[56] *Thelma &Loise* / Callie Khouri / 1991.

[57] *The Truman Show* / Andrew Niccol / 1998.

[58] *Enemy of the State* / David Marconi / 1998.

[59] *Wag the Dog* / Larry Beinhart, Hilary Henkin e David Mamet / 1997.

2.2**O papel do espectador**

A figura do espectador sempre foi discutida em meios às teorias do cinema. Utilizaremos o levantamento histórico apresentado por Robert Stam em “Introdução à teoria do cinema” (2013) como base para referenciar algumas delas. Para Munsterberg (1916), o cinema opera na esfera mental; Eisenstein (1957) defendia as rupturas etimológicas produzidas pela montagem intelectual; Bazin (1967), a liberdade de interpretação do espectador. Privilegiaremos a teoria da recepção, que, para Stam, professor no Departamento de Estudos de Cinema da Universidade de Nova York:

> [...] pode ser vista, retrospectivamente, como perfeitamente talhada para um meio como o cinema, no qual o espectador é necessariamente ativo, sendo obrigado a compensar certas carências – a ausência de uma terceira dimensão, por exemplo – e literalmente enxerga escuridão boa parte do tempo. (STAM, 2013, p. 255-256).

Citando Stuart Hall e David Morley, Stam se concentra na discussão do movimento entre texto, dispositivo, discurso e história. Para o autor, o espectador, sujeito-interlocutor , molda sua experiência cinematográfica, e por ela é moldado, em um fluxo dialógico sem fim. Autores como Richard Abel, Elena Degrado e Miriam Hansem produziram estudos em torno do tema da espectatorialidade que debatem questões como a composição do público em termos etários e de classe social, a urbanização, o crescimento da audiência e o papel do fã. Janet Staiger valeu-se do estudo da recepção de diversos filmes para demonstrar a conformação histórica e contextual da interpretação.

> Embora a teoria do cinema já soubesse, desde Mulvey, que a espectatorialidade era conformada pelo gênero, as teorias da década de 1980 também principiaram a reconhecer que a espectatorialidade era igualmente construída por sexualidade, classe, raça, nação, região etc. A natureza culturalmente diversificada da espectatorialidade é o produto dos diferentes locais em que os filmes são assistidos, das lacunas temporais produzidas pela assistência dos filmes em momentos históricos diferentes e dos posicionamentos subjetivos e afiliações comunitárias dos próprios espectadores. (STAM, 2013, p. 257-258).

Admitindo que um sujeito qualquer, na condição de espectador, possui múltiplas identidades, o caráter determinista dessas características é negado, seja ela social, racial, cultural ou outra. O posicionamento espectatorial pode ser mutável,

reconfigurável, relacionado a simpatias ou antipatias pessoais, igualmente transfiguráveis.Ao longo da dissertação, procuramos traçar o contextoem que existe nosso objeto, e que, cremos, tem fundamental papel na produção de sentido feita pelo espectador. A chamada cultura da participação que, segundo Clay Shirky (2011), nos concede meio, motivo e oportunidade para interagir, e até mesmo interferir, em diversas esferas macro de nosso cotidiano, inclusive em produções da indústria do entretenimento, é uma perspectivas possíveis. É ela uma das catalisadoras do engajamento do espectador, que agora pode participar ativamente inclusive do processo de divulgação de uma obra de arte.

Utilizando-se de estratégias diversas, as produções artísticas que estudamos travestem acontecimentos fictícios em linguagens típicas de episódios reais, visando a envolver o espectador e fazer deste estímulo parte significativa da experiência sensorial proporcionada pela obra. No caso das realizações cinematográficas, que nos interessam nessa pesquisa, buscam, ainda, criar mecanismos para incitar o interesse do espectador e fazer com que ele se torne, também, um disseminador do conteúdo apresentado. Aqui, notamos o estímulo à participação do espectador.

O filme “A bruxa de Blair”, um dos mais importantes exemplosde *found footage*, já fazia, em 1999, uso do poder de viralização da internet, apontando para uma tendência à convergência midiática como recurso de propagação do enredo, tanto para a divulgação quanto para apoiar a suposta veracidade da história. Sucesso de público e crítica, a obra de Eduardo Sanchez e Daniel Myrick narra a saga de três estudantes de cinema que desaparecem após tentarem desvendar uma lenda. Suas câmeras são recuperadas um ano após o acontecimento e as gravações contidas nela constituem o material do longa-metragem que o espectador assiste, se utilizando de um formato de documentário inacabado.

> Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2006, p. 28).

Achamos interessante destacar que o site oficial de “A bruxa de Blair”[60],criado pela distribuidora Artisan, contabilizava mais de 20 milhões de acessos antes mesmo da estreia do filme. Ali, era possível conhecer a mitologia da bruxa, desde o surgimento da maldição até a descoberta das fitas de vídeo, criada especialmente para emprestar à produção uma atmosfera mais realista, a ser reforçada pela estrutura formal do filme, pela presença de atores desconhecidos do público, e pela criação de uma narrativa extremamente apelativa à imaginação do espectador. Para Thomas Y. Levin (2009, p. 182):

> O encanto desse fascinante relançamento do realismo como idioma de *thriller* era precisamente a indecidibilidade, a ininteligibilidade do gênero: é ou não verdade? Mas essa questão é efetivamente aquela do estatuto referencial da imagem cinematográfica, de como ler uma imagem, um estilo, uma assinatura formal.

Figura 21 - Material de divulgação de “A bruxa de Blair” fornecia informações de contato para quem pudesse ter informações sobre os desaparecidos

[60] http://www.blairwitch.com/ ainda encontra-se disponível para o público, contendo informações sobre a mitologia, os personagens (identificados como os produtores do filme), o desenrolar da história (como entrevista com familiares das vítimas, imagens do carro que utilizaram na viagem encontrado pela polícia e notícias da busca) e o legado do projeto (como fotos dos rolos de filme 16 mm encontrados). Acessado em 6 de janeiro de 2015.

Estabelecido o papel fundamental do espectador nas estratégias de propagação do conteúdo destes filmes, vamos nos deter, a seguir, na operacionalidade durante a experiência da projeção do filme. Para conseguir despertar a dúvida acerca da verdade de uma obra, é lógico pensarmos que esta deve fornecer, em sua concepção, motivos para tanto. É preciso suscitar a incerteza, fundamentá-la de forma que seja possível para aquele que assiste à produção desfrutar do potencial artístico e de entretenimento concebido pelos realizadores.

No livro “Mas afinal... o que é mesmo documentário?”, Fernão Pessoa Ramos (2008) escreve que a narrativa só é efetivada na forma de recepção do espectador, que ocorre em função do conhecimento prévio de que a obra apreciada é um documentário ou ficção. Este saber, normalmente, advém da própria classificação normativa do filme que, por sua vez, está diretamente relacionada à intenção do autor. Em outras palavras, identificamos como ficção um filme que é produzido por seus idealizadores como ficção e recebido pelo público da mesma maneira, assim como acontece com o documentário.

Quando os chamados pseudodocumentários rompem com essa lógica, acontece uma distorção nesta relação, transgredindo fronteiras conceituais. Fazendo uso de técnicas e retóricas associadas ao documentário, tais como improviso, câmera de mão, imagens trêmulas e roteiros aparentemente inexistentes, se

estabelece uma estética, ou estilo, que se aproxima daquele que se consolidou, tradicionalmente, nos domínios do filme documentário. A intenção, no entanto, é outra, uma vez que não existe, de fato, compromisso com quaisquer fatos históricos ali enunciados.

Atentemos, agora, às especificações do nosso objeto. Tratam-se de obras de ficção alocadas no dito gênero do horror. Noël Carroll, no livro “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração” (1999), define dois parâmetros essenciais que identificariam uma obra deste segmento: a provocação do sentimento de medo no público e a existência de “monstros”, que podemos entender como seres extraordinários, sejam em presenças físicas, através de mutações, ou entes sobrenaturais, ou mesmo ordinários com alguma patologia que os diferencie do que podemos considerar por padrão social, como a psicopatia.

Através de uma bruxa lendária, uma tribo canibal, uma entidade demoníaca como hóspede indesejada, uma gigantesca criatura em fúria ou uma doença contagiosa que cria zumbis devoradores de carne humana, dentre outros argumentos já utilizados nos *found footages*, enxergamos a segunda exigência como prontamente atendida. Resta-nos, portanto, a tentativa de suscitar o medo. Não seria equivocado estipular, a priori, que o uso da estética naturalista, que se propõe como captura do real, tem por objetivo ampliar o apelo. A conformidade de tais imagens com o que poderia ser entendido como nossa realidade ontológica tem como propósito o envolvimento do espectador na atmosfera do filme.

Esta estruturação imagética, o naturalismo, está usualmente vinculada ao estatuto documental. Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 22) data do começo dos anos 1990 a consolidação do conceito de documentário como temos hoje, nascido na tradição clássica e se modificando desde então através do desenvolvimento tecnológico e das transformações culturais. “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”.

O documentário é caracterizado como uma narrativa que se enuncia por uma multiplicidade de vozes, modificadas através do tempo, que falam do mundo ou de si. Na ficção, embora também se reconheça a presença das asserções, a relação estabelecida é diferente. O objetivo está no ato de entreter. A figura do espectador é destacada. Em condições normais, ele sabe se um filme é ficcional ou documental.

O conhecimento prévio sobre a classificação da obra é responsável por definir o tipo de significação que esta terá para o público.

Filmes como “Atividade paranormal” simulam a narrativa no universo do real, o mesmo habitado pelo espectador. A narração é extraída do campo “extra-diegético”, deslizando-se na direção de uma vigilância diegética, como indicado por Levin (2009, p.180). Qualquer distância que pudesse existir em relação ao público, em decorrência da não detenção dos meios de produção técnica por parte deste, é eliminada. A obra se põe ao alcance, apostando em um padrão de imagens urgentes, atualmente propagada também nos telejornais e internet sempre que uma pessoa qualquer, portadora de uma câmera, se vê diante de uma situação que, de alguma maneira, fuja à normalidade.

Nos *found footages*, a metalinguagem é visitada e revisitada continuamente, pois o elemento que serviria ao mero propósito de instrumento técnico, a câmera, passa a fazer parte da narrativa.Vemos as imagens conforme supostamente teriam sido filmadas, com interferências mínimas de edição ou montagem, normalmente disfarçadas ou justificadas dentro do próprio contexto. A partir disto, podemos observar uma espécie de pedagogia fílmica diferenciada, no sentido em que o referencial de observação encontra-se na figura do sujeito que opera a câmera, personagem que faz parte da história mostrada, e interage com ela, estando em vários momentos localizado no extracampo[61]. Ele o responsável por escolher o que é ou não visto pelo espectador. Este sujeito pode variar ao longo da filmagem, de acordo com quem está de posse da câmera no determinado momento.

Por conta desse artifício, cenas são revistas na medida em que os próprios personagens as assistem e analisam no decorrer da história. Atores e público trocam e confundem seus lugares.O espectador é levado de volta a momentos que ele já teve a oportunidade de vislumbrar, estando em vantagem sobre o protagonista, que só então teria acesso às imagens que poderiam lhe proporcionar algum tipo de entendimento.

Figura 22 - Nesta cena de “Atividade paranormal em Tóquio”, o personagem assiste às imagens da câmera que instalou no quarto da irmã, que vinha sofrendo com manifestações sobrenaturais

[61] Lugar imediatamente adjacente ao plano filmado, que se supõe existir além do que é efetivamente captado pela câmera, sejam pessoas, ambientes, objetos.

"Esse 'perspectivismo' vigilante, essa revisitação ou *playback* de um momento anterior, no entanto, só é possível em virtude da materialidade específica da vigilância, sob a forma de videocassete repetível[62], co-modificável." (LEVIN, 2009, p. 185). Se a câmera é parte integrante da diegese, o conteúdo registrado por ela, igualmente. Portanto, tal relação autorreferencial transcorre de forma aparentemente natural e espontânea, especialmente se considerarmos que a própria existência da filmagem está relacionada ao desejo de descobrir o que vinha acontecendo.

Assim, o espectador assiste ao personagem reagindo aos mesmos estímulos oferecidos anteriormente e, possivelmente, produzirá um novo sentido a partir disso. Este entendimento do espectador está diretamente ligado ao repertório constituído pelo acúmulo de suas experiências outras e, nos dias de hoje, considerando a proliferação de dispositivos de registro, podemos inferir que a retórica utilizada é bastante familiar. Mesmo o leigo possui, presume-se, um *know-how* que vai além do conteúdo da obra ou apreciação simples e pura de sua concepção artística. As gravações caseiras ou filmagens inacabadas, quando bem reproduzidas, promovem o compartilhamento da técnica entre as partes.

> Murray Smith (1995) substitui o conceito psicanalítico de identificação (desenvolvido por Metz, Mulvey, Heath e muitos outros) pelo conceito de engajamento. Com base em uma distinção de Richard Wolheim em *The thread of life* (1984) entre imaginação 'central' e 'acentral', e rejeitando o que considera uma falsa dicotomia entre o cognitivo e o emotivo, postula três níveis de engajamento imaginativo, que juntos constituem uma 'estrutura de simpatia': (1) reconhecimento (a construção espectatorial das

[62] Tomamos a liberdade de equiparar o uso do dispositivo citado pelo autor, o videocassete, aos aparatos tecnológicos com funções correspondentes apresentados em nossos objetos.

> personagens como agentes com individualidade e continuidade); (2) alinhamento (o processo no qual os espectadores são colocados em uma relação congruente de acesso às ações, ao conhecimento e aos sentimentos de uma personagem); e (3) fidelidade (a adesão cognitiva e afetiva aos valores e ao ponto de vista moral de uma personagem). De acordo com Smith, os teóricos frequentemente combinam os itens (2) e (3) em denominações mais amplas, como 'identificação' e 'ponto de vista'. (STAM, 2013, p. 270).

Podemos, inclusive, reconhecer nestas obras, com certa facilidade, a tentativa de influenciar na experiência prévia do espectador, principalmente no incentivo ao conhecimento das mitologias de maneira antecedente aos lançamentos.Retomando o caso de "Atividade paranormal 5", observamos um notável elemento no que concerne a essa questão do saber prévio do espectador. O que poderia ser visto como uma mera estratégia de *marketing* se tornou uma narrativa transmidiática, característica da cultura da convergência, no sentido em que mobilizou, através da internet, a atenção dos fãs que acompanharam as atualizações do protagonista em uma intensidade excepcionalmente maior do que poderíamos atribuir a um *trailer* ou *teaser*.

A história de Jacob foi narrada em uma sequência de eventos através de seus perfis sociais, com introdução, desenvolvimento e conclusão apresentados muito antes do início da produção do filme seguinte, que já havia sido confirmado pelos realizadores. Estes entregaram ao espectador o que, em termos de conteúdo, poderíamos considerar um *spin-off*[63], com roteiro integralmente desvelado em uma plataforma que não a de origem da franquia, e que, possivelmente, terá ramificações no(s) filme(s) posterior(es).

> A convergência não depende de qualquer mecanismo de distribuição específico. Em vez disso, a convergência representa uma mudança de paradigma - um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais, em direção a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação, em direção a múltiplos modos de acesso a conteúdos de mídia e em direção a relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima pra baixo, e a cultura participativa, de baixo pra cima. (JENKINS, 2006, p. 325).

[63] Termo utilizado para denominar produtos midiáticos derivados de outro já existente, diferente da simples continuação por não fazer parte da franquia sequencial. As versões japonesa e latina se enquadram na definição.

"Contatos de 4° grau"[64], que, no Brasil, chegou a competir diretamente pela bilheteria com "Atividade paranormal", é um interessante caso nesse aspecto. O filme investiu no *marketing* viral para gerar interesse, com a criação de diversos sites que faziam referência à existência real da protagonista, oferecendo dados estatísticos sobre desaparecimentos na cidade de Nome e a afirmação de que o filme conteria imagens e áudios verídicos dos acontecimentos, presente nos *trailers* da produção. Justificando a presença de rostos conhecidos com o subterfúgio da dramatização fiel e intercalando-a com cenas de arquivo, que mostrariam as pessoas e os eventos de fato, o filme aposta em uma mescla de representação assumida e suposta captura do real para alcançar seu objetivo estético de simulação naturalista.

Figura 23 - Em diversos momentos de "Contatos de 4° grau" a tela aparece dividida dessa forma: à esquerda o suposto vídeo real, com a psicóloga Abigail Tyler, que documentou os eventos, e à direita, Milla Jovovich, atriz que participa da dramatização do evento

Até então, nada muito distante de estratégias usadas também em "A bruxa de Blair", "[REC]", "Cloverfield - monstro" e outros filmes da categoria, já que o engajamento do espectador é uma importante conquista para o sucesso deste tipo de empreendimento. Contudo, os dados criados com o intuito de fomentar o interesse do público a respeito da obra geraram ampla repercussão negativa e a produtora, Universal Pictures, chegou a ser processada pelo estado do Alasca, local em que se passa a ação. Esta situação denuncia aimprevisibilidade da reação dos

[64] *The Fourth Kind* / Olatunde Osunsanmi e Terry Robbins / 2009.

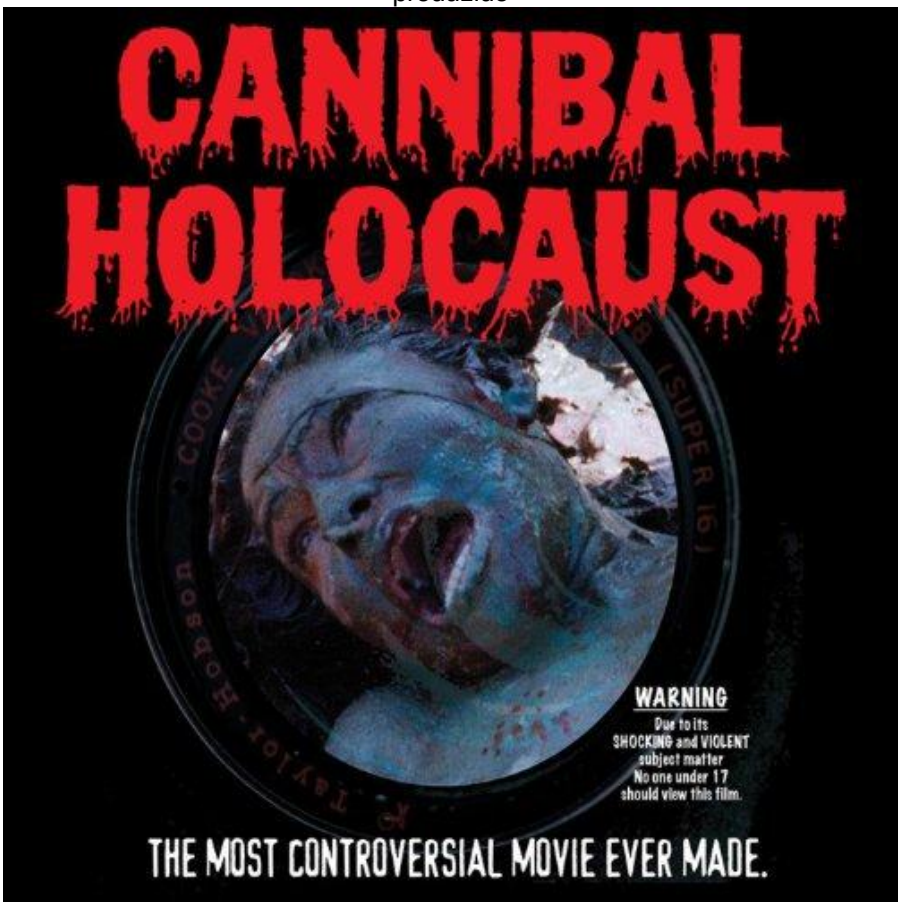
espectadores, que, em ocorrências similares, estenderam sua receptividade, mas nesta ocasião específica, por motivos que podem ser apenas especulados, manifestaram seu repúdio, culminando na intervenção de um órgão oficial, com a tomada de uma atitude assertiva contra o filme.

É interessante notar como estratégias que remontam a tempos tão distantes, como é o caso da transmissão radiofônica de “Guerra dos mundos” realizada por Orson Welles, datada do início século passado, ainda produzem tamanho impacto. Considera-se o uso do realismo em obras de ficção como recorrente nas diversas formas de artes (cênicas, literárias, plásticas, cinematográficas) e mídias (televisão, rádio, internet). Contudo, o espectador, em seu processo de fruição, é livre para reagir ao uso de tal estética. No caso da adaptação de Welles, vimos certa ingenuidade. Em “Contatos de 4º grau”, talvez os sentimentos que melhor definam a recepção do público sejam animosidade ou rejeição.

A produção italiana “Holocausto canibal”, considerado o grande precursor da narrativa documental no cinema de horror, também sofreu com represálias. Apresentando uma narrativa híbrida, o filme passa da linguagem tradicional da ficção, onde um antropólogo parte em busca de quatro jovens norte-americanos que desapareceram enquanto faziam imagens de tribos canibais na Amazônia, à linguagem documental, quando os vídeos gravados pelo grupo são encontrados e introduzidos na trama. A enorme comoção causada pela obra garante sua importância no cenário, ainda que, em termos de precedência, sua posição seja contestada.

A novidade não passou impune. O filme foi censurado alguns dias após sua estreia e seu diretor, Ruggero Deodato, chegou a ser preso por obscenidade. O realismo das cenas de assassinato era tamanho que os homicídios foram incluídos na lista de acusações. O sumiço dos atores pelo período que antecedeu ao lançamento, a pedido do próprio diretor, ampliou a suspeita, que apenas caiu por terra com a apresentação destes em juízo. Hoje, a obra é considerada c*ult*, tendo sido relançada em diversos países, além de ter inaugurado um estilo que, anos mais tarde, se tornaria extremamente popular.

Figura 24 - Pôster de “Holocausto canibal” se gaba de ser o filme mais controverso já produzido



3**O GÊNERO DO HORROR**

O conceito de gênero no cinema pode ser pensado no rastro de uma tradição iniciada por Aristóteles no livro “Poética” (estima-se que escrito entre 335 a.C. e 323 a.C.), obra na qual ele introduziu categorias como a tragédia, o épico e o lírico como formas de divisões da poesia. Qualidades particulares de cada estilo foram responsáveis por agruparem conjuntos de peças literárias com certos atributivos comuns.

No período renascentista, que retomou as idéias dos filósofos e pensadores gregos, a proposição aristotélica foi retomada e desenvolvida, transformando a lógica descritiva do autor em um rígido sistema normativo, que perdurou até os séculos XVII e XVIII e, cada vez mais, abarcava novas classificações. Com a ascensão do romantismo, que pregava a liberdade do artista e se opunha a regras e tradições, tal rigidez caiu em descrédito. Apenas no século XX, com a escola crítica de Chicago, voltou-se a investigar a influência de convenções e formas preexistentes sobre os artistas.

Nesta dissertação, optamos por um recorte que retoma a origem literária da noção de gênero, e isso nos autoriza a tomar de empréstimo o comentário de René Wellek e Austin Warren (1956, p. 231)sobre o tema como ponto de partida para uma intersecção com o cinema:

> Acreditamos que o gênero deva ser concebido como um grupo de obras literárias baseado, teoricamente, tanto nas formas externas (métrica ou estrutura específicas) como internas (atitude, tom, objetivo – de modo mais direto, conteúdo e público)..

Edward Buscombe, teórico do cinema considerado especialista em filmes *western*, no texto “A ideia do gênero no cinema americano” (2005), faz uso dos autores, que propõem o dilema: “para revelar o esquema de referência (nesse caso, o gênero) precisamos estudar a história; mas não podemos estudar a história sem ter em mente algum esquema de seleção” (WELLEK; WARREN apud, p. 305). Em termos práticos, no que concerne o cinema, Buscombe (2005, p. 305) formula a questão da seguinte maneira: “se queremos saber o que é um *western*, precisamos examinar certos tipo de filmes. Mas como saber quais filmes considerar, sem saber o que é um *western*?”..

Embora, aparentemente, um paradoxo, esta tentativa de conceituação do termo gênero nos indica uma direção a seguir. Podemos encontrar elementos em comum entre determinadas obras, sejam estes externos ou internos, que unam grupos de produções em torno destas características que coincidam. De modo análogo, podemos considerar que, no cinema, falamos de estrutura (cenário, figurino, artefatos, elementos formais e arquétipos em geral) e conteúdo, respectivamente. O “filme de gênero depende de uma combinação de novidade e familiaridade. As convenções de gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético.” (BUSCOMBE, 2005, p. 315).Tradicionalmente, entre outras especificidades, o estudo dos gêneros se preocupa com a determinação de temas ou motivos recorrentes.

Robert Stam, em seu “Introdução à teoria do cinema”,aponta dois sentidos para o termo gênero. O primeiro seria inclusivo, de forma que todos os filmes possuem uma catalogação, e o segundo, mais estrito, referindo-se aos filmes B[65]. Se na perspectiva frankfurtiana, temos o gêneroapenas como um sintoma da produção massiva em série, para Stam,ele seria uma forma de conciliação entre cineasta e audiência, indústria e arte popular em evolução. O autor cita ainda a perspectiva de outros estudiosos: para Thomas Schatz (professor de comunicação na Universidade do Texas), o gênero era compreendido como um ‘ritual cultural’ em favor do reestabelecimento da ordem social (faroeste, policial) ou da integração social (musical, comédia, drama); Steve Neale (especialista em filosofia da linguagem)enxerga o gênero como sistemas de gerência de expectativas entre indústria, texto e sujeito; Rick Altman (professor de cinema e literatura comparada na Universidade de Iowa) destaca a possibilidade de uma dupla abordagem quanto ao gênero: semântica, relacionada ao conteúdo, e sintática, no que diz respeito à estrutura.

Existem diversas críticas com relação ao estudo dos gêneros. Rótulos excessivamente abrangentes ou exageradamente limitados e a tomada de classificações como fórmulas prontas, engessando o processo de criação, são algumas delas. Uma outra questão seria a visão por vezes excludente utilizada nas referências de gênero, que desconsidera a hibridização, e as possibilidades trazidas por ela, como parte essencial da discussão.

[65] Produções de menor prestígio ou orçamento.

Vinculado a dois gêneros (horror e documentário), que se mesclam e complementam, o *found footage* pode ser entendido pela proposta de Altman, ou seja, alinhado semanticamente a uma tendência e sintaticamente a outra. Em capítulo anterior, problematizamos a construção narrativa do filme documentário e, neste momento, pretendemos desenvolver algumas ideias acerca do gênero de horror.

> Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero 'baixo', vulgarizar um gênero 'nobre', revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (STAM, 2013, p. 151).

3.1**Perspectiva histórica**

Tomando por base a linha temporal traçada por Noël Carrol, cujas ideias já discutimos na abordagem da narrativa do documentário, suplementada por outros aportes, iniciamos nosso tratamento ao horror através da sua trajetória histórica. Carrol é autor de "A filosofia do horror ou paradoxos do coração", obra utilizada anteriormente, em uma conceituação inicial do gênero do horror. No livro, ele toma como modelo a contribuição de Aristóteles à tragédia, por intermédio da "Poética", para pensar o gênero do horror. A partir do paradigma de Aristóteles do que possa ser a filosofia de um gênero artístico, Carroll (1999, p. 21) se propõe a oferecer "uma explicação do horror em razão dos efeitos emocionais que ele é destinado a causar no público"..

Considerado um gênero moderno, nascido no século XVIII, o horror tem como inspirações diretas os romances góticos inglês e alemão e o romance *noir* francês. "O castelo de Otranto" (1764), livro de Horace Walpole, que expunha os efeitos de uma antiga maldição em um castelo medieval, é tido como o primeiro romance gótico relevante para o horror. Citando importantes realizações, como "Frankenstein" (1818), de Mary Shelley, "*The vampyre*" (1819), de John Polidore, e "Melmoth, o errante" (1820), de Charles Robert Maturin, Carroll destaca como real precursor do

gênero a manifestação demoníaca e a empalação do padre ao final de "*The monk*" (1797), de Matthew Lewis.

Mitos como o monstro Frankenstein e o vampiro dão início tanto a filmografia de horror dos anos 1930 quanto ao ciclo áureo da Hammer Films[66]. Sobre o período entre 1820 e 1840, Benjamin Franklin Fisher aponta:

> A tendência significativa desse período para histórias de horror reflete desenvolvimentos nos maiores romances vitorianos e americanos, que surgiam então como um gênero artístico e sólido. Houve uma passagem do pavor físico, expresso por misérias exteriores e atos infames, ao medo psicológico. A virada interior na ficção deu ênfase às motivações, e não a suas patentes conseqüências aterrorizantes. O fantasma-de-lençol deu lugar, como ocorreu literalmente em *Conto de Natal*, de Charles Dickens, à psique mal-assombrada, uma força muito mais significativa para 'assombrar' vítimas infelizes. (*Apud* CARROLL, 1999, p. 18).

Outro marco ressaltado consiste na obra "Num espelho escuro" (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, que inaugurou a época dos grandes textos de temáticas fantasmagóricas, que se estendeu até a década de 1920. Le Fanu também é reconhecido por ser pioneiro em promoveruma maior abertura da vitimologia no horror, dando lugar a perseguição de indivíduos comuns e inocentes onde, até então, privilegia-se excessivamente personagens góticos.

É no período de pós-primeira guerra, no começo da década de 1920, que o horror começa a surgir no horizonte dos temas e propostas dramáticas do cinema. Alguns surtos importantes de criatividade, como posto por Carroll(1999, p. 19-20), se destacam:

> […] um ciclo no início dos anos 30, iniciado pela Universal Studios e que alguns produtores tentaram ressuscitar no final da década de 1930 e no começo da de 1940, visando a públicos mais jovens; a avalanche de filmes adultos de horror produzidos nos anos 40 por Val Lewton na RKO; o ciclo de horror/ficção científica do início dos anos 50, que inspirou a indústria japonesa do Godzilla em meados da década de 1950, bem como uma tentativa de reviver o ciclo nos Estados Unidos, na segunda metade da década. Esses filmes […] impingiram ao público nascido no pós-guerra um gosto pelo horror, que nos anos 60, podia ser sustentado por matinês marginais que exibiam a produção da AIP, William Castle e Hammer Films..

[66] Hammer Film Productions é uma companhia cinematográfica britânica.Fundada em 1934, começou a produzir filmes de horror em 1955 e permaneceu ativa até 1979. É responsável pelas obras "*The Curse of Frankenstein*" (1956), dirigida por Terence Fisher, e pela série de filmes sobre o Drácula protagonizados por Christopher Lee. "*The Mummy"* (1959), "*The Hound of the Baskervilles"* (1959), "*The Two Faces of Doctor Jekyll"* (1960) e "*The Phantom of The Opera"* (1962) são outras produções de destaque.

O ciclo que começa nos anos 1970, contemporâneo ao livro de Carroll, encontrou um público já habituado ao horror, formado por uma vasta literatura no gênero e, naquele momento, por programas de televisão como o seriado “Além da imaginação”, originalmente transmitido entre 1959 e 1964. Em “Tudo sobre cinema” (2011), organizado pelo historiador de cinema Philip Kemp, um abrangente panorama é traçado de forma cronológica. Observando os períodos destacáveis na trajetória do horror, recorremos à obra a fim de discorrer sobre alguns momentos, além de estender a análise até o cenário atual. Para isso, também faremos uso do livro “The A to Z of horror cinema” (2009), de Peter Hutchings.

Data de 1910 a primeira adaptação conhecida de “Frankenstein”[67] para o cinema, realizada nos Estados Unidos da América. Apesar da presença dos romances góticos nas telas desde as primeiras décadas da história cinematográfica[68], o estabelecimento de uma tradição de filmes de terror gótico se dá nos anos 1920. Além das inspirações vindas dos livros do gênero dos séculos XVIII e XIX, o expressionismo alemão também deve ser citado, com filmes que apresentavam o potencial do cinema de criar mundos assustadores. “Nosferatu, uma sinfonia do horror”[69], por exemplo, foi um dos pioneiros na construção dos arquétipos do predador masculino e da vítima feminina histérica, muito explorados no horror.

Figura 25 - Primeira representação cinematográfica do Frankenstein, em filme curta metragem de mesmo nome produzido pelos Estúdios Edison em 1910

[67] *Frankenstein* / Mary Shelley e J. Searle Dawley / 1910.

[68] “A mansão do diabo” (1896), de George Méliès, pode ser considerado o primeiro filme de horror da história do cinema.

[69] *Nosferatu* / Henrik Galeen e Bram Stoker / 1922.

Em 1931, a Universal, estúdio responsável pela maioria das produções do gênero de horror naquela época, lançou os dois filmes que marcaram o estilo. O sucesso obtido por “Drácula”[70] e “Frankenstein”[71] desencadeou uma sequência de produções similares, que copiavam suas técnicas narrativas. A repetição de características como locações exóticas e coadjuvantes estranhos contribuíram para cristalização das convenções do gênero na imaginação popular.

O desenvolvimento natural e técnico do horror nos leva aos anos 1960: momento em que, segundo o escritor Simon Ward (in KEMP, 2011), por um lado, os filmes de terror eram reconhecidos como arte na cinematografia ocidental e, por outro, o gênero era vulgarizado por estúdios que apostavam em infindáveis continuações e imitações. A década também marca o uso do gênero como estratégia narrativa de abordagem para temas mais complexos, como a natureza da fé religiosa em “A máscara mortal”[72] e o papel da arte e do artista em “A hora do lobo”[73]. “A noite dos mortos vivos”[74],de George Romero, um dos marcos iniciais do

[70]*Dracula* / Bram Stoker, Hamilton Deane, John L. Balderston e Garrett Fort / 1931.

[71]*Frankenstein* / John L. Balderston, Mary Shelley, Peggy Webling, Garrett Fort e Francis Edward Faragoh / 1931.

[72]*The Masque of the Red Death* / Charles Beaumont, R. Wright Campbell e Charles Beaumont / 1964.

[73]*Vargtimmen* / Ingmar Bergman / 1968. Em sua autobiografia, “Imagens”, originalmente publicada no começo dos anos 1990, Bergman comenta que, durante muito tempo, sentiu uma espécie de rejeição por “A hora do lobo” especificamente porque se desenvolvia em ‘um mundo de fronteiras imprecisas’. Aliás, escreve, “utiliza elementos novos para mim – a ironia romântica, o cinema de fantasmas – com os quais joga.”BERGMAN, Ingmar. Imágenes. Barcelona: Grafos S.A., 1992, p. 38.

[74]*Night of the Living Dead* / John A. Russo e George A. Romero / 1968.

cinema de horror de baixo orçamento, traz os zumbis como analogias ao racismo e à guerra.

Figura 26 - Um dos mais conceituados diretores do gênero de horror, conhecido por sua produção na temática de zumbis, George Romero, diretor de “A noite dos mortos vivos”, se aventurou, em 2007, no estilo found footage com “Diário dos mortos”[75]

Importantes nomes do cinema de horror se destacaram nesse período. Além de Romero, que trouxe preocupações em torno da construção de personagens e recursos estilísticos como intensos *close-ups* e câmeras inclinadas, Alfred Hitchcock e William Castle também são dignos de reconhecimento. “Psicose”[76], de Hitchcock, é um importante título na história do cinema de horror e inspirou a muitos outros.

[75] *Diary of the Dead* /George A. Romero / 2007.

[76] *Psycho* / Joseph Stefano e Robert Bloch / 1960.

"Trama diabólica"[77], de Castle, é um deles, que, por sua vez, é visto como precursor de filmes na linha do "Sexta-feira 13"[78] (ou seja, subgênero do horror no qual jovens são perseguidos por*serial killers*). No Brasil, nessa mesma época, José Mojica Marins iniciava sua carreira no cinema com o lançamento de "À meia-noite levarei sua alma"[79].

Já a década de 1970, para Jamie Graham (in KEMP, 2011), editor da publicação especializada americana *Total Film*, marca, nos termos do autor,"o meridiano de sangue no horror". Em outras palavras, o momento em que o gênero passou a ser movido a sangue. A aposta, agora, era nas grandes produções, que reuniam altos orçamentos e elencos de prestígio, como ocorre em "O exorcista"[80] e "A profecia"[81]. Cineastas como Wes Craven ("Aniversário macabro"[82]), David Cronenberg ("Os filhos do medo"[83]), Brian De Palma ("Carrie, a estranha"[84]), David Lynch (*Eraserhead*[85]) e John Carpenter (*Halloween* - A Noite do Terror[86]) se destacaram.

As superproduções continuaram nos anos 1980, produzindo obras consagradas como "O iluminado"[87], de Stanley Kubrick[88], e "Poltergeist - o

[77] *Homicidal* / Robb White / 1961.

[78]*Friday the 13th* / Victor Miller e Sean S. Cunningham / 1980.

[79] À meia-noite levarei sua alma / José Mojica Morins e Magda Mei / 1964.

[80]*The Exorcist* / William Peter Blatty / 1973.

[81]*The Omen* / David Seltzer / 1976.

[82]*The Last House on the Left*/ Wes Craven / 1972.

[83]*The Brood*/ David Cronenberg / 1979).

[84]*Carrie* / Stephen King e Lawrence D. Cohen / 1976.

[85]*Eraserhead* / David Lynch / 1977.

[86]*Halloween* / John Carpenter / 1978.

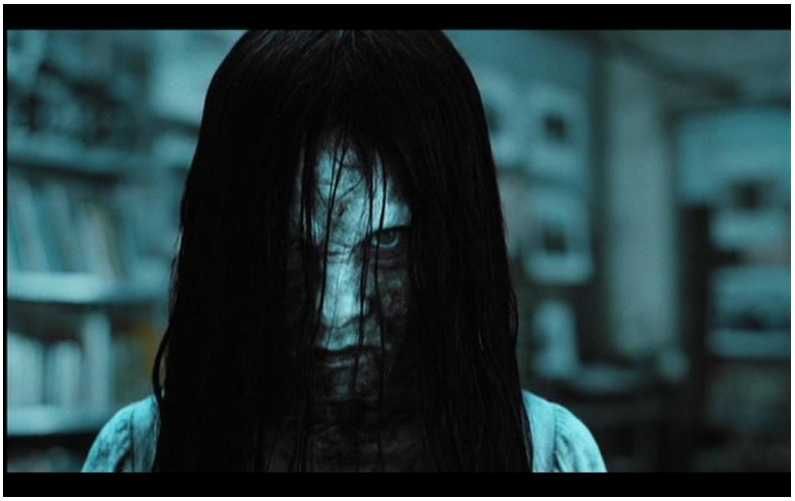
[87]*The Shining* / Stephen King, Stanley Kubrick e Diane Johnson / 1980.

[88] Assim como o cineasta sueco Ingmar Bergman, cujos filmes são em princípios relacionados ao drama, Kubrick, que também se aventurou nos domínios do cinema de horror, permite ver o gênero de horror como um território que possibilita exercícios de criação extraordinários. Amir Labaki, no catálogo daexposição de Stanley Kubrick, realizada em 2014 no MIS de São Paulo, comenta que a obra do autor parte, quase toda, da adaptação de textos literários, "mas extraem sua força narrativa, sobretudo – e crescentemente com o passar do tempo – de aspectos não-verbais." (p. 51).

fenômeno”[89].Na década, observa-se uma tendência de suavização dos sustos, com acréscimos de elementos de humor ao roteiro. Os avanços nos efeitos especiais e de transformação também devem ser mencionados, como visto em “Um lobisomem americano em Londres”[90].

O horror da década de 1990 permaneceu habitado por histórias de fantasmas e assassinos em série, e os roteiros são crescentemente influenciados por novas tecnologias. “Pânico”[91] é um marco e segundo Ian Haydn Smith (in KEMP, 2011), editor da *International Film Guide*, pode ser vistocomo uma releitura pós-moderna e subversiva do horror, que conseguiu ridicularizar as convenções do gênero e, ainda assim, se manter assustador. “O silêncio dos inocentes”[92], “O sexto sentido”[93] e o terror japonês, entre eles “O chamado”[94], são destaques da década.

Figura 27 - O destaque obtido pelo cinema de horror asiático gerou uma série de remakes norte-americanos, adaptações estas que, de certa forma, servem como legitimação comercial da produção asiática no gênero; na imagem, cena de “O chamado”[95], versão ocidental de filme de mesmo nome



[89]*Poltergeist* / Steven Spielberg, Michael Grais e Mark Victor / 1982.

[90]*An American Werewolf in London* / John Landis / 1981.
[91]*Scream* / Kevin Williamson / 1996.

[92]*The Silence of the Lambs* / Thomas Harris e Ted Tally / 1991.

[93]*The Sixth Sense* / M. Night Shyamalan / 1999.

[94]*Ringu* / Hiroshi Takahashi e Kôji Suzuki / 1998.

[95]*The Ring* / Ehren Kruger, Kôji Suzuki e Hiroshi Takahashi / 2002.

O cinema de horror asiático se fortalece como uma grande referência da produção do gênero de horror nos anos 2000. Do Japão, vieram “Água negra”[96] e “O grito”[97]; a Coréia é representada por títulos como “Medo”[98] e “O hospedeiro”[99]. O cinema de horror também recebe importante contribuição da produção comercial da Espanha. Guilhermo Del Toro, com “O labirinto do fauno”[100] e “O orfanato”[101], é um importante nome. As possibilidades de comunicação potencializadas com o desenvolvimento da internet, assim como o aparecimento de equipamentos de filmagens de baixo custo foram contemplados nas narrativas de filmes como “[REC]”, “Atividade paranormal”, “O último exorcismo”[102] e, anterior a todos esses, “A bruxa de Blair”. Para Smith,(2011, p. 495) “mais do que qualquer outro gênero, o terror é capaz de se reinventar constantemente, criando modas, clichês e clássicos para todas as gerações.”.

Finalizando esse panorama histórico, trazemos a divisão em categorias do gênero apresentada pela especialistaBrigid Cherry(2009, p. 5-6) na obra “Horror”: Gótico - baseado nos clássicos contos de terror, frequentemente adaptando monstros e criaturas já existentes em romances ou mitologias;Sobrenatural, oculto ou filmes de fantasmas - envolvem intervenções de espíritos, fantasmas, bruxaria, do demônio e outras entidades no mundo real, geralmente apresentando elementos misteriosos; Horror psicológico - filmes que exploram estados psicológicos e psicoses, incluindo criminalidade e assassinos em série; Filmes de monstro - filmes que apresentam invasões ao mundo cotidiano de criatura naturais e seculares, resultando em morte e destruição; *Slashers* - filmes que retratam grupos de adolescentes ameaçados por um perseguidos, com ambientações em espaços domésticos e suburbanos frequentados por pessoas jovens; Horror corporal e sanguinário (incluindo filmes pós-modernos de zumbi) - filmes que exploram a abjeção e a repugnância do corpo humano, mormente envolvendo mutação, doença, aberrações ou comportamento fetichista, como sadomasoquismo ou canibalismo;

[96] *Honogurai mizu no soko kara* / Kôji Suzuki, Ken'ichi Suzuki e Yoshihiro Nakamura / 2002.

[97] *Ju-on* / Takashi Shimizu e Bobby White / 2002.

[98] *Janghwa, Hongryeon* / Kim Jee-woon / 2003.
[99] *Gwoemul* / Joon-ho Bong, Won-jun Ha e Chul-hyun Baek / 2006.
[100] *El laberinto del fauno* / Guillermo del Toro / 2006.
[101] *El orfanato* / Sergio G. Sánchez / 2007.
[102] *The Last Exorcism* / Huck Botko e Andrew Gurland / 2010.

Cinema apelativo, vídeos sórdidos e outras formas de filmes com violência explícita - filmes focados no extremo e em temas tabus, incluindo violência, tortura e outros assuntos controversos, como campos de concentração nazistas e estupros.

3.2**Provocação ao medo**

“Há uma barreira muito bem definida que impede interações *físicas* entre mundos ficcionais e mundo real. Os espectadores de uma peça estão impedidos de socorrer uma heroína em dificuldades.” (WALTON in RAMOS, 2005, p. 113).

Com esta epígrafe, retirada do texto “Temores fictícios”, de Kendall Walton, iniciamos nossa discussão em torno da questão da sensibilidade do espectador frente a um filme do gênero de horror. Para Walton, mesmo que incapazes de intervir, o sujeito que assiste a uma obra ficcional reage emocionalmente a ela, manifestando sentimentos como ódio, preocupação, simpatia e, o que nos interessa de fato nesta argumentação, medo.

Seria possível que uma situação que temos plena consciência de ser falsa possa provocar sintomas semelhantes ao que teríamos em face de circunstâncias reais? Walton levanta algumas hipóteses, como a “suspensão da incredulidade”, que discutiremos mais à frente, de modo a justificar esse comportamento. A resposta fisiológica e psicossomática gerada pelo estímulo fílmico (no caso do horror, aumento dos batimentos cardíacos, respiração ofegante, palidez, reações compatíveis com a sensação de medo real) contrasta com a falta de uma atitude assertiva de pavor (como correr, ligar para a polícia ou alertar entes amados da ameaça). Podemos considerar que as respostas do espectador a essa situação são involuntárias, automáticas. Enquanto aquele que, de fato, encontra-se na presença de um perigo que o assuste busca saídas e toma ações deliberadas para evitar o risco, o mesmo sentimento experimentado no cinema não justifica as reações.

Por que, então, chamamos essa sensação de medo, um sentimento que denota um estado de espírito bastante específico, relacionado a uma ameaça? Walton traz como teoria a proposta de “verdades ficcionais”, que existiriam em grupos, com cada um formando um “mundo ficcional”, e seriam criadas pelo homem, através da imaginação ou de faz-de-conta.

> As obras de arte representacionais produzem verdades de faz-de-conta. [...]Essas verdades de faz-de-conta são produzidas pelos princípios relevantes do faz-de-conta que se entende estarem em vigor. Mas poucos desses princípios são efetivamente formulados, e nosso reconhecimento da maior parte deles é implícito. Alguns provavelmente parecem tão naturais que assumimos que estejam em vigor de modo quase automático. Outros, nós assimilamos por meio de uma experiência não-reflexiva com as formas de arte.(WALTON in RAMOS, 2005, p. 121-122).

Segundo o autor, a partir do momento que o princípio do faz-de-conta é reconhecido e aceito por alguém, para este sujeito qualquer, ele está em vigor. Trata-se de um princípio particular. O espectador é também ator, representando a si próprio naquele determinado mundo ficcional.

Noël Carroll também escreve sobre a questão do medo nas produções de ficção, chamado por ele de horror artístico. Explicar de que forma as ficções impactam o mundo real éum ponto importante na teoria que desenvolve em “Filosofia do horror ou paradoxos do coração”. A consciência do espectador no caráter ficcional de uma obra seria,em princípio, um obstáculoà produção do estímulo do medo, mas, do contrário, o público busca o susto, consente em ser aterrorizado por algo que sabe não ser real. O vínculo entre nossas crenças e emoções é um elemento central nessa ideia.

> Qual a diferença, em princípio, entre o tipo de invencionices imaginadas antes e uma ficção? Em ambos os casos, a história é inventada. Então, por que saber que um tipo de história inventada deve destruir nossas respostas emocionais, ao passo que, com o outro tipo de história, por exemplo *Crime e castigo*, o fato de ser uma ficção de modo algum impede uma resposta emocional? Num caso, ficamos sabendo que a lorota é uma ficção após ela ter sido contada, mas por que isso deveria fazer diferença? De fato, exatamente a mesma história pode ser contada como uma mentira ou assinalada como ficção. E a primeira provavelmente não admitirá respostas emocionais, ao passo que a segunda as provocará. Poder-se-ia perguntar como é que essa variação de nosso comportamento ou de nossa reação aparente é coerente? (CARROLL, 1999, p. 97).

A contradição criada entre a resposta emocional à ficção, como se os personagens, de fato, existissem, e o pressuposto de que o consumidor comum é consciente cria o que Carroll chama de paradoxo da ficção. Como podemos ser tocados por algo que sabemos não ser real?

Eliminando a segunda premissa (da consciência do espectador), a teoria da ficção como ilusão coloca o espectador no lugar da crença. Retornando à

argumentação de Walton, corroborada por Carroll, inferimos que o público de horror que crê no que vê tomaria atitudes efetivas a respeito, a fim de se proteger da ameaça. “Postular esse tipo de crença pode livrá-los das acusações de incoerência, mas à custa de tornar ser comportamento inexplicavelmente complacente, se não positivamente autodestrutivo e estúpido.” (CARROLL, 1999,p. 98).

O autor aponta como hipótese de redenção da teoria a substituição da ideia de ilusão pela de neutralização momentânea do conhecimento do espectador. Atribuindo a origem da proposta a Coleridge[103], Carroll cita a expressão “voluntária suspensão da descrença”.Destaca-se, aqui, o caráter ativo do espectador. Ele escolhe, por livre opção, suspender sua incredulidade. Naquele momento, então, os acontecimentos ficcionais são vistos como reais, propiciando o engajamento emocional.Carroll contesta tal teoria retomando o pensamento de Descartes, para quem a crença não está sob nosso controle. “Uma vez que a noção da suspensão voluntária da descrença implica que podemos controlar diretamente aquilo em que acreditamos, essa mesma noção parece inacreditável.” (CARROLL, 1999, p. 101).

O autor prossegue argumentando que existe uma forma de defesa plausível para se pensar a suspensão da crença. Esta estaria no ato de colocar-se sabidamente em situações em que as crenças vigentes seriam contestadas (como no caso de alguém que acredite que a Terra é plana ir visitar um observatório de astronomia). A aplicabilidade desta ideia na ficção, contudo, é falha. Afinal, como buscar contestação para a crença de que o Drácula ou Frankenstein não existem? Fora isso, tal vertente da teoria da ilusão também incorre no mesmo problema da original: aquele que realmente acredita estar em risco toma atitudes de defesa.

A teoria da resposta ficcional como fingimento é outra forma de dissolução do paradoxo da ficção. Aqui, é reconhecida ao público plena consciência do caráter ficcional do filme. O que se nega, então, é a autenticidade de suas reações. A própria resposta emocional é tida, também, como uma produção de ficção.

> Essa teoria, porém, parece extremamente implausível. Gostaríamos de saber qual a diferença entre estar num estado emocional e estar na ilusão de um estado emocional. Ou seja, mesmo se eu estiver sob a ilusão de estar aterrorizado, não estarei mesmo assim aterrorizado? (CARROLL, 1997, p. 105).

[103] Samuel Taylor Coleridge foi um poeta, crítico e ensaísta inglês que, em seu livro "Biografia Literária" (1817), argumentou sobre a necessidade da suspensão da descrença no surgimento das verdades que a ficção pode apresentar.

Nesta teoria, citando Walton, referenciado por nós anteriormente, Carroll apresenta o medo a partir de uma perspectiva de faz de conta. O espectador interage com o filme como se participasse de um jogo, tal qual uma criança reagiria em uma brincadeira em que se pai se finge de monstro para pegá-la. O engajamento no jogo do faz de conta possibilita a intensidade das reações.

> O mais forte apoio à teoria de Walton sobre o medo fingido é queela oferece meios de resolver certos quebra-cabeças. Assim, qualquer teoria competente sobre o medo das ficções terá no mínimo de resolver os mesmos quebra-cabeças que a de Walton resolve, mostrando ao mesmo tempo as limitações das soluções de Walton. O mais importante quebra-cabeça por ele resolvido, evidentemente, é o de como é possível que tenhamos medo do que acreditamos não existir. A teoria do fingimento responde a isso dizendo que não tememos realmente as ficções, fingimos temê-las, e esse fingimento não pressupõe logicamente que acreditemos estar em perigo [...]. Walton evita a contradição negando o lado 'crença na existência' do quebra-cabeça. (CARROLL, 1997, p. 109).

Admitindo os méritos da teoria de Walton, Carroll aponta como problema nossa incapacidade de escolher, ou não, tomar parte no jogo. A falta de intencionalidade, seja para se esquivar do horror artístico quando não se deseja mais participar da brincadeira, ou mesmo para aumentar o interesse quando o filme não corresponde às expectativas, faz o autor questionar a possibilidade de participação no jogo de forma absolutamente inconsciente.

Apresentamos, até então, duas propostas de solução para a questão do medo na ficção: a teoria da ilusão e a teoria do fingimento. O ponto de intersecção entre elas é que a reação emocional genuína está sujeita à crença no objeto. A terceira via de resolução do paradoxo, proposta por Carroll, é, justamente, a negação de tal premissa. Na teoria do pensamento[104] como respostas emocionais às ficções, o horror artístico é genuíno, produto da ação de se entreter com pensamentos horrendos.

> Há vantagens teóricas óbvias no que se refere ao problema do horror artístico a serem derivadas da postulação de que os conteúdos de pensamentos podem gerar emoção autêntica. O pensamento de um personagem temível e repugnante, como Drácula, é algo que podemos

[104] "Pensamento, aqui, é um termo de arte concebido para contrastar com crença. Ter uma crença é entreter assertivamente uma proposição; ter um pensamento é entretê-la de modo não assertivo. Tanto as crenças quanto os pensamentos têm um conteúdo proposicional, mas, no caso dos pensamentos, o conteúdo é meramente entretido, sem vínculo com sua verdade; ter uma crença é algo vinculado à verdade da proposição." (CARROLL, 1999, p. 118).

> entreter sem acreditar que Drácula exista. Ou seja, o pensamento e a crença são separáveis. Assim, se admitirmos que os conteúdos de pensamento podem assustar, não teremos nenhum problema em dizer que leitores e espectadores normais de ficções acerca do conde não acreditam que o conde exista. Além disso, nosso medo pode ser autêntico, pois os conteúdos de pensamento que entretemos sem acreditar neles podem autenticamente tocar-nos emocionalmente. (CARROLL, 1999, p. 119-120).

A teoria do pensamento, ao fazer uma distinção entre o crer e o pensar, abarca um universo mais abrangente que as demais. Ela supre a necessidade do reconhecimento do horror artístico como autêntico sem, para isso, atribuir um caráter de ignorância ao espectador.

> A teoria da resposta à ficção como ilusão atribui falsas crenças ao público e a teoria do fingimento põe em nossas costas emoções de faz de conta, ao passo que a teoria do pensamento continua a considerar nossas crenças como respeitáveis e nossas emoções como genuínas. (CARROLL, 1997, p. 126).

A expectativa por uma reação de medo no espectador advém da própria etimologia da palavra horror. Originada do latim *horrore*, o termo tem por significado "arrepiar, eriçar", respostas bastante comuns a situações que nos assustam e até mesmo expressões idiomáticasconotativas do sentimento de medo (ficar arrepiado, ficar com o cabelo em pé). Carroll situa a função de causar o susto ou aversão na audiência na figura do monstro presente nessas obras. A atitude dos personagens simpáticos ao espectador frente ao ser estranho serviria como espelho para o público, identificando-o como uma ameaça ou não.

Em sua tese de doutorado[105], a pesquisadora de cinema Laura Cánepa define o gênero do horror como "um agrupamento de histórias que têm por objetivo deliberado provocar o horror artístico nos espectadores". A autora identifica três níveis possíveis, e complementares, de abordagens: os níveis cognitivo, sensorial e simbólico.

O nível cognitivo estaria ligado à percepção que o espectador tem de mundo real dentro de ambientes ficcionais. Citando Tzvetan Todorov, Cánepa retoma sua concepção de fantástico[106], atendida a partir das seguintes condições:

---

[105]"Medo de quê? – uma história do horror nos filmes brasileiros" (2008).

[106] "*O Fantástico* – compreende histórias de mistério em que a hesitação entre as explicações naturalista e sobrenatural é mantida ao longo de toda a narrativa." (CÁNEPA, 2008, p. 15).

> Primeiro, que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra. (TODOROV apud CÁNEPA, 2008, p. 14).

Entendendo tal definição como um resumo do processo cognitivo de apreensão do horror artístico, dado a partir do elo criado com o personagem no momento de fruição da obra, duas subcategorias do fantástico são apresentadas: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.No primeiro, explicações naturalistas são apresentadas, comoaquelas que delimitam as características dos psicopatas, que, capazes de atitudes monstruosas, existem em nosso universo ontológico. Já no fantástico maravilhoso, o que se abarca são esclarecimentos da ordem do sobrenatural. Ambos estão amplamente representados no gênero do horror.

O segundo nível, sensorial, dá conta das reações físicas experimentadas pelo espectador. Respostas sensoriais que estão diretamente relacionadas com a intencionalidade das obras de horror.

> [...] para que o horror artístico se concretize, é necessário que a obra de horror-gênero não apenas desafie a percepção do espectador em relação ao mundo ‘natural’, mas também provoque reações físicas e sensoriais específicas – no caso, arrepios, encolhimento, gritos de susto. Essas reações estão ligadas ao tipo de afeto intenso buscado por essas obras, que procuram reproduzir nos espectadores as sensações características do sentimento de horror. [...] O sucesso desse gênero se evidencia justamente na medida de uma resposta física, pois o corpo do espectador é tomado numa espécie de mimetização do corpo representado. (CÁNEPA, 2008, p. 18)

Chegamos, então, ao terceiro nível, o simbólico. Na psicanálise, por exemplo, entende-se que os monstros presentes nas obras de horror simbolizam desejos de liberdade instintiva e medos reprimidos. A derrota desses monstros reconfortaria o espectador por representar a tomada de controle sobre tais medos e instintos. Outra perspectiva seria o caráter representativo, não da psique individual, mas contextual da sociedade. “O assunto do gênero horror é a batalha pelo reconhecimento do que toda a nossa civilização reprime e oprime, é o reemergimento dramatizado do reprimido [...] e o final feliz (quando existe) tipicamente significa a restauração da repressão.” (HUMPHRIES apud CÁNEPA, 2008, p. 21).

3.3**Enfim,*found footages***

Ao longo desta dissertação, desenvolvemos comentários, exemplificamos e solicitamos autores e teorias com o objetivo de buscar subsídios para pensar nosso objeto de estudo: o nicho do cinema de horror que se tornou conhecido como *found footage.* Chegou o momento, então, de discorrermos mais detalhadamente sobre esse tipo de filmografia, tido por alguns dos autores que apresentaremos como um subgênero. Nomes como Rodrigo Carreiro, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, e Alexandra Heller-Nicholas, pesquisadora do Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Tecnologia de Swinburne (Austrália), se destacam.

Dois filmes são vistos como marcos na trajetória histórica dos *found footages*. O primeiro, “Holocausto canibal”, é reconhecido como o pioneiro dessa estética no cinema de horror. O segundo, “A bruxa de Blair”, popularizou o estilo, obtendo estrondoso sucesso de público com um investimento inicial de baixo custo. As duas produções possuem enredos bem próximos: equipes de filmagem se propõem a documentar determinado assunto em uma floresta, desaparecem e as filmagens encontradas posteriormente são apresentadas ao público no formato de um filme.

> Uma enorme tartaruga é retirada das águas do rio por dois homens. Em seguida, o primeiro golpe de facãoé no pescoço; a lâmina decepa a cabeça do animal sem dificuldades, enquanto suas quatro patas semovem num reflexo involuntário. A mutilação continua: um dos homens abre o casco do animal amachadadas, seus órgãos internos são retirados, as patas são decepadas com o facão.Esse registro gráfico do preparo de uma tartaruga como alimento é uma das cenas escabrosas de *CanibalHolocausto*, um polêmico filme dirigido pelo italiano Ruggero Deodato em 1980. Os que nada sabemsobre a produção podem achar a cena real demais. E ela é real!A tartaruga morta é uma tartaruga de verdade, feita em pedaços diante da câmera. Outros animais reaistambém são mortos ao longo da narrativa, chegando a um ponto que, quando os atores começam a sermortos de forma encenada, o espectador não confia mais em seus olhos, e, chocado com a violênciaverídica testemunhada até então, pode até acreditar que aquelas pessoas também estão sendo assassinadas.Tal nível de “realismo” faz parte da proposta do diretor Deodato de criticar a violência e osensacionalismo da mídia. Ele filmou *Canibal Holocausto* em forma de *mockumentary*, tentandoconvencer o espectador de que tudo o que ele vê é verdadeiro, sejam as mortes (reais) de animais ou asmortes (encenadas) de seres humanos. (GUERRA, 2010, p. 2).

Figura 28- Uma das mais conhecidas imagens de “Holocausto canibal” mostra uma índia empalada; no trailer original da produção o próprio Deodato narrava à câmera que eles filmavam em meio a floresta, cercados por canibais, e que um dos membros da equipe estava desaparecido há dias, provavelmente devorado por índios

Com imagens que simulam uma versão não editada de um documentário, o filme traz características que se tornaram marcantes nos *found footages*, abrindo um precedente que seria, anos mais tarde, bastante explorado. Imperfeições como enquadramentos mal feitos, câmeras na mão e o uso de equipamentos de 16mm, além de planos longos e sem cortes, são alguns dos recursos narrativos utilizados na obtenção da verossimilhança estética com nosso universo ontológico. Créditos iniciais e finais[107] contêm cartelas que induzem o espectador a crer que parte do filme (a que corresponde aos registros dos documentaristas desaparecidos) é real. O encerramento da narrativa se dá na morte do último sobrevivente, captada em vídeo por sua própria câmera.

No intervalo de tempo entre a realização de “Holocausto canibal” e “A bruxa de Blair” (de 1980 a 1999), poucos filmes no estilo foram produzidos. Rodrigo Carreiro, após extenso mapeamento, apresentado no artigo “O fenômeno do *found*

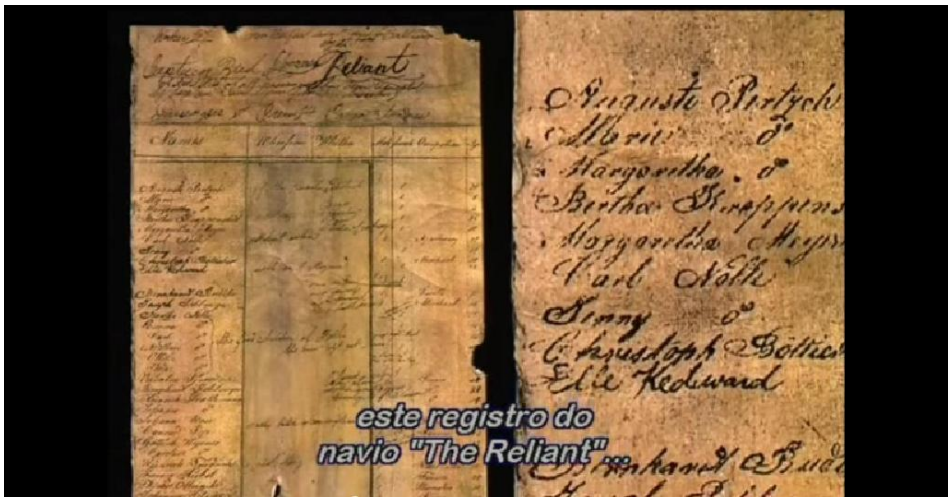
[107] “Algumas cenas foram dramatizadas.”; “O homem que você vai ver sendo devorado vivo é o mesmo homem que filmou essas incríveis imagens.”; “O projecionista John K. Kirov recebeu uma suspensão de 2 meses e multa de 10 mil dólares por apropriação ilegal desse material. Sabemos que ele recebeu a quantia de 250 mil dólares por essas mesmas filmagens”.

footage de horror",enumera títulos como o belga "Aconteceu perto da sua casa"[108] e o americano "Estranhas criaturas"[109]. Foi após o sucesso alcançado pelo filme da bruxa que, em termos estatísticos, o formato passou a se destacar. Hoje, o IMDb, banco de dados especializado em cinema utilizado por nós como referência ao longo desta dissertação, tem em seus registros mais de 250 filmes em longa metragem, entre superproduções de grandes estúdios epequenas produções independentes, que podem ser catalogados no estilo, advindas de países como Índia, Noruega, Espanha, Dinamarca, Austrália, Alemanha, Eslováquia, Polônia, Costa Rica, França, México, Bélgica, EUA, Japão e Brasil.

Mas o que faz de "A bruxa de Blair" um marco? A elaborada estratégia de *marketing*do filme incluiu uma campanha viral que abarcava um site revelando detalhes da lenda, o lançamento de um livro contendo cópias de documentos policiais a respeito da investigação do desaparecimento dos protagonistas e um documentário exibido na televisão com depoimentos de testemunhas e autoridades responsáveis pelo caso. Isso, aliado a uma interessante estrutura narrativa, estilizada como um documentário inacabado, provas evidenciais do ocorrido, transformaram uma produção independente de baixo custo em um dos filmes de horror mais lucrativos de todos os tempos.

[108] *C'est arrivé près de chez vous* / Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde e Vincent Tavier / 1992.
[109] *Alien Abduction: Incident in Lake County* / Dean Alioto e Paul Chitlik / 1998.

Figuras 29 e 30 - Cenas do pseudodocumentário para televisão “Curse of the Blair Witch”[110], que apresenta documentos a respeito da origem da suposta maldição da bruxa e depoimentos de autoridades policiais sobre o caso de desaparecimento do trio de documentaristas



Jane Roscoe, diretora da Escola de Cinema de Londres, em artigo publicado em 2000 pela revista “*Jump Cut: A Review of Contemporary Media”*, considera “A bruxa de Blair” como o filme que alçou os *mockmentaries* ao *mainstream*. Intitulando o plano de divulgação da produção como a fabricação bastante moderna de um embuste, a autora reconhece na internet não só uma importante parte da operação publicitária ao criar um mercado para o filme, mas também uma forma de vender a proposta de que se tratava de uma história real.

No pseudodocumentário “*Curse of the Blair Witch*,”exibido no *Sci-fi Channel* (canal especializado em programas de ficção científica, fantasia, terror e

[110]*Curse of the Blair Witch* / Daniel Myrick, Ben Rock e Eduardo Sánchez / 1999.

paranormal) dois dias antes da estreia do filme em Nova Iorque, era possível também conhecer a história de Ellie Kedward, a mulher que viria a se tornar a bruxa que atormentaria a floresta de Blair, além de ver entrevistas com historiadores e antropólogos e ter acesso a documentos antigos com relatos que ajudavam a esclarecer a lenda. Para Roscoe, o pseudodocumentário é bem sucedido na construção de um mundo plausível suficiente para que ao menos parte da audiência confundisse seu caráter ontológico.

> [...] o marketing do filme reforçou apromoção de *A Bruxa de Blair* não como uma reconstituição ficcional em longa-metragem docaso, mas como uma compilação das últimas imagens reais captadas pelos estudantesenquanto vivos. O filme seria uma edição dos registros brutos captados pelas duas câmerasque estiveram em poder deles durante o desaparecimento. Os registros – rolos de celuloide noformato 16 mm e fitas de vídeo – teriam sido encontrados pela polícia, durante buscas nafloresta, um ano depois do sumiço. (CARREIRO, 2013, p. 94)

O aumento na produção de *found footages* pós-“A bruxa de Blair” é compreensível. Enquanto “Holocausto canibal” recebeu um reconhecimento tardio, sofrendo, em seu tempo, represálias como censura e prisão, as cifras obtidas pelo filme da bruxa denotavam uma relação custo benefício de dar inveja a superproduções e grandes estúdios. O mercado cinematográfico testemunhou a grande potencialidade do estilo, e, como de praxe, tratou de replicá-lo à exaustão.

> Um longa-metragem tradicional de horror sem a inclusão de pequenas cenas caseiras – tomadas cheias de sinais que identifiquem essas imagens como amadoras, incluindo *timecodes*, *flashes* piscando para sinalizar que a carga da bateria está no fim, pessoas prestes a serem atormentadas acenando alegremente para a câmera – agora parece velho, estranho, e dificilmente passa por assustador (NEWMAN *apud* CARREIRO, 2013, p. 97).

Entre os atributos que tornam o estilo uma aposta tão atrativa está o já citado baixo custo, consequência da dispensa a câmeras profissionais, a atores badalados, a necessidade de construção de cenário e outros fatores que encarecem a produção. Outro fator é o avanço nas tecnologias de filmagem, que disponibilizam câmeras digitais de qualidade a preços acessíveis, inclusive acopladas a telefones celulares, o que, por sua vez, contribui para a cultura audiovisual que vivenciamos no contemporâneo, cada vez mais consumista de registros amadores, potencializados pela capacidade de proliferação via plataformas como o *Youtube*.

Instituídos os, aqui considerados, grandes marcos iniciais do estilo, preocupemo-nos em traçar parâmetros que possam delimitar as propriedades que o caracterizam. Grosso modo, falamos de realizações que apresentam falsos registros amadores documentais de eventos incomuns. Em outras palavras, forjados flagrantes em uma estética que, hoje, temos como ordinária de situações extraordinárias. A proposital e calculada imperfeição formal visa a incutir no espectador a ilusão de que ele está assistindo a uma gravação real.

> Via de regra, um falso documentário de horror adota o ponto de vista narrativo de alguém que testemunha o acontecido extraordinário. A posição do observador pode variar (em alguns filmes o ponto de vista é da vítima; em outros, de uma testemunha; há casos em que o registro é providenciado pelo agressor, e filmes em que o ponto de vista transita entre as três opções anteriores), mas algo nunca varia: o dispositivo de registro (a câmera e o gravador de sons) sempre faz parte da diegese, do universo fílmico. Os personagens têm consciência desse dispositivo e se envolvem com ele. Dessa forma, o estatuto de documento agregado aos registros imagéticos e sonoros pela estilística do documentário não apenas adiciona nova dose de realismo à trama, mas também sugere a ilusão de que o espectador presencia um recorte da intimidade de alguns personagens ao qual normalmente não deveria ter acesso [...]. (CARREIRO, 2014, p. 113).

Para Alexandra Heller-Nicholas (2014, p. 27), o *found footage* é um "surpreendentemente complexo subgênero experimental em borrar os limites entre nosso cotidiano real, fantasias tentadoras e o sombrio horror" e a excitação gerada por esse tipo de filme não está ligada a ideia de que os registros podem ou não ser reais, mas sim a sugestão formal de que, se a ocorrência fosse verdadeira, seria daquela maneira que as gravações se pareceriam. Trata-se de uma "realidade de faz de conta". E diante da disponibilização de tecnologias portáteis de filmagem como câmeras caseiras, *smartphones* e*webcams*, tal estética é tão familiar que as filmagens poderiam ter sido realizadas por qualquer um de nós. Maneirismos como o manuseio instável, tremido, da câmera, picotes no som e a qualidade do vídeo não são tanto marcas de autenticidade hoje, quanto denotam um estilo autêntico.

> [...] a estilística do documentário observacional utilizada nos falsos documentários de horror parece atender a uma demanda crescente das audiências por um olhar e uma sonoridade que evoquem uma experiência do mundo mais visceral, caracterizada por um efeito de real de intensidade cada vez mais forte. (CARREIRO, 2013, p. 105).

Comparado às narrativas tradicionais, os*found footages*se destacam na ausência de um diretor onisciente e na presença da câmera diegética[111]. O filme é gravado por um ou mais personagens que existem dentro daquele universo fílmico e as gravações são encontradas posteriormente.

> Nos clássicos hollywoodianos, os códigos e convenções que governam a construção do realismo como dominante pelo chamado estilo 'invisível', se sustentam em grande parte na continuidade da edição, que busca tornar a transição de cena a cena o mais fluida e intocável possível. Contudo, [...] no found footage de horror é a própria visibilidade do aparato de filmagem – muitas vezes a narrativa autorreferencial inclui a própria câmera – que cria um senso de verossimilhança. (HELLER-NICHOLAS, 2014, p. 24).

Figura 31 - Em "Desaparecidos", os créditos são acompanhados das imagens do registro da busca por evidências sobre o desaparecimento do grupo de seis amigos, e incluem o momento em que dois policiais da força tarefa encontram uma das câmeras que gravou o ocorrido

Ao espectador, é permitido um maior grau de empatia com os personagens, influenciada pela relação estética que a retórica documental estabelece com a audiência. A estilística documental "não apenas adiciona realismo à trama como sugere a ilusão de que o espectador está mais próximo ao afeto – o horror propriamente dito – sentido pelos personagens ao longo da estória." (CARREIRO, 2013, p. 99-100). Em outros termos, a familiaridade, e mesmo o estatuto imagético convencional ao qual tal estética está vinculada, permite um maior envolvimento afetivo do público com a obra. Carreiro usa o conceito de "postura assertiva" de Carl

[111] Termo utilizado por Rodrigo Carreiro para se referir a câmera que integra a diegese, ou seja, faz parte do universo fílmico, está acessível aos personagens.

Platinga, filósofo norte-americano conhecido por seu trabalho em epistemologia, para explicar esse acréscimo afetivo na fruição:

> Para o pesquisador americano, mesmo que oespectador saiba que uma representação documental seja construída, da mesma forma queuma narrativa ficcional o é, a crença profunda (e por vezes inconsciente) de que esse tipo derepresentação é capaz de acessar o real continua a existir e se manifestar cognitivamente. Em outras palavras, ainda que membros da plateia tenham consciência de estar vendo uma ficçãoquando assistem a filmes como *A Bruxa de Blair*, conservam parte da reação afetiva naturalde espectadores que imaginam estar acessando uma janela da realidade e assistindo aosofrimento de pessoas que existem (ou existiram) na mesma realidade ontológica que osmembros da audiência. (2013, p. 100-101).

Destacamos anteriormente o papel central desempenhado pela câmera nesse tipo de produção, fato supracitado também nas palavras de Carreiro e Heller-Nicholas. A autora aponta queuma importante característica nos *found footages* é a exposição do aparato de filmagem como falho, incapaz de nos fornecer todas as informações que desejamos acessar, evidenciando um suposto instinto *voyerístico* do espectador, que justificaria seu interesse por esse estilo de produção. Para ela, "filmes *found footages* tem a capacidade de indeterminar a dominante e, muitas vezes, sádica supremacia do olhar ao expor essa inadequação à total capacidade de enxergar." (2014, p. 23).

Figura 32 - O encerramento da maioria dos filmes no estilo consiste no exemplo extremo do caráter falho da câmera que, ao quebrar ou ser desligada, nos priva, muitas vezes, do acontecimento final; esta é a última cena realmente visível de "Cloverfield – monstro": segundos após a fala da personagem, ocorre um desmoronamento em que a câmera é perdida e, por mais alguns breves instantes, apenas ouvimos os gritos de desespero dos personagens

Observada a relação entre o horror e o sentimento que um filme que deve despertar para justificar sua catalogação no gênero, elucidada em capítulo anterior, parece-nos lógico, a partir dos conceitos apresentados, entender o apelo exercido por produções *found footages* na audiência. O acesso a (suposta) realidade, reproduzida em aparência, é capaz de mobilizar afetivamente o espectador de forma mais assertiva que a ficção tradicional. O efeito de real criado pelo aspecto de registro espontâneo da realidade reforça o afeto do horror, favorecendo, em muito, o gênero cujo próprio nome denota a emoção que intenciona provocar.

O estilo, no entanto, traz seus desafios. Em um *found footage*de horror, é necessário que o desenvolvimento da história transcorra dentro dos padrões restritivos que a estética documental que se deseja manter impõe. A necessidade do uso do plano ponto de vista[112] é uma delas. Em uma narrativa de ficção convencional, a angulação da câmera e escolha de planos tem inúmeras possibilidades. O *found footage*, para manter sua verossimilhança, precisa se restringir à perspectiva do personagem que detém o aparato de filmagem. Mesmo no caso do uso de câmeras de vigilância propriamente ditas, como ocorre em "Atividade paranormal 2", elas encontram-se fixas ou com movimentação constante pré-definida e, portanto, também presas a limitações.

Figura 33 - Imagem de uma das câmeras de vigilância instalada como dispositivo de segurança em "Atividade paranormal 2" que mostra o quarto do pequeno Hunter; todas as cenas exibidas nessa ambientação são vistas a partir deste mesmo plano e ângulo

[112] "[...] um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito demodo a nos mostrar o que ele está vendo". BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In:RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividadeficcional. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 251. vol. II.

A própria operação do equipamento de filmagem é uma preocupação necessária. Pelo menos um personagem deve estar de posse e interagindo tecnicamente com a câmera, ligando-a, desligando-a, optando por um foco ou outro, deixando-a de lado, etc. Agir de forma mecânica ou artificial quebra a ilusão de realidade que se almeja criar. É preciso que se pense em maneiras de naturalizar esses atos. Em razão disso, as imagens tremidas de alguém que corre em desespero frente a uma ameaça qualquer são mais coerentes do que a qualidade de cena que esperamos em uma ficção tradicional.

George Romero, notório diretor de filmes de zumbi, conhecido por suas produções, como o aclamado “A noite dos mortos-vivos”, desde a década de 1960, também fez sua aposta*found footage*,apresentandoao mundo, em 2007, “Diário dos mortos”. A história trás estudantes de cinema realizando seu projeto de conclusão de curso, um filme de terror. Quando os jornais começam a noticiar um perigo aterrorizador, o grupo decide abandonar a empreitada e retornar às suas casas, documentando a fuga. A característica movimentação tremida da câmera em algumas cenas e referências metalinguísticas às filmagens se fazem presente.

Figura 34 - Além da qualidade da imagem em “Diário dos mortos”, o uso de *flashbacks*, narração e a existências de cortes profissionais também destoam da proposta do filme

Uma crítica ao filme, no entanto, seriasua falha em adequar-se a proposta, em decorrência do minucioso cuidado com a qualidade da obra, excessivamente profissional para manter-se coerente com o objetivo e a linguagem do *found footage*. A observação é justa com a ressalva de que vale lembrar que a própria narrativa nos indica que as filmagens foram, de fato, concluídas pelos sobreviventes, que efetuaram o trabalho de edição e pós-produção. O uso de equipamentos sofisticados é justificável pelo intuito inicial das gravações e o apreço pelo material condiz com a condição acadêmica dos personagens, embora o preciosismo nas imagens não caiba nos limites do razoável em momentos de ameaça e temor extremos.

Uma observação a ser considerada a esse respeito é de que, ainda que vejamos boa parte dos *found footages* como imagens amadoras, em muitos casos, como o imediatamente acima referido, tais registros são realizados por profissionais da área de cinematografia. Isso, de certa forma, justifica certo nível de qualidade de filmagem, oferecendo aos produtores um subterfúgio na apresentação de cenas mais estáveis, por exemplo, ao menos nos momentos prévios ao *clímax*. Em “[REC]”, temos uma equipe de jornalistas. Em “A bruxa de Blair”, documentaristas.

Figura 35 - A foto, de “O caçador de troll”[113], mostra o caçador ao qual o título se refere e a equipe, formada por dois estudantes e um *camera-man*, que se dispõe a filmar a rotina do profissional

[113] *Trolljegeren* / André Øvredal / 2010.

Em questão, também, encontra-se a intencional reprodução de erros de som e imagem. Interferências e ruídos, por exemplo. Riscos na imagem, iluminação deficitária, ângulos desfavoráveis e o próprio manuseio instável são usuais. É normal que, em tempos de tensão, a câmera balance, perca o foco, caia, etc., e isso serve ao propósito de manter a verossimilhança. A dosagem, no entanto, sob o risco de irritar o espectador acostumado à qualidade técnica de ficções tradicionais e mesmo a tecnologias digitais próprias com atributos bastante favoráveis (como equipamentos que filmam em *high definition* e oferecem razoável estabilização de imagem), deve ser cuidadosa.

Figura 36-“Desaparecidos” peca pelo excesso de imagens *pixeladas*, mesmo em momentos de total tranquilidade, no início do filme, quando os personagens estavam em casa abrindo os convites, ou mesmo no carro a caminho da festa; a deficiência técnica do equipamento não se equipara à tecnologia da qual dispomos em nossa realidade ontológica

A construção da cena é calculada para parecer espontânea. A progressão narrativa e a instabilidade das imagens devem se manter em equilíbrio para que o espectador compreenda o desenvolvimento da história sem questionar a credibilidade da estrutura documental utilizada. Um exemplo disso são os momentos de encerramento, nos quais a presença da câmera acaba relegada à segundo plano. Em filmes como “A bruxa de Blair” e “[REC]”, o equipamento já se encontra no chão, por exemplo. O que nos permite intuir a conclusão dos casos são os indícios sonoros.

Como poderíamos presumir, as limitações e opções estilísticas mais apropriadas nos levam a uma série de características comuns entre os *found footages*. Entre elas, estão o predomínio de planos abertos, em profundidade, o uso reduzido de *close-ups*e a adoção de tomadas longas e sem cortes.

> A predominância de planos gerais induz os filmes a apresentar, como característica associada, um baixo número de close-ups de rostos. Os dois padrões visuais advêm de uma terceira: a montagem visual dos filmes de *found footage* tende a ser mais lenta, com planos de duração média mais alta do que em filmes de narrativa tradicional. Pode-se comprovar esse padrão através da pesquisa de Barry Salt (2009), que registra em estatísticas a tendência de aceleração progressiva da montagem visual ocorrida a partir da virada entre os anos 1950 e 1960, quando a média de duração de um plano estava entre oito e nove segundos, e o final dos anos 1990, momento em que a média caiu para quatro segundos por plano (SALT, 2009, p. 358). Essa média tende a ser mais alta em filmes de *found footage*, e a explicação para isso tem origem também no princípio da câmera diegética: como a maior parte dos filmes possui apenas um aparato registrando a ação dramática, o diretor não pode variar o enquadramento ao longo da cena, procedimento que destruiria a verossimilhança documental. *[Rec]*, por exemplo, contém apenas 72 tomadas, o que resulta numa média de 57 segundos por plano (há um único plano com 17 minutos e 51

> segundos de duração). Mesmo em *A Bruxa de Blair*, que tem duas equipes autônomas registrando os eventos com aparatos distintos, tem média de 15 segundos por plano. (CARREIRO, 2013-2, p. 11).

Outro dado interessante a se notar é a questão do áudio. Sem dúvidas, o apoio de uma trilha sonora causaria estranhamento, porém, o poder do som como um estímulo sensorial no gênero do horror não pode ser desprezado. Em “Atividade paranormal”, nos segundos que antecedem cada nova aparição sobrenatural, a câmera capta uma espécie de ruído baixo e contínuo, ampliando o suspense para o que está por vir. As já citadas, e desejáveis, imperfeições no som incluem também saturação no microfone, sobreposição de vozes, chiados, respiração e afins.

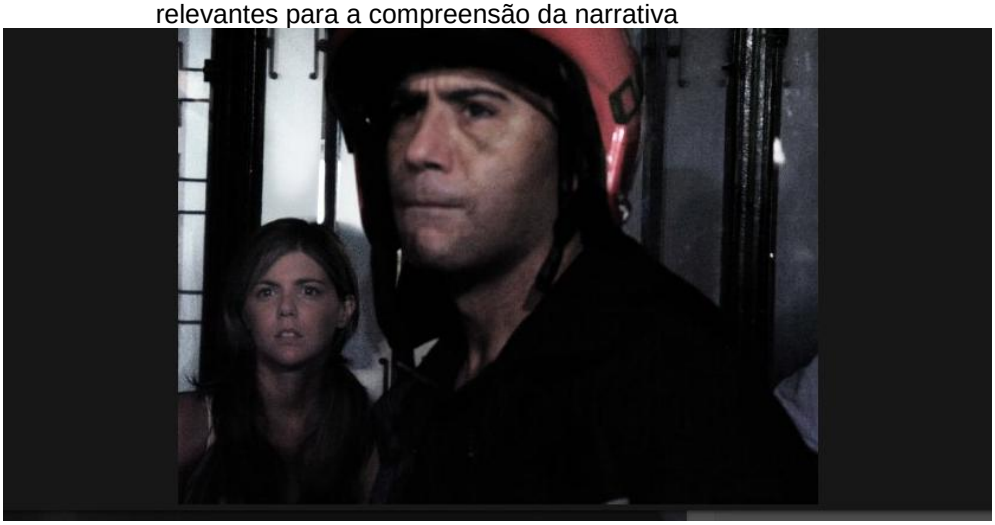
Figura 37 - Na cena em que Heather e Joshua vão buscar o terceiro membro da equipe, Mike, ouvimos música; essa música também faz parte da diegese, logo, os personagens também a escutam, está contida na narrativa

No aspecto sonoro, o espanhol [REC] consiste em um caso a parte. Além do sucesso de público e crítica, a qualidade técnica da produção consolidou alguns parâmetros para as obras subsequentes[114]. Aqui, a mixagem de som foi construída cuidadosamente em estúdio para dispersar ruídos gerados pela captação defeituosa em momentos específicos da narrativa. Dessa forma, obteve-se a imperfeição

[114]Para Rodrigo Carreiro, o filme estabeleceu a encenação em diagonal como o estilo mais eficiente no *found footage*: “[...] o movimento dos atores, que parecem espontâneos e improvisados, mas na verdade são extensamente ensaiados, concentram-se em linhas imaginárias que cruzam diagonalmente o espaço fílmico, seguindo um eixo perpendicular à câmera.” (Carreiro, 2014, p. 112).

pretendida na medida certa, localizada de maneira a não causar prejuízo a inteligibilidade do enredo.

Figura 38 – Em [REC], os diálogos são perfeitamente audíveis nos momentos relevantes para a compreensão da narrativa



Mais um grande destaque em adequação técnica ao estilo *found footage* seriam nossos objetos de análise, a trilogia inicial de “Atividade paranormal”, que receberá atenção exclusiva nas páginas seguintes. Heller-Nicholas, citando Sébastien Lefait(2014, p. 21-22), depõe que:

> [...] o diretor Oren Peli “escolheu encontrar o aspecto sobrenatural intrínseco da câmera, ao invés da qualidade espetacular do que existe nesse campo. Ele trabalha a partir da crença arraigada de que a câmera é dotada de um poder revelador de simular uma aparição paranormal que nunca chega”. Colocado em termos simples, em “Atividade paranormal”, “a natureza das filmagens como vigilância desvelam no poder revelador da câmera a existência desse nada”. O prazer do horror de *found footage*, em parte, vem do conhecimento espectatorial que algo que sabemos racionalmente não ser verdade (o sobrenatural) pode, momentaneamente, ser reimaginado (conscientemente ou não) como “real”, porque o veículo em que a informação é entregue é um em que, em outros casos, confiamos para nos prover com dados fidedignos..

4 **ESTUDO DE CASO: DO 1º AO 3º "ATIVIDADE PARANORMAL"**

Filmado em 2007 com o modesto orçamento de US$ 15 mil[115], "Atividade Paranormal" debutou nos grandes circuitos cinematográficos apenas em 2009, após ganhar destaque em alguns festivais norte-americanos[116] e, com isso, o apoio de distribuição da gigante Paramount Pictures. O filme, escrito e dirigido pelo então estreante Oren Peli, foi reeditado e ganhou um novo desfecho[117], tendo estreado oficialmente no Brasil em 4 de dezembro de 2009. Com arrecadação mundial estimada em US$193.355.800, é considerada uma das produções mais lucrativas da história do cinema e iniciou uma nova franquia no gênero de horror.A partir dos conceitos teóricos apresentados anteriormente, trazemos como estudo de caso os três primeiros filmes da série.

Figura 39 - Dvds da trilogia lançados no Brasil

Sinopse de "Atividade paranormal": Um casal é perseguido por um espírito demoníaco dentro de sua própria casa. Dispostos a desvendar o mistério que assombra suas noites de sono, eles compram uma câmera e passam a filmar tudo o

[115] Dados sobre orçamento e arrecadação mundial retirados do site de críticas e estatísticas norte-americano Box Office Mojo, em 9 de abril de 2011.

[116] O filme estreou no Festival de Cinema Screamfest em 14 de outubro de 2007 e foi exibido no Slamdance Film Festival em 18 de janeiro de 2008.

[117] O final original, no qual a protagonista Katie não sobrevivia, deu lugar a outro encerramento, no qual Katie sumia sem deixar vestígios, favorecendo a possíveis continuações ao não eliminar a personagem.

que acontece. Acabam captando estranhas atividades paranormais que os atormentam e podem ser muito mais perigosas do que imaginam.

Sinopse de "Atividade paranormal 2": Assim que Daniel e Kristi recebem um recém-nascido em sua casa, uma presença demoníaca começa a aterrorizá-los, destruindo seu mundo perfeito e transformando-o num pesadelo inescapável. Câmeras de segurança captam o tormento, fazendo com que cada minuto se torne horrivelmente real.

Sinopse de "Atividade paranormal 3": "Atividade paranormal 3" leva você aonde tudo começou e a atividade é mais intensa do que nunca. As câmeras estão ligadas e registrando os arrepiantes momentos em que o mal começa a aterrorizar as jovens irmãs Katie e Kristi pela primeira vez.

Como vimos anteriormente, os três primeiros filmes de "Atividade Paranormal" seguem uma lógica temporal retroativa. O primeiro, produção independente e de baixo custo, que tinha como cenário a própria residência de seu idealizador, Oren Peli, revela muito pouco ao espectador. O medo do desconhecido é um recurso bastante explorado, inicialmente com os próprios personagens tentando compreender a situação pela qual passam e, por extensão, com o espectador, a partir de seu envolvimento afetivo (ou, nos termos de Platinga, postura assertiva).

Os argumentos do segundo e do terceiro filme giram em torno de peças apresentadas nesse primeiro momento, transformando a trilogia, e também as produções posteriores da franquia, em um quebra-cabeça cada vez mais complexo. Por esse motivo, parece-nos interessante construir nossa análise a partir de uma visão do todo. Em termos de metodologia, poderíamos optar por seguir a trajetória do espectador ou a cronologia dos fatos. A fim de obter um resultado coerente, decidimos desenvolver a mitologia através do tempo, linearmente (de "Atividade paranormal 3" à "Atividade paranormal"), por acreditarmos que a história pode ser mais bem explicada dessa forma, e realizar a análise dos filmes seguindo a forma como foram apresentados à audiência (de "Atividade paranormal" à "Atividade paranormal 3").

4.1**Mitologia**

O que, aqui, chamamos de mitologia da série “Atividade paranormal” se refere à gênese da história, ou seja, ao desenvolvimento gradual da narrativa que se apresenta ao espectador, criando laços que vão se interligando na construção de crenças e saberes que se têm sobre os acontecimentos da franquia. O elemento que conecta os três momentos filmes é a personagem de Katie Featherston. Os VHS’s de data mais antiga, aos quais assistimos em “Atividade paranormal 3”, são herdados por ela após a morte da avó Lois e deixados na casa de sua irmã, Kristi, de onde são roubados em uma invasão domiciliar que ocorre no início do segundo filme. As duas irmãs protagonizam o princípio da mitologia. É no terceiro filme que a história ao qual tivemos acesso na primeira produção, contada por Katie a um especialista em fenômenos paranormais, recebe imagens: vemos a infância assombrada das meninas. Desde tenra idade, Katie, com 8 anos, e Kristi, com 5, eram atormentadas por uma entidade sobrenatural que a caçula tinha como amigo imaginário, chamando-a de Toby.

Figuras 40 e 41 - Em cena de “Atividade paranormal 3”, enquanto Katie comemora seu aniversário com a família e amigos, Kristi se isola e aparenta estar falando sozinha; seu padrasto, ao notar, focaliza a câmera nela

Além das crianças, moravam na casa a mãe, Julie, e o padrasto, Dennis. Lois, mãe de Julie, Randy, assistente de Dennis, e Lisa, a babá das meninas, completam o elenco do filme. Em dado momento da narrativa, Lois questiona a filha sobre a possibilidade de umaterceira gravidez, pressionando-a a tentar conceber um menino. A pergunta é um indicativo importante na mitologia, que retomaremos em breve. Barulhos estranhos pela casa são parte da justificativa para a instalação de câmeras de vigilância, realizada por Dennis, que trabalha com filmagens de casamento e dispunha do equipamento necessário e conhecimento técnico para isso.

No transcorrer da narrativa, após alguns sustos, vemos Katie ser atacada por Toby duas vezes. Na primeira, é presa em um armário, local onde Dennis, posteriormente, encontraum símbolo rabiscado na parede. Na segunda, é arrastada, e sua irmã, na intenção de salvá-la, faz um pacto com a entidade. Qual seria a contrapartida, até então, permanece uma incógnita para nós. Ambos os momentos são de fundamental importância no desenvolver da mitologia.

Figura 42 - Símbolo encontrado por Dennis dentro do armário onde Katie ficou presa em “Atividade paranormal 3”

O símbolo encontrado por Dennis é seu principal referencial de pesquisa na tentativa de entender o que vinha acontecendo na casa. As fontes de consulta eram livros sobre o paranormal, onde ele descobre que crianças são mais suscetíveis a contatos sobrenaturais. O cinegrafista localiza a imagem do triângulo com uma circunferência interna em uma foto de 1930, sendo usado como pingentes em colares de um grupo de mulheres. O texto que acompanhava a fotografia informa quetratava-se de uma espécie de convenção de bruxas, que realizavam cerimônias, preparavam meninas até terem idade suficiente para engravidar e então levavam seus filhos, submetendo-as a uma lavagem cerebral para que não se lembrassem de nada.

Figura 43 - Já nas cenas finais de “Atividade paranormal 3”, Dennis se depara com uma reunião das bruxa, lideradas por sua sogra

Nesse momento, ficamos sabendoda preferência da entidade por oferendas masculinas. Logo, a pergunta de Lois para Julie a respeito de um terceiro filho assume novo significado, colocando sobre ela a suspeita, confirmada ainda no terceiro filme da série, de fazer parte da tal convenção. A residência da avó das meninas serve de refúgio para a família quando as assombrações se intensificam. Lá, o desenho do símbolo na parede e um altar já eram fortes indicativos de ela estava relacionada aos eventos de alguma forma. A comprovação da hipótese vem com o desfecho da história, que traz a perseguição e o assassinato de Dennis, liderados por Lois.

Figura 44- Enquanto fugia das bruxas e procurava sua família, ao final de "Atividade paranormal 3", Dennis encontra um altar

Compreendendo a importância do significado do símbolo no roteiro, retornemos ao momento em que a menina Kristi aceita o acordo com entidade. Naquele instante, não tínhamos informações suficientes que nos permitissem supor qual era o pedido. Contudo, o conhecimentodo papel desempenhado por Lois na trama, aliada à cena de uma brincadeira entre ela e as crianças, na qual a avó arrumava Kristi para seu casamento com Toby, nos indica qual seria a proposta. Detalhe importante é queas crianças não só interagiam com os fenômenos sobrenaturais, como já manifestavam episódios de transes e possessões.

Figura 45 - Em “Atividade paranormal 3”, Lois observa a morte de Dennis: seu corpo se contorce, ouvimos um estalo e ele desfalece no chão; não fica claro se a execução é feita por Toby ou se a própria Lois poderia tê-lo assassinado dessa forma, sem tocá-lo

Após a morte de Dennis, responsável por filmar os eventos do terceiro filme, a câmera permanece gravando até que a fita acabe. Ainda conseguimos ver Katie dar a mão à avó enquanto olha o corpo do padrasto no chão e as duas subirem as escadas ao fundo, com Kristi se juntando a elas no caminho. A fala de Lois é emblemática: as meninas têm que ser preparadas. O destino delas havia sido selado, Kristi e Katie já estavam marcadas. No entanto, a noiva de Toby, que lhe daria um filho, era a caçula. Isso nos leva a “Atividade paranormal 2”, que, entre outras contribuições para a expansão da mitologia, servirá também a explicar o porquê de Katie ter se tornado o alvo, quando a ligação da entidade na infância era com sua irmã.

“Atividade paranormal 2” começa com Kristi e seu marido, Daniel, chegando em casa da maternidade com o recém-nascido Hunter. A cena é filmada por Ali, filha do primeiro casamento de Daniel. Martine, a babá de origem latina, Brad, namorado de Ali, e Abby, a cadela da família, completam o elenco do filme, que também conta com participações de Katie e seu namorado, Micah. Conhecendo o roteiro apresentado no terceiro filme, sabemos que Hunter, primogênito de Kristi, estava prometido em sacrifício. A maior parte das imagens do filme é justificada com a instalação de câmeras de vigilância, ocorrida após uma invasão à residência.

Antes mesmo de qualquer manifestação sobrenatural, somos apresentados a religiosidade e sensitividade de Martine, que é vista por Ali rezando e fazendo o sinal da cruz e diz estar espantando espíritos malignos. A presença de algo estranho no

ambiente também não escapa a Kristi, que revela a irmã estar com uma sensação parecida à que tinha em sua infância assombrada. Logo fica claro que Hunter é o alvo: em diversos momentos, o vemos interagir com um “vazio”, algo não captado em vídeo, e Abby latindo na mesma direção. Em uma das ocasiões, Martine inicia um ritual para protegê-lo, interrompido pela chegada do pai ao local, que a recrimina e demite, dizendo não acreditar em espíritos.

Figura 46 - Em “Atividade paranormal 2”, Ali filma Kristi, Martine e Hunter olhando um álbum de fotografias, quando Kristi se surpreende ao encontrar uma fotografia de Katie criança que achava ter sido perdida em um incêndio; vimos o momento em que o registro foi feito em “Atividade paranormal 3” e veremos a foto novamente em “Atividade paranormal”

Após uma sucessão de acontecimentos estranhos, Daniel fala, pela primeira vez, em fantasmas, contando a Micah o pouco que sabia sobre os episódios ocorridos na infância de suas companheiras. No entanto, é Ali a personagem responsável por nos oferecer novos dados para compor a mitologia. Convencida de que existe alguma entidade na casa, a adolescente decide buscar por informações na internet. A pesquisa fornece algumas pistas que, aos poucos, vão sendo associadas pela menina aos acontecimentos da casa: fantasmas são energias humanas, ao contrário de demônios; quando um humano faz um pacto com um demônio (seja por riqueza, poder ou qualquer outro benefício), ele deve sacrificar o seu primeiro filho ou filha até que a alma de uma criança possa ser recebida.

Já estamos cientes do desejo de Toby por um menino, dado que nos foi revelado no terceiro filme. A busca de Ali nos diz também que, na árvore genealógica de Kristi, Hunter é o primeiro filho homem desde 1930, o que nos leva a

crer que o pacto se trata de uma dívida antiga. Se realizado por Lois, ou mesmo antes dela, só agora poderia ser quitada, com as gerações intermediárias sendo atormentadas, ou trabalhando em função da retribuição.

Abby é a primeira vítima da entidade no segundo filme, o que tira Ali e Daniel de casa rumo a um veterinário, deixando Kristi sozinha com Hunter. O ataque, então, é contra Kristi, que é separada do filho e, no dia seguinte, amanhece em transe. Ao ver uma marca de mordida na perna da madrasta, Ali decide ver o vídeo da noite anterior e, assustada com as cenas, convence o pai a fazer o mesmo. Aconselhado por Martine, Daniel decide realizar um ritual de transferência, que apenas poderia ser feito para alguém com laços sanguíneos, de forma a livrar a esposa da influência demoníaca e repassar a ligação com a entidade para uma outra pessoa. Katie é a escolhida e Kristi não se lembraria de nada.

Figura 47 - Para encerrar o ritual de transferência, em “Atividade paranormal 2”, Daniel queima a fotografia de Katie ainda criança, a mesma encontrada pela sua esposa em momento anterior do filme

Três semanas após a realização do ritual, Kristi recebe a irmã em sua residência, que diz que coisas estranhas andam acontecendo na casa em que divide com Micah. Ao retornar da visita, Katie é surpreendida pelo namorado com uma câmera, dizendo desejar captar as manifestações sobrenaturais, se for o caso, em vídeo. Essa é uma das primeiras cenas do filme inaugural da franquia. Seguindo a ordem cronológica das ocorrências, passemos a “Atividade paranormal”, antes de apresentarmos o desfecho do segundo filme, que consiste no último evento das três produções analisadas.

Figura 48 - Em cena presente tanto em “Atividade paranormal” quanto em “Atividade paranormal 2”, Katie estranha quando é recebida em casa por Micah com uma câmera

Além de Katie e Micah, participam do elenco do primeiro filme da série o Dr. Fredrichs, especialista em eventos paranormais que eles chamam para analisar a situação, e uma amiga do casal chamada Amber. Poucas informações são reveladas nesse filme. A maior parte delas, em conversa entre Katie e o especialista. Ela relata acontecimentos em sua infância, um incêndio com causas desconhecidas na casa em que morava quando criança e que as manifestações paranormais haviam reiniciado semanas antes do início da filmagem.

Figura 49 - Assim como acontece em suas sequências (nas figuras de Ali e Dennis, respectivamente, através de suas pesquisas), em “Atividade paranormal” a construção da mitologia também se dá a partir de um terceiro, nesse caso, o doutor, fonte de informação sobre o tema e para quem a história é relatada

Dr. Fredrichs diagnostica que a entidade está conectada à Katie, e não à casa, já que ela sofreu com tais aparições em locais diferentes e, portanto, não adiantaria fugir. Com os relatos do segundo e terceiro filmes, sabemos o motivo da ligação. O profissional paranormal colabora comnovos dados: entidades se alimentam de energia negativa; segundo religiões, há entidades boas e ruins, para os cristãos, anjos e demônios; a entidade em questão trata-se de um demônio e estabelecer contato pioraria a situação. A própria Katie diz sentir que se trata de um espírito maligno e Micah, ao pesquisar, descobre que entidades malignas existem para causar dor e cometer o mal por diversão.

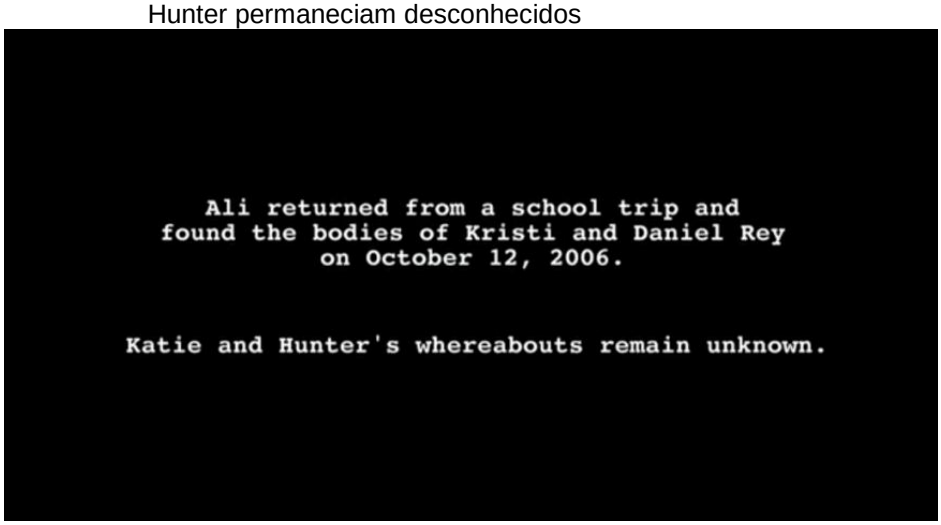
Figura 50 - Em “Atividade paranormal”, após ouvir barulhos vindo de um pequeno cômodo e ver um buraco no teto, Micah encontra uma foto parcialmente queimada de Katie quando criança, mesma imagem utilizada por Daniel no ritual de transferência

Expectativa, sustos e ocorrências captadas em vídeo ditam a tensão latente durante todo o desenvolvimento da narrativa do primeiro filme. Em dado momento, uma tábua Ouija[118] é utilizada, contrariando a recomendação do especialista. Micah pesquisa o nome Diane,uma das possibilidades de mensagem recebida pela tábua, e encontra um caso similar ao de sua namorada (início das manifestações com 8 anos de idade, casa incendiada), no qual foi efetuado um exorcismo que culminou com a morte da menina. O casal entende a resposta obtida através da tábua como uma ameaça e descarta a possibilidade de convocar um padre.

[118] Método de comunicação com espíritos que consiste em uma superfície plana com letras, números ou outros símbolos em que se coloca um indicador móvel.

No desfecho criado pela Paramount, a fim de ampliar as possibilidades de franquia do filme, uma Katie possuída assassina Micah e some sem deixar vestígios. Vemos seu último ato do qual se tem conhecimento[119] no final de “Atividade paranormal 2”. No dia seguinte a morte de Micah, trajando as mesmas roupas, ainda ensanguentadas, Katie vai à casa da irmã. Ainda sob total controle da entidade, executa Daniel e Kristi, coletando, finalmente, o prêmio de direito de Toby, ao levar Hunter. Assim, encerra-se o ciclo narrativo que nos propusemos a retratar.

Figura 51 - Uma cartela encerra “Atividade paranormal 2” nos informando que os corpos de Daniel e Kristi foram encontrados dias depois por Ali, que voltava de um passeio escolar, e que os paradeiros de Katie e Hunter permaneciam desconhecidos



4.2 **Análise**

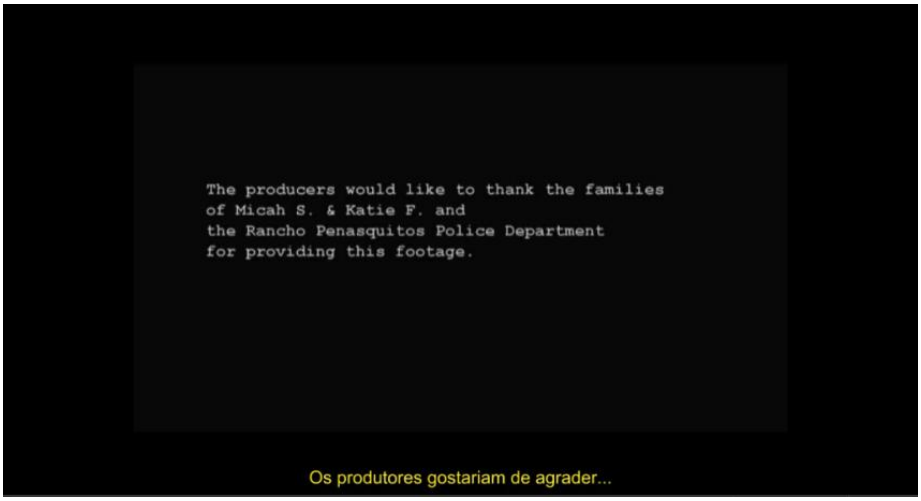
Nosso foco, ao longo de toda a dissertação, foi a estrutura narrativa escolhida em filmes de *found footages* de horror e a possibilidade que esta tem, ao promover uma maior proximidade à realidade ontológica do espectador, de favorecer a reações de medo. Exploramos e exemplificamos opções estéticas e de conteúdo que podem se adequar a proposta, além de mencionarmos também algumas destacáveis estratégias em que o *marketing*não apenas vendia o produto, mas

[119] Considerando apenas o universo dos três filmes que aqui analisamos.

provia à audiência subsídios que estimulavam a confusão entre as barreiras da ficção e do real, amplificando a experiência.

Apresentamos a história narrada nos três primeiros filmes de “Atividade paranormal” através de um processo que desconstruiu os roteiros, nos permitindo apresentar uma história linear, com recortes que privilegiavam detalhes que nos permitessem construir uma mitologia da obra, composta por uma entidade maligna e uma convenção de bruxas devotas a ela. Agora, pretendemos indicar os diversos pontos destacáveis da trilogia quando vista a partir do conceito e características comuns dos *found footages*. Dessa vez, seguiremos a ordem de lançamento das produções. Como de praxe, a narrativa se inicia com uma justificativa para a existência e disponibilização das imagens.

Figura 52 - A cartela de abertura de “Atividade paranormal” é um agradecimento dos produtores àqueles que permitiram que os vídeos fossem exibidos



“Atividade paranormal” começa com um emblemático agradecimento aos familiares de Micah Sloat e Katie Featherston e ao Departamento de Polícia pela cessão das filmagens que retratam os estranhos acontecimentos na residência do jovem casal. Explicar como as imagens foram obtidas e o porquê de haver uma filmagem do ocorrido ajuda a preparar o espectador ao estilo de narrativa que se segue. Na gênese das narrativas *found footages*, é fundamental a existência de um argumento para a introdução da câmera como elemento integrante da diegese. Esta preocupação é atendida prontamente, já que a narrativa tem início na mesma ocasião.

O receio de Katie e a empolgação de Micah com a possibilidade de estarem na presença do sobrenatural explicam a adoção da câmera em seus cotidianos. Micah chega, inclusive, a expor como argumento que se souberem com o que estão lidando, poderão reagir de acordo. A câmera serviria ao propósito de uma ferramenta de conhecimento. A sua importância na narrativa, contudo, vai além de uma simples máquina de registro, influenciando na interação do casal, sendo motivo de discórdia e, mais à frente, vista por Katie como a culpada pela piora das manifestações.

Figura 53 - Em diversos momentos, a câmera pauta a situação que filma; nessa cena de “Atividade paranormal”, Micah se dirige a ela como se falasse com uma pessoa, em outra, apresenta Katie e sua guitarra

Diferentemente de outros filmes no estilo, “Atividade Paranormal” opta pelo uso da câmera imóvel na maior parte do tempo. Praticamente toda ação se desenvolve nas madrugadas vigiadas pela objetiva sobre o tripé, gerando a apreensão do público de maneira diametralmente oposta ao que se observa em obras deste estilo, como “A bruxa de Blair”, que costumam apostar na instabilidade da câmera como fonte de realismo. A presença nos enquadramentos ruins, contudo, também existe aqui.

Figura 54 - Imagens do cotidiano banal são recorrentes; nessa cena de “Atividade paranormal”, Micah cozinha enquanto a câmera está posicionada sobre o balcão, em altura insuficiente para captar seu rosto

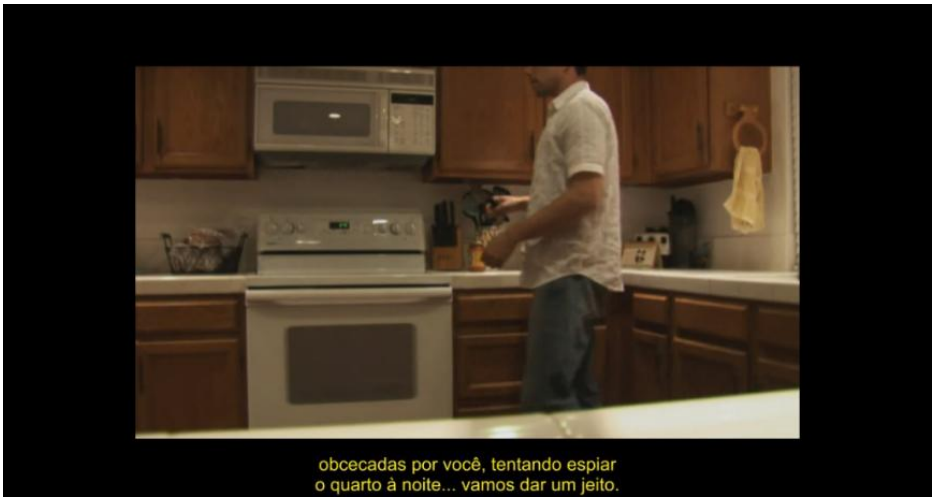
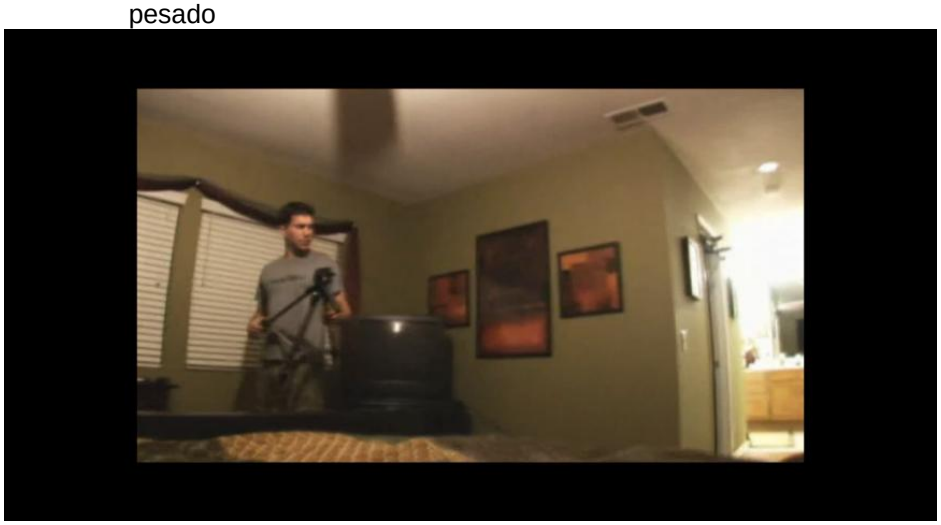


Figura 55 - A rotina de atividades normais não escapa aos registros em “Atividade paranormal”: enquanto a câmera está largada em um canto, Katie costura e Micah dedilha sua guitarra

Vemos também testes de som, com Micah pedindo a Katie que sussurrasse algo a uma distância considerável, e de imagem, a fim de encontrar o melhor posicionamento para o tripé e ajustar a iluminação. E mesmo brincadeiras com a câmera, testando o novo equipamento em tom de curiosidade sobre o que as especificações dele permitem ao usuário e com que qualidade.

Figura 56 - Ao escolher o posicionamento do tripé, Micah e Katie definem o plano (geral) e ângulo (aberto) nos quais assistiremos a boa parte do filme; vale notar que essa é a primeira cena, das poucas, em que Katie manuseia a câmera e sua imperícia, em comparação a Micah, é evidente e justificável por se tratar de um equipamento grande e pesado



Citamos, anteriormente, que, como recurso de montagem, a passagem de tempo durante as madrugadas era realizada através da aceleração do relógio, traço característico de gravação, no canto da tela. Outra forma de marcação de tempo consiste em cartelas datadas, numerando as noites a partir do momento de início dos registros. Isso nos permite ter a dimensão exata do tempo transcorrido na filmagem. “Atividade paranormal” se passa em 21 dias, entre 18 de setembro e 8 de outubro de 2006. As noites 1, 3, 5, 13, 15, 17, 18, 19, 20 e 21 nos são mostradas, além de cenas diurnas alocadas nos intervalos entre elas.

Figura 57 - As datas em que ocorrem manifestações sobrenaturais são evidenciadas por meio cartelas em “Atividade paranormal”

Durante os dias, vemos de atividades cotidianas, principais responsáveis pela simpatia do espectador com os personagens, e ações que, de alguma forma, se relacionavam com a temática da produção: a visita de um especialista em paranormal, pesquisas feitas na internet sobre o assunto, tentativa de contato através de uma tábua Ouija e, principalmente, Micah analisando as imagens gravadas durante a madrugada. Em uma clara relação metalinguística, ele assiste a cenas já vistas por nós e, juntos, vamos observar detalhadamente o fenômeno que foi captado e tentar encontrar um significado. Vimos a porta se mexer, mas é quando ele toma o posto de espectador da própria história que ficamos sabendo que ali não havia entrada de vento. Mais que isso, ele aponta à audiência desatenta que as flores que estavam ao lado permaneceram imóveis.

Figura 58 - Em cena de “Atividade paranormal”, Micah, que trabalha em *home office* com composições sonoras e, portanto, possui equipamento apropriado e expertise, analisa as captações de áudio em tentativa de contato com a entidade

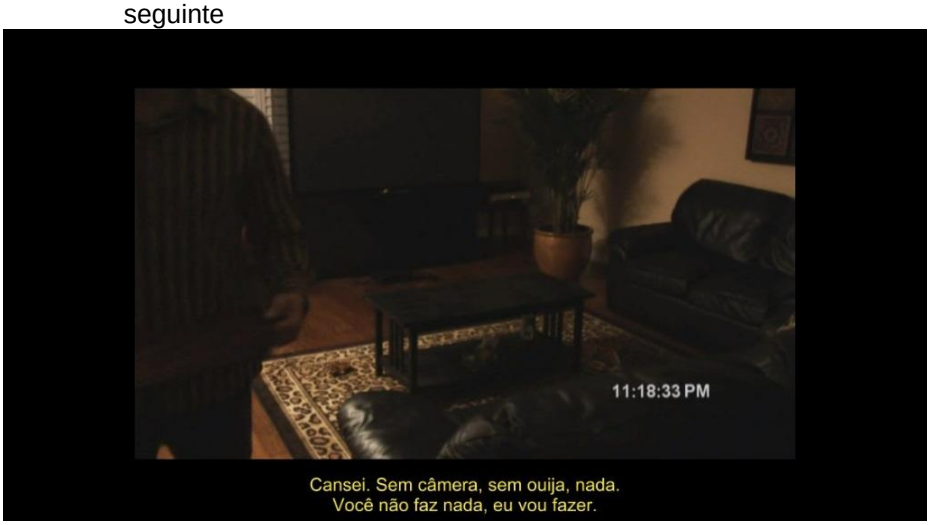
Nota-se que o espaçamento entre as noites é desigual. Isso acontece porque as madrugadas que não possuem nenhum elemento que contribua para a continuidade da narrativa são cortadas. As noites entre 5 e 13 são de calmaria. De 17 a 21, não há intervalo, as atividades paranormais vão escalando até o ponto do desfecho da história, com a morte de Micah. Vale mencionar que, em mais de um momento, Katie aponta a câmera como algo que pode irritar a entidade que a persegue, chegando mesmo a afirmar que, antes das filmagens, as coisas não aconteciam com tanta intensidade ou frequência. Micah argumenta que poderiam

estar ocorrendo há muito tempo, que a câmera apenas permitiu que eles tivessem conhecimento disso.

Figura 59 - Como em outras produções no estilo, em “Atividade paranormal”, a câmera, que, inicialmente contava com uma boa vontade geral, passa a ser motivo de discórdia conforme a tensão vai aumentando, provocando posicionamentos antagônicos dos personagens

A tensão entre o casal provocada pela câmera é responsável por alguns dos cortes existentes nas filmagens. Logo, os protagonistas, além dos produtores anunciados na cartela de abertura do filme, são responsáveis por selecionar ao que teremos acesso nas filmagens. De certa forma, os critérios de seletividade da montagem são apresentados em tempo real, dentro da estrutura narrativa. Em um momento de intimidade, por exemplo, Katie solicita que Micah desative a gravação, pedido este que será repetido posteriormente por razões menos mundanas do que a violação da privacidade do relacionamento. O incômodo demonstrado por ela, em alguns casos, suficiente para uma tomada de ação mais assertiva do que um simples reclame, influencia diretamente na decisão do que é, ou não, mostrado ao espectador.

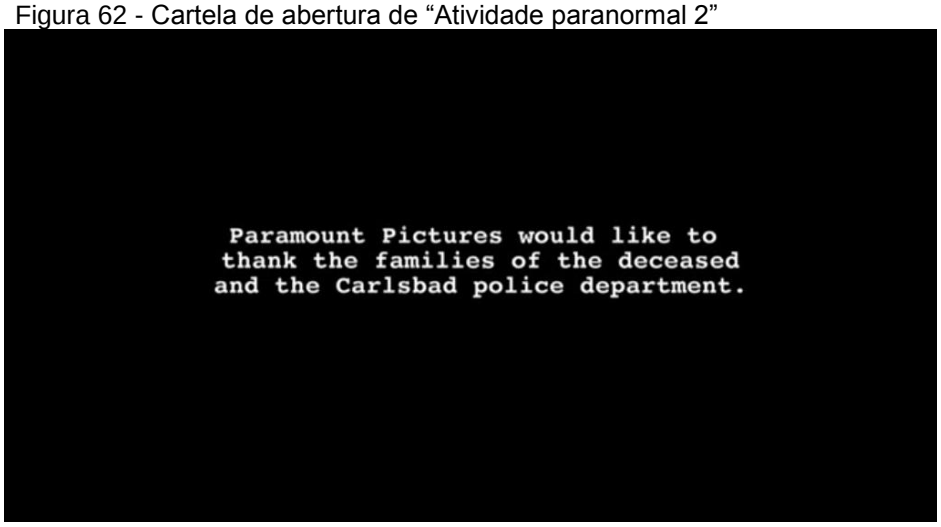
Figura 60 - Além do enquadramento falho, que captura parte do corpo de Micah e Katie apenas em áudio, essa cena de “Atividade paranormal” apresenta uma briga que levou, de fato, ao desligamento da câmera, nos privando de possíveis acontecimentos na noite 16, já que a objetiva só será religada após a reconciliação do casal, no dia seguinte



As sequências de “Atividade paranormal” repetem muitos recursos explorados no original, como a opção por atores desconhecidos. “Atividade paranormal 2” também se inicia com uma cartela de agradecimentos, direcionado aos familiares dos falecidos e à polícia local, pela cessão das imagens. Dessa vez, no entanto, ao invés de produtores anônimos, temos destacada, logo de início, a marca de um grande estúdio.

Figura 61 - Apesar da cartela inicial de “Atividade paranormal” nos evidenciar a existência de produtores, o filme não possui créditos no fim, apenas uma dedicatória

Figura 62 - Cartela de abertura de “Atividade paranormal 2”



As imagens iniciais de “Atividade paranormal 2” são compostas por uma montagem de três momentos distintos, que podemos considerar como prefácios. O primeiro mostra a chegada do recém-nascido Hunter ao lar, com sua meia-irmã Ali registrando o momento e lhe apresentando a casa e as pessoas que farão parte do seu convívio. Obviamente, para nós espectadores, a cena é muito útil: conhecemos, aqui, o cenário e personagens que acompanharemos durante todo o filme. O segundo momento de filmagem mostra o aniversário de um ano do bebê. Em ambos os casos, as gravações são por motivos afetivos, lembranças da primeira infância do filho do casal, que pretende, e diz isso em vídeo, mostrar as imagens a ele quando estiver crescido.

A terceira cena, responsável por justificar o restante da narrativa, ao fornecer um motivo para a entrada das câmeras no dia a dia da família mostra a residência revirada. Essa filmagem específica é realizada a fim de servir como evidência do prejuízo para a seguradora. Já as gravações subsequentes mostram a instalação de câmeras de vigilância, recurso utilizado para evitar (ou capturar em vídeo) uma nova invasão.

Figura 63 - Em “Atividade paranormal 2”, após encontrar sua casa destruída, o casal decide instalar câmeras de segurança

A partir daí, teremos acesso às imagens captadas pelo circuito de segurança, composto por seis câmeras estrategicamente alocadas de modo a monitorar toda a casa. Adicionando a câmera amadora de Ali, que nos permitiu ver as cenas anteriores, temos um total de sete objetivas se alternando, em uma montagem que prima pelo realismo, para nos contar uma história. Vale lembrar que o primeiro filme contava apenas com um equipamento, que ora era fixado no tripé, ou mesmo deixado no chão ou sobre algum móvel, ora era manuseado pelos personagens.

Figura 64 - Podemos diferenciar facilmente entre os tipo de câmera que nos narram a história em “Atividade paranormal 2”: além do posicionamento fixo, que estabelece o plano aberto em boa parte do filme, as imagens feitas via vigilância contam com a marcação de horário no canto da tela

Traço que se tornou característico da franquia, as cartelas com determinação de data, contando do momento em que as câmeras passam a fazer parte do cotidiano da família até o desfecho da narrativa, são utilizadas de forma equivalente ao primeiro filme. Vemos imagens das noites 1, 2, 3, 5, 8, 10, 12, 17 e 19, com cenas diurnas que as intervalam e um encerramento que é posterior ao evento final do primeiro filme. Além da montagem evidente dos produtores, novamente temos a interferência dos personagens quanto ao que é permitido ou não aos olhos do espectador.

Figura 65 - Em cena de “Atividade paranormal 2”, Daniel filma a esposa na banheira: a câmera é desligada quando ele resolve se juntar a ela; através das marcações de noite, sabemos que, após os prefácios, a narrativa se desenvolve, de fato, entre 7 de agosto e 9 de outubro de 2006

Dado interessante é o diálogo estabelecido entre “Atividade paranormal” e “Atividade paranormal 2”, principalmente com a participação de Micah. Em visita do rapaz, uma mensagem na tela, como vemos na imagem abaixo, nos dá a dimensão exata da relação entre as cronologias das duas produções. Mais a frente, a morte do personagem será novamente utilizada como referência de data na narrativa, quando aparece a informação de que Micah foi morto em 8 de outubro de 2006, um dia antes da cena final do segundo filme.

Figura 66 - As marcações de tempo são evidentes: o próprio espectador poderia ter feito o cálculo, mas quando Micah chega a residência da cunhada, em “Atividade paranormal 2”, somos informados de que aquela data, 9 de agosto de 2006, antecede sua morte em 60 dias

A montagem do filma prioriza a alternância das imagensdos cômodos vigiados. Em alguns momentos, seguindo os personagens e, em outros, mantendo um ritmo que permite ao filme uma estratégia de suspense.Ao treinar o espectador a esperar esse revezamento, que acontece mesmo nos momentos em que uma atividade paranormal acontece para uma das câmeras, esta tática permite que o evento seja parcialmente omitido. A montagem das câmeras de vigilância é realizada através da compilação de imagens das seis objetivas. As ocasiões de evento paranormal, normalmente, são captadas por apenas uma câmera de cada vez, já que, ao posicioná-las de forma a vigiar toda a casa, a redundância entre os espaços cobertos é mínima. Assim, em alguns momentos, quando a atividade acontece para uma das câmeras, passamos às outras antes de retornarmos à primeira para podermos identificar o ocorrido.

Figura 67 - Em “Atividade paranormal 2”, na sequência em que Martine é demitida por Daniel, acompanhamos os personagens por três câmeras diferentes, conforme se deslocam

As interações cotidianas, como era de se esperar, são muito presentes. Umas, funcionam como forma de aproximação entre personagens e espectador, estabelecendo uma identificação através de apresentação de rotinas familiares

bastante comuns (como cozinhar e bate-papos), fortalecidas pela estética na qual são mostradas. Essa simpatia é valiosa em uma produção de horror, já que o sentimento espectador, normalmente, é espelhado no sentimento do(s) personagem(s) que ele acompanha. Logo, quanto maior o grau de empatia criado, mais intensas serão as sensações que a fruição do filme proporcionará. Outras dessas interações servem para nos fornecer subsídios para acontecimentos posteriores, como informações, a princípio, sem grande importância ou mesmo detalhes técnicos dos equipamentos de filmagem disponíveis. Algumas atendem a ambos os propósitos.

Figura 68 - Pai e filha conversam enquanto a adolescente pinta as unhas e, para provocá-la, ele apaga a luz, ligando a visão noturna da câmera que portava no momento; mais a frente, o conhecimento que temos da existência desse recurso nos permitirá aceitar facilmente quando ele for utilizado por necessidade

O porão, local onde não há câmera de segurança, é o cenário de um dos momentos mais importantes do filme. Dessa forma, não teríamos acesso à cena por meio da estabilidade da vigilância. O espectador é guiado até a locação por um dos personagens, através da câmera portátil. Nesse ponto do filme, já estamos em um estágio avançado de manifestações paranormais. Kristi encontra-se possuída pela entidade e, ao ser confrontada por uma cruz, no início do ritual de transferência realizado por Daniel, todas as luzes da casa são desligadas. Resta ao marido, em sua tentativa de encontrar a esposa, e também seu filho, que desapareceu junto a ela, usar a visão noturna da objetiva como uma lanterna, iluminando seu caminho.

Nota-se que esse é um dos poucos momentos em que a instabilidade da imagem se apresenta na produção, com planos e ângulos pouco usuais, trepidação

e falta de foco. A preocupação não é com a filmagem. A utilização da câmera possui uma finalidade diversa (servindo como fonte de luz) e a existência daquela gravação em particular foi uma mera consequência deste objetivo inicial. Isso estabelece um contraste bastante evidente com os outros sustos presentes no filme. Tal destaque nos faz identificar a cena como o *clímax* da produção, ainda que ela termine sem vítimas fatais.

Figura 69 - Em “Atividade paranormal 2”, ao encontrar Hunter, Daniel deixa a câmera no chão iluminando o canto em que o filho estava para ir buscá-lo; vemos a cena de cabeça para baixo

Figura 70 - Durante a realização do ritual de transferência, em “Atividade paranormal 2”, assistimos apenas ao tremor, evidenciado pela movimentação dos objetos que estavam no chão do porão, do lado contrário a onde, de fato, acontecia a ação

O filme é encerrado com as imagens das câmeras de segurança. Vemos Katie, possuída, parada no fundo da cena observando seu cunhado Daniel no sofá

assistindo televisão. As objetivas são alternadas na montagem: vemos a cozinha, o hall de entrada da casa com as escadas para o segundo andar, Kristi no quarto embalando Hunter, a saída para a rua e a piscina para, então, retornarmos à sala, onde Katie já encontrava-se às costas de Daniel para matá-lo. Ao contrário do que ocorre no primeiro filme, neste, ao fim, há créditos de produção.

Figura 71 - No desfecho de “Atividade paranormal 2”, podemos ver Katie ao longe observando; sua movimentação é ocultada de nossas vistas através da rotação entre as câmeras; quando voltamos à sala, ela já está atrás de Daniel, pronta para quebrar seu pescoço

Chegamos então ao último filme de nossa análise prática, que aposta nas mesmas estratégias já citadas, apresentando poucas novidades. Ao contrário do que ocorre nos anteriores, em “Atividade paranormal 3” não há um agradecimento inicial pela cessão das imagens. O que vemos é um prefácio que nos permite saber que gravações são essas, mas nada que indique que elas foram encontradas por alguém, como é comum nos *found footages*. Assim como em “Atividade paranormal

2”, a cena introdutória é uma gravação com motivações afetivas. Kristi estava grávida e seu marido registrava os preparativos para recepção do bebê, quando sua irmã chega pedindo para guardar uma caixa, que continham VHS’s da infância das duas, no porão.

A cena seguinte, intersecção com o segundo filme, mostra a documentação em vídeo do prejuízo causado pela suposta invasão domiciliar. Daniel é o responsável por verificar o porão e nota que o único item que falta no cômodo é a caixa trazida por Katie. A partir daí, passamos a assistir aos VHS’s desaparecidos, o que, considerando os argumentos típicos dos *found footages* (e, principalmente, sua nomenclatura), torna-se um curioso contraponto. Em outras palavras, aparentemente, ninguém encontrou as gravações, pelo contrário, as filmagens foram perdidas. Não há justificativa de como aquelas imagens chegaram ao espectador.

Figura 72 - Em “Atividade paranormal 3”, não há cartela de abertura, mas sim indicações de que veremos a seguir as fitas de vídeo que desapareceram, como tela azul, tela de *play*, queda na qualidade, com problemas de interferência até a estabilização da imagem, e marcação de data em formato analógico no canto da tela

Estamos agora em 1988. O primeiro registro data de 3 de setembro e a cena final acontece entre 23 e 30 do mesmo mês. Da mesma forma que “Atividade paranormal 2”, o filme se inicia com uma edição que mostra imagens de alguns momentos familiares: o aniversário de 8 anos Katie, Kristi perdendo um dente de leite, o dia em que a foto de Katie que aparece nos dois primeiros filme foi tirada, Dennis trabalhando em seu estúdio. A justificativa para a instalação de câmeras, o que nos permitirá acompanhar o cotidiano da família, está em uma dessas filmagens iniciais. Julie e Dennis resolvem fazer um vídeo erótico e, durante o ato, ocorre um

pequeno terremoto. Ao analisar as imagens posteriormente, Dennis acha ter visto algo se mover, o que, somado a estranhos ruídos que já vinha escutando na casa, o leva a querer monitorar o local.

Figura 73 - A metalinguagem é um fator essencial nos *found footages*, muito explorado na franquia; em “Atividade paranormal 3” a análise de uma gravação justifica a existência de outras

Dennis, cinegrafista de casamentos que possuía um estúdio de edição em casa, é um importante personagem na produção. É ele o responsável pelas câmeras, que possuem autonomia de apenas seis horas, já que é este tempo de duração das fitas. Fora a questão de qualidade da imagem, esse detalhe já mostra a limitação do analógico com relação ao digital, apresentando um problema que não existia nos filmes anteriores e que não poderia ser evitado, visto que esse se passa na década de 1980. É ele também quem define a posição das objetivas e quem assistirá as gravações, acompanhado por seu assistente. Inicialmente, duas câmeras são utilizadas, uma em cada quarto. Daqui por diante, o filme retoma a montagem por cartelas característica da franquia. Vemos as noites 1, 5, 8, 10, 13, 14 e intervalos diurnos entre elas.

Após registrar alguns incidentes, como lâmpadas acendendo e apagando sozinhas, uma terceira câmera é introduzida. O novo equipamento deveria contemplar sala e cozinha e, para tanto, é instalado sobre o oscilador de um aparelho ventilador desmontado, mantendo uma movimentação contínua, em *loop*, entre os dois ambientes. O deslocamento do foco é utilizado a favor do horror, criando expectativa nos momentos em que a ação se desenrola em um dos

cômodos e somos privados de segundos preciosos até que a câmera retorne ao local onde acontece a ação.

Figura 74 - O oscilador utilizado em “Atividade paranormal 3” é responsável por alguns dos sustos do filme; nessa sequência, Lisa está sozinha na cozinha no primeiro momento quando a câmera se direciona para a sala e, ao retornar, capta um lençol no formato de uma criança, que vai ao chão quase imediatamente, enquanto a objetiva continua sua movimentação

A utilização das câmeras fixas, mesmo no caso do tripé em movimento, garante estabilidade na imagem. O encerramento do filme, no entanto, não acontece na residência da família. Após a intensificação das atividades sobrenaturais, Julie finalmente aceita sair da residência. As cenas seguintes serão registradas por Dennis, contrariando o desejo da namorada de encerrar as filmagens ao afirmar que só pararia depois que toda aquela situação acabasse. Da trilogia, “Atividade paranormal 3” é o único que possui seu desfecho apresentado com imagens trepidantes, fruto da perseguição do personagem detentor da câmera. Apesar do compromisso assumido com o registro da situação, em sua busca pela própria sobrevivência e tentativa de encontrar sua namorada e enteadas, a filmagem fica em segundo plano, com a câmera sendo apenas carregada, usada como luz ou largada no chão.

Figura 75 - Em dado momento das cenas finais de “Atividade paranormal 3”, Dennis e Kristi se escondem em um armário; o pequeno foco de luz circular sobre a maçaneta nos indica que a câmera estava sendo utilizada como instrumento de iluminação

Figura 76 - A câmera continua gravando após a morte de seu portador; o fim é demarcado pelo término (ou defeito) da mídia (no caso, VHS); há créditos de produção

CONCLUSÃO

“Holocausto canibal”, por toda a repercussão e polêmica que gerou na época de seu lançamento, em 1980, tornando o filme deveras conhecido, é tido como o marco inicial na utilização de uma estética tipicamente documental no cinema ficcional de horror. Como exposto anteriormente, Deodato, seu diretor, possui uma trajetória profissional ligada ao cinema neorrealista italiano e tinha como propósito realizar uma contundente crítica ao jornalismo sensacionalista. Em sua busca por um realismo grotesco, fez uso de diversas técnicas comumente associadas à corrente cinematográfica na qual iniciou a carreira.

Apesar da nova possibilidade no gênero de horror ter sido inaugurada quase vinte anos antes, é com “A bruxa de Blair” que o *found footage* passa a figurar nos mercados de grande circulação. O uso que a obra fez do *marketing* para transformar seu argumento em uma lenda urbana real para o espectador destaca-se em meio à produção contemporânea. Sua importância na disseminação dos *found footage*sé evidente, tendo estimulado e influenciado diversas outras obras, a partir do lucro obtido e das opções estilísticas usadas.

Hoje, esses pseudodocumentários de horror compõem uma relevante fração nos lançamentos do gênero mundialmente. “Atividade paranormal”, por exemplo, faz parte de uma franquia extremamente lucrativa, que pretende lançar seu sétimo filme em 2015. “Cloverfield – monstro”, “Desaparecidos”, “[REC]”, “Diário dos mortos”, “O caçador de trolls”, “Contatos imediatos de quarto grau” e “Megan está desaparecida” são outros títulos destacados por nós ao longo da dissertação.

O cerne de nosso estudo está na adoção de uma estética documental no cinema de ficção. Estratégias como o uso de suportes transmidiáticos para semear falsas informações que favorecem a promoção dos filmes, a tentativa de alterar a percepção inicial que o espectador tem da obra, a forma de construção ambígua dos personagens, a preocupação com roteiros que contemplem detalhes cotidianos, a importância assumida pelas câmeras de vigilância na contemporaneidade, as constantes autorreferências, a escolha dos critérios de montagem e a relação estabelecida com o tempo são maneiras de induzir o espectador a um universo que prima pelo realismo.

Foram apontadas diversas peculiaridades nestas obras, como a busca pela espontaneidade dos atores, favorecendo a improvisação e dando ao roteiro maior maleabilidade. A entrada da câmera na narrativa merece destaque, sendo explicitada no momento inicial do filme, assim como sua saída é determinante para o encerramento. Uma justificativa para que houvesse a gravação do evento constitui-se em outro fator condizente com o estilo. As passagens de tempo são um desafio. O corte normalmente está relacionado a uma incapacidade momentânea da câmera.

"Atividade paranormal" e seus dois sucessores imediatos, tomado por nós como exemplos para análise, utilizam-se de diversas estratégias para estabelecer uma estrutura documental. Os personagens mantêm os nomes de seus intérpretes; a passagem de tempo se dá através de cartelas datadas e aceleração do relógio (marcas evidentes de manipulação dos registros); a câmera está contida na narrativa e tanto ela quanto a filmagem são acessíveis aos personagens; os planos e ângulos, quando câmeras de vigilância ou apoiadas no tripé, são abertos e estáveis; o ritmo é mais lento, com planos sequência maiores que o habitualmente utilizado no cinema comercial; quando a câmeraé manuseada, temos imagens instáveis e planos pouco usuais; início e fim da narrativa são justificados; entre outros recursos utilizadospela franquia na tentativa de obtenção de uma estética documental nestas produções de horror.

Vale mencionar que a gramática aqui instituída é amplamente corroborada pela presença constante dos mecanismos de registro em nossas vidas. Os vídeos caseiros adquiriram grande popularidade ao longo dos anos e seu estilo é de fácil reconhecimento para as pessoas, tanto na perspectiva de quem filma, quanto na de quem assiste. Isso pode ser visto como um facilitador à boa recepção quea estética tem ganhado. No mais, a adoção deste estilo é bastante propícia a produções independentes, pois, propondo-se como filmagem caseira ou inacabada, pode trazer um custo benefício bastante vantajoso, já que os mesmos recursos usados para garantir a verossimilhança (como atores desconhecidos, equipamentos acessíveis, cenários naturais ou caseiros) podem baratear os custos de produção. Ao mesmo tempo, superproduções, como "Cloverfield – monstro", também tem espaço.

Trabalhamos a partir de dois grandes conceitos do cinema: documentário e gênero do horror, privilegiando, em ambos os casos, teorias propostas por Noël Carrol. Para o autor, a forma de recepção do espectador é parte fundamental, unida à intencionalidade do produtor, na definição do caráter de um filme: se documental

ou ficcional. Carrol, Ramos e Comolli enxergam no documentário uma forma de se relacionar com o espectador diferente da que existe na ficção, já que no primeiro, parte-se de um referente que existe em nossa realidade e produz-se uma visão sobre ele. Quando temos um pseudodocumentário, os dois parâmetros utilizados para distinguir documentário e ficção são contrapostos: o desejo do produtor é nublar, tanto quanto possível, a percepção do espectador.

A boa aceitação destes tipos de registros calcados no realismo estético também deve ser relacionada ao fascínio que o real parece provocar em nossa sociedade atual. Autores como Comolli e Jaguaribe tratam da questão. Respectivamente, a necessidade do espectador, que deseja se permitir uma experiência que confunda seus sentidos de real e espetáculo, e a própria percepção turva de cotidiano que temos hoje, tanto em meios artísticos quanto em meios jornalísticos, são argumentos.

Nota-se que a figura do espectador é fundamental para entendermos o sucesso dos *found footages*de horror. Falamos de um estilo que apresenta conteúdo fictício em trajes factuais, propondo à audiência uma aproximação estética e argumentativa de seu cotidiano. A criação de laços de simpatia é, portanto, natural. O espectador pode se identificar com o personagem de forma mais direta, enxergando nos filmes banalidades que fazem parte da própria rotina.

Esse sentimento é extremamente benéfico ao cinema de modo geral e, mais especificamente, ao gênero de horror, que tem por pressuposto básico a provocação ao medo. Para que o propósito de um filme do gênero se concretize, ele deve, necessariamente, causar reações emotivas no seu público. O dito horror artístico está diretamente relacionado à conexão criada entre personagem e espectador. Logo, quanto mais bem sucedido em estabelecer a empatia entre as partes a obra for capaz de ser, melhor para o intuito primeiro de uma produção de horror: assustar.

Defendemos a ideia de que os *found footages* levam certa vantagem contra as narrativas tradicionais no estabelecimento desse elo. Isso, devido a familiaridade com a qual apresentam seus personagens, gente como a gente, cenários comuns, circunstâncias casuais, situações, em certos momentos, até tediosas, e mesmo a interação com aparatos de filmagem, com a instrumentalização que se faz deles.

Apesar da diversidade possível nos pseudodocumentários realizados a partir de gravações encontradas, com representantes em comédias, dramas e ficções científicas, o horror é o gênero que melhor aproveita a potencialidade do estilo. O

amadorismo, ou mesmo a estética da vigilância, favorecem o suspense na medida em que, ao eliminar o diretor onisciente, capaz de nos apresentar todos os detalhes da história em diferentes ângulos e planos, passamos a estar limitados ao que o portador da câmera teve acesso e à sua perícia com a objetiva.

Carreiro e Heller-Nicholas chegam a denominar os *found footages* como um subgênero do horror. Evitamos utilizar tal classificação durante o presente trabalho, exceto ao nos referirmos especificamente a falas de um dos dois, por entendermos que nossa análise privilegia a compreensão do estilo como uma estrutura narrativa. Seguindo a categorização de Cherry, podemos, inclusive, alocar obras de *found footages* em normatizações subgenéricas consolidadas do horror: “Diário dos mortos” e “[REC]” são filmes de zumbi, “A bruxa de Blair” e “Atividade paranormal”, filmes de fenômenos sobrenaturais. Ainda assim, a expressividade alcançada pelo estilo traz uma quantidade de filmes em número suficiente para referendar a relevância do fenômeno na atualidade.

Figura 77 - Cena final de “A bruxa de Blair”, filme responsável por catapultar a produção de *found footages* de horror

REFERÊNCIAS

ANDREWS, J. Dudley. **As principais teorias do cinema.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

BAR, François; PIZZANI, Francis; WEBER, Matthew. **Mobile technology appropriation in a distant mirror: baroque infiltration, creolization and cannibalism.**Seminario sobre Desarrollo Económico, Desarrollo Social y Comunicaciones Móviles en América Latina, 2007.

BAZIN, André. **O cinema – Ensaios.**[S.l.]: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema.**[S.l.: s. n.], 1980.(Coleção Primeiros Passos).

BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard. ***Remediation.***[S.l.]: MIT Press, 1999.

BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação.** [S.l.]: Sulina, 2012.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano.In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria Contemporânea do Cinema.** [S.l.],2005. v. 2.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? – uma história do horror nos filmes brasileiros.** Universidade Estadual de Campinas. 2008.

CARREIRO, Rodrigo. Imitação da Vida – Apontamentos sobre o uso da estilística do documentário em filmes de horror.**Revista do Programa de Pós-gradução da Escola de Comunicação da UFRJ**. Dossiê: Imaginando o real: novos realismos, volume 15, número 03. 2013.

CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror. In: XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, 04 a 07 de junho de 2013.

CARROLL, Nöel. **AFilosofia do Horror ou Paradoxos do Coração.** Campinas: Papirus, 1999.

CARROLL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual.** In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional. [S.l.]: Senac, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do saber.**[S.l.]: Vozes, 1998.

CHERRY, Brigid. **Horror.**[S.l.]: Routledge, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Minas Gerais: UFMG,2008.

CUNHA, Almir. **Dicionário de artes plásticas.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

FABRIS, Mariarosario. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org) **História do Cinema Mundial**.[S.l.]: Papirus, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões.**[S. l.]: Vozes, 2007.

GUERRA, Felipe M. Montagem, realismo e antropofagia: Eisenstein e Bazin em *Canibal Holocausto* (1980).**Revista Rumores**, edição 7, v. 1, jan.-jun. de 2010.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **Found Footage Horror Films.** McFarland & Company Inc. 2014.

HUTCHINGS, Peter. **The A to Z of horror cinema.** The Scarecrow Press, Inc. 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real – estética, mídia e cultura.** [S.l.]: Rocco, 2007.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.**[S.l.]: Aleph, 2008.

LEMOS, André. Mídias locativas e vigilância. Sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais.In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (Org). **Vigilância e visibilidade**: espaço, tecnologia e identificação.[S.l.]: Sulina, 2012.

KEMP, Philip (Org.). **Tudo sobre cinema.** [S.l.]: Sextante, 2011.

LEVIN, Thomas Y. Retórica do índex temporal: narração vigilante e o cinema de “tempo real”. In: MACIEL, Kátia (Org). **Transcinemas**. [S.l.]: Contracapa, 2009.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem do Cinema.**[S.l.]: Dinalivro, 2005.

NDALIANIS, Angela. ***Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment.*** Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology,2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. [S.l.]: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Apresentação.** In: MASCARELLO, Fernando (Org) História do Cinema Mundial. [S.l.]: Papirus, 2006.

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

ROSCOE, Jane. The Blair Witch Project - Mock-documentary goes mainstream. **Jump Cut**: A Review of Contemporary Media. Número 43, julho de 2000.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário.In: MARTINS, ECKERT, NOVAES (Org.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**.Bauru: EDUSC, 2005.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação.**Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco: Introdução à Cultura de Massa Brasileira.** [S.l.]: Vozes, 1978.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** [S.l.]: Papirus, 2013.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário Moderno.** In: MASCARELLO, Fernando (Org). História do Cinema Mundial. [S.l.]: Papirus, 2006.

WALTON, Kendall. **Temores fictícios.**In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). Teoria contemporânea do cinema. Volume I. [S.l.]: Ed. Senac, 2005.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of Literature.** 3. ed. Nova York: Harcourt, Brace e World, 1956.

APÊNDICE A – Decupagem: Atividade paranormal

Eventos	Atividade paranormal
Abertura	Os produtores gostariam de agradecer às famílias de Micah S. e Katie F. e à polícia de Rancho Penasquitos por fornecer essas imagens[120]
	San Diego, CA – **18 de setembro de 2006**: Micah testa a câmera. Katie questiona a presença da objetiva (por que não uma câmera menor, de mão?)
	Interações para a câmera
Justificativa	Capturar fenômeno paranormal
	Micah: se soubermos o que está acontecendo, poderemos reagir de acordo (câmera como ferramenta de conhecimento)
	Suspeita de que as crianças vizinhas sejam responsáveis pelas coisas estranhas que vinham acontecendo (Micah) - Katie contesta fazendo referência à infância (convive com fatos estranhos desde os 8 anos de idade)
	Micah quer estimular os acontecimentos para captar em vídeo (“seria legal ter provas substanciais” – Katie recusa)
Primeiro susto	Som estranho (ruído grave contínuo) – freezer (Micah mostra decepção)
Posição da câmera	Definição da posição do tripé (ponto de referência de boa parte das filmagens) – ângulo de visão que capte cama e corredor (de onde ouvem passos – luz é deixada acesa para iluminar para a câmera)
Noite #1	**18 de setembro de 2006** – sem sustos
Intervalo entre noites	“Gracinhas” para a câmera – objeto passa a pautar as interações do casal

[120] Mensagem de abertura original.

	Especialista em fenômenos paranormais (Dr. Fredrichs) é chamado (Katie pede desculpas pela câmera) - oportunidade de conhecermos melhor os personagens
	Micah trabalha com composições sonoras (possui equipamento e expertise) – *home office*
	Katie – estudante (inglês e especialização em espanhol) – deseja ser professora
	Micah e Katie – 3 anos juntos e prestes a noivar
	Dr. Fredrichs diz que boa parte das manifestações que é chamado a analisar tem explicações simples (bichos, encanamentos, etc.)
	Katie relata sua história: início das assombrações aos 8 anos, sua irmã tinha 5, ambas participaram da experiência: ouvir respiração, ver sombra (sempre no pé de sua cama, mas a irmã também via) – ambas ficavam aterrorizadas (aconteceu por um tempo na sua primeira casa e então houve um incêndio e se mudaram – causa desconhecida: corpo de bombeiros não foi capaz de determinar). Manifestações da assombração intermitentes desde os 13 anos (reiniciada semanas antes da data de início de filmagem) – início da construção da mitologia
	Dr. diagnostica que a entidade está conectada a Katie, já que se manifestou em locais diferentes
	Relato de incidentes: luzes piscando, torneiras ligando sozinhas, batidas e arranhões na parede, sussurros (às vezes, Katie identifica seu nome) – maior parte das atividades no quarto
	Micah mostra ao Dr. o equipamento montado (tripé, câmera, iluminação, gravador de áudio) e pergunta o que fazer para atrair uma manifestação – Dr. diz que essas entidades se alimentam de energia negativa, se há algo negativo, vai ajudar a intensificar a assombração. Micah

	referencia a mãe de Katie: “Não convide mais sua mãe pra cá”
	Religiões dizem que há entidades boas e ruins (cristãos: anjos e demônios). Dr. aconselha Katie a não responder a entidade, mas avisa que ela não tem como fugir, pois o ente irá segui-la se for para outro local – necessário lidar com isso ali
	Dr. é especialista em fantasmas (seres humanos mortos;demônios são diferentes, não são pessoas) e diz que sente uma presença demoníaca forte na casa e que esta se incomoda com sua presença (indica Dr. Abrahan, demonologista)
	Dr. adverte contra o perigo de tentar se comunicar (isso é convidá-lo a entrar). Em alguns casos (poucos), pessoas morreram. Katie demonstra confiança no Dr., ao contrário de Micah, que a convence a ligar para o demonologista apenas se a situação se agravar
Noite #3	**20 de setembro de 2006** – porta se move
Intervalo entre noites	Micah vê a cena no laptop e verifica que todas as portas e janelas da casa estavam fechadas e que as flores ao lado não se movem (não foi o vento): nota – porta se move nas duas direções: sentido de fechar e retornando a posição original
	Segundo susto: Katie grita por Micah e ele busca a câmera antes de atendê-la na expectativa de captar algo sobrenatural (motivo: aranha)
	Micah questiona a entidade e pesquisa sobre o assunto, concluindo se tratar de um demônio (Katie sente uma presença maligna que quer machucá-la). Entidades malignas existem para causar dor, cometer mal por diversão – livro que Micah lê

	Micah se empolga por estar gravando um fenômeno raro; Katie discorda – sente medo. Katie entende que a câmera pode irritar a entidade, influenciar no problema
Noite #5	**22 de setembro de 2006** – Katie acorda assustada (pesadelo), barulho no andar de baixo
Intervalo entre noites	Amiga do casal (Amber) na casa – Micah mostra o vídeo e áudio da noite anterior: sons contínuos (respiração?) – Micah sugere comprar uma tábua Ouija (amiga diz que isso convidaria o ente a entrar – senso comum)
	Micah provoca o demônio depois de uns dias de calmaria
Noite #13	**30 de setembro de 2006** – sons no andar de baixo
Intervalo entre noites	Katie insiste em parar com a câmera. Para Micah, as filmagens “são ouro”, “coisas legais acontecendo”
	Katie atesta que as coisas não aconteciam com tanta frequência / intensidade antes da câmera
	Teste de som com perguntas diretas ao ente (por Micah): reação apenas a menção da tábua Ouija
Noite #15	**2 de outubro de 2006** – Katie levanta em transe, passa cerca de duas horas estática de pé olhando para a cama e desce: é encontrada na varanda por Micah, não se recorda do ocorrido e não quer entrar em casa. Micah ouve passos ao voltar para buscar cobertores e encontra a televisão ligada
Intervalo entre noites	Micah levanta a possibilidade de tudo isso estar acontecendo há muito tempo e eles só estarem sabendo com as filmagens
	Micah sugere chamar alguém (exorcista ou algo do tipo)
	Micah arruma uma tábua Ouija: Katie briga com ele e veta a tábua e a câmera
	Câmera capta movimento na tábua e ela pegando fogo
	Câmera é motivo de briga (é desligada)

	Micah promete, diante da câmera, usá-la de acordo com as regras de Katie, sem trair sua confiança, e não ofender a entidade
	Micah tenta descobrir qual a mensagem na Ouija
	Amiga retorna a residência e convida Katie a ir para sua casa (não adiantaria, a entidade está ligada a ela, não ao local)
	Plano de Micah: pó no corredor e entrada do quarto (pegadas)
	Katie quer ligar para o demonologista e Micah diz que “a casa é dele, a namorada é dele e, portanto, quem vai resolver o problema é ele”
Noite #17	**4 de outubro de 2006** – sons acordam o casal; há pegadas entrando no quarto, mas não saindo
Intervalo entre noites	As pegadas começam na frente de um pequeno cômodo. Há um buraco no teto, Micah sobe com a câmera para investigar e acha uma foto parcialmente queimada (Katie reconhece como sendo sua antiga casa – foto que não era vista há 15 anos)
	Katie liga para seu pai para saber se a foto sobrevivera ao incêndio
	Cenas de Micah vendo e analisando as imagens
	Katie liga pra Dr. Abrahan, mas ele está viajando, então chama Dr. Frederich de volta
Noite #18	**5 de outubro de 2006** – porta bate, barulhos mais fortes (batidas na porta)
	Katie pede para ficarem no andar de baixo, mas eles acabam voltando para o quarto
Intervalo entre noites	Katie expressa o desejo de sair de casa
	Katie e Micah conversam sobre as consequências na vida funcional (estágio, aulas, trabalho)

	Dr. Frederich atende ao chamado, nota uma sobrecarga imediatamente, percebe a irritação com sua presença e vai embora, prometendo achar um jeito de ajudar
	Katie chora: desespero
Noite #19	**6 de outubro de 2006** – lençol se move ao lado de Katie, luz acende e apaga no corredor, Katie acorda sentindo uma respiração
Intervalo entre noites	Katie quer achar alguém para ajudar (especialista)
	Micah pesquisa na internet e, entre outras coisas, acha a história de Diane (uma das possibilidades da mensagem na Ouija), menina aterrorizada nos anos 60 (mesmos acontecimentos que Katie – 8 anos, casa incendiada, sombras). Exorcismo gravado por um dos padres que participou do ritual, divulgado 30 anos após – ato piorou a situação, irritou a "coisa" (Diane acabou morrendo)
	Tensão aumenta entre o casal (câmera piora as coisas)
	Casal faz as pazes (câmera no chão, deixada de lado)
Noite #20	**7 de outubro de 2006** – Katie é puxada pela perna pra fora do quarto e porta bate, Micah corre para socorrê-la
Intervalo entre noites	Casal concorda em ir embora da casa
	Katie tem um enorme machucado nas costas que Micah pede que mostre para a câmera (parece mordida)
	Micah apronta as malas, mas Katie retorna ao transe
	Katie não quer sair, pede que Micah fique com ela (atitude infantil, adormece sorrindo)
Desfecho: Noite #21	Final original: **8 de outubro de 2006** – Katie levanta, passa cerca de 3h de pé olhando para a cama e sai do quarto; seus gritos acordam Micah, que corre em sua direção (a câmera permanece no quarto vazio); ouvimos passos subindo as escadas, Katie retorna ao quarto com sangue na camisa e com uma faca em mãos; senta-se ao pé da cama e ali permanece balançando de frente para

	trás por horas; Amiga liga, passa em sua casa a noite e acha o corpo de Micah (apenas ouvimos); polícia chega, se anuncia mas Katie continua em transe; policiais chegam ao quarto, Katie “acorda” e se levanta; policiais veem a faca e atiram; acham a câmera. Dedicatória a Micah e Katie (não há créditos)
	Final Paramount: **8 de outubro de 2006** – Katie levanta de forma brusca e robótica, passa quase duas horas em pé, do lado de Micah da cama e sai do quarto, grita por ele; Micah vai em seu socorro; muitos gritos e então silêncio; sons de passos; Micah é arremessado contra a câmera por Katie, que ataca também a objetiva; destino de personagens em mensagens: “O corpo de Micah foi encontrado no dia 11 de outubro de 2006. O paradeiro de Katie continua desconhecido.” (não há créditos)
Extra do DVD	Final Alternativo: **8 de outubro de 2006** – Katie levanta e passa horas de pé, estática, observando a cama; sai do quarto; Micah vai em socorro aos seus gritos; silêncio; apenas Katie retorna ao quarto, com uma faca; Katie fecha a porta e corta o pescoço frente a câmera.

APÊNDICE B – Decupagem: Atividade paranormal 2

Eventos	Atividade paranormal 2
Abertura	A Paramount Pictures agradece as familiares dos falecidos e a Departamento de Polícia da Carlsbad
Justificativa	Filha Ali (enteada da irmã de Katie) apresenta a casa para a câmera (chegada do bebê Hunter à casa) – motivo da presença da câmera (família fala ao bebê, apresenta as pessoas, a casa) – primeiros momentos da criança na casa. Tia Katie (Atividade paranormal) – primeira visita
	Segundo momento de filmagem – Hunter já tem 1 ano – Confraternização na piscina – família, Katie, namorado de Ali. Katie diz que Micah não quis comparecer ao encontro
	Terceiro momento de filmagem – família encontra a casa destruída e usa a câmera para registrar o prejuízo (a primeira coisa pela qual dão falta é um cordão feito por Katie para a irmã) – quarto de Hunter intacto
	Quarto momento de filmagem – instalação de câmeras de vigilância uma semana após a invasão (questão de segurança)
	A partir da instalação – imagens de vigilância, horário no canto direito da tela
Posição das câmeras	Equipe define locais onde posicionar as câmeras: ideia é monitorar toda a casa (câmera 1 – piscina; 2 – cozinha; 3 – sala; 4 – corredor de entrada da casa e escada; 5 – quarto do bebê; câmera 6 – entrada/garagem/rua)
Noite #1	**7 de agosto de 2006** – nenhuma eventualidade anormal
Intervalo entre noites	Retorno da filmagem caseira, com Ali filmando Hunter subir as escadas engatinhando (câmera capta babá latina, Martine, rezando e fazendo sinal da cruz) – quando Ali a pergunta, ela diz que estava protegendo a casa,

	espantando os maus espíritos (apenas os maus)
Primeiro susto	Hunter está sendo filmado pelos pais quando se ouve os primeiros gritos do filme (Ali ao ver seu banheiro sujo)
Intervalo entre noites	Casal conversa no banheiro (estão aguardando Katie dali a uma hora – filmagem é cortada quando marido resolve se juntar a esposa na banheira)
Noite #2	**8 de agosto de 2006** – câmera de vigilância – Hunter chora e é embalado por Katie
Intervalo entre noites	Filmagem caseira – café da manhã em família – Micah chega (**9 de agosto de 2006** – 60 dias antes da morte de Micah Sloat)
	Micah mostra interesse pela câmera de Ali e, depois, pelas de segurança
	Daniel comenta com Micah sobre invasão, dizendo achar ter se tratado de vandalismo
	Daniel é dono de franquia do Burguer King
	As irmãs também conversam sobre a invasão (Kristi diz achar que foi pessoal, já que não levaram nada – fala da sensação de que ainda estão lá, fazendo referência a infância das duas)
	Câmera de vigilância – Ali avisa que vai ao shopping; Kristi cuida de Hunter, escuta um barulho no andar de cima e vai averiguar
Noite #3	**9 de agosto de 2006** – (durante as noites, cômodos são alternados na edição das imagens) – Hunter acordado e de pé no berço
Intervalo entre noites	Kristi acha uma foto de Katie criança no álbum de família (câmera caseira) – acha estranho, já que acreditava que aquela foto havia sido perdida no incêndio
	Ali avisa a Martine que ela e os pais vão sair a noite
Noite #5	**11 de agosto de 2006** - Martine escuta um ruído e vai averiguar; há um estrondo e Hunter chora (Martine corre

	para atendê-lo); a cadela da família late em direção ao vazio; Martine reza e faz um ritual usando uma vela pela casa; Casal chega e Daniel a recrimina
Intervalo entre noites	Martine é demitida pela manhã e diz que ninguém na casa está a salvo (Daniel diz que não acredita nessas coisas)
	Pai mostra a Ali visão noturna da câmera; Ali quer saber o porquê da demissão de Martine e ele diz que não queria bruxaria perto do bebê; Ali contesta
Noite #8	**14 de agosto de 2006** – Hunter chora e Kristi vai atender; porta abre sozinha; estrondo (pássaro batendo na janela)
Intervalo entre noites	Hunter se assusta e corre chorando (babá eletrônica capta ruídos)
Noite #10	**16 de agosto de 2006** – barulho na cozinha (Kristi vai verificar) – panelas
Intervalo entre noites	Limpador de piscina constantemente encontrado fora da água, sai sozinho da piscina toda noite (cadela estranha o objeto) – Ninguém da família, quando questionado, admite tirar o limpador da piscina
	Familiares na piscina – Micah demonstra, novamente, seu interesse por câmeras
	Daniel fala pela primeira vez em fantasmas e faz referência a infância das irmãs; Micah fica surpreso e Ali acha divertido
	Kristi sugere que vejam as filmagens para saber o que está acontecendo e Ali pede para filmar o momento (limpador aparece saindo sozinho da piscina)
	Daniel e Ali acham que pode ser da velocidade do aparelho, mas Ali se anima com a ideia da casa estar assombrada (sugere sessão espírita e levanta a possibilidade de ser sua mãe)
Noite #12	**18 de agosto de 2006** – Hunter e cadela olham fixos para um ponto (Abby late e Hunter aparenta estar assustado)

Intervalo entre noites	Daniel faz um teste com o limpador para provar que ele pode sair da piscina sozinho
	Kristi fica brava e Daniel sugere uma saída em casal (Ali fica com Hunter)
	O namorado de Ali, Brad, aparece e eles usam um tabuleiro de Ouija (Brad simula manifestação para brincar com Ali e se assusta quando a tábua forma a palavra “caça” depois – Ali acredita ter sido ele também)
	Ali dorme na sala com a TV ligada; por um momento, ruído na TV e sombra sobre ela; acorda e TV volta ao normal; ao levantar, a porta da casa está aberta
	Ao ouvir um barulho do lado de fora e ir ver o que era, Ali é trancada para fora de casa
	Hunter é assombrado e chora; é retirado do berço por uma força, Hunter sai do quarto, desce as escadas, chega ao porão, abre a porta e volta a subir a escada
	O casal chega e Hunter está de volta ao berço
	Ali diz ter ouvido alguém chamar seu nome antes de abrir a porta e jura que não foi o vento que a bateu (Daniel não acredita)
	Ali pesquisa a situação na internet (fantasma – energia humana x demônios – não humanos, coisas ruins) – Brad filma
	Construção da mitologia: Dizem que se um humano faz um pacto com o demônio por riqueza, poder ou qualquer outro benefício, ele deve sacrificar o seu primeiro filho ou filha até que a alma de uma criança possa ser recebida
	Ali filma a si mesma analisando as imagens da noite anterior; mostra também a seu pai, que acha ter sido o vento e pede que a câmera seja desligada
Noite #17	**23 de agosto de 2006** – Ali ouve alguma coisa e desce, assustada, com sua câmera; vê um brinquedo de Hunter

	ligado no corredor; de manhã, conta para Kristi
Intervalo entre noites	Ali mostra filme a Kristi e diz que Martine havia avisado dos espíritos ruins na casa e de sua tentativa de “limpar” o lugar
	Kristi conversa com Katie a respeito e cita a infância delas, Katie resiste em falar no assunto, mas diz que ela chorava muito, a mãe estava sempre nervosa, muitos estranhos iam a sua casa, que Kristi ficou meses sem falar (“quanto mais pensávamos naquilo, pior ficava, melhor ignorar, se não vai acabar igual a mamãe”)
	Kristi se assusta quando todos os armários se abrem sozinhos – primeiro contato direto com a entidade (“Me deixe em paz”); um ruído agudo a faz retornar e, então, todos os armários são fechados
	Kristi segue o conselho de Katie e resolve não comentar nada
	Ali continua sua pesquisa e vê que, na árvore genealógica de Kristi, Hunter é o primeiro menino desde 1930 (desconfia que o pacto tenha, realmente, sido feito)
Noite #19	**25 de agosto de 2006** – cadela da família (Abby) é assombrada; seus latidos assustam Ali e Daniel, que a encontram desacordada e correm com ela para o veterinário
	Kristi fica em casa esperando e é arrastada pelas escadas para fora do quarto de Hunter.Isso se repete quando consegue retornar, desta vez sendo trancada no porão por horas, até que a porta se abre e ela sai em estado de transe
Intervalo entre noites	Kristi não sai da cama quando amanhece
	Ali acha marcas na parte de dentro da porta do porão e pega a câmera para documentar (parece ter sangue também)

	Ali vê uma marca de mordida na perna de Kristi, que continua em transe
	Ali fica apavorada com os vídeos e liga para o pai, insistindo para que ele também veja
	Daniel liga para Martine, que sugere um ritual de transferência, que teria que ser feito para alguém com laços sanguíneos a Kristi (Katie é a escolhida, Ali é contra); Martine diz que Kristi não se lembrará de nada
	Kristi ataca Daniel no momento do ritual, todas as luzes se apagam; câmera de visão noturna; Ali está apavorada; as luzes não funcionam; Daniel vai ao porão e ouve Hunter, que havia desaparecido junto a Kristi na confusão; A câmera é colocada no chão, de cabeça para baixo, e Daniel vai buscar Hunter; Daniel retorna para pegar a câmera para conseguir enxergar; É, então, atacado por Kristi (mesma fisionomia de Katie no fim do primeiro filme) e coloca a cruz sobre ela
	Na cena seguinte, Kristi dorme, enquanto Daniel queima uma foto de Katie
	3 semanas depois – Katie faz uma visita e leva um novo cordão para Kristi; Katie pergunta se houve mais algumacontecimento esquisito na casa e comenta que muitas coisas estranhas estão acontecendo na sua residência e que contou a história toda a Micah, que acha que ela pirou; Kristi repete o conselho que ouviu dela antes, para esquecer isso
Interseção entre filmes	1ª cena do primeiro filme – Micah recebe Katie na garagem com uma “câmera gigante”
	Mensagem: Micah foi morto em 8 de outubro de 2006

Desfecho	**9 de outubro de 2006** – Daniel dorme na sala; Kristi vai atender Hunter, que chora – Katie aparece em pé no fundo da imagem, usando as roupas do final do primeiro filme, com a camiseta branca com uma enorme mancha de sangue; a câmera muda e, quando volta, ela não está mais lá; As câmeras rodam e, no retorno à sala, Katie quebra o pescoço de Daniel, matando-o; Katie sobe as escadas e atira Kristi contra a parede, levando Hunter embora
	Mensagem: Ali voltou de um passeio da escola e achou os corpos de Kristi e Daniel Rey em **12 de outubro de 2006**. O paradeiro de Katie e Hunter continua desconhecido.
	Há créditos de produção (baseado no filme “Atividade paranormal”, de Oren Peli)
Extra do DVD	Cenas recuperadas: Noite ? – Ali faz a unha e acaba a luz, sai do quarto e vê Kristi tentando abrir uma porta (quarto do Hunter); chamam Daniel, que percebe que o berço está no caminho e Hunter não está lá, buscam lanternas e vão procurá-lo; Hunter é encontrado na rua, depois de acharem um urso de pelúcia na piscina

APÊNDICE C – Decupagem: Atividade paranormal 3

Eventos	Atividade paranormal 3
Interseção entre filmes	Vídeo para bebê – apresentação do quarto e objetos (berço, ursinho, tinta azul Jamaica) – Kristi grávida. Daniel filma. Carlsbad, CA, **março de 2005**. Katie visita. Nome do bebê é citado: Hunter (escolha da mãe, Daniel sugere Tyler)
	Katie pede para deixar umas caixas no porão de Kristi, já que está se mudando (conteúdo: VHS's – ficou com Katie depois da morte da avó – família não tinha o vídeo-cassete para ver as gravações)
	Carlsbad, CA, **agosto de 2006** – Casa de Kristi e Daniel revirada (cena do filme anterior, com a família documentando o estrago da suposta invasão)
	Daniel filma o porão e nota que a única coisa que falta é a caixa com fitas que Katie trouxe
Abertura	Não há mensagem de abertura, e sim indicações de que passamos a assistir aos VHS's desaparecidos: tela azul, PLAY, EP, Channel 2, queda na qualidade (chuviscos na imagem até estabilizar a cena)
	Santa Rosa, Califórnia – **3 de setembro de 1988** (inscrição em branco, lado direito da tela, formato analógico da fonte)
Justificativa	Primeiro momento de filmagem: Aniversário de Katie (namorado da mãe filma a festa) – vídeo mostra Katie soprando as velas; Kristi aparece falando sozinha (amigo imaginário). Mensagem da avó de feliz aniversário; Dennis (namorado da mãe) dá depoimento: diz estar a pouco tempo na família e agradece a boa recepção (trabalha filmando casamentos)

	Segundo momento de filmagem: Dennis filma café da manhã em família (dente de Kristi caindo) – Kristi serve uma tigela para Toby (amigo imaginário)
	Terceiro momento de filmagem: Dia da foto (foto de Katie que aparece no segundo filme sendo tirada)
	Quarto momento de filmagem: Dennis trabalha (estúdio em casa) – edição de vídeo, montagem de álbum
Primeiro susto	Dennis filma a casa procurando por Julie (acha um ursinho de pelúcia ligado no chão e a porta de um armário no quarto das meninas aberto (Kristi assusta ele ao chegar de repente)
Justificativa	Dennis filma Julie fumando maconha na casa e sugere um vídeo íntimo (Julie topa) – casal houve um som estranho, quadro cai, terremoto, câmera fica caída e filma a entrada do quarto de lado até o corte
	Casal vê o vídeo no estúdio (Dennis vê algo estranho na filmagem, Julie não nota, assistente de Dennis chega e também percebe algo; Dennis comenta que tem ouvido barulhos esquisitos vindo do quarto das meninas)
	Dennis pede permissão a Julie para espalhar câmeras pela casa; Katie pergunta a Dennis o tempo de duração das fitas. Ele diz ter que trocar a cada seis horas
	Intenção de Dennis é captar algo estranho, diferente (segundo ele, a casa é nova não deveria fazer os barulhos que está fazendo). Dennis diz sentir que há algo acontecendo
Posição das câmeras	Câmera 1 – quarto das meninas; Câmera 2 – quarto do casal
Noite #1	**10 de setembro de 1988** – Kristi levanta e conversa com Toby
Intervalo entre noites	Dennis conversa com Kristi sobre a cena: ela fala de Toby, diz que ele é grande, que é velho como a vovó, alto e não

	é gordo, diz que se contar seu segredo com Toby, não estará segura, arrumará um grande problema
	Dennis conversa com Julie a respeito e ela diz que Toby é só uma fase
	Dennis vê as fitas (12h de gravação); Dennis e o ajudante ouvem algo estranho e vão verificar (câmera com o rapaz); Julie prega uma peça neles (se escondeu no armário com uma máscara e sai de repente)
	Katie e Kristi acampam no quintal, Dennis passa lá com a câmera para levar biscoitos pra elas
Noite #5	**14 de setembro de 1988** – luz acende e apaga no cômodo adjacente ao quarto do casal; barulho acorda Julie, que acha que as meninas entraram; estrondo; Julie e Dennis vão buscar as meninas e encontram a porta trancada (nenhum dos dois trancou) – levam a câmera
Intervalo entre noites	Dennis filma Katie brincando e pergunta se ela entrou na casa na noite anterior (ela jura que não)
	Mãe de Julie a questiona sobre Dennis (situação financeira dele) e sobre um terceiro filho, chance de ter um menino e família grande, como sempre quis (Julie diz que não quer outro filho e que está feliz com suas meninas) – câmera no quarto
	Dennis filma Katie aprendendo a andar de patins; Randy (assistente) fala sobre Bloody Mary (lenda urbana – se falar o nome 3 vezes na frente do espelho, ela aparece); Katie ouve
Posição das câmeras	Introdução de mais um equipamento: Câmera 3 (posta num ventilador como tripé) – oscilador permite ver sala e cozinha
Noite #8	**17 de setembro de 1988** – Kristi passa correndo pelo corredor, vai à sala, sobe na mesa (quando a câmera volta, já não está mais lá), reaparece na porta do casal e

	depois em seu quarto; Katie fala para ela ir dormir
Intervalo entre noites	Kristi brinca de pintar em seu quarto e Julie vai falar com ela sobre a noite anterior (ela diz que Toby não quer que ela conte)
	Assistente leva livros para Dennis sobre o paranormal (fontes de consulta) – crianças são mais suscetíveis ao contato
	Dennis desconfia de Toby – coisas começaram a acontecer quando o amigo imaginário de Kristi apareceu
Noite #10	**19 de setembro de 1988** – Julie acorda e vai à cozinha; algo de vidro cai na sala
Intervalo entre noites	Dennis filma chá de brincadeira de Kristi (diz estar testando nova câmera) – Toby está presente; Dennis pergunta sobre Toby e Kristi diz que é segredo; Dennis interage com Tody
	Katie pega a câmera e diz a Kristi que ela é uma criancinha por ter um amigo imaginário; Kristi diz que Toby existe; Katie provoca Toby e entra no armário onde Kristi disse que ele estava; porta bate sozinha; Katie acusa Kristi
	Lisa (babá) toma conta das meninas (casal sai) – Katie quer ouvir histórias de fantasma; Lisa se cobre com o lençol e brinca de assombração; meninas dormem, Lisa vai para cozinha; lençol com formato de pessoa aparece atrás dela e segundos depois vai ao chão; Lisa vai ao quarto das meninas guardá-lo, onde sente uma presença; Lisa espera o casal retornar e vai embora imediatamente
	Dennis e o assistente veem a fita da noite anterior (lençol, sopro em Lisa) e concordam que ele tem que continuar gravando

Noite #13	**22 de setembro de 1988** – Kristi acorda e vai ao quarto do casal, fica horas em pé olhando em direção à cama; volta ao seu quarto e conversa com Toby (não, não quero falar com você) no mesmo canto onde a babá se assustou; volta a dormir
Intervalo entre noites	Dennis acha um símbolo rabiscado na parede do armário onde Katie ficou trancada
	Kristi tem febre, casal a leva ao médico; Randy (assistente) cuida de Katie
	Katie quer brincar de Bloody Mary, Randy pede desculpas a Dennis através da câmera e a pega para filmar a brincadeira; Katie explica o procedimento, como invocar o espírito; fazem com a luz apagada; Randy é arranhado, acendem a luz, barulhos e porta sendo forçada assustam os dois; Katie grita, Randy tenta acalmá-la; Randy tenta averiguar e móveis balançam como num terremoto; Katie pede desculpas por ter insistido na brincadeira
	Randy arruma o quarto, espera por Dennis, pega suas coisas e vai embora (aconselha Dennis a ler o livro, contar tudo para Julie e ir embora dali)
	Dennis mostra sua pesquisa à Julie: foto de 1930 com colares com o símbolo encontrado no quarto das meninas – mulheres que faziam parte de um grupo (corte) – elas faziam cerimônias, esperavam até as meninas terem idade suficiente para engravidar e então levavam seus filhos; depois, faziam uma lavagem cerebral e elas não lembravam nada
	Kristi está no quarto assustada e chama por sua mãe; é atacada e suspensa pelo cabelo
	Dennis tenta mostrar os vídeos a Julie, mas ela se recusa a ver e diz que ele está obcecado

Noite #14	**23 de setembro de 2006** – Randy está vendo fitas no estúdio, Katie acorda assustada, algo cai e objetos se movem, Katie grita por sua mãe (Kristi diz para ela parar e deixar o Toby para lá), objetos são lançados pelo quarto, Katie é arrastada duas vezes e Kristi diz que "aceita", desde que Toby solte a irmã; Katie é libertada
Intervalo entre noites	Kristi quer ir para a casa da avó para fugir de Toby (Katie também); Julie diz que não, pois Toby não existe
	Alguém bate na porta, Julie vai atender, mas não é ninguém, na volta, vê tudo na cozinha ser jogado no chão
	Julie grita por Dennis para eles saírem de casa com as meninas; vão para a casa de sua mãe (Lois)
	Moorpark, CA – **Setembro de 1988** – chegada a casa de Lois (Dennis filma, Julie pede que desligue a câmera)
	Kristi mostra interesse por um quadro
	Kristi usa um véu de noiva (avó está arrumando-a); mãe pergunta quem é o sortudo e ela diz ser Toby (Julie acaba com a brincadeira e Kristi insiste que ele existe)
	Quando perguntado por Julie,Dennis diz que só vai parar de gravar depois que tudo acabar
Desfecho	Dennis escuta alguma coisa e acorda Julie, que vai ver as meninas; Dennis vai depois (leva a câmera); Dennis procura Julie e as meninas; vê uma sombra pela cortina, mas quando chega do outro lado, não há ninguém; vê o quadro que Kristi olhou mais cedo caído no chão, na parede onde estava, o mesmo símbolo do armário e da foto de 1930 está desenhado; no mesmo ambiente, há velas e um pentágono invertido em outra parede; passa por um corredor e encontra várias senhoras trajando preto, que vão atrás dele quando corre; volta a casa principal e encontra Julie na escada (seus pés não tocam no chão e quando ele vai ao seu encontro, o corpo dela cai sobre o

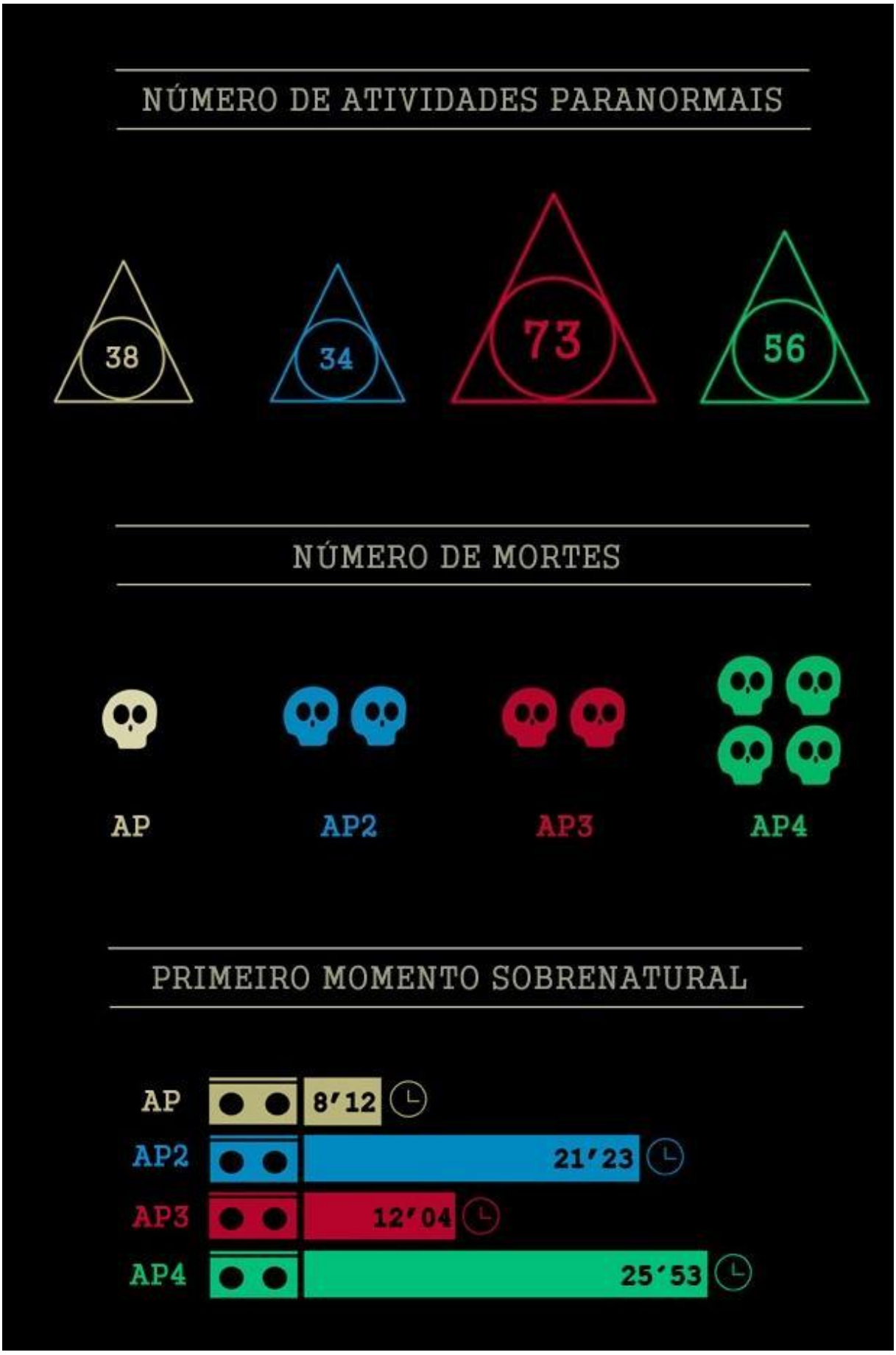
	dele e eles rolam a escada); câmera cai
	Dennis pega a câmera e Kristi e se esconde (tudo escuro), usa a luz da câmera como lanterna; Dennis vê Katie abaixada na escada, chama por ela, mas ela não responde; quando chega próximo a ela, Katie o encara "possuída" (mesma fisionomia do primeiro filme); Dennis se assusta e cai para trás, desacordado
	Quando recobra a consciência, Dennis se arrasta em direção à escada,Lois aparece e ele morre (Lois não encosta nele, o corpo de Dennis se contorce, ouvimos o estalo dos ossos)
	Katie volta e dá a mão a Lois, elas sobem as escadas e Kristi se junta a elas, chamando Tody a ir também. Lois diz que elas têm que se preparar
	Câmera permanece filmando até que acaba a fita
	Há créditos de produção (baseado no filme "Atividade paranormal", de Oren Peli)
Extra do DVD	Vídeos perdidos: Dennis (sobrenome: Wolf) prega peças em Julie
	Comercial de Dennis oferecendo seus serviços de filmagem

APÊNDICE D – Características gerais

Características Gerais	Atividade paranormal	Atividade paranormal 2	Atividade paranormal 3
Imagens cedidas (não encontradas ao acaso)	X	X	-
Agradecimentos iniciais à família e à polícia	X	X	-
Não são imagens brutas (marcas de manipulação)	X	X	X
Ausência de créditos de produção	X	-	-
Câmera vista como provocação à entidade sobrenatural	X	X	X
Ambiente privado (residência familiar)	X	X	X
Uso de cortes bruscos	X	X	X
Edição mostra vídeos de diversos momentos	-	X	X
Núcleo familiar	X	X	X
Mitologia apresentada com a introdução de terceiros	X	X	X
Câmera fixa (uso de tripé ou de segurança)	X	X	X
Metalinguagem (relacionado ao propósito da filmagem)	X	X	X
Padrão na sucessão dos acontecimentos	X	X	X
Câmera desligada em momento íntimo	X	X	-
Câmera utilizada como estímulo em momento íntimo	-	-	X
Rotina registrada (cotidiano, momentos de tédio)	X	X	X
Edição assumida (marcas de passagem de tempo)	X	X	X

ANEXO A – Infográfico: Atividade paranormal[121]

[121]Infográfico divulgado na internet por ocasião do lançamento do filme “Atividade paranormal: Marcados pelo Mal”, que estreou no Brasil em 10 de janeiro de 2014. Disponível em: http://www.naosalvo.com.br/atividade-paranormal-marcados-pelo-mal-infografico/, acessado em 22 de janeiro de 2014.


NÚMERO DE ATIVIDADES PARANORMAIS
38
34
73
56
NÚMERO DE MORTES
AP
AP2
AP3
AP4
PRIMEIRO MOMENTO SOBRENATURAL
AP
8'12
AP2
21'23
AP3
12'04
AP4
25'53

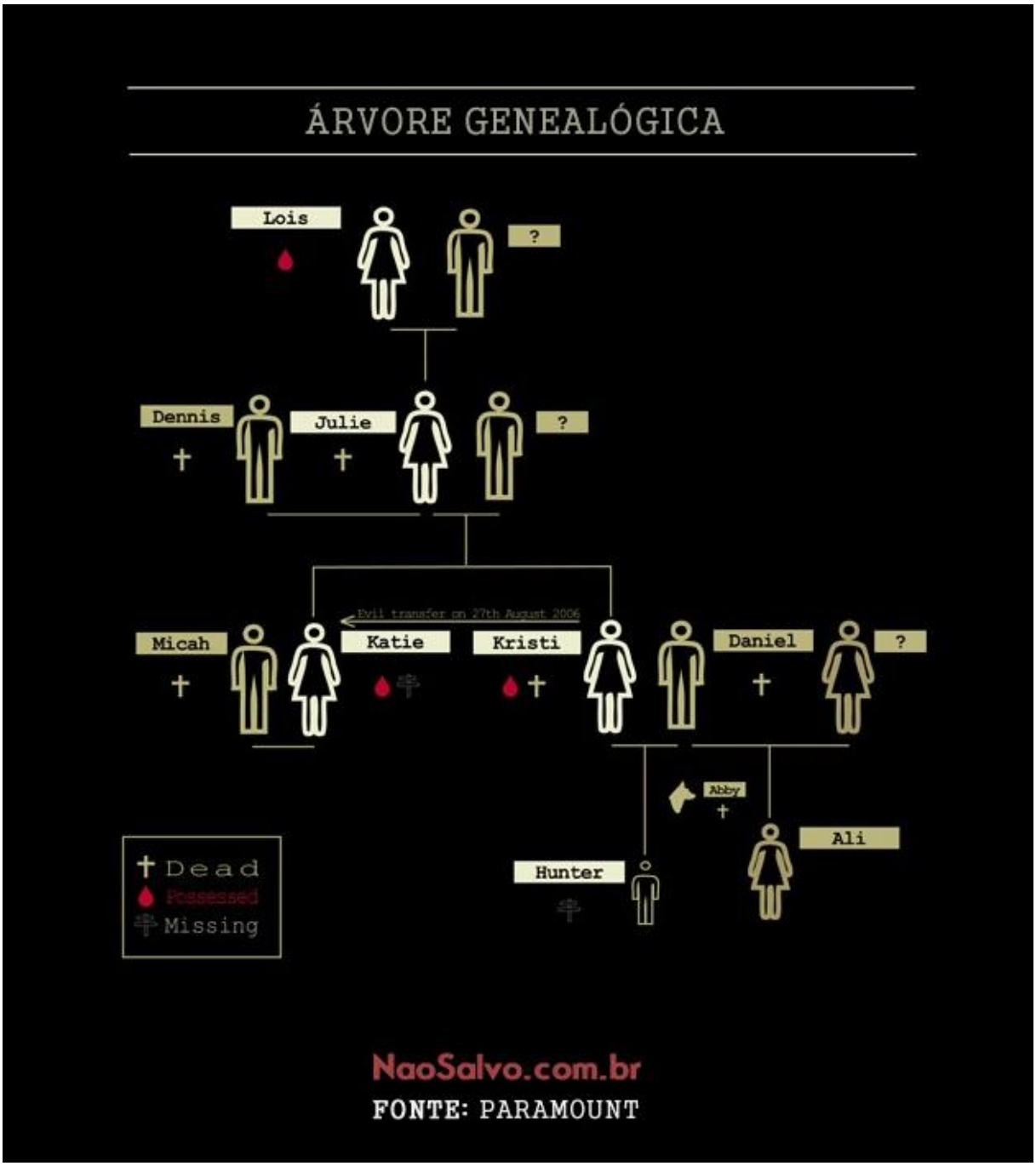
A MALDIÇÃO

Katie começa a ouvir ruídos estranhos e ter atitudes inesperadas, sem jamais se lembrar do que aconteceu. Trata-se da presença de um demônio, que possui fortes ligações com seu passado e que agora voltou a atormentá-la.

Antes dos eventos mostrados no filme anterior, Kristi, a irmã de Katie, vive ao lado do marido, da enteada e do filho recém-nascido, até descobrir o motivo do retorno do demônio que a atormentava no passado junto com a irmã.

O filme retorna à infância de Katie e Kristi, para mostrar os primeiros contatos do demônio com as duas. É também revelada uma relação delas com um misterioso clã formado apenas por mulheres.

Cinco anos após os eventos do primeiro e do segundo filme, Katie volta a enfrentar problemas, desta vez envolvendo sua vizinha, a adolescente Alice, que acompanha os estranhos eventos na casa ao lado e acolhe o pequeno Robbie em seu lar.


ÁRVORE GENEALÓGICA
Lois
?
Dennis
Julie
?
Evil transfer on 27th August 2006
Micah
Katie
Kristi
Daniel
?
Abby
Ali
Hunter
Dead
Possessed
Missing
NaoSalvo.com.br
FONTE: PARAMOUNT

ANEXO B – Lista de ficções estilo *found-foootage*[122]

Título	Ano
A Bruxa de Blair	1999
[REC] Possuídos	2009
[Rec]	2007
The Frankenstein Theory	2013
Bigfoot: The Lost Coast Tapes	2012
Frankenstein's Army	2013
Exhibit A	2007
Projeto Dinossauro	2012
Hollow	2011
Poder sem Limites	2012
The Zombie Diaries	2006
Alien Abduction: Incident in Lake County	1998
Cloverfield - Monstro	2008
Noroi	2005
The Poughkeepsie Tapes	2007
O Caçador de Troll	2010
David Holzman's Diary	1967
Cannibal Holocaust	1980
August Underground	2001
August Underground's Mordum	2003

[122] Esta lista relaciona longa-metragens de ficção, codificados como falsos documentários e/ou construídos no estilo *found footage*, que a pesquisa conduzida dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE (Brasil) catalogou, desde 2011. Disponível em http://www.imdb.com/list/tagV4JrrckY/, acessado em 15 de janeiro de 2014.

August Underground's Penance	2007
Diário dos Mortos	2007
Guerra Sem Cortes	2007
Aconteceu Perto da sua Casa	1992
Vampires	2010
Desaparecidos	2011
Matadouro	2012
Inquérito Policial nº 0521/09	2011
The Last Broadcast	1998
Death of a Ghost Hunter	2007
El Sanatorio	2010
Anneliese: The Exorcist Tapes	2011
Undocumented	2010
Paranormal Effect	2010
Atividade Paranormal	2007
Atividade Paranormal 2	2010
Atividade Paranormal 3	2011
Atividade Paranormal 4	2012
Atividade Paranormal Tóquio	2010
Paranormal Entity	2009
Gacy House	2010
Murder Collection V.1	2009
Shirome	2010
Okaruto	2009
The Collingswood Story	2002
Manson Family Movies	1984

Codename 84 - A Verdade Sobre o Vietnã	1989
The St. Francisville Experiment	2000
Zero Day	2003
Incident at Loch Ness	2004
Encontro Fatal	2004
The Last Horror Movie	2003
Behind the Mask: The Rise of Leslie Vernon	2006
The Hunt	2006
Alone with Her	2006
Welcome to the Jungle	2007
Long Pigs	2007
Head Case	2007
Look	2007
Monster	2008
Home Movie	2008
Quarentena	2008
Evil Things	2009
The Ritual	2009
Ragini MMS	2011
?	2011
LSD: Love, Sex Aur Dhokha	2010
Eyes in the Dark	2010
Hotel Hollywood	2010
O Último Exorcismo	2010
Atrocious	2010
Unaware	2010

The Tunnel	2011
World of the Dead: The Zombie Diaries	2011
Apollo 18 - A Missão Proibida	2011
Untitled	2011
The Tapes	2011
O Mistério da Passagem da Morte	2013
The Amityville Haunting	2011
Chô Akunin	2011
Filha do Mal	2012
Evidence	2012
V/H/S	2012
V/H/S/2	2013
A Night in the Woods	2011
The Conspiracy	2012
Fenômenos Paranormais	2011
Grave Encounters 2	2012
The Bay	2012
InAtividade Paranormal	2013
Viagem à Lua de Júpiter	2013
Área 51	2014
Atividade Paranormal: Marcados pelo Mal	2014
Atividade Paranormal 5	2015
O Herdeiro do Diabo	2014
In Memorium	2005
[REC]³ Gênesis	2012
Projeto X: Uma Festa Fora de Controle	2012

Marcados para Morrer	2012
Amber Alert	2012
Lake Mungo	2008
Skew	2011
Megan Is Missing	2011
Unaware	2010
Re-Cut	2010
Apartamento 143	2011
Forgotten Silver	1995
Alien Origin	2012
909 Experiment	2000
Offscreen	2006
7 Nights of Darkness	2011
Pyega	2010
Contatos de 4º Grau	2009
The Amityville Horror: The Lost Tapes	2015
Tape 407	2012
The Feed	2010
The Garlock Incident	2012
1666	2011
100 Ghost Street: The Return of Richard Speck	2012
The Bake Street Hauntings	2011
Greystone Park	2012
The Ridges	2011
The Warning	2012
Stage Fright	2012

Loss of Life	2013
Paranormal Incident	2011
U.F.O. Abduction	1989
Paranormal Proof	2010
Last Ride	2011
Nawiedzona Polska	2011
?: A Question Mark	2012
Cam - Fürchte die Dunkelheit	2010
June 9	2008
Episode 50	2011
Distrito 9	2009
The Farm	2012
The Dark Area	2000
Windigo	2011
The Moretti House	2008
O Olho que Tudo Vê	2002
Crowsnest	2012
Penunggu Istana	2011
Reel Evil	2012
Documenting the Grey Man	2011
Strawberry Estates	2001
The Bucks County Massacre	2010
The Ghosts of Crowley Hall	2008
The School in the Woods	2010
Area 51 Confidential	2011
Muirhouse	2012

Exorcist Chronicles	2007
The Speak	2011
Cropsey	2009
Under the Raven's Wing	2007
The Cohasset Snuff Film	2012
Subconscious	2010
The Gerber Syndrome: Il Contagio	2011
Afflicted	2013
In the Dark	2004
Hanah's Gift	2008
Penance	2009
Incidente	2010
POV: Norowareta firumu	2012
The Magician	2005
Haunted	2013
388 Arletta Avenue	2011
The Black Door	2001
Infection	2005
The Inside	2010
Basement	2011
Report 51	2013
Frost	2012
Severed Footage	2012
Darkest Night	2012
Camera Phone	2012
Wer	2013

Munger Road	2011
Bryan Loves You	2008
The Facility	2012
Mockingbird	2014
The Dragger	2014
Awake in the Woods	2012
The Crying Dead	2011
The Burningmoore Incident	2010
The Mitchell Tapes	2010
Blackwood Evil	2000
Hunting Grounds	2009
Seru	2011
The Locals	2012
Boggy Creek	2010
Exhibit X	2012
The Paranormal Disappearance of Ailyn Jesick	2010
Night of the Dolls	2014
The Paranormal Diaries: Clophill	2013
Off the Beaten Path	2004
Murder in the Heartland: The Search for Video X	2003
Private	2011
Whiskey Hollow	2012
Woodcote: Evidence of a Haunting	2011
Ex Inferis	2011
Found Footage	2012
The Helpers	2012

Found Footage	2011
Chichibu Demon	2011
Terry	2011
Reality da Morte	2011
House with 100 Eyes	2011
The Harrowing	2011
Post-Mortem	2010
Haunted Changi	2010
Ghosts Don't Exist	2010
D@bbe 2	2009
Trash Humpers	2009
Ghosts of Goldfield	2007
Marebito	2004
Video X: Evidence	2003
The Forbidden Quest	1993
Episode 50	2011
The Vatican Tapes	2014
Delivery	2013
Ginî piggu 2: Chiniku no hana	1985
Halloween - Ressurreição	2002
Bruxa de Blair 2 - O Livro das Sombras	2000
Lucky Bastard	2014
Pushin' Up Daisies	2010
Muzan-e: AV gyaru satsujin bideo wa sonzai shita!	1999
Karuto	2013
Gang Tapes	2001

Abnormal Activity	2010
Abnormal Activity 3	2011
S&man	2006
Willow Creek	2013
Live!	2007
Ghostwatch	1992
The Wicksboro Incident	2003
Il mistero di Lovecraft - Road to L.	2005
Chronicles of an Exorcism	2008
Monster Movie	2008
Meadowoods	2010
Paranoid Activity 2	2011
Evil	2012
Skinwalker Ranch	2013
Legend of the Chupacabra	2000
Shallow Creek Cult	2012
C'est eux les chiens...	2013
The Bell Witch Haunting	2013