

**“E ELES NUNCA MAIS FORAM VISTOS”:** A TRANSGRESSÃO NO *FOUND FOOTAGE*

Claudio Vescia ZANINI  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
haunted32@yahoo.com.br

**Resumo:** *O cinema de horror se caracteriza por tendências que, de tempos em tempos, determinam certos padrões encontrados nas narrativas fílmicas. Desde o final dos anos 1990, percebe-se a consolidação de um subgênero conhecido como found footage, traduzido para o português como “filmagem encontrada”. Os filmes pertencentes a este gênero, tais como A Bruxa de Blair, Atividade Paranormal, O Último Exorcismo e as produções independentes V/H/S, apresentam como algumas de suas características o flerte com o formato do documentário, o desenrolar da trama em tempo real, o personagem que filma (tal qual um narrador em primeira pessoa), a “reivindicação da veracidade” (Aufdenheide, 2007), e a presença da transgressão nas tramas. Posto isso, este artigo visa apresentar as características gerais do found footage, uma vez que o gênero carece de maior descrição devido à sua expansão recente, e ao fazer isso, busca mostrar a transgressão como elemento fundamental na dinâmica narrativa destes filmes. A fim de compreender a linguagem típica deste gênero e os papéis da transgressão no found footage, serão utilizados estudos teóricos sobre o documentário, o falso documentário e o found footage (Roscoe e Hight, 2001; Nichols, 2010; McLane, 2012), além da noção de reivindicação da verdade (Aufdenheide, 2007).*

**Palavras-chave:** *Found footage; falso documentário; cinema de horror; reivindicação da verdade.*

## 1 Introdução

Um rolo de fita é encontrado em algum lugar deserto – provavelmente aos pés de uma árvore em uma floresta, ou à beira de uma estrada. Como o tal rolo foi parar onde parou é algo que não se compreende, mas quem encontra leva consigo, e trata de arrumar um videocassete para ver o que está gravado. As imagens reveladas costumam ser fortes, não raro mostrando morte, destruição e tortura em todas as suas variações. Por que tais coisas acontecem, muitas vezes não se entende. Quem cometeu tais atos às vezes não fica claro. Apenas uma coisa se conclui sobre as “estrelas” dos filmes em questão: eles nunca mais foram vistos.

Esta é a premissa básica de um estilo narrativo que vem ganhando cada vez mais força no cinema de horror contemporâneo. Tal estilo se afilia à um gênero chamado *falso documentário*, o que faz dele um subgênero; ele ainda não ganhou um nome dos críticos em português, mas convencionou-se utilizar o termo em inglês – *found footage*, traduzido como “filmagem encontrada”. Logo aqui nos deparamos com um grande problema acerca do *found footage* e sua afiliação estrutural: existe muito pouco estudo acadêmico sobre o assunto, e o que existe é pouco sistematizado. O *found footage* não é a única subdivisão do falso documentário, o que faz com que choques de nomenclatura e confusões epistemológicas e de definição ocorram frequentemente. Este artigo apresenta as origens do falso documentário, apontando momentos de definição em sua história, mas, com exceção do *found footage*, não se aprofunda em nenhum de seus subgêneros.

No que tange ao subgênero em questão, o objetivo é apresentar algumas características

formais, apontar representantes e verificar de que maneira o crime e a transgressão têm importância nas tramas e estruturas destes filmes. Entende-se que é necessário realizar tal estudo, pois o *found footage* é um subgênero de relevância dentro do cinema de horror, o que se evidencia observando uma lista superficial de filmes do subgênero, entre os quais estão os fenômenos de massa *Atividade Paranormal* (dir. Oren Peli, 2007) e *A Bruxa de Blair* (dir. Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), o polêmico *Canibal Holocausto* (dir. Ruggero Deodato, 1980), além de iniciativas do cinema independente como *V/H/S* (vários diretores, 2012/2013), verificando como as narrativas apresentadas nestes filmes são construídas a partir da manipulação dos fatos e da maneira como as ditas verdades são apresentadas, ambas calcadas na “reivindicação da veracidade”. Além das contribuições de Jane Roscoe e Craig Hight sobre o assunto, serão utilizados conceitos de teoria relacionada aos *reality shows* (ANDREJEVIC, 2003; JERMYN E HOLMES, 2004), bem como as contribuições de Jean Baudrillard e Henry Jenkins, que lidam com questões pertinentes ao contexto de contemporaneidade e tecnologia em que o falso documentário vem se desenvolvendo. Finalmente, é apresentada uma análise de alguns representantes do *found footage* com vistas a compreender a necessidade da transgressão para o pleno desenvolvimento das tramas nos filmes.

Para que se possa entender melhor a origem do falso documentário, é preciso voltar ao dia 30 de outubro de 1938, quando Orson Welles resolveu levar a premissa de Halloween – doces ou travessuras – a sério. Apoiado pela emissora de rádio CBS, ele fez uma leitura dramática de trechos de *Guerra dos Mundos*, história de H. G. Wells sobre invasões alienígenas. Os dois primeiros terços da história foram apresentados na forma de boletins de notícia, os quais anunciavam, entre outras coisas, explosões de gás no planeta Marte e atividades estranhas de seres indefinidos no estado americano de Illinois. A travessura de Wells e da rádio foi elevada a um patamar inimaginável quando, horas depois, percebeu-se que famílias haviam fugido de suas casas, e que o estoque de água e comida nas mercearias havia diminuído drasticamente. Este episódio hoje é visto como um dos pontos altos na história – ou mesmo do nascimento – do falso documentário, ou *mockdocumentary*.

Welles sabia como poucos brincar com os limites da verdade e do boato através da manipulação do formato jornalístico. Três anos após sua travessura de Halloween, o estadunidense dirigiria *Cidadão Kane*, clássico ficcional que também se caracteriza pela apresentação dos fatos em formato documental. Através destes dois exemplos da obra de Welles é possível perceber a importância atribuída pelo diretor àquilo que Aufdenheide chama de “reivindicação da veracidade” (2007), que vem a ser um dos pilares em que o falso documentário se baseia.

## 2 A árdua tarefa de definir o termo ‘documentário’

O gênero do falso documentário é um campo de estudo recente, sobre o qual há pouca sistematização e no qual há pouca organização, conforme dito na introdução deste artigo. Tal fato ocorre não apenas porque o *mockdocumentary* se popularizou intensamente apenas nos últimos quinze anos, mas também porque seu gênero-matriz, o documentário, não apresenta uma definição clara. Na verdade, parece ser impossível chegar a uma definição do termo que seja satisfatória sem ser redutora ao mesmo tempo. O documentário é um gênero cheio de peculiaridades, uma vez que se pauta no conceito de verdade, e é precisamente aí que está o segundo dos problemas: definir o que é verdade e, por eliminação, definir o que é mentira. Não é nosso objetivo aqui chegar a respostas conclusivas sobre isso – o espaço e as leituras do autor são limitados demais para isso. Entretanto, as observações feitas pelos teóricos elencados anteriormente que sejam pertinentes à análise serão trazidas para fins de

embasamento.

Aufdenheide, por exemplo, aponta que aspectos como a objetividade e a parcialidade dificultam definir o termo ‘documentário’ claramente (2007, ix), uma vez que eles necessariamente interferem com a percepção e a representação da realidade, tanto de quem faz o documentário quanto de quem o assiste. De certa forma, tal situação remete a uma questão cara aos estudos culturais, qual seja: pensar *quem* produz o texto, *quem apoia* ou *chancela* o que é produzido, e *para quem* a produção é direcionada. O documentarista Michael Moore é um exemplo aqui: opositor ferrenho do governo Bush (2001-2009), Moore produziu três de seus filmes mais ácidos e críticos da realidade americana durante a gestão de Bush: *Tiros em Columbine* (2002), em que discute a violência e o uso de armas nos EUA; *Fahrenheit 11 de Setembro* (2004), filme que volta ao episódio da queda das torres do World Trade Center e mostra como o presidente e seus aliados não só poderiam ter evitado os ataques, mas como a ligação entre o governo americano e Osama bin Laden era mais íntima do que se supunha; e *Sicko - \$O\$ Saúde* (2007), que mostra o sucateamento e a baixa qualidade do sistema de saúde dos EUA, ao mesmo tempo em que mostra a eficiência dos sistemas canadense, inglês e cubano.

O que se pode afirmar com relativa segurança é que o documentário é um gênero não unicamente, mas predominantemente, cinematográfico, sobre algum aspecto da vida real. Em seus estudos sobre *reality television*, Andrejevic afirma que o gênero televisivo se mantém vivo e interessante à audiência devido ao “apelo do real” (ANDREJEVIC, 2004, p. 7). O mesmo se aplica ao documentário, e aqui é importante referirmos ao que Aufdenheide chama de “reivindicação de veracidade” (*claims to truthfulness* no original), ou seja, o fato de que o documentário apresenta caráter informativo, e que em certa medida se pretende (ou é visto pelos espectadores como) sério, e precisamente por isso, possui certa aura de credibilidade devido à sua ligação com a realidade. Não raro, os espectadores creem que o documentário “diz a verdade” – não apenas devido à reivindicação da veracidade, mas também porque a filmagem em si tende a ser vista como prova irrefutável de que algo aconteceu: “The claim that documentary can present a truthful and accurate portrayal of the social world is not only validated through the association of the camera with the instruments of science but also depends upon the cultural belief that the camera does not lie”<sup>1</sup> (ROSCOE e HIGHT, 2001, p. 11).

A ideia de que a câmera não mente é falaciosa, e, portanto, perigosa. Há inúmeros recursos de filmagem e fotografia que podem alterar a teórica realidade capturada pela lente sem deixar grandes vestígios. Exemplos crônicos e interessantes disso são as celebridades, que posam nuas para revistas e apelam à tecnologia para a remoção de “imperfeições”, ou que têm partes de seu corpo removidas ou adicionadas em fotos de propagandas. A noção de realidade, tão cara ao espectador do documentário e tão associada à câmera, cai por terra a partir do momento em que esses produtos finais – fotos de mulheres sem rugas, celulites, e às vezes mesmo sem o umbigo – se constituem em ideais inatingíveis, repetidos à exaustão pela mídia e pelo público; assim, o que se vende como verdade não é mais que uma mentira, o que, em certa medida, corrobora a análise de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, ecoada de maneira apocalíptica por Jean Baudrillard, que afirma que

a máquina fotográfica é um aparelho que altera toda a vontade, que apaga toda a intencionalidade e só deixa transparecer o puro reflexo de tirar fotos. O próprio olhar é apagado, já que substituído pela objetiva, que é cúmplice

---

<sup>1</sup> “A afirmação que o documentário pode apresentar um retrato fiel e preciso do mundo social não apenas é validado através da associação da câmera com os instrumentos da ciência, mas também depende da crença cultural de que a câmera não mente.”

do objeto e, por isso, de uma reviravolta da visão (BAUDRILLARD, 1990, p. 64).

Entretanto, a maior fonte de complexidade da falácia de que a câmera não mente vem daquilo que Jermyn e Holmes chamam de “o olho da câmera”, ou seja, a perspectiva (leia-se “escolhas”) de quem filma, dirige e produz o documentário. *Na Cama Com Madonna* (dir. Alex Keshishian, 1991) serve como exemplo deste fato. O filme se vende como um documentário que mostra os bastidores da turnê *Blond Ambition*, intercalando músicas e coreografias do show com jantares, ensaios e brincadeiras dos integrantes da equipe. Madonna, cuja carreira é marcada por inúmeras personas e mudanças no visual, manipula o discurso factual e a veracidade ao mostrar-se não apenas como diva da música pop (lado este que a cantora certamente pretendia mostrar no filme), mas também como uma figura materna para seus dançarinos e *backing vocals*, através de cenas com brincadeiras, refeições e orações coletivas. A manipulação ficou comprovada anos depois, quando os mesmos dançarinos que apareceram no filme concederam entrevistas reclamando de não terem sido pagos por serviços prestados, bem como do tratamento por vezes rude que Madonna dispensava a eles quando as câmeras estavam desligadas.

Dois outros aspectos conectam *Na Cama com Madonna* à noção de olho da câmera: Madonna não aparece apenas como a chefe maternal ou como o ícone pop, mas também abrindo o coração em conversas íntimas ou mesmo com uma máscara facial e uma toalha enrolada na cabeça, situação que muitos achariam embaraçosa. Pode-se afirmar que o olho da câmera “escolheu” mostrar Madonna dessa forma para humanizá-la perante seus fãs. O segundo fato é a implicação do subtítulo do filme em inglês – *truth or dare*, traduzido como “verdade ou consequência”, o qual parece reforçar ainda mais seu apelo ao real ao evocar o tradicional jogo (obviamente disputado por Madonna e seus “filhos” em frente à câmera) em que a pessoa deve responder uma pergunta dizendo a verdade ou sofrer um castigo.

No que tange as narrativas fílmicas, pode-se afirmar que o envolvimento com a verdade dos fatos é uma noção que ultrapassa a barreira do documentário, cujas implicações ontológicas com a veracidade são mais óbvias. Filmes como *127 Horas* (dir. Danny Boyle, 2010), *O Exorcismo de Emily Rose* (dir. Scott Derrickson, 2009) e *A Rede Social* (dir. David Fincher, 2010) são vendidos como sendo baseados em fatos reais, mas como garantir que diretores e roteiristas não alteraram, omitiram ou acrescentaram fatos e frases? Quem de nós estava ao lado do alpinista no momento em que ele efetivamente cortou seu braço, ou quando Marc Zuckerberg “roubou” a ideia de seu amigo e criou o Facebook? Da mesma forma, foram poucos os que supostamente viram a menina alemã Anneliese Michel ser exorcizada. Uma destas poucas testemunhas foi Felicitas D. Goodman, cujo relato tornou-se o livro *The Exorcism of Anneliese Michel*, que originou o filme.<sup>2</sup>

Há também aqueles filmes que brincam com o formato do documentário, mas que não fazem questão de esconder sua artificialidade, seja pelo tom cômico ou escrachado da informação (como *Borat – O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão viaja à América* (dir. Larry Charles, 2006) ou *Monty Python and the Flying Circus*, na TV inglesa no final dos anos 60 e início dos anos 70) ou pela conveniência do documentado, como o já citado *Na Cama Com Madonna*. Um terceiro gênero a ser apontado aqui é o dos textos que não escondem seu caráter ficcional, mas que juntam elementos trazidos de diferentes histórias. Os dois exemplos aqui citados são *O Exorcista* (dir. William Friedkin, 1973) e *Preciosa* (dir. Lee Daniels, 2009), ambos interessantemente baseados em textos literários. Precious Jones foi criada pela autora Sapphire a partir da experiência da escritora trabalhando

---

<sup>2</sup> Informações sobre o filme *O Exorcismo de Emily Rose* estão disponíveis no site [imdb.com](http://imdb.com). Acesso em 18 de julho de 2013.

no ensino de jovens e adultos de Nova York, e todas as mazelas da personagem principal (abuso sexual, incesto, retardo mental, contaminação do vírus HIV, obesidade, preconceito racial, um filho portador da síndrome de Down, condições precárias de vida) foram vistas por Sapphire de perto, mas não na mesma pessoa. De maneira semelhante, William Peter Blatty escreveu o romance que narra a luta de Regan MacNeil e sua mãe contra a possessão demoníaca inspirado no processo de exorcismo de um menino de treze anos chamado Robbie, que ocorreu durante seis semanas do ano de 1949 nas cidades de Cottage City e Bel-Nor, nos EUA.<sup>3</sup>

A vida continua (coisas acontecem), as pessoas têm curiosidade em ver a vida sendo retratada, e há o interesse de outros em registrar os fatos na medida em que eles ocorrem. Estes são três aspectos que não mudaram com o passar do tempo. Um fator, entretanto, mudou consideravelmente a partir dos anos 90: a relação do público com o conteúdo produzido. Por muito tempo, houve uma divisão clara entre os produtores e os receptores de conteúdo. Assim, estúdios de cinema, canais de televisão, diretores, roteiristas e escritores poderiam ser considerados detentores quase que únicos da possibilidade de produzir e difundir conteúdo, ao passo que a audiência tinha um papel passivo, de observação e recepção. Comentários sobre os filmes e programas de TV se restringiam às mesas de bar e dos cafés, círculos de fumantes em seus intervalos no trabalho e as horas do jantar. A internet, o avanço da tecnologia e o maior acesso das pessoas a equipamentos de foto e filmagem mudaram esse cenário radicalmente. Hoje, discussões sobre filmes ocorrem de maneira global através dos *fandoms* (grupos de fãs mobilizados na rede), redes sociais e blogs, aumentando drasticamente a abrangência das opiniões e discussões do público contemporâneo, de tal forma que “[r]oteiristas e outros criadores pensam na narrativa, hoje, em termos da criação de oportunidades para a participação do consumidor. Ao mesmo tempo, os consumidores estão utilizando novas tecnologias midiáticas para se envolverem com o conteúdo dos velhos meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p. 235).

Tal fato é uma das evidências de que hoje vivemos aquilo que Henry Jenkins chama de “cultura da convergência”, caracterizada pelo grande fluxo de conteúdos em diversas plataformas de mídia e meios de comunicação, com um público cada vez mais participativo e responsável por moldar suas experiências de entretenimento da maneira que mais lhe convém. Esta transição midiática e a mudança de postura do público – hoje receptor e produtor de conteúdo – caracteriza a “cultura participativa” (JENKINS, 2009, p. 30). Por exemplo, neste exato momento (dia 18 de julho de 2013, 23:11) um canal de notícias exibe a cobertura de uma manifestação popular na cidade do Rio de Janeiro, e metade das imagens utilizadas foi fornecida por manifestantes ou telespectadores a partir de telefones celulares. Outra parte vem de câmeras de vigilância instaladas pela prefeitura. O bloco de notícias é encerrado com a apresentadora do telejornal pedindo a espectadores que mandem novas imagens para o site do canal, para que elas possam ser exibidas.

A cobertura jornalística recém-citada une dois aspectos que serão vitais para o falso documentário, mais especificamente o *found footage*: o primeiro deles é a facilidade com que qualquer um registra a realidade hoje em dia com um telefone celular ou uma câmera pequena; o segundo é a cultura da vigilância, já apontada por Orwell e seu Big Brother no final dos anos 40. Calcada na crença que monitoramento é liberdade, a cultura da vigilância apoia e depende da presença das câmeras, que estão por todas as partes e se institucionalizaram.

---

<sup>3</sup> Informações sobre o filme *O Exorcista* estão disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0070047/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0070047/trivia?ref_=tt_ql_2). Acesso em 31 de julho de 2013.

A complexidade das definições de ‘verdade’ e ‘mentira’ é apenas uma das dificuldades da manutenção da credibilidade do documentário como gênero. Além dela, há o “olho da câmera”, ou a perspectiva de quem filma, os interesses de quem produz ou financia o documentário, a facilidade com que o público passa de espectador para produtor de conteúdo e o advento da internet, que faz com que todo o tipo de informação circule indiscriminadamente, o que leva a boatos, vírus e mentiras, confirmando a ideia de Baudrillard de que um dos fantasmas que assombra a pós-modernidade é o terrorismo, e que sua maior característica é a virulência com que informações, modismos e ideias se espalham. É nesse contexto que o falso documentário encontra um ambiente ideal para seu desenvolvimento.

### **3 *Mockdocumentary* e *found footage*: métodos de criação e divulgação**

Quando se trata dos falsos documentários, há que lembrar que se trata de um objeto de estudo muito recente, cuja sistematização é pouca e desorganizada. Roscoe e Hight (2001) apontam que o gênero já recebeu diversos nomes, tais como *Faux documentary* (ou “falso documentário”, misturando um termo em francês e outro em inglês – Francke, 1996), *Cinéma un-vérité* (Ansen, 1997), Quase-documentário (Neale e Krutnik, 1990) ou mesmo *Cinéma vérité with a wink* (ou “cinema vérité com uma piscadela – Harrington, 1994). A presente análise utiliza os termos *mockdocumentary* (a junção da palavras *mock* – falso, gozação em inglês e *documentary*) ou falso documentário.

O *mockdocumentary* é um texto ficcional que se apropria do discurso factual, ou seja, ele conta uma história inventada como se ela tivesse ocorrido na realidade. Este é um dos pontos de interseção entre o documentário e o *mockdocumentary*, pois ambos se aproveitam de alguma forma do “apelo ao real” ou da “reivindicação da veracidade”. Em certa medida, o falso documentário se apresenta ou se vende como um documentário dito sério, e aí nasce a confusão desejada, pois ele subverte o discurso factual. O que a câmera mostra foi filmado em estúdio ou locação, e foi criado a partir de efeitos especiais e maquiagem, mas o modo como o fato é apresentado é revestido de veracidade, pois há a prova documental – a filmagem caseira e de baixa qualidade, as fotografias, as cartas, as entrevistas com testemunhas, ou, em alguns casos, a afirmação do estúdio ou distribuidora do filme.

A introdução deste artigo aponta a transmissão de *Guerra dos Mundos*, de Orson Welles, como ponto de partida para o gênero. O nascimento do *mockdocumentary* aconteceu por acidente na rádio, e um de seus subgêneros mais prolíficos, o *found footage*, teve história semelhante. Em 1980, o filme *Canibal Holocausto*, dirigido pelo italiano Ruggero Deodato, estabeleceu os parâmetros básicos para o *found footage*. O filme começa com o retorno de um professor da Universidade de Nova York de uma expedição de resgate. Ele vai à Floresta Amazônica tentar trazer de volta um grupo de pesquisadores desaparecidos cujo objetivo era observar e documentar o modo de vida e as tradições de uma tribo indígena canibal. Apesar de não encontrar o grupo, ele retorna com rolos de filme encontrados por acidente, os quais são assistidos por ele e seus colegas.

A maior parte da narrativa do filme nos coloca na mesma posição dos professores, ou seja, somos espectadores das filmagens feitas pelos pesquisadores. O que as fitas revelam é o desrespeito total à cultura local e aos nativos, a matança de animais selvagens, o incêndio da taba e o estupro de uma índia, todos estes atos perpetrados pelos pesquisadores desaparecidos. O fim das filmagens explica o sumiço, pois naturalmente todos são capturados e canibalizados. O filme causou um impacto tão grande que Deodato foi preso, acusado de obscenidade intensa devido à natureza das cenas em seus filme, e homicídio, pois acreditava-

se que os atores haviam sido mortos na realidade. O caso foi resolvido quando Deodato contactou Luca Barbareschi, um dos atores “comidos” pelos índios, e pediu a ele que levasse o resto do elenco à presença do juiz, para comprovar que estavam todos vivos e bem. Deodato, entretanto, foi condenado por crimes contra a natureza, pois os animais que aparecem sendo mortos no filme foram, de fato, mortos em frente à câmera para fins de realização do filme.

Para entender o valor de *Canibal Holocausto* dentro do panteão do *found footage* é preciso integrar uma série de fatores: o filme explora um formato até então ignorado (o metafilme, ou “o filme dentro do filme”), e vai além, pois mostra cenas de morte real (no caso dos animais), o que aproxima *Canibal Holocausto* do gênero *snuff*<sup>4</sup>; o trabalho de maquiagem de Massimo Giustini e Nicola Catalani é tão bem-feito que quase leva o diretor do filme à cadeia; finalmente, o contexto em que o filme é lançado contribui muito para seu impacto: o elemento da filmagem perdida é surpreendente, e a combinação de países envolvidos no filme é muito eficiente: o filme é lançado na Itália, um lugar de predominância católica e de valores conservadores; os personagens do filme e da filmagem perdida são provenientes dos Estados Unidos, país caracterizado pela sentimento de nacionalismo, sensação de superioridade, e pendor ao politicamente correto. Assim, o filme coloca os pesquisadores – tecnológicos, racionais e educados – como os verdadeiros selvagens, o que também constrange os professores que assistem às filmagens. No final, eles optam por não divulgar os materiais encontrados a ninguém. Finalmente, há a Colômbia, onde mora a tribo filmada. Tanto o país quanto a cultura mostrada em *Canibal Holocausto* são exóticas o suficiente para audiências da América do Norte e da Europa, o que se constitui, de certa forma, em outro elemento que reforça a credibilidade da história. Ninguém levaria a sério um filme que mostrasse uma tribo canibal na Alemanha ou no Canadá em pleno início da década de 1980.

Quase vinte anos se passaram até que o gênero foi reavivado. Esse hiato pode ser explicado devido à cultura do cinema de horror dos anos 80 e 90. Essas foram as décadas do *boom* dos *slashers*, filmes com grande quantidade de mortes e assassinos carismáticos alçados à categoria de ícones da cultura pop da época. Desta forma, consolidam-se as franquias *Halloween*, através de Michael Myers e suas questões psicanalíticas mal-resolvidas, *Sexta-Feira 13*, com os mistérios adolescentes do acampamento Crystal Lake e o indefectível Jason Voorhees (e sua não menos indefectível máscara de hóquei), e *A Hora do Pesadelo*, com Freddy Krueger, suas garras e sua criatividade.

Quando o gênero *slasher* parece perder seu fôlego<sup>5</sup>, o cinema independente traz *A Bruxa de Blair*, filme que conta a história de três estudantes que sumiram em uma floresta no interior do estado de Maryland, nos EUA, enquanto pesquisavam sobre a lenda da Bruxa de Blair. As filmagens feitas por eles são encontradas um ano depois – novamente na floresta – e

---

<sup>4</sup> Os filmes *snuff* mostram o assassinato de um ser humano sem o auxílio de efeitos especiais ou maquiagem. Tal morte ocorre apenas para que possa ser filmada, e tem o propósito de entreter. (KEREKES and SLATER, 2007). Desnecessário dizer que é um gênero altamente clandestino e de circulação muito restrita, cuja veracidade é virtualmente impossível de ser comprovada.

<sup>5</sup> Os anos de lançamento dos últimos filmes originais de cada uma das franquias mencionadas são: 1991 (*A Hora do Pesadelo*), 1993 (*Sexta-Feira 13*) e 2002 (*Halloween*). Houve esforços de todos os tipos para manter as séries vivas, tais como o *crossover*, ou seja, o encontro de personagens de franquias diferentes, como em *Freddy X Jason* (dir. Ronny Yu, 2003), as *prequels*, filmes que voltam no tempo e contam uma história anterior àquela contada no primeiro filme lançado, como *Halloween – O início* (dir. Rob Zombie, 2007) ou *remakes*, como nos casos de *Sexta-Feira 13 – Bem-Vindo a Crystal Lake* (dir. Marcus Nispel, 2009) ou *A Hora do Pesadelo* (dir. Samuel Bayer, 2010). Entretanto, um destes esforços merece destaque neste trabalho: o filme *Halloween 6* (dir. Rick Rosenthal, 2002) conta a história de dois produtores de TV que levam seis jovens para a casa de Michael Myers, com o objetivo de filmar um reality show. O dono da casa retorna, e os incautos participantes do programa vão sendo assassinados um a um na frente das câmeras.

compiladas para que o filme fosse feito. Há inúmeros fatos interessantes com relação à criação e feitura de *A Bruxa de Blair*: os três atores principais, completamente desconhecidos do grande público, usaram seus nomes reais. A grande maioria das cenas na edição final do filme foi feita pelos três atores, que, como em qualquer *found footage* que se preze, se revezavam nas filmagens. Os diretores do filme não deram a eles nenhum script, apenas um material com 35 páginas sobre a lenda local da Bruxa de Blair, o que fez com eles acreditassem que a lenda de fato existia, quando na verdade ela foi completamente inventada pelos diretores; uma boa parte do filme consiste em entrevistas dos estudantes/atores com moradores da pequena Burkittsville. O que os atores não sabiam é que todos os entrevistados haviam sido treinados para confirmar os desaparecimentos de pessoas associados à Bruxa, fazendo com que as expressões de surpresa dos atores vistas ao longo de todo o filme fossem autênticas. Depois do lançamento do filme, os atores foram orientados a sumir por algum tempo, impossibilitando qualquer tentativa de contato da mídia com eles. Finalmente, os vídeos de divulgação do filme também brincam com a factualidade, pois foram feitos em formato de documentário. Uma âncora de telejornal se refere ao desaparecimento destes três estudantes, e de maneira intercalada são inseridas cenas do filme, tais como os depoimentos colhidos e a famosa cena em que Heather, a única mulher do grupo, filma a si mesma e pede desculpas a seus amigos (já mortos então) e às famílias dos três. A cena se tornou famosa pela autenticidade do choro da garota.

*A Bruxa de Blair* leva o *found footage* a outro patamar. Se em *Canibal Holocausto* todos os envolvidos sabiam exatamente o quê estavam fazendo, Myrick e Sánchez submetem seus atores a um tipo de experimento. Não só o público de *A Bruxa de Blair* é levado a crer que o filme é baseado em fatos reais, mas também seu elenco principal, o que faz total diferença no produto final. A autoria de Myrick e Sánchez fica fortemente marcada, pois toda a reivindicação de veracidade envolvida no filme advém de estratégias de publicidade e direção de cena pensada pela dupla. É interessante notar também que houve casos de espectadores que passaram mal em salas de cinema durante a exibição de *A Bruxa de Blair* devido ao excessivo movimento das câmeras. Muitas das cenas do filme são filmadas enquanto quem filma está caminhando, correndo, ou no escuro.<sup>6</sup>

O terceiro momento que é apontado como ponto alto da história do *found footage* nesta análise é 2007, com o lançamento do primeiro filme da franquia *Atividade Paranormal*. A trama de desenrola em função de Micah e Katie, um casal de namorados residente em San Diego em cuja casa coisas estranhas vêm acontecendo. Enquanto Micah é cético quanto a espíritos ou atividades paranormais, Katie tem certeza de que a casa é mal-assombrada, e ela acaba por convencê-lo a instalar câmeras de vigilância pelos cômodos. Além disso, o próprio Micah acaba por ser o *cameraman* em determinados momentos, o que é importante para a trama porque propicia à audiência acesso a conversas íntimas do casal.

*Atividade Paranormal* bebe da fonte de seus antecessores da maneira clara. Assim como em *Canibal Holocausto*, a qualidade dos efeitos especiais é fundamental para o sucesso do filme. E a exemplo de *A Bruxa de Blair*, os atores usam seus nomes verdadeiros, e depois do lançamento do filme, ambos foram orientados a ficarem confinados e sem contato com a mídia, a fim de aumentar a aura de veracidade por trás da história. O filme também trouxe contribuições para a inovação do gênero *found footage*. O uso de câmeras de vigilância acaba sendo uma novidade na maneira de narrar a história: mantêm-se a crença de que a câmera não

---

<sup>6</sup> Informações sobre o filme *A Bruxa de Blair* estão disponíveis no site [http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref_=tt_ql_2). Acesso em 18 de julho de 2013. Um dos vídeos de divulgação do filme, em formato de documentário, está disponível no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=-yyKJ6spp-E>. Acesso em 07 de julho de 2013.

mente e a documentação dos fatos, mas traz à filmagem e à imagem maior estabilidade, pois quem filma não está se mexendo – assim, o espectador é levado de volta a uma estrutura mais familiar de narrativa fílmica; além disso, *Atividade Paranormal* é o primeiro representante do *found footage* a instituir-se como franquia – o quinto filme da série tem lançamento previsto para o final de outubro de 2014. A data de lançamento de cada filme da série é mais um exemplo de que os distribuidores e produtores não têm pudores em adotar ideias que não sejam originais. A franquia *Jogos Mortais* lançou seus filmes entre os anos de 2005 e 2010 sempre nesta época, como uma forma de dar aos espectadores um presente pelo Dia das Bruxas. Como o fim da saga de Jigsaw em 2010, *Atividade Paranormal* preenche a lacuna e se aproveita do clima aparentemente mais propício para o lançamento de um filme de terror.

É necessário apontar duas diferenças significativas entre *Atividade Paranormal* e seus antecessores. Ao contrário de *Canibal Holocausto* e *A Bruxa de Blair*, *Atividade Paranormal* foi feito e distribuído por um estúdio importante e respeitado, a Paramount. Isso talvez não fizesse grande diferença, não fosse pelo modo como filme começa. Os primeiros segundos do filme consistem em uma tela preta na qual se lê em fonte branca e simples a seguinte mensagem: “A Paramount Pictures gostaria de agradecer as famílias de Micah Sloat e Katie Featherstone e o Departamento de Polícia de San Diego.” Ao fazer isso, a Paramount coloca a serviço do filme toda a sua credibilidade, confirmando a hipótese que o filme é uma compilação de imagens verdadeiras. A própria Paramount confirma a seu público que as cenas exibidas são reais, causando – assim como na brincadeira de Orson Welles na rádio – uma confusão maior que o esperado.

Isso nos leva à segunda grande diferença entre *Atividade Paranormal* e seus antecessores. Enquanto o alcance maciço e o fácil acesso à internet eram inimagináveis na época de *Canibal Holocausto* e um sonho não tão distante na época de *A Bruxa de Blair*, o público espectador de *Atividade Paranormal* já surgiu totalmente inserido neste contexto, e conseqüentemente, munido de fóruns online, sites de perguntas e respostas, além de redes sociais. As estratégias de marketing – com destaque para a singela mensagem da Paramount no início do filme – foram suficientes para alimentar inúmeras discussões online sobre a veracidade das filmagens e os fatos que apresentam.

#### **4. A transgressão no *found footage***

Algo que parece seguro afirmar é que se algo de muito ruim ou errado não tivesse acontecido, nenhuma destas fitas teria sido “encontrada”. O corpus de nove filmes pensado para esta análise – os já citados *Canibal Holocausto*, *A Bruxa de Blair*, *V/H/S*, *V/H/S 2*, *Atividade Paranormal*, além de *Diário dos Mortos* (dir. George A. Romero, 2008), *Chernobyl* (dir. Bradley Parker, 2012), *O Último Exorcismo* (dir. Daniel Stamm, 2010) e *Cloverfield – Monstro* (dir. Matt Reeves, 2008) – apresenta em comum o fato de que suas tramas dependem, em alguma medida, da noção de transgressão. Como se trata de filmes em que um personagem (ou mais de um) filma a ação, percebe-se que em alguns casos a transgressão aparece logo no começo, e justamente no ato da filmagem em questão. É que ocorre claramente em *V/H/S*, quando o grupo de delinquentes juvenis não se contenta apenas em cometer crimes, mas também em filmá-los para futuro deleite próprio. Neste caso, a transgressão através da filmagem é perceptível imediatamente, pois o espectador deixa de ser apenas isso e se torna “cúmplice” da quadrilha, ao assistir às filmagens feitas.

Em outros casos, o processo de filmagem tem um caráter investigativo, o que, em princípio, isenta aqueles que filmam. É o que ocorre em *Canibal Holocausto*, em que um grupo de pesquisadores dos Estados vem à Colômbia como objetivo de documentar a vida de uma tribo de índios canibais, assim como em *A Bruxa de Blair*, cujos personagens-câmera

têm a desculpa de fazer um documentário sobre uma lenda local, que será seu trabalho para o final de uma cadeira na faculdade. Ainda em *Atividade Paranormal* identifica-se uma filmagem com caráter investigativo, ainda que não acadêmico, como nos dois filmes anteriores. Neste filme, Micah pretende ajudar sua namorada Katie, quem vem se sentindo perturbada devido a coisas que ela não consegue explicar. Assim, ele pretende documentar o cotidiano dela – sobretudo as madrugadas – para mostrar a ela que nada de mais está acontecendo. E é justamente nesse ponto que os três filmes convergem, pois todos apresentam o *desrespeito* como transgressão. Em *Atividade Paranormal*, Micah é cético. Além disso, parte-se do princípio que qualquer atividade desempenhada por espíritos deva ser mantida em segredo. Em *A Bruxa de Blair*, eventos como os julgamentos de Salem e o desaparecimento de pessoas (sobretudo crianças) atribuído à Bruxa de Blair são tratados de modo sensacionalista pelos documentaristas, o que possivelmente causa a ira da Bruxa.

*Canibal Holocausto* é diferente nesse sentido, pois o desrespeito não se dá para com uma força oculta, mas sim contra pessoas. Fica clara a diferença cultural entre os índios da Amazônia e os estudiosos brancos, ocidentais e, até prova em contrário, civilizados. O fato é que a civilidade destes é nula, pois eles ridicularizam os rituais dos índios, se aproveitam da nudez de uma das índias para estuprá-la, ateam fogo a uma taba e matam animais na selva. A trama é construída de tal modo que quando os índios vão prendendo e devorando os personagens-câmera um a um, o espectador sente-se aliviado e vingado. É interessante notar que em uma história como essa poderia se pensar nas diferenças culturais como desculpa para os crimes cometidos. Entretanto, isso cai por terra ao constatar que as ações transgressoras neste caso não apenas são crimes também no ambiente de origem dos personagens-câmera, como também se pode perceber a crueldade com que isso acontece.

*O Último Exorcismo* também se apresenta como interessante caso da transgressão no *found footage*. O filme conta a história do Reverendo Cotton Marcus, pastor da igreja de São Marcos e membro da quarta geração de pastores exorcistas em sua família. O filme se apresenta desde o princípio como um pretense documentário sobre a vida deste homem, e no filme ele apresenta seu pai, sua esposa e seu filho, comenta momentos de dúvida em sua fé, e se prepara para a aposentadoria do exorcismo. Antes de parar, entretanto, Cotton quer mostrar ao mundo como a prática do ritual do exorcismo deixou de ser levada a sério – de acordo com ele, muito em função dos filmes sobre possessão, o que não deixa de ser um momento de reflexão metafílmica curioso e pertinente. Cotton não nega seu poder de exorcista, mas comenta que na grande maioria das vezes em quem realizou o ritual, percebeu que os exorcizados não eram possuídos, mas sim pessoas com algum problema psicológico; desta forma, a maioria dos rituais realizados por Cotton nos últimos anos tiveram uma função mais de apoio espiritual do que de expulsão de um demônio do corpo de alguém. Em frente à câmera, ele escolhe ao acaso uma dentre as inúmeras cartas recebidas por ele com pedidos de exorcismo, o que o leva à casa da família Sweetzer, cuja filha adolescente Nell aparentemente está possuída por uma entidade demoníaca.

O que reforça o caráter transgressor do Cotton é a minúcia com que ele prepara os instrumentos que contribuem para o falso exorcismo. Ele tem cruzeiros ligados a fios elétricos, que quando tocam a testa dos exorcizados soltam descargas elétricas, além de aparelhos discretamente colocados debaixo da cama que a fazem tremer. É difícil atribuir a Cotton o rótulo de herói ou vilão, pois apesar de enganar as pessoas, ele o faz com boa intenção, além de demonstrar que mantém sua fé intacta. Entretanto, o que a câmera registra desta vez é um caso autêntico de possessão num contexto altamente propício: uma cidadezinha no interior da Louisiana (estado que, no imaginário americano, é um lugar místico e misterioso devido à forte influência de imigrantes haitianos, que trouxeram consigo a prática do vodu), com uma comunidade extremamente fechada que, de acordo com final do filme, de fato adora o diabo.

Além disso, Nell aparenta ter passado por situações traumatizantes e extremas, tais como uma gravidez incestuosa – o filme não deixa claro, mas é bem provável que o pai do filho de Nell seja seu próprio pai ou seu irmão. A força da comunidade da pequena cidade prevalece, e Cotton, além da documentarista e do cinegrafista, morrem exatamente como Nell previra em seus desenhos. Todos são transgressores em *O Último Exorcismo*, mas quem aparentemente recebe a punição (e conseqüentemente, perde a fita) é o pastor e seus dois acompanhantes.

Em *Chernobyl*, a transgressão ganha uma conotação mercantilista. O filme conta a história de um rapaz que, junto com sua namorada, parte em uma viagem pela Europa. Lá ele encontra o irmão mais velho e rebelde, que o convida para um passeio insólito: uma visita às ruínas de uma cidade destruída pelo desastre nuclear de Chernobyl. Aos três juntam-se o guia de viagens, especialista em “turismo extremo”, e um casal de australianos. A narrativa se desenrola, e um a um, os turistas e o guia morrem, vítimas de ataques de habitantes da cidade, que se pensava abandonada. O final do filme remete aos clássicos *slasher* dos anos 80, pois temos a impressão de que haverá uma sobrevivente, a *final girl*. Entretanto, ela é capturada por médicos e enfermeiros que a aprisionam em um manicômio, aparentemente lotado de sobreviventes da cidade deformados física e psicologicamente. A sensação de abandono é inevitável: não há sinal de celular na cidade, o carro dos turistas é sabotado, e mesmo que eles pudessem falar com alguém e escapar do final fatal, eles sofreriam sanções legais por terem invadido território fechado pelo governo.

Dois dos filmes analisados aqui, *Diário dos Mortos* e *Cloverfield – Monstro*, afiliam-se a um tipo de narrativa também muito popular recentemente: a distopia. Em ambos os casos, o mundo está passando por transformações significativas, as quais são entendidas em determinado ponto como algo como o fim do mundo. *Diário dos Mortos* é dirigido por George Romero, personificação do cinema zumbi. Isso se dá não apenas pela maciça atuação de Romero no gênero, dirigindo filmes de zumbi desde 1968 (*A Noite dos Mortos-Vivos*), mas também pelas estratégias adotadas por ele para revitalizar o gênero (o trocadilho não é intencional aqui): Romero entendeu o feminismo em seu remake de *A Noite dos Mortos-Vivos*, ao transformar sua protagonista em uma mulher prática e pró-ativa; criticou a sociedade de consumo ao refugiar seus sobreviventes em um shopping center em ambas as versões de *Madrugada dos Mortos*; e reverteu de maneira simbólica a luta dos imigrantes ilegais ao colocar cidadãos americanos tentando entrar ilegalmente no México a fim de fugir dos zumbis em *Diário dos Mortos*, onde ele também inova ao abrir mão de sua estética e de seu método de trabalho usual para fazer um filme em que os personagens também filmam a ação. A fim de dinamizar as cenas, temos múltiplas perspectivas: dois repórteres que precisavam fazer uma matéria sobre um imigrante mexicano que matou a esposa violentamente acabam se unindo a um grupo de estudantes de cinema que estão fazendo um filme de terror em uma floresta. Além disso, Romero adota a ideia de utilizar cenas de câmeras de vigilância, o que já havia sido feito antes em *Atividade Paranormal*.

Já em *Cloverfield*, o objetivo do câmera é filmar a festa de aniversário de seu irmão. Na medida que as explosões e os gritos acontecem, ele verbaliza seu objetivo de continuar filmando para poder entender tudo melhor mais adiante. O que parece estar acontecendo é que Nova York está sendo invadida por um monstro gigante, que destrói a cidade e seus habitantes. O filme começa com uma mensagem do governo americano, informando que a fita havia sido localizada no local “anteriormente conhecido como Central Park”, e as filmagens nos mostram o começo daquele dia, em que o câmera filma sua namorada acordando até a morte dos dois embaixo de uma ponte no Central Park. As cenas editadas pelo governo e que compõem a “fita encontrada” compreendem as ações em aproximadamente 24 horas, mostrando como a destruição da cidade – e da humanidade, presume-se – ocorreu rápido.

A distopia não tende a explicitar para o leitor/espectador a razão do desastre, mas tal entendimento ocorre no seu devido tempo. No mais das vezes, o que há é uma saturação do mundo, que já suporta mais os maus-tratos que nós damos a ele. Outra possibilidade de interpretação é a força superior, criadora do mundo, que resolve vingar-se se nós pelos maus-tratos ao mundo aniquilando-nos. A visão de Romero sobre isso é bem clara: no remake de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1990), Barbara, a protagonista, vê sobreviventes brincando com zumbis, fazendo tiro ao alvo e colocando-os em arenas improvisadas para lutar. Ela não suporta ver aquilo, e verbaliza: “eles são nós, e nós somos eles”. Esse pensamento é ecoado mais tarde em *Diário*, quando a personagem Debra, gravando sua última fala, se pergunta se vale a pena tentar salvar a humanidade, e se ela tem salvação.

## 5. Conclusão

O apelo que os falsos documentários têm junto aos espectadores se baseia naquilo que Roscoe e Hight chamam de *referentiality* e *evidentiality*, ou seja, fazer referência a um fato e provar que ele aconteceu. Esta é a forma mais frequente da pós-modernidade contar suas histórias de terror, pois já não basta mais dizer que vampiros e fantasmas existem. Agora, é necessário mostrar o sangue, ou gravar a atividade paranormal. Na verdade, é coerente que o falso documentário ache no cinema de horror seu terreno mais fértil. Baudrillard nos lembra que “[a] tela é virtual, logo, intransponível. Por isso ela se presta a essa forma abstrata, definitivamente abstrata, que é a comunicação.” (BAUDRILLARD, 1990, p. 63). Se a história de horror envolve o sobrenatural, o monstruoso, o abjeto (na acepção que Julia Kristeva deu à palavra), ela não pertence à nossa realidade, à concretude dos fatos da vida. O que o *found footage* busca fazer é romper o limite entre essas duas fronteiras, aproximando-as e mostrando que a linha que separa “eles” de “nós” é mais tênue que gostaríamos. É importante frisar que ainda que estejamos discutindo o cinema contemporâneo, a literatura clássica não ignorou de forma alguma este fato. No final do século XIX, no final da era vitoriana, Bram Stoker constrói toda a narrativa de *Drácula* através de entradas de diário, recortes de jornais, telegramas, relatórios médicos e gravações no fonógrafo. O objetivo é contar uma história inverossímil fazendo uso de recursos concretos e reais, que visam mostrar que, por mais incríveis que os fatos sejam, eles realmente ocorreram.

A confusão intencional que o *found footage* causa entre verdade e maquiagem é parte fundamental da estratégia de marketing dos filmes. As pessoas verão as imagens, chegarão a conclusões sobre elas, e as discutirão mais tarde. Guy Debord, que cunhou a expressão *sociedade do espetáculo*, afirma que este “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997, p. 14).

Os esforços (se é que eles existem) do *found footage* para romper com a barreira entre o real e o imaginado podem parecer inúteis, até mesmo infantis. Todos os filmes aqui citados são obras de ficção, e apesar de aparentarem ter algum compromisso com a verdade, eles não o têm. Mas a reação de parcela significativa dos espectadores é reveladora. Será que a presença de espíritos e a existência de casas mal-assombradas são pautas superadas? Se de fato fossem, ainda haveria na internet pessoas discutindo e perguntando sobre a veracidade dos fatos apresentados em *Atividade Paranormal*? Teria Ruggero Deodato sido preso em 1980 se as pessoas não acreditassem em tortura ritualística e canibalismo em terras exóticas?

O *found footage* vem ganhando espaço em um contexto muito propício: a tecnologia avança, o que faz com que os meios de comunicação se aprimorem e se expandam – e isso leva ao aumento do número de câmeras públicas (de vigilância e do governo) e privadas. Além disso, a internet está ao alcance de muitas pessoas em muitos lugares, que favorece a troca de ideias e pontos de vista e a viralização de imagens e informações, sejam elas

verdadeiras ou não. Mais do que a grande maioria dos outros gêneros e subgêneros cinematográficos – talvez mais do que todos – o *found footage* entende e explora estes fatos:

Para além dos programas audiovisuais, o espírito cinema se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, no momento em que as telas do celular e das câmeras digitais conseguem difundir o gesto cinema à escala do indivíduo qualquer. Filmar, enquadrar, visionar, registrar os movimentos da vida e da minha vida: todos estamos em via de sermos realizadores e atores de cinema, descontado o profissionalismo. O banal, o anedótico, os grandes momentos, os concertos, mesmo as violências, são filmados pelos atores de sua própria vida. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009. p.26).

Se a sociedade e os pontos de vista mudam, a literatura e o cinema, enquanto fenômenos sociais, também mudam. Parte da análise aqui apresentada mostrou como o falso documentário acompanhou a evolução social e tecnológica dos diferentes contextos em que esteve inserido: no final da década de 30 através do rádio, no final dos anos 60 na TV, e a partir dos anos 80, com grande expressão no cinema de terror. No início da década de 80, na Itália de Lucio Fulci, Lamberto Bava e Dario Argento, veio *Canibal Holocausto*, inovando com maquiagem e efeitos especiais extremamente realistas. Some-se a isso os problemas judiciais de Ruggero Deodato e o conceito da filmagem perdida – até então ignorado por diretores e produtores, e o filme ganha notoriedade internacional, sendo banido em alguns países.

Com *A Bruxa de Blair* o cinema independente marca seu espaço nessa história. Com orçamento de apenas 22 mil dólares, o filme rendeu mais de 240 milhões de dólares em bilheteria mundiais. Os fatores que contribuíram para tal impacto estão todos relacionados à aura de verdade em torno do modo de fazer e divulgar o filme. Pode-se afirmar que os atores principais acabaram sendo submetidos a um experimento digno de outro filme de terror: esperando reações céticas e de desprezo dos cidadãos de Burkittsville entrevistados, eles acabaram surpreendidos com depoimentos sérios e apavorados. Achando que seriam atores, foram alçados à categoria de documentaristas; quando a brincadeira foi revelada, e eles voltaram a ser atores, sua percepção da história já não era mais a mesma.

*Atividade Paranormal* é o filme mais representativo da cultura de convergência de Jenkins, e do “espírito cinema” pós-moderno mencionado por Lipotevsky e Serroy. O filme foi pensado desde o início para causar comentários, especulações e dúvidas. Ao adotar as câmeras de vigilância instaladas por Katie e Micah, o filme não só mantém as características primordiais do *found footage*, mas permite ao espectador uma imagem mais firme, sem o tremor do personagem-câmera que corre, como em *A Bruxa de Blair* ou *Canibal Holocausto*. Ao fazer isso, o filme explora um aspecto concreto de nossa realidade – somos vigiados, o Grande Irmão de fato nos observa, e às vezes somos nós mesmos que queremos isso – e estabelece um parâmetro que será seguido em outros filmes, como *Halloween 6* ou *Diário dos Mortos*: a filmagem não é apenas perdida, ela é institucionalizada pelos órgãos de proteção, tais como o governo ou empresas de segurança.

Parece que o grande trunfo do *found footage* é a cumplicidade que o gênero consegue estabelecer com seu espectador. Ao transformar o personagem em câmera, o filme traz um ponto de vista único, que em certa medida se assemelha à narrativa literária em primeira pessoa. O espectador é arrastado para dentro da história, vê o monstro de perto – mas sempre a uma distância segura, com a tela separando “eles” de “nós”. A transgressão, ingrediente fundamental nesta receita, é um ato que só nos diz respeito indiretamente. Nós não fazemos coisa alguma, é sempre alguém, o que nos remete ao famoso pensamento de Sartre de que o inferno são os outros. Sim, o inferno são os outros, mas o *found footage* e sua necessidade de atos transgressores nos mostram que em tais dinâmicas de relacionamento humano, nós

somos o outro para alguém. E essa alteridade tão frequente às vezes envolve dimensões sobrenaturais, o que nos leva a uma situação curiosa: a conclusão das análises aqui propostas é que o papel de oprimido, e não o de opressor, muitas vezes toca ao elemento sobrenatural/outro da história: se a Bruxa de Blair não tivesse sido importunada, os estudantes-câmera não teriam morrido; se tivéssemos cuidado melhor do mundo, não precisaríamos temer catástrofes invisíveis e forças da natureza; se Micah e Cotton não tivessem mexido com os espíritos e demônios que assolavam Katie e Nell, eles não teriam morrido. Desta forma, o que percebe é que os filmes *found footage* tendem a trazer em si um tom moralizante, que nos remete de certa forma às fábulas de Perrault, a típica ficção vitoriana, ou mesmo ao teatro grego: leia e assista, aprenda o que não fazer, e simplesmente não o faça. Essa parece ser, há muito, muito tempo, a forma mais segura de sobreviver.

## Referências Bibliográficas

ANDREJEVIC, Mark. *Reality TV – The Work of Being Watched*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

AUFDENHEIDE, Patricia. *Documentary Film – A Very Short Introduction*. Nova York: Oxford University Press, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal – Ensaio sobre os fenômenos extremos*. (traduzido para o português por Estela dos Santos Abreu). 10ª ed. Campinas: Papirus, 1990.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. (traduzido para o português por Estela dos Santos Abreu). 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GOODMAN, Felicitas D. *The Exorcism of Anneliese Michel*. Nova York: Wipf & Stock Pub, 2005.

HOLMES, Su; JERMYN, Deborah (ed.). *Understanding Reality Television*. 1ª ed. 3ª reimp. Abingdon: Routledge, 2004.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. (traduzido para o português por Susana Alexandria). 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KEREKES, David; SLATER, David. *Killing For Culture: Death Film From Shockumentaries to Snuff*. New York: Critical Editions, 2007.

LIPOPVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Tela Global – mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Meridional, 2009.

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