

## **Imitação da Vida**

### **Apontamentos sobre o uso da estilística do documentário em filmes de horror**

#### **Imitation of life:**

#### **notes on the use of documentary stylistics in horror films**

*Rodrigo Carreiro<sup>1</sup>*

---

### **Resumo**

Desde o final da década de 1990, em particular após o sucesso alcançado pelo longa-metragem *A Bruxa de Blair*, é possível constatar um aumento significativo na produção de filmes de horror codificados estilisticamente como documentários. Seis títulos desse tipo realizados naquela década se transformaram em mais de 150 na seguinte. A expansão levou a crítica estadunidense a criar um jargão específico para nomear esse tipo de filme, chamado de *found footage* e classificado desde então como um subgênero do horror cinematográfico. Este artigo pretende investigar o fenômeno, tentando verificar se outros motivos além do baixo custo de produção contribuíram para o uso da estilística do documentário dentro da ficção. Procuramos, também, examinar por qual razão as técnicas documentais parecem ter se adaptado tão bem ao gênero do horror.

### **Palavras-chave**

Cinema de horror; documentário; cinema de gênero; *found footage*.

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Possui Doutorado e Mestrado em Comunicação pela UFPE. Atua principalmente nas áreas de teoria e história do cinema, com ênfase na análise fílmica, nos estudos dos gêneros fílmicos e nos estudos do som, além de interesse especial na pesquisa da estilística cinematográfica e no cinema de horror.

## Abstract

Since the late 1990s, particularly after the success of the feature film *The Blair Witch Project*, it is possible to trace a significant increase in the production of horror films stylistically coded as documentaries. Six titles made in the 1990s turned into more than 150 in the next decade. This expansion led the U.S. critics to create a label to name this kind of movie, called found footage and since then classified as a subgenre of horror film. This article investigates the phenomenon, trying to check out if other reasons besides the low cost of production contributed to the use of documentary stylistics inside fiction histories. We also seek to examine the reason why the documentary techniques seem to have adapted so well to the horror genre.

## Keywords

Horror film; documentary; genre film; found footage.

**Resumen:** Desde finales de 1990, sobre todo después del éxito de la película *El Proyecto de la Bruja de Blair*, se puede ver un aumento significativo en la producción de películas de terror estilísticamente codificados como documentales. Seis títulos como hizo esa década se convirtió en más de 150 en la siguiente. La expansión llevó los críticos de los EE.UU. a crear una etiqueta para nombrar este tipo de películas, llamado found footage y desde entonces clasificado como un subgénero del cine de terror. En este artículo se investiga el fenómeno, tratando de verificar se otras razones además del bajo costo de producción tienen contribuido al uso estilístico del documental dentro de la ficción. También tratamos de examinar la razón por la cual las técnicas documentales parecen haberse adaptado tan bien al género de terror.

**Palabras clave:** Cine de Terror; Documentales; Género cinematográfico; found footage.

## 1. Introdução

O uso de ferramentas estilísticas associadas ao gênero documentário em filmes de ficção não é exatamente uma novidade na história do cinema. Muitos cineastas já cruzaram a barreira entre os dois modos de representação. Documentários pioneiros como *Nanook, o Esquimó* (*Nannok of the North*, Robert Flaherty, 1922) flertam com a ficção à medida que seus diretores orientam personagens a encenar repetidas vezes a mesma ação para a câmera, com a intenção de filmá-lo em condições técnicas favoráveis. Do mesmo modo, há intenção documentária na opção estilística de filmar em locação, com longas tomadas sem cortes e atores amadores, feita por Roberto Rossellini em trabalhos como *Roma, Cidade Aberta* (*Rome, Città Aperta*, 1945). Esses são apenas dois exemplos muito conhecidos.

O espaço cinzento situado entre a ficção e o documentário tem ficado mais largo desde a década de 1960, quando surgiram os primeiros enredos de ficção codificados como documentários. Filmes como *Os Reis do Iê-iê-iê* (*A Hard's Day Night*, Richard Lester, 1964) e *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) desafiaram as duas tradições narrativas, mostrando-nos que elas podiam se interpenetrar em muitos níveis. Nascia ali o conceito de *mockumentary*<sup>2</sup>. Grosso modo, esses filmes usam procedimentos estilísticos e/ou narrativos comumente associados ao modo de representação documental, mas narram enredos ficcionais.

É possível dizer, parafraseando Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 27), que nesse tipo de filme híbrido a utilização deliberada do *estilo* documental confunde a fruição do espectador sobre a *intenção* do cineasta – e é na interação entre esses dois pilares (estilo e intenção) que se dá a percepção de um filme pelo espectador, no que se refere ao seu discurso ontológico. Daí ser bastante comum que uma parcela da plateia não identifique um falso documentário com uma ficção, mas sim como um registro das ações de personagens que habitam a mesma realidade ontológica de quem olha a tela.

Nas duas décadas seguintes, a produção de falsos documentários manteve-se residual. No final da década de 1990, contudo, essa produção se tornou constante. Com o recuo proporcionado pelos anos, podemos ver hoje que o lançamento de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999) constituiu o marco que alterou

<sup>2</sup> Corruptela da palavra “documentary” com o substantivo “mock” (“falsificação” ou “zombaria”). Numa tradução livre, podemos chamar esses filmes simplesmente de *falsos documentários*.

esse panorama. Este filme inaugurou uma intensa e numerosa onda de produção de filmes ficcionais estilisticamente construídos como se fossem documentários. Esses longas-metragens, quase sempre de baixo orçamento, utilizam características de estilo comumente associadas pelos espectadores ao documentário para contar histórias ficcionais estruturadas narrativamente como enredos vinculados ao gênero filmico do horror:

Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (Ramos, 2008, p. 25).

Cruzando dados obtidos em bancos de dados de registro cinematográfico – Internet Movie Database (IMDb), Box Office Mojo e Amazon, além de consultas ao vasto fórum de discussão do IMDb (frequentado virtualmente por 17 milhões de usuários) –, a presente pesquisa documentou o lançamento, desde então, de pelo menos 180 longas-metragens lançados desde 1999 que podem ser enquadrados nessa categoria estilística<sup>3</sup>.

Este artigo tem dois objetivos principais. O primeiro é examinar as razões pelas quais a produção de falsos documentários sofreu uma expansão tão grande, em um intervalo relativamente curto de tempo, a ponto de esta produção ser percebida por parte da crítica estadunidense como um subgênero do cinema de horror, tendo recebido inclusive um jargão classificatório – *found footage horror movies*, ou *found footage genre*<sup>4</sup> – utilizado atualmente por muitos críticos, e que consiste de um filão específico da categoria mais ampla de *mockumentaries*. O segundo objetivo consiste em examinar por qual razão a estilística documental se moldou tão bem ao cinema de horror, fenômeno que não ocorreu com outros gêneros ficcionais, como a comédia e o drama. Acreditamos que explicações baseadas no baixo custo de produção ou na lei da oferta e da procura não são capazes de explicar inteiramente o fenômeno. Para alcançar esse duplo objetivo, vamos começar relatando a gênese do filme que catalisou o fenômeno enfocado.

<sup>3</sup> Ao todo, pelo menos 15% dos falsos documentários de horror mencionados nos fóruns do IMDb não estão cadastrados no banco de dados do próprio site. A complicação realizada por nossa pesquisa considerou apenas longas-metragens sobre os quais existiam menções em pelo menos duas fontes de dados independentes, ou quando conseguimos uma cópia do filme em questão.

<sup>4</sup> A Wikipedia mantém um verbete sobre o termo: [http://en.wikipedia.org/wiki/Found\\_footage\\_\(genre\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Found_footage_(genre)).

## 2. Origens de uma bruxa imaginária

*A Bruxa de Blair* é uma realização independente que custou cerca de US\$ 30 mil<sup>5</sup>. O filme se notabilizou, inicialmente, por uma campanha de marketing viral que tinha a deliberada intenção de confundir uma parte dos espectadores quanto ao seu caráter ontológico. Meses antes do lançamento oficial, em 1999, um site na Internet construído pelos diretores do filme espalhou entre internautas uma história falsa. Três estudantes de Cinema teriam desaparecido numa floresta perto de Maryland (EUA), enquanto filmavam um documentário sobre a lenda de uma bruxa existente no local. Nem a lenda, e nem tampouco o sumiço dos estudantes, tinham existido de fato.

Após o lançamento de dois outros produtos falsos (um livro contendo documentos policiais supostamente fotocopiados, que forneciam dados mais concretos sobre a investigação do caso, e um documentário de TV em que testemunhas e investigadores comentavam o caso ao canal de TV *Sci-Fi Channel*<sup>6</sup>), o marketing do filme reforçou a promoção de *A Bruxa de Blair* não como uma reconstituição ficcional em longa-metragem do caso, mas como uma compilação das últimas imagens reais captadas pelos estudantes enquanto vivos. O filme seria uma edição dos registros brutos captados pelas duas câmeras que estiveram em poder deles durante o desaparecimento. Os registros – rolos de celuloide no formato 16 mm e fitas de vídeo – teriam sido encontrados pela polícia, durante buscas na floresta, um ano depois do sumiço.

Toda essa ficção sublinhava o suposto status documental de *A Bruxa de Blair*. Assim, associado ao relativo anonimato de seus diretores, atores e equipe técnica, o material extratextual alcançou o resultado desejado. Parte dos espectadores não sabia que o filme era

<sup>5</sup> Este número corresponde ao valor gasto nas etapas de pré-produção e filmagem, mais o custo do primeiro corte do filme, apresentado no Festival de Sundance de 2009. Na ocasião, a distribuidora Artisan Films comprou os direitos de exibição por US\$ 1,1 milhão, e gastou mais US\$ 450 mil para pagar um novo desenho de som, correção de cores, finalização e telecinagem para o formato 35 mm (THE BLAIR WITCH PROJECT FAQ).

<sup>6</sup> Esta grande reportagem, chamada *The Curse of the Blair Witch* (A Maldição da Bruxa de Blair), tem 44 minutos e foi incluída depois no DVD de *A Bruxa de Blair*, como bônus. Já o livro, denominado *The Blair Witch Project: A Dossier* (A Bruxa de Blair: um dossiê) e atribuído ao autor fictício D. A. Stern, pode ser comprado desde setembro de 1999 em livrarias virtuais como a Amazon.

uma ficção produzida, encenada e editada usando convenções estilísticas do documentário – e, para aumentar a confusão, promovida como um.

Depois que a ‘farsa’ foi revelada, o interesse do público não diminuiu. Ao final da carreira internacional, *A Bruxa de Blair* havia arrecadado o montante de US\$ 248,6 milhões<sup>7</sup>. O banco de dados Internet Movie Database, que durante algumas semanas chegou a listar a data do suposto desaparecimento dos três atores como o dia em que eles haviam morrido de verdade (NEWMAN, 2011, p. 439), informa que os números dão ao longa a quarta posição entre os filmes de horror mais vistos em todos os tempos.

Estreantes no cinema de longa-metragem, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez foram estampados na capa da revista Time, em agosto de 1999. Eles apareceram em destaque na revista semanal graças à operação engenhosa que haviam levado a cabo: filmar uma história de ficção e fazer o público (parte dele, pelo menos) acreditar que ela constituía um documentário. Como a dupla tinha conseguido viabilizar essa ilusão?

A estratégia de marketing explica, em parte, a crença da plateia no filme como documento, mas não o faz inteiramente. *A Bruxa de Blair* foi confundido por muita gente com um documentário, de fato, porque se parece com um. A confusão foi, é claro, orquestrada de forma intencional pelos diretores. Na filmagem e na pós-produção, Myrick e Sánchez utilizaram ferramentas estilísticas associadas ao documentário para provocar (ou, no mínimo, reforçar) a impressão de que os espectadores estavam acessando um registro fiel da realidade: “Como um falso documentário, [*A Bruxa de Blair*] constrói um mundo plausível o suficiente para algumas partes do público confundirem seu estatuto ontológico” (ROSCOE, 2000).

O sucesso comercial de *A Bruxa de Blair* não passou despercebido. Apoiados pela proliferação de câmeras de boa resolução fotográfica, disponíveis a baixo custo, e pela rápida evolução de equipamentos digitais de gravação de imagens (inclusive telefones celulares), cineastas e produtores perceberam que o fenômeno midiático criado em torno do filme

---

<sup>7</sup> Os dados de arrecadação do filme foram consultados no Box Office Mojo (<http://boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>), seção de finanças do banco de dados Internet Movie Database (IMDB).

sinalizava um filão promissor a ser explorado. Promissor, aliás, em mais de um nível: econômico, criativo, estético, entre outros.

Além disso, o fato de o longa-metragem de Myrick e Sánchez ter sido exibido com sucesso em uma rede superior a dois mil cinemas dos Estados Unidos, cujos proprietários até então haviam sido inteiramente refratários à ideia de projetar longas-metragens com qualidade de imagem e som de padrão considerado amador (a bitola em 35 mm e o som Dolby Digital 5.1 forneciam, até ali, o suporte padrão para exibição de filmes em longa-metragem), mostrava que o público não rejeitaria, como se pensava, a projeção de filmes de qualidade técnica amadora. O cenário que se desenhava era favorável.

Todas essas condições incentivaram a produção e o lançamento de ficções codificadas como documentários no mundo inteiro. Nos anos que se seguiram, falsos documentários de horror foram produzidos em países como Bélgica, França, Espanha, Noruega, Índia, Austrália, Dinamarca, Costa Rica e Brasil<sup>8</sup>. Nos Estados Unidos, estúdios tradicionais como a Paramount flertaram com o subgênero e gastaram grandes somas de dinheiro para produzir, contraditoriamente, filmes com aparência desleixada que reforçavam a impressão de que as imagens documentavam fatos testemunhados por amadores. Cineastas respeitados, como George Romero, embarcaram na tendência<sup>9</sup>. Um estúdio norte-americano de pequeno porte, chamado Asylum, passou a lançar regularmente falsos documentários no mercado estadunidense de vídeo doméstico, sempre com orçamentos inferiores a US\$ 100 mil<sup>10</sup>. Até produções ficcionais de estilo mais convencional assumiram a influência estilística desse tipo de material, tomando emprestadas técnicas mais comumente usadas por cineastas vinculados

<sup>8</sup> Os exemplos citados se referem a esses títulos: o belga *Aconteceu Perto da Sua Casa* (*C'est Arrivé près de Chez Vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992); o francês *Vampires* (Vincent Lannoo, 2010); o espanhol *[REC]* (Paco Plaza e Jaume Balaguero, 2007); o norueguês *O Caçador de Troll* (*Trolljegeren*, André Øvredal, 2010); o indiano ? (Yash Dave e Allison Patel, 2012), feito em Bollywood; o dinamarquês *Offscreen* (Christopher Boe, 2006); o australiano *The Tunnel* (Carlo Ledesma, 2012); o costa-riquenho *El Sanatorio* (Miguel Alejandro Gomez, 2010); e o brasileiro *Desaparecidos* (David Schürmann, 2011).

<sup>9</sup> Romero fez do apocalipse zumbi de *Diário dos Mortos* (*Diary of the Dead*, 2007) uma reflexão crítica à saturação de imagens numa época dominada por câmeras digitais portáteis. Os personagens do filme são mostrados editando as próprias imagens a que assistimos, enquanto discutem procedimentos estilísticos como o acréscimo de música não-diegética e as implicações dessas decisões para a narrativa.

<sup>10</sup> O estúdio foi criado em 1997, por executivos oriundos de grandes companhias, e produz títulos baratos com grande velocidade (o tempo médio entre o início do roteiro e o encerramento do processo de edição chega no máximo a quatro meses).

ao campo do documentário, como a câmera na mão e a inserção na narrativa de trechos contendo imagens supostamente registradas por personagens da trama:

Um longa-metragem tradicional de horror sem a inclusão de pequenas cenas caseiras – tomadas cheias de sinais que identifiquem essas imagens como amadores, 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, 2011, p. 443).

Embora não tenha sido o primeiro falso documentário de horror – entre os anos de 1989 e 1998, seis longas-metragens desse tipo foram exibidos na TV ou em salas alternativas dos Estados Unidos, entre eles *Alien Abduction – Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998) e *The Last Broadcast* (Stefan Avalos e Lance Weiler, 1998) –, o sucesso de *A Bruxa de Blair* apontou, a cineastas de todo o mundo, um mercado latente a ser explorado. Reforçando com uma estratégia agressiva de marketing a tática de pôr a estilística do documentário a serviço de narrativas fictícias tradicionais construídas em três atos, o filme de Sanchez e Myrick sugeriu que essa estilística podia ser acoplada com eficiência a um gênero ficcional em particular: o cinema de horror. Acabou, assim, por gerar um subgênero específico deste último. Mais adiante, vamos recorrer à filosofia de Noël Carroll para explicar porque o horror nos parece um gênero ficcional propício a incorporar as ferramentas de estilo oriundas do documentário. Antes disso, é preciso delinear as origens do uso de convenções documentais em enredos de ficção.

### 3. Traços estilísticos

As raízes dos primeiros falsos documentários já podiam ser encontradas em experiências narrativas que começaram pelo menos quatro décadas antes de *A Bruxa de Blair*, nos anos 1960. Essas primeiras experiências, mais raras e ocasionais, coincidem mais ou menos com a ascensão do modo de representação documental que Bill Nichols chamou de observativo (NICHOLS, 2005, p. 136), por sua vez fortemente associado a um fator tecnológico: o aparecimento de câmeras de 16 mm e gravadores portáteis como o Nagra, no princípio da década citada. Esses equipamentos podiam ser operados por equipes pequenas e em qualquer locação, permitindo o registro livre de imagens e sons sincronizados. Essa nova

configuração tecnológica afetou toda a estilística do documentário tradicional, até então dominado pelos modos expositivo e poético, em que o diretor construía o discurso de maneira mais explícita:

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz *over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 2005, p. 146-147).

Todas as características nomeadas por Bill Nichols nessa passagem se referem a filmes alinhados ao modo de representação observacional, que gerou nos anos 1960 pelo menos dois grandes movimentos de produção documental – o cinema direto, nos Estados Unidos, e o cinema-verdade, na França. Praticamente todo exemplar do tipo de filme que enfocamos nesta pesquisa se pretende fazer passar por um registro genuíno e inesperado de algum evento extraordinário, fruto de um modelo de produção – muitas vezes amador ou mesmo leigo – baseado na observação espontânea. O enredo de muitos desses filmes mostra pessoas tentando registrar algo (caso dos três estudantes de *A Bruxa de Blair*) quando algum evento inesperado se sobrepõe ao objetivo inicial e ameaça suas vidas. A captação sonora e imagética desse evento (ou, em alguns casos, da reação dos personagens ao evento) empresta o falso status de documento histórico a esse registro. É por isso que o falso documentário, desde sua gênese, enfatiza essa ideia de observação espontânea da realidade a que Nichols se refere.

O segundo trecho da passagem ressalta uma série de traços estilísticos mais ou menos comuns aos filmes classificados dentro do modo de representação observacional. Essas convenções de estilo são, grosso modo, as mesmas que podem ser encontradas também nos filmes de *found footage*. Evidentemente, não se trata de coincidência. Os diretores desses filmes desejam que eles sejam confundidos pelo público com documentários reais, e por isso se esforçam para emular as ferramentas de estilo presentes nos filmes vinculados ao modo de representação observacional. Parte do fascínio desse subgênero está no suposto caráter documental das imagens que compõem essas obras. Para que essa confusão se concretize na

mente do espectador, porém, é fundamental que a estilística do documentário seja devidamente reconhecida por este. Daí a adesão deliberada a essa estética.

Do ponto de vista estilístico, o antecessor mais evidente de *A Bruxa de Blair* é *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980). O enredo compartilha com *A Bruxa de Blair* um elemento narrativo central: ambos utilizam como matéria-prima diegética cenas filmadas por uma equipe que desapareceu dentro de uma floresta misteriosa. Essas cenas teriam sido recuperadas posteriormente e mostrariam o destino violento dos membros das duas expedições. Grande parte dos filmes de horror subsequentes que investiram na estilística documental justifica narrativamente a existência do material filmado de maneira similar: em geral, o material em vídeo é encontrado posteriormente, como em *Cloverfield – Monstro* (Matt Reeves, 2008); enviado à imprensa ou a autoridades policiais por vítimas de perseguição, como em *O Caçador de Trolls*; ou consiste de registros feitos pelo agressor e possuídos por policiais, a exemplo de *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007). Daí vem o nome do subgênero.

Os filmes de *found footage* são construídos, parcial ou totalmente, a partir de falsos registros amadores de fatos extraordinários. Nos enredos de todos esses filmes, uma câmera (ou mais de uma) manuseada por personagens da ficção registra algo incomum, quase sempre de natureza violenta e, em alguns casos, sobrenatural. O falso documentário demarca sua diferença em relação à ficção de horror pela recusa sistemática em adotar o ponto de vista de um narrador externo à diegese, como é natural em todos os gêneros ficcionais.

Dessa maneira, um falso documentário de horror adota o ponto de vista narrativo de alguém que testemunha o acontecimento registrado de forma espontânea. A posição do observador pode variar (em alguns filmes o ponto de vista ótico é de uma vítima; em outros, uma testemunha; existem casos em que o registro é providenciado pelo agressor; e há filmes em que o ponto de vista transita entre as três opções anteriores), mas há algo que nunca varia: os dispositivos de registro (a câmera e o microfone) sempre fazem parte da diegese. O estatuto de documento do real, agregado aos registros imagéticos e sonoros pela estilística do documentário, 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. A identificação do espectador com esses últimos é, assim, reforçada.

Para Jane Roscoe (2000), a maior parte dos falsos documentários costuma problematizar (de modo implícito ou explícito, e em variados graus de ênfase) aspectos éticos da cultura popular, o estatuto ontológico da realidade que eles supostamente documentam e o próprio modo de representação. Nesse sentido, os filmes filiados a essa estética utilizam o apagamento da fronteira entre ficção e realidade como uma forma de paródia do documentário, oferecendo um comentário crítico a respeito da crença na fidelidade ao real proporcionada por registros de imagens e sons. Esses filmes, então, trazem à tona de forma mais enfática a afirmação de Bill Nichols:

Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera. Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade. (NICHOLS, 2005, p. 18).

Esse ponto é importante porque destaca um elemento que ajuda a explicar porque a aplicação dos traços estilísticos do documentário (discriminados nos parágrafos anteriores) ao cinema ficcional de horror resulta em filmes seduzem e atraem a atenção do público. Embora a dimensão paródica apontada por Roscoe exista nos filmes de *found footage*, é de interesse dos diretores que ela passe tão despercebida quanto possível, pelo menos no momento da fruição. Enquanto o *mockumentary* tradicional estimula e até persegue certo distanciamento na prática da fruição, o falso documentário de horror se beneficia do contrário, na medida em que a estilística do documentário permite ao cineasta solicitar um maior grau de envolvimento afetivo do espectador com a história ficcional que está sendo narrada na diegese.

Esse grau suplementar de envolvimento da audiência com o filme, adicionado pela estilística do documentário, é explicável pelo conceito que Carl Plantinga chama de *postura assertiva* (PLANTINGA, 1997, p. 40). Para o pesquisador americano, mesmo que o espectador saiba que uma representação documental seja construída, da mesma forma que uma narrativa ficcional o é, a crença profunda (e por vezes inconsciente) de que esse tipo de representação 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 ficção quando assistem a filmes como *A Bruxa de Blair*, conservam parte da reação afetiva natural de espectadores que imaginam estar acessando uma janela da realidade e assistindo ao sofrimento de pessoas que existem (ou existiram) na mesma realidade ontológica que os membros da audiência.

Esse envolvimento afetivo da audiência com o filme não ocorre plenamente quando o gênero ficcional envolvido na operação de hibridismo é outro que não o horror. No caso da comédia, para citar um gênero ficcional muito visitado pelo *mockumentary*, os aspectos paródicos – em muitos casos, até mesmo satíricos, que explicitam o caráter ficcional da narrativa e provocam um efeito *brechtiano* de distanciamento crítico no público – são ressaltados e desejados, em muitos casos, pelos artífices do filme.

#### **4. Conclusão: horror e documentário**

Não há dúvida de que produtores e diretores de filmes de *found footage* de horror feitos após *A Bruxa de Blair* escolheram fazer esse tipo de filmes por razões como o baixo custo e a boa recepção obtida pelo filme de 1999. De fato, na história do cinema, são inúmeros os casos de ciclos de produção baseados em filmes cujo sucesso inesperado impulsionou a produção de imitações – apenas para citar dois exemplos mais ou menos recentes, *Tubarão* (*Jaws*, Steve Spielberg, 1976) e *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001/2002/2003) geraram, respectivamente, muitos filmes em que (1) animais monstruosos e inteligentes ameaçam grupos humanos, e (2) seres mitológicos travam batalhas, ambientadas em terras lendárias, pela posse de artefatos mágicos.

Em outras palavras, não nos parece haver dúvidas de que o sucesso de *A Bruxa de Blair* exerceu um papel importante no aumento do número de ficções realizadas com técnicas de documentário. No entanto, esse sucesso não é capaz de explicar sozinho nem a longevidade do ciclo de produções codificadas como documentários e nem a forte associação entre a estilística documental e o gênero ficcional do horror.

No segundo caso, a noção de postura assertiva de Carl Plantinga, associada à definição do gênero do horror, nos parece importante para complementar essa explicação. A lógica é a seguinte: a aparência de registro casual dos sons e imagens é capaz de mobilizar afetivamente a crença do espectador no acesso direto à realidade que esses filmes oferecem, até mesmo quando se tem consciência do caráter ficcional daquilo que se vê e ouve. Desse modo, os filmes que dependem mais fortemente dessa mobilização afetiva tiram maior proveito do uso da estilística documental para produzir a aparência de observação espontânea da realidade. Como o cinema de horror consiste num dos gêneros que mais dependem do afeto da plateia para funcionar, é legítimo entender que o efeito de real (BARTHES, 1972) gerado pela aparência de registro espontâneo da realidade reforça e amplia o afeto do horror gerado nos espectadores pela história que está sendo contada.

Examinemos mais detalhadamente esse raciocínio, a começar pela circunscrição exata do conceito de cinema de horror. Embora definir um gênero fílmico seja um exercício quase sempre sujeito a polêmicas e desacordos, entre os pesquisadores do cinema de horror há razoável consenso em torno desse conceito. Noël Carroll (1999) oferece a definição mais abrangente, e também a mais simples, de cinema de horror: “O gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico; ou, antes, de modo ideal, essa emoção constitui a marca da identidade do horror” (CARROLL, 1999, p. 30).

Cinema de horror, então, seria o conjunto de filmes que compartilham entre si a capacidade de provocar, entre os membros da plateia, o afeto que empresta seu nome ao gênero. Definir o que seria o afeto do horror é um pouco mais problemático. Julian Hanich (2011) enfatiza a sensação de medo como componente central do afeto do horror. Carroll (1999) conjuga a experiência do medo com uma sensação secundária de repulsa ou rejeição. A emoção que chamamos de horror, portanto, seria uma mistura de medo e repulsa, compartilhada não apenas pelos membros da plateia, mas – isso é fundamental – por um (ou mais de um) personagem humano da estória.

Noël Carroll inclui um segundo critério que deve ser atendido por um filme que se enquadre no gênero do horror: a presença de criaturas que podem ou não ser humanas, mas que desafiam o estatuto ontológico da realidade que habitam – a mesma realidade da plateia.

Ele chama essas criaturas de ‘monstros’, e assim as define: “o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p. 32). O pesquisador usa essa definição para diferenciar o horror do gênero fantástico, cujos enredos fariam mais ou menos a operação narrativa inversa, transportando personagens ordinários para mundos extraordinários.

Se aceitarmos a definição de Noël Carroll, estaremos admitindo que as histórias de horror, para mobilizar afetivamente a audiência, precisam acontecer na realidade ontológica que habitamos. A presença de seres extraordinários – tanto não naturais, como fantasmas, bruxas e extraterrestres, como naturais, incluindo animais gigantes, aberrações da natureza, psicopatas e assassinos em série – faz com que alguns personagens dessas histórias sintam, dentro do mundo diegético, o afeto do horror. A empatia da plateia com esses personagens pode transferir parte desse afeto para os membros da audiência. Isto fecha o ciclo da experiência afetiva proporcionada por um filme de horror. Na base desse ciclo, não esqueçamos, está a necessidade de que a ficção transcorra dentro da realidade que conhecemos, para que o afeto do horror se manifeste efetivamente em cada espectador.

Numa análise histórica, esse raciocínio parece não ajudar a nossa causa. Afinal, a aparência realista nunca foi exatamente uma prerrogativa ou necessidade do filme de horror. Muitos dos ciclos de produção que compõem a cronologia histórica do gênero (CLARENS, 1967) abraçavam uma estética muito distante do realismo: o expressionismo alemão dos anos 1920, os filmes de monstros da Universal da década de 1930, o ciclo de ficções científicas de horror que marcaram os anos 1950, as histórias sinistras da produtora Hammer (1950-60) e do ciclo de filmes populares de horror italiano (1960) são alguns dos exemplos possíveis. Nas últimas cinco décadas, porém, esse cenário mudou bastante, e os filmes de horror se tornaram mais realistas. Por que isso aconteceu?

Historiadores do cinema de horror, como Jeremy Dyson (1997) e Gary D. Rhodes (2002), explicam essa alteração através das mudanças radicais pelas quais a arte cinematográfica passou na década de 1960 – a década citada pelos historiadores do audiovisual como cenário da passagem do cinema clássico para o cinema moderno (AUMONT, 2008; BORDWELL, THOMPSON, 2009; JULLIER, MARIE, 2009). Não teria sido por acaso, então, que começaram a surgir nessa época filmes de horror em que os vilões

eram humanos, e sua monstruosidade não estava no aspecto físico, mas no psicológico, como psicopatas e assassinos em série: “O uso de técnicas de documentário acrescenta ao gênero do horror uma aura forte de realidade” (RHODES, 2002). Subgêneros inteiros, como o *slasher film*<sup>11</sup>, adotaram o realismo – sobretudo na aparência ontológica – com sucesso. Títulos como *Psicose* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), *A Tortura do Medo* (Peeping Tom, Michael Powell, 1960), *Repulsa ao Sexo* (Repulsion, Roman Polanski, 1965) e *O Massacre da Serra Elétrica* (The Texas Chainsaw Massacre, Tobe Hopper, 1974) exemplificam essa guinada do cinema de horror rumo a um realismo cada vez maior.

Essa transição histórica possui uma correspondente transição estilística – uma poética de construção narrativa que David Bordwell (2006) denominou de continuidade intensificada, e que surgiu também na mesma época, o princípio da década de 1960. Bordwell propôs que os princípios gerais de continuidade invisível, que governam a arte cinematográfica desde os anos 1910, nunca deixaram de operar, mas foram submetidos, desde meados dos anos 1960, a um processo contínuo de intensificação:

O que mudou, tanto nos registros mais conservadores quanto nos mais vanguardistas, não foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas sim certas ferramentas funcionando dentro dele. (...) Desde os anos 1960, essas técnicas foram trazidas para o primeiro plano, de formas inéditas em décadas anteriores. Enquanto se tornavam mais proeminentes, essas técnicas alteraram a textura de nossa experiência fílmica. (BORDWELL, 2006, p. 119).

A continuidade intensificada reúne diversas técnicas narrativas e estilísticas que podem ser encontradas nos *found footage* de horror. Algumas dessas técnicas são: o uso cada vez mais intenso da câmera na mão e tremida, os erros técnicos evidentes de enquadramento e foco, a música de influência concretista (muitas vezes eletrônica, minimalista e sem linha rítmica ou harmônica discernível, percebida muitas vezes não como música, mas como efeito sonoro), o uso de diálogos improvisados com vozes sobrepostas. Não é coincidência que muitas dessas técnicas sejam oriundas da estilística do documentário. Esta constatação não apenas reforça a impressão de registro documental das imagens e sons, mas também acentua

---

<sup>11</sup> Subgênero do horror em que os filmes narram histórias de serial killers que matam sucessivas vítimas, quase sempre de maneira graficamente violenta. Muito popular a partir dos anos 1970, gerou séries inteiras de filmes com vilões muito populares, como Jason Vorhees (*Sexta-Feira 13*), Freddy Krueger (*A Hora do Pesadelo*) e Michael Myers (*Halloween*).

a intensidade afetiva das tomadas, em procedimentos típicos da continuidade intensificada que, por sua vez, adiciona um efeito do real mais agressivo.

Chamamos a atenção, aqui, para a associação entre os conceitos de continuidade intensificada e efeito do real: uma das razões centrais para a adoção de uma poética cinematográfica mais visceral é a obtenção de uma aparência de verossimilhança documental, que permite despertar no espectador um modo particularmente forte do efeito de real (BARTHES, 1972, p. 43). Ou seja, 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. Percebemos, então, um motivo que explica a longevidade do fenômeno *found footage* de horror. Ao explorar técnicas documentais próximas da continuidade intensificada de que nos fala Bordwell, os diretores de falsos documentários formulam representações do mundo que induzem no espectador “um juízo de existência sobre as figuras da representação, e lhes confere um referente no real” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 92).

A estilística do documentário estimula, então, a postura assertiva de que nos fala Plantinga, ajudando a ambientar os personagens ficcionais na mesma realidade ontológica dos membros da plateia; reforçando os laços de empatia entre ficção (tela) e realidade (audiência); ampliando a mobilização afetiva dos espectadores; e preenchendo, assim, um dos requisitos básicos de Noël Carroll para a identificação do filme pela audiência como gerador da experiência emocional do horror.

Devemos juntar a tudo isso o fato de que a produção de filmes de *found footage* pode ser feita a custo muito baixo. Sem a necessidade de usar dispendiosas câmeras de 35 mm, com a disponibilidade cada vez maior de equipamentos digitais de boa qualidade, sem os altos salários dos atores famosos, sem a necessidade de construção de cenários e outros fatores que encarecem o orçamento de um filme, torna-se possível realizar um falso documentário com valores acessíveis à maioria dos cineastas, nos mais variados países. Temos, então, um conjunto de fatores que explica, com consistência, o motivo pelo qual a produção de ficções de horror codificadas como documentários cresceu e se consolidou nos anos 2000.

## Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Editora Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico e cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. “O efeito do real”. In BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. Pp. 35-44.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

\_\_\_\_\_; THOMPSON, Kristin. *Film History: An introduction*. New York: McGraw-Hill, 2009.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Editora Papirus, 1999.

CLARENS, Carlos. 1967. *An illustrated history of horror and science-fiction films*. New York: Putnam, 1967.

DYSON, Jeremy. *Bright darkness: The lost art of the supernatural horror film*. London: Cassell, 1997.

HANICH, Julian. *Cinematic emotion in horror films and thrillers: the aesthetic paradox of pleasurable fear*. New York: Routledge, 2010.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

NEWMAN, Kim. *Nightmare movies: horror on screen since the 1960s*. London: Bloomsbury Publishing, 2011.

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

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

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

RHODES, Gary D. *Mockumentaries and the production of realist horror*. Post-Script, Vol. 21, n. 3, pp. 46-60. Julho, 2002.

ROSCOE, Jane. *The Blair Witch Project: the mock-documentary goes mainstream*. Jump Cut, n. 43, July 2000, pp. 3-8. 1999.

THE BLAIR WITCH PROJETO FAQ. Disponível em  
[http://david\\_1\\_mills.tripod.com/tbwp/faq.html](http://david_1_mills.tripod.com/tbwp/faq.html). Acesso em 01 ago 2012