

FALSOS DOCUMENTÁRIOS DE HORROR: UM NOVO GÊNERO FÍLMICO EM ESTATÍSTICAS

Olga Barbosa Araújo¹; Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro²

¹Estudante do Curso de Cinema e Audiovisual - CAC – UFPE; E-mail: ferraz.olga@gmail.com

²Docente/pesquisador do Depto de Comunicação Social – CAC – UFPE. E-mail: rcarreiro@gmail.com.

Sumário: A investigação que se propõe aqui tem como objetivos principais aprofundar os dados concretos existentes sobre o fenômeno dos filmes classificados como, através da análise detalhada do corpus de filmes definido e da tabulação desse corpus em dados estatísticos. A produção de falsos documentários de horror, codificados como *found footage*, que se tornou massiva nas últimas duas décadas, tem concretizado um fenômeno cinematográfico digno de interesse. Oriundos de muitos países e produzidos sob os mais diversos modos de produção (desde produções amadoras feitas com câmeras de telefones celulares até superproduções milionárias de grandes estúdios norte-americanos), esses filmes já somam centenas, e continuam a ser produzidos em grande quantidade.

Palavras-chave: horror; falsos documentários; *found footage*

INTRODUÇÃO

Tratados por pesquisadores e críticos como objetos do contemporâneo, os falsos documentários de horror codificados estilisticamente como filmes de *found footage*¹ não constituem, na verdade, uma grande novidade. Eles existem pelo menos desde o lançamento de *Holocausto Canibal* (Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato, 1980), há mais de três décadas. Até o ano de 1999, no entanto, eram feitos apenas esporadicamente, de modo residual. O sucesso alcançado por *A Bruxa de Blair* (The Blair Witch Project, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999), que arrecadou mais de US\$ 248 milhões em salas de projeção ao redor do mundo, alterou esse panorama, ajudando a criar um fenômeno midiático digno de interesse. A partir da virada do século XX para o século XXI, pode-se constatar a consolidação de um ciclo de produção crescente de filmes de ficção codificados como documentários de *found footage*. A pesquisa de iniciação científica realizada por nós teve, como objetivo, catalogar títulos que se classificassem dentro desse novo gênero fílmico em uma lista que pudesse produzir estatísticas mais precisas acerca do fenômeno². Dessa forma, conseguimos confirmar que, entre 1999 e 2014, pelo menos 504 títulos foram lançados em diversos países: Egito, Malásia, África do Sul, Índia, Turquia, Noruega, Holanda, Tailândia, China, Espanha, Dinamarca, Romênia, Austrália, Alemanha, Sérvia, Eslováquia, Rússia, Inglaterra, Itália, Polônia, Costa Rica, Argentina, França, México, Brasil, Bélgica, Canadá, Estados Unidos, Japão, Hungria, Coreia do Sul, Bangladesh, República Tcheca e Ucrânia.

MATERIAIS E MÉTODOS

¹ O termo *found footage*, que pode ser traduzido como “filmagens encontradas”, tem sido utilizado como referência a uma vertente do cinema documentário, praticada por cineastas como Harun Farocki, Péter Forgács e Martin Arnold. Esse filão consiste da produção de documentários experimentais a partir da ressignificação de imagens de arquivo pré-existentes. Para evitar confusão, muitos pesquisadores preferem usar outros termos, como *Point of View - POV Films* ou *Discovered Footage Films*, para se referir aos falsos documentários.

² A lista completa (com atualização semanal) de filmes de falso *found footage* compilada dentro da pesquisa que gerou este ensaio pode ser consultada no endereço eletrônico <http://www.imdb.com/list/tagV4JrrckY/>.

O ponto de partida da presente pesquisa foi a lista de filmes de longa-metragem ficcionais codificados como *found footage*, que vem sendo compilada desde 2011 pelo professor orientador desta pesquisa (<http://www.imdb.com/list/tagV4JrrckY/>). Num primeiro momento, procurei revisar esse corpus de filmes, confirmando a presença de cada título, acrescentando filmes e selecionando uma amostragem para discussão, através de debates filtrados por leituras e discussões acerca do tema. A partir dos resultados preliminares alcançados, partimos para o trabalho de mapear os filmes selecionados em estatísticas abrangentes, de forma a identificar padrões na produção, circulação e consumo da produção de falsos documentários.

RESULTADOS

Os resultados estatísticos referendam duas hipóteses que já vêm sendo trabalhadas há alguns anos pelos pesquisadores que se dedicam a estudar o tema: (1) a variedade de origens geográficas e culturais desse tipo de filme, bem como o número crescente ano a ano de produções, confirmam que esse fenômeno cultural não está concentrado em um único país ou modo de produção, estando já consolidado e espalhado nas mais diversas culturas cinéfilas de todos os continentes; (2) o uso proeminente de equipamentos de filmagens amadores ou semiamadores demonstra, também, que uma das mais fortes razões para o recrudescimento do gênero e a facilidade com que essas produções podem ser realizadas, mesmo com orçamentos pequenos ou praticamente inexistentes.

DISCUSSÃO

A quantidade de filmes realizados dentro do estilo descrito anteriormente já leva, há alguns anos, a crítica internacional a se referir a este ciclo de produção como um gênero autônomo, ou como um subgênero do cinema de horror (há falsos *found footage* pertencentes a outros gêneros ficcionais, mas são poucos). Pesquisadores oriundos de diferentes países têm investigado esse fenômeno, propondo abordagens de múltiplas tendências teóricas (ODIN, 1995; WEST, 2005; FELDMAN, 2008; HELLER-NICHOLAS, 2011; BRAGANÇA, 2011; BORDWELL, 2012; CÁNEPA e FERRARAZ, 2013). Essas abordagens trabalham elementos que vão da apropriação cada vez mais intensa de filmes de família ou vídeos disponíveis na Internet para ressignificação dentro de trabalhos audiovisuais até debates sobre novos regimes de visualidade que privilegiam imagens da intimidade. A mais destacada característica do falso *found footage*, uma característica que define todos os padrões recorrentes de estilo, consiste na presença de um aparato de registro de imagens e sons dentro do mundo ficcional habitado pelos personagens: a câmera diegética. Este aparato é exigência fundamental de todo falso documentário porque é responsável direto pela indexação desses filmes à categoria documental. O impacto da presença da câmera na diegese é assim descrito por Bill Nichols:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência. (NICHOLS, 2005, p. 150).

O termo “câmera diegética” não é novo. Tem sido usado por muitos autores (CARREIRO, 2010; CÁNEPA e FERRARAZ, 2013), quase sempre em sentido literal – ou seja, em referência à existência de um dispositivo de registro de imagens dentro do mundo ficcional

dos filmes. A pesquisa do professor Rodrigo Carreiro (UFPE), que tentamos suportar com dados estatísticos, tenta propor um uso mais elástico para a expressão; elástico, inclusive, em mais de um sentido. A câmera diegética a que nos referimos neste texto consiste de todo o aparato disponível para captação de imagens e sons dentro da diegese, incluindo gravadores de sons, câmeras sobressalentes e, em alguns casos, vídeos do YouTube, filmes familiares, registros íntimos e noticiários de televisão que têm imagens apropriadas e ressignificadas pelos personagens da ficção, como ocorre em produções como *Diário dos Mortos* (Diary of the Dead, George Romero, 2007). O significado do termo ainda vai além: entendemos por câmera diegética o novo princípio da poética cinematográfica (ou seja, uma regra fundamental de construção narrativa, inescapável a todos os diretores de filmes de *found footage*) segundo o qual a presença na diegese de um aparato de registro de sons e imagens impõe, necessariamente, restrições de ordem estilística ao ato narrativo. Em outras palavras, a câmera diegética responde pelas restrições impostas ao ato da criação cinematográfica. A maior dessas restrições diz respeito à ubiquidade da instância narradora. Na ficção tradicional, o narrador oculto pode mover livremente o dispositivo de registro, escolhendo a cada novo plano o posicionamento de câmera mais favorável à compreensão do enredo pelo espectador. Sendo não-diegética (ou seja, existindo apenas na dimensão narrativa, não tendo sua presença vinculada às propriedades físicas e ontológicas do mundo ficcional), a câmera pode ser posicionada em lugares fisicamente inacessíveis da diegese. A mesma afirmação vale para o gravador de sons. Os falsos *found footage* estão sujeitos às limitações impostas pela presença da câmera diegética. Isso implica, dentro do conflito entre legibilidade narrativa e verossimilhança documental, no aumento da importância do segundo, em detrimento da clareza instituída pelo primeiro. Assim, os cineastas são obrigados a buscar novas soluções para os problemas de representação impostos pelos roteiros que filmam. Naturalmente, após o *boom* da ficção codificada como *found footage*, ocorrido em 1999, levou algum tempo para que a abordagem dos cineastas encontrasse padrões estáveis. Durante aproximadamente uma década, os falsos documentários de horror experimentaram soluções de representação, tanto na área do som quanto no campo da imagem, que às vezes variavam bastante entre si. Além de verificar a procedência cada vez mais ampla de filmes, oriundos das mais diversas filmografias, pudemos perceber que os países com maior número de registros de filmes desse gênero são Estados Unidos (cerca de 40% dos títulos pesquisador) e Japão (cerca de 10%). Na América Latina, o Brasil é pioneiro, tendo realizado cerca de metade dos filmes do gênero.

CONCLUSÕES

Seria um erro negar que muitos diretores dos filmes *found footage* de horror que vieram depois de *A Bruxa de Blair* estavam tentando pegar carona no sucesso de bilheteria deste. Não há dúvidas de que o êxito comercial do filme de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick exerceu papel importante no aumento do número de ficções de horror acopladas à técnica de documentário. Nossa pesquisa demonstra isso em números. Mas esse argumento sozinho não é ainda suficiente para explicar o sucesso massivo desses filmes, bem como sua associação ao gênero do horror fílmico. A noção de postura assertiva, associada ao efeito de real obtido por esses filmes através da estilística do documentário, nos parece importante para fechar o ciclo explicativo. A lógica é a seguinte: se 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 (mesmo quando se tem consciência do caráter ficcional daquilo que se vê e ouve), então qualquer tipo de filme que dependa fortemente dessa mobilização afetiva se beneficia ainda mais do uso da estilística documental para produzir o efeito de real gerado pela aparência de observação espontânea da realidade. E o cinema de horror, de fato, consiste num dos gêneros que mais dependem

do afeto da platéia para funcionar. Graças ao efeito do real reforçado pelas técnicas do documentário observacional, oriundas da continuidade intensificada, os laços de empatia entre ficção (tela) e realidade (audiência) se tornam mais firmes, o que amplia a mobilização afetiva dos espectadores e preenche, assim, um dos requisitos básicos de Noël Carroll para a identificação do filme pela audiência como gerador da experiência emocional do horror.

AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de agradecer e parabenizar aos órgãos de fomento e a instituição de ensino nas figuras do CNPq e UFPE, e ao orientador desta pesquisa, prof. Rodrigo Carreiro.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David.. 2012. Return to Paranormalcy. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>. Acesso em: 26/06/2015.
- BRAGANÇA, Klaus'berg Nippes. 2011. A credibilidade sobrenatural: Análise das estratégias de persuasão e do efeito de real no gênero de horror em *Atividade Paranormal*. In: LEITE, Leni *et al* (eds.). *Leitor, Leitora: Literatura, recepção, gênero*. Vitória, Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, p. 204-210.
- CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. 2013. Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: BRASIL, André *et al* (eds.) *Visualidades hoje*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, p. 79-99.
- CARREIRO, Rodrigo. 2013. A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. *Revista Significação*, 40: 224-244.
- _____. 2011. *Era uma vez no spaghetti western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. Recife, PE. Tese de Doutorado em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, 332 p.
- FELDMAN, Ilana. 2008. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. *Revista Famecos*, 36: 61-67.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. 2011. Pre-History of 'reality' horror film. *Revista Ol3Media*, 9: 26-30.
- ODIN, Roger. 1995. *Le film de famille*. 1ª ed., Paris, Méridiens-Klincksieck, 235 p.
- RHODES, Gary D. 2002. Mockumentaries and the production of realist horror. *Revista Post-Script*, 21 (3): 46-60.
- THOM, Randy. 1999. Designing a movie for sound. *Revista Iris*, 27: 9-20.
- WEST, Amy. 2005. Caught on tape: the legacy of low-tech reality. In: KING, Geoff (ed). *The Spectacle of the Real: from Hollywood to reality TV and beyond*. Bristol, Intellect Ed., p. 86-92.