

O HORROR NO CINEMA DO TERCEIRO MILÊNIO: UM DIÁLOGO COM IRÈNE BESSIÈRE¹

Claudio Vescia Zanini²

O ensaio “O Fantástico no Cinema. Sonhos e Medos no Terceiro Milênio”, de Irène Bessièrè, traduzido para o português por Ana Cristina dos Santos e Flavio García, encontra-se na presente edição da Revista *Abusões*. Ele foi originalmente concebido como uma conferência, proferida na Aliança Francesa, em Córdoba, Argentina, em 2005, como atividade inaugural do Seminário “Lo fantástico en el cine. Sueños y miedos del tercer milenio”, realizado pelo Centro de Investigaciones en Literatura y Cultura de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba.

A autora limita sua análise a filmes feitos nos dez anos anteriores a seu texto, portanto, a partir de 1995. Em tom sério, simples e agradavelmente despretenso, Bessièrè identifica alguns movimentos no cinema fantástico, estabelecendo interfaces com vertentes do cinema de horror e de ficção-científica, ilustrando com alguns títulos e apresentando as sinopses de *A Bruxa de Blair*,

1 Ensaio produzido em diálogo com “O fantástico no cinema. Sonhos e medos do terceiro milênio”, de Irène Bessièrè In Revista *Abusões* (2018) n.06 v.06 ano 04

2 Professor de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro do grupo de pesquisa *Estudos do Gótico* (CNPq).

Pânico e O Chamado. Por se tratar de uma conferência, é natural que a autora tenha feito escolhas e que, devido a preferências e limitações de tempo e espaço, certas obras e ideias tenham sido sacrificadas em detrimento de outras. É um texto que estimula a reflexão, e uma vez que tive o privilégio de lê-lo antes de sua publicação em português, transformei minha reflexão em um diálogo com a autora. Minha intenção é corroborar algumas de suas teses a partir de exemplos de filmes predominantemente lançados depois de 2005, bem como preencher algumas lacunas que pude identificar. De modo similar, tenho convicção de que o/a leitor(a) identificará aqui tantas outras ausências, e é neste processo de identificação e preenchimento de lacunas que se dá o convite para que o diálogo continue.

Um dos primeiros postulados de Bessièrre é que o cinema tem por objetivo principal mostrar algo, posto que sua natureza é essencialmente visual. Para ela, uma das mais importantes manifestações do fantástico no cinema se dá através da *suspension in disbelief* (suspensão de descrença), termo utilizado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge em *Biographia Literaria* (1817) durante a descrição do processo criativo de seu poema *The Rime of the Ancient Mariner*, obra de destaque nas *Baladas Líricas* de William Wordsworth (1798-1800). O poema de Coleridge apresenta a história de um velho marinheiro que se posta à entrada de uma igreja onde ocorrerá um casamento e aborda um dos convidados para contar as aventuras macabras que viveu a bordo de um navio em uma recente expedição ao Polo sul. Após matar um albatroz, pássaro tido como sinal de boa fortuna na superstição náutica, e usar o animal morto pendurado em seu pescoço à guisa de brincadeira, o marinheiro e

seu navio terminam à deriva no meio do oceano, e à medida que os dias passam, a sede torna-se mais intensa e contrastante com a quantidade enorme de água ao redor. Em determinado ponto, um navio vem em sua direção – sobrenaturalmente, uma vez que não há vento nem vela na misteriosa embarcação – e lá estão a Morte e a Vida, que decidem o destino da tripulação em um jogo de dados. Todos os membros morrem, com exceção do velho marinheiro, em favor de quem o destino intercede, permitindo que as dezenas de defuntos retomem os movimentos do corpo apenas a fim de ajudá-lo a voltar para casa.

Mais que ser um precursor da ficção zumbi tão cara ao cinema moderno, *The Rime of the Ancient Mariner* retoma a fronteira mística e sobrenatural entre a vida e a morte, temática que retornaria com força total no romantismo e no gótico. A suspensão de descrença que Bessière retoma de Coleridge refere-se ao engajamento do leitor/espectador com a obra de ficção, que parte do princípio de que o que lhe é apresentado ali é em alguma medida possível. A suspensão de descrença tem papel ainda mais destacado na ficção fantástica e na de horror, pois desestabiliza as fronteiras entre o verossímil e o inverossímil, o real e o sonho. Bessière sustenta que “[s]ugerir pode ser uma das formas de sua representação no cinema, pois lhe permite preservar seu mistério, seu enigma e, paralelamente, solicitar a imaginação do espectador, conservando o transcender onírico do fantástico” (2018: p.XX), e sugere o filme *Sangue de Pantera* (1942, dir. Jacques Torneur) como exemplo disso, posto que a transformação de Irena Dubrovna em pantera não é apresentada explicitamente, apenas sugerida através de sombras. O mesmo se aplica a filmes como *O Bebê de Rosemary* (1968, dir.

Roman Polanski)³, em que o aspecto monstruoso e repulsivo do filho do diabo é sugerido devido à expressão facial apavorada de sua mãe. *O Chamado* (2002, dir. Gore Verbinski), remake estadunidense do filme japonês *Ringu* (1998, dir. Hideo Nakata), também ilustra tal mecanismo. A cena discutida por Bessière em seu ensaio, em que Samara rompe a barreira da tela da televisão e literalmente mata Noah de susto, é sintomática do horror que Lovecraft chama de *inominável*: quando Rachel (Naomi Watts) chega ao apartamento e depara-se com o cadáver de Noah, tudo o que é revelado a ela e ao público espectador é a face petrificada do rapaz, com a boca escancarada e os olhos esbugalhados e sem vida. Os horrores que Noah experimenta permanecem assim um mistério escondido atrás dos longos cabelos negros de Samara, o que nos força a preencher a lacuna com nossos horrores pessoais.

O filme australo-canadense *O Babadook* (2014, dir. Jennifer Kent) é semelhante a *O Chamado* em muitos aspectos: em ambas as tramas há famílias compostas por uma mãe solteira e um filho problemático e vulnerável que é perseguido por uma entidade sobrenatural que se aproveita da vulnerabilidade em questão. Uma releitura do *boogeyman*, ou bicho-papão, o Babadook aterroriza através de sua movimentação nas sombras, o que faz completo sentido se pensarmos no bicho-papão e criaturas similares como manifestações de nossos medos ancestrais. Por não ter forma definida perante a câmera e pela predominância do preto, o horror que o Babadook inspira é mais sugerido que descrito, assim como no caso de Samara.

3 Todas as informações sobre filmes aqui apresentadas – título original, título em português, ano de lançamento e créditos de direção e fotografia – foram obtidos no Internet Movie Database (IMDb.com).

Em outro ponto de seu ensaio, Bessièrre sugere *O Sexto Sentido* (1999, dir. M. Night Shyamalan) como exemplo de renovação temática do gênero fantástico, por se tratar de um filme cuja trama articula aspectos do fantástico, do insólito e das histórias de mistério – não por acaso ela traz também *Os Outros* (2001, dir. Alejandro Amenábar) para a pauta da discussão. Estas duas obras, assim como *Cisne Negro* (2010, dir. Darren Aronofsky), *A Órfã* (2009, dir. Jaume Collet-Serra), *A Visita* (2015, dir. M. Night Shyamalan), *A Criada* (2016, dir. Chan-wook Park), *Mama* (2013, dir. Andy Muschietti) e *Verónica* (2017, dir. Paco Plaza) têm como características a predominância de tons escuros em sua fotografia (nos casos de *Cisne Negro* e *A Visita*, predomina a dicotomia do *chiaroscuro* devido à necessidade de emular na trama principal as implicações simbólicas do preto e do branco no balé *O Lago dos Cisnes* e devido à necessidade de desconstruir a suposta ternura de uma visita à casa dos avós, em *A Visita*) e uma reviravolta em algum ponto da narrativa, cujo final, como afirma Bessièrre, “nega totalmente o que acaba de se ver e convida a uma segunda leitura e a uma segunda visão do filme” (2018, p.XX). Todos os filmes citados nos submetem a mudanças de percepção, ainda que em *O Sexto Sentido* e em *Os Outros* o impacto seja maior, o que provavelmente justifica a escolha de Bessièrre por estes dois filmes como exemplares de renovação temática.

Ainda que não seja sua intenção, Bessièrre acaba por sugerir um cotejo entre o cinema fantástico e o de horror ao apontar *Os Outros* e *O Sexto Sentido* como paradigmáticos de novas tendências no cinema do terceiro milênio. É interessante notar que ao propor *O Sexto Sentido* e *Os Outros* como inovadores (tese viável, visto que as duas décadas anteriores se caracterizaram pela abundância

de filmes que priorizam a estrutura misteriosa do *whodunnit* e a mutilação corporal), ela reforça o caráter cíclico da ficção de horror, que de tempos em tempos reatualiza temas universais: é o que fez Coleridge com *The Rime of the Ancient Mariner* em 1798, Poe na primeira metade do século XIX, os góticos vitorianos do *fin du siècle*, o ciclo de filmes da Universal Pictures da década de 1930, os filmes da Hammer dos anos 50-70, e alguns exemplares do cinema contemporâneo, tais como *A Bruxa* (2015, dir. Robert Eggers), *A Ghost Story* (2017, dir. David Lowery) e *Invocação do Mal* (2013, dir. James Wan).

Mais do que contemplar questões mercadológicas e estruturais importantes para o cinema de horror contemporâneo, tais como o franqueamento da história que permite maior desenvolvimento das tramas (e mais lucro para os estúdios e distribuidores), o hoje já frágil advento do “baseado em fatos reais”, e a excelência dos efeitos visuais (ponto importante nas previsões de Bessière para o cinema fantástico no terceiro milênio), *Invocação do Mal* se apresenta como um prolífico catálogo de horrores e maldições. Se ao longo do primeiro filme o casal Ed e Lorraine Warren lida com o quintessencial retorno fantasmático do passado através da articulação entre casa mal-assombrada e possessão corporal, é a cena final do filme que revela a galinha dos ovos de ouro de James Wan: o museu maldito que os Warren mantêm em casa com objetos amaldiçoados coletados em cada caso resolvido. O último *frame* permite ao espectador contemplar durante alguns segundos o rosto bizarro da boneca Annabelle, protagonista de um filme epônimo de 2014 (dir. John R. Leonetti) e exemplo do vasto potencial da franquia, visto que além de *Invocação do Mal 2* (2016,

dir. James Wan) e *Annabelle – Criação* (2017, dir. David F. Sandberg), há entradas no *Internet Movie Database* (IMDb.com) para *Invocação do Mal 3* (previsto para 2019), além de filmes sobre duas entidades apresentadas no filme de 2016: *The Nun* (previsto para julho de 2018), que resgata a freira possuída pelo demônio Valak, e *The Crooked Man* (sem previsão de lançamento), personagem semelhante ao Babadook oriundo de uma cantiga de ninar inglesa. Os seis filmes associados a *Invocação do Mal* retomam imagens e dinâmicas ancestrais mapeadas à exaustão pelos estudos da ficção de horror, tais como o *unheimlich* freudiano (*Annabelle* como reverberação de Olímpia, autômato do conto “O Homem de Areia”, analisado por Freud em *O Inquietante*), os religiosos malditos (o monge gótico de Matthew Lewis e a freira/Valak), e os tropos da casa amaldiçoada e da possessão demoníaca.

Outro ponto tangenciado por Bessière em seu ensaio é a importância de *Pânico* (1996, dir. Wes Craven) como metaficção, comentário e paródia do cinema de horror até então. A história do assassino mascarado Ghostface reverencia e inova o *slasher*, subgênero do horror na tela que se caracteriza pela presença de um assassino psicótico e misterioso que comete múltiplos assassinatos (DIKA, 1987, p.86). Ainda que Vera Dika tenha sido uma das primeiras a propor uma definição do *slasher*, foi Carol J. Clover, professora da University of California, Berkeley, que se tornou o maior expoente no assunto. Em seu livro *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (sem tradução para o português, cujo título em tradução livre é “Homens, Mulheres e Serras Elétricas: O Gênero do Cinema de Horror Moderno”), Clover cria um conceito balizador de todo o estudo acadêmico e a crítica

do *slasher*: a *final girl*, protagonista de personalidade paranoica e sexualmente indisponível. Geralmente do sexo feminino, ela não respeita as convenções e perverte as expectativas de gênero, fato particularmente importante visto que o auge da produção destes filmes é o período das décadas de 1970 e 1980, contexto em que as pautas feministas ganham força e incluem questões como a consolidação da mulher no mercado de trabalho, o direito da mulher sobre o próprio corpo (prazer sexual, aborto, uso de métodos contraceptivos) e a existência de famílias não-nucleares e não-tradicionais. Clover afirma que “sua esperteza, gravidade, competência em questões mecânicas e práticas, e sua relutância sexual a diferencia das outras meninas e a alia, ironicamente, aos rapazes que ela teme ou rejeita, para não falar do próprio assassino”⁴ (2015, p.40). Ela sobrevive até a cena final e tem um confronto decisivo com o assassino, não sem antes correr, gritar, ser encurralada e encontrar os corpos de seus amigos.

Tal como em *Halloween*, *Sexta-Feira 13* e *A Hora do Pesadelo*, franquias tidas por Carrera-Garrido como constitutivas da “santíssima trindade do *slasher*” (2016), *Pânico* tem uma *final girl*, um assassino mascarado cuja motivação tem relação com uma experiência traumática, e um grupo de adolescentes com hormônios à flor da pele. Um dos diferenciais de *Pânico* é a presença de Randy, presidente do clube de cinema da escola e fã de filmes de terror. A experiência acumulada assistindo a dezenas de *slashers* confere a Randy a capacidade de reproduzir as quatro “regras de sobrevivência do filme de terror”: você não sobrevive

4 Tradução minha. Texto original: “Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself”.

se faz sexo, se bebe ou usa drogas, tampouco se diz “eu já volto”. Finalmente, qualquer pessoa é suspeita. É este personagem que permite a *Pânico* o intertexto com tantos outros filmes de terror e o tom paródico referidos por Bessièrre em sua análise. A segunda e terceira partes da franquia *Pânico* (1997 e 2000, ambas dirigidas por Wes Craven) exploram a metaficção e o *mise em abyme* de modo muito inteligente, pois há um filme de terror (*Stab*) sendo feito dentro do filme de terror (*Pânico*), o que proporciona inclusive uma sequência de perseguição do assassino de *Pânico 2* dentro do set de filmagens de *Stab*. Há também em *Pânico 3* um festival dedicado aos filmes *Stab*, que muito coerentemente tornou-se uma franquia. Os frequentadores deste festival vestem roupas negras e a máscara de Ghostface, além de portarem facas de brinquedo e de celebrarem cada morte na tela. Naturalmente, tal adoração carnalizada se torna o ambiente ideal para que o “verdadeiro” assassino se misture à multidão e possa perseguir os protagonistas.

Na segunda metade de sua análise, Bessièrre aponta três tendências essenciais do cinema fantástico contemporâneo, as quais encontram paralelo no cinema de horror. A primeira delas é a retomada de figuras convencionais da ficção fantástica (BESSIÈRE, 2018, p.405), ainda que com roupagem diversa, como por exemplo em parte da obra de Guillermo del Toro (*O Labirinto do Fauno* (2006), *A Forma da Água* (2017)) e Tim Burton (*A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (1999), *A Noiva Cadáver* (2005)). No cinema de horror verifica-se algo parecido através de filmes contemporâneos que exploram ou tangenciam universos de bruxas (*A Bruxa*), entidades maléficas com predileção por crianças (*O Babadook*, *The Crooked*

Man e A Entidade (2012, dir. Scott Derrickson)), fantasmas (*A Ghost Story*) e vampiros sugadores de sangue, tal como *30 Dias de Noite* (2007, dir. David Slade) e as duas versões de *A Hora do Espanto* (1985, dir. Tom Holland, e 2011, dir. Craig Gillespie).

Devido ao fascínio que exercem e à sua recorrência em episódios mitológicos e folclóricos, as criaturas aqui elencadas passaram por toda sorte de releituras e adaptações, conforme as demandas de cada público leitor/ouvinte/espectador. O caso do vampiro é *sui generis* neste sentido: presente não apenas em lendas, ele também se tornou recorrente em obras literárias e fílmicas; tamanho fascínio resultou em uma onipresença vampírica democrática que vai da paródia cômica (*Abbott e Costello às Voltas com Fantasmas* (1949, dir. Charles Barton) e *O Que Fazemos nas Sombras* (2014, dir. Jermaine Clement e Taika Waititi)) à pornografia (*Count Spermula*, 2004). Passam pelo vampiro negro no horror moderno, como em *Blade* (1998, dir. Stephen Norrington), na comédia, como em *Um Vampiro no Brooklyn* (1995, dir. Wes Craven) e no *Blaxploitation*, como no caso de *Blacula* (1972, dir. William Crain), e vão, até, para além do que Bessière e Bram Stoker poderiam prever, com a presença de vampiros que se recusam a ser a corporificação do mal e que têm crises de consciência, como na saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, ou que optam por se alimentar de sangue sintético, como na série *True Blood* (2008-2014).

A “estranha aliança entre o cinema fantástico e a matemática” (BESSIÈRE, 2018, p.411) é a segunda tendência que Bessière identifica, e para a qual os exemplos eleitos são *Cubo* (1997, dir. Vincenzo Natali) e *Pi* (1998, dir. Darren Aronofsky). Ainda que alguns filmes de terror e de suspense tenham a matemática como mote

principal, tal como *WAZ – Matemática da Morte* (2008, dir. Tom Shankland) e *A Sala de Fermat* (2007, dir. Luis Piedrahita), no que tange ao cinema de horror é mais produtivo pensar em uma (nada estranha) “aliança com as ciências exatas e biológicas em geral” capaz de suscitar o debate acerca das complexidades biológicas, fisiológicas, éticas e sobrenaturais, bem como a problematização da relação entre vida, morte e do entre-lugar que separa (ou aproxima?) estas duas instâncias. A ficção clássica de horror não desconhece laboratórios, dissecações e experiências pouco ortodoxas que visam criar ou modificar a vida, como evidenciam *Frankenstein* (1818), *O Médico e o Monstro* (1886) e *Herbert West – Reanimator* (1921-1922). O fascínio por estes temas permanece na tela contemporânea e se manifesta em vertentes diversas. Um exemplo célebre e recente é o oscarizado *Corra!* (2017, dir. Jordan Peele), que capitaliza a tensão racial dos EUA de uma era que é simultaneamente “Trump” e “pós-Obama”. Chris é um jovem fotógrafo morador de Manhattan, bem-sucedido, saudável, atraente, que tem amigos e uma namorada, Rose Armitage. Sua negritude seria apenas mais uma entre tantas características, não fosse a existência de um programa de apagamento de mentes e objetificação de pessoas criado pelo avô de Rose, o médico Roman Armitage, baseado na hipnose e na neurocirurgia. Apenas pessoas negras, escolhidas por seus dotes físicos, sexuais ou artísticos, são submetidas ao processo, que atende a demandas e fetiches de um grupo absurdamente rico e não-negro do *jet set* internacional. A tensão permanente articula o racismo velado e a normatização da ideia de que algumas pessoas nasceram para se tornar objeto de uso e consumo de outras; tal tensão se manifesta de modo

interessante, visto que *Corra!* é um filme de terror em que há raros gritos ou alterações de voz, e muito é revelado através do silêncio (SILVA, 2017, p.163-164), o que reflete a complexidade das questões apresentadas e dos silenciamentos históricos nelas envolvidos.

Em *A Cura* (2016, dir. Gore Verbinski) horror e ciência também andam juntos com vistas a encontrar a vida eterna, questão que incomodou, entre outros, Matusalém, Ponce de León, o Fausto de Goethe, e Dorian Gray. A trama, a ambientação e a fotografia (de responsabilidade do iugoslavo Bojan Bazelli, com quem Verbinski já havia trabalhado em *O Chamado*) remetem constantemente a *Drácula*: um jovem urbano (o advogado Jonathan Harker torna-se o executivo Lockhart) deve cumprir uma missão (a compra de um imóvel na Inglaterra transforma-se em buscar o patrão, hospedado em um spa de luxo) e para tanto, viaja até uma parte remota da Europa (a Transilvânia dá lugar aos Alpes suíços), e acaba prisioneiro de um nobre estrangeiro (o Conde Drácula dá lugar ao Doutor Volmer, que ao final do filme descobrimos ser um Barão) em uma enorme construção misteriosa – o “centro de bem-estar”, convenientemente fornido de ruínas, portas trancadas e espaços misteriosos é uma releitura óbvia do castelo Drácula.

Apesar da roupagem antiga, *A Cura* é um filme que aborda questões extremamente atuais. Uma delas é a ausência da ética na pesquisa científica em prol de um bem maior, fato de certa forma sugerido no título original do filme, *A Cure For Wellness*, ou “a cura para o bem-estar”. Ao disfarçar-se de centro de bem-estar, o spa de Volmer submete seus pacientes à desidratação devido às propriedades únicas e danosas de sua água. A estrutura é parte das experiências de Volmer, um barão supostamente morto queimado

há mais de duzentos anos e que, tal como Drácula, transgride as regras de vida e morte. É notável que, tal como em *Corra!*, os serviços oferecidos se destinem apenas a quem tem alto poder aquisitivo – pessoas com altos cargos em grandes companhias, e que para manter sua estrutura de poder, sacrificam tempo e saúde, como Pembroke, o chefe de Lockhart. A presente obsessão por mecanismos de aparente retardamento ou impedimento da velhice e da morte é sugerida na cena do confronto final entre Lockhart e Volmer, em que um golpe destrói o rosto do médico/barão, que na verdade não passa de uma casca que cobre a decadência e a decomposição. Tal cena é ilustrativa da passagem da análise de Bessière acerca da dicotomia entre ilusão e mentira, e o papel do simulacro no jogo de aparências que perverte a noção de realidade.

A terceira e última tendência apresentada pela francesa relaciona-se com as “idas e vindas entre o real e a realidade virtual [...] a expressão mais moderna da relação entre o real, o irreal, o surreal e os diferentes níveis de realidade que numerosas narrativas fantásticas apresentam” (BESSIÈRE, 2018, p.413). Se por um lado a análise de Bessière enfoca o onírico, elemento também abundante em filmes como *Gothic* (1986, dir. Ken Russell), *A Cela* (2000, dir. Tarsem Singh) e a série *A Hora do Pesadelo*, por outro lado o mecanismo mais empregado pelo cinema de horror contemporâneo na configuração das “idas e vindas entre o real e a realidade virtual” é o deslocamento ou apagamento da fronteira entre ficção e realidade através de dezenas de filmes que afirmam ser baseados em fatos reais ou cuja estrutura conjuga “os dois princípios contraditórios da narração cinematográfica – a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental” (CARREIRO, 2013, p.228).

Entre representantes da primeira categoria estão os já citados filmes da franquia *Invocação do Mal*, além de *O Exorcista* (1973, dir. William Friedkin), *O Massacre da Serra Elétrica* (1974, dir. Tobe Hooper), *Horror em Amityville* (1979, dir. Stuart Rosenberg e 2005, dir. Andrew Douglas) e *O Exorcismo de Emily Rose* (2005, dir. Scott Derrickson). Já a conjugação da legibilidade narrativa e da verossimilhança é característica do *found footage* e do falso documentário, dois movimentos do cinema de horror cujas arquiteturas empregam convenções do documentário a fim de atingir aquilo que Patricia Aufdenheide chama de “reivindicação da veracidade” (2007, p.23), o que configura um paradoxo, visto que as convenções narrativas apontam para um nível de realidade incompatível com o caráter tenebroso ou sobrenatural da história contada. A reivindicação da veracidade no cinema de horror tornou-se mais frequente a partir de meados dos anos 2000, mas algumas obras anteriores a este período são importantes neste cenário. *Canibal Holocausto* (1980, dir. Ruggero Deodato) conta a história de um grupo de pesquisadores estadunidenses cujo objetivo é filmar um documentário sobre uma tribo amazônica canibal. Após longo tempo sem notícias do grupo, o professor responsável acaba tendo acesso às filmagens feitas por eles (o que reforça a ideia da “filmagem encontrada” que o termo em inglês sugere) e verifica que de fato o grupo tornou-se presa dos índios, mas não sem antes vandalizarem a taba e menosprezarem a cultura local.

Aconteceu Perto da Sua Casa (1992, dir. Rémy Belvaux e André Bonzel) apresenta-se como resultado das filmagens feitas por um grupo de jovens delinquentes belgas que têm o hábito de

registrarem suas atuações em vídeo. Assim, os prazeres narcísicos dos criminosos e voyeurísticos dos espectadores são contemplados em cenas que descrevem assassinato, ocultação de cadáver, invasão de domicílio e estupro, intercalados com cenas de harmonia doméstica que envolvem a família de Benoît, o líder da gangue.

Um terceiro expoente do *found footage* antes de sua explosão nos anos 2000 – certamente o mais famoso de todos – é *A Bruxa de Blair*, abordado por Bessière em seu ensaio, devido à confusão entre realidade e percepção que o filme foi capaz de causar. Não se trata apenas da narração em primeira pessoa através do uso da *l-camera*, do som abafado, das imagens tremidas ou desfocadas para realçar a filmagem amadora (especialmente em cenas que envolvam corrida) – em suma, dos elementos formais que reforçam o caráter documental do filme, mas também de todo seu aparato de promoção:

Joshua Leonard, Michael Williams e Heather Donahue, os três protagonistas, de fato fizeram a maior parte das filmagens utilizadas na versão final do filme. Os diretores Daniel Myrick e Eduardo Sánchez levaram os três atores a crer que a lenda da Bruxa de Blair era real, dando-lhes dossiês com informações falsas; além disso, os protagonistas entrevistaram nativos de Burkittsville sem saber que estes eram, na verdade, também atores. Após o lançamento do filme, o trio de protagonistas sumiu de circulação por um tempo, impedindo que a mídia fizesse qualquer contato com eles; finalmente, há que se ressaltar o brilhante trailer de divulgação do filme – um vídeo de mais de 40 minutos que se apropria do formato do documentário televisivo 12 – bem como o site theblairwitch.com, criado para parecer com uma ferramenta de ajuda na busca aos estudantes.

[...] Os esforços para convencer o trio de atores que a lenda era real foi uma estratégia criada por Myrick e Sánchez para aumentar o nível de realismo [...], de tal forma que há momentos em que a atuação está ocorrendo sem que os atores percebam, tal como nas entrevistas com o xerife de polícia e com a dona de casa que sai do mercado – ambos também atores. Pode-se pensar em como o realismo oriundo de tal técnica, aliado ao aparato de marketing, alterou as percepções de realidade de alguns membros da audiência, potencialmente aumentando a quantidade de pessoas que olhou para o filme ao invés de observá-lo. (ZANINI, 2017, p.128)

Atividade Paranormal (2007, dir. Oren Peli) apropria-se da herança de *A Bruxa de Blair* e a multiplica, tirando proveito de uma combinação de aspectos ainda tênues em 1999: a existência da internet como plataforma de comunicação democrática e facilmente acessível e a chamada *cultura da convergência*, que se caracteriza pelo grande fluxo de conteúdos em diversas plataformas de mídia por parte de pessoas cada vez mais participativas e protagonistas em suas experiências de entretenimento, o que faz com que o público seja simultaneamente produtor e receptor de conteúdo (JENKINS, 2009, p.30). Tal postulado é, em certa medida, ecoado por Bessièrre quando ela afirma que os indivíduos são capazes de manipular o sistema que controla o acesso ao virtual, em uma manifestação que poderia chegar a um verdadeiro totalitarismo.

A noção de que tudo pode ser (ou é) filmado é essencial em *Atividade Paranormal*, uma franquia com sete filmes feitos entre 2007 e 2015, cuja narrativa se baseia em compilações de cenas de câmeras de vigilância e filmagens caseiras. A partir deste filme,

o *found footage* passa a explorar diversas facetas da cultura da convergência e dos possíveis usos da câmera. No âmbito da produção televisiva há o jornalismo, tema de *[REC]* (2007, dir. Jaume Balagueró e Paco Plaza) e de seu remake *Quarentena* (2008, dir. John Erick Dowdle), além do entretenimento sensacionalista, como em *Fenômenos Paranormais* (2011, dir. The Vicious Brothers), ao passo que o registro da pesquisa científica é o mote de *A Possessão de Deborah Logan* (2014, dir. Adam Robitel) e *O Misterioso Caso de Judith Winstead* (2015, dir. Chris Sparling). Finalmente, há filmes que capitalizam a produção de conteúdo por parte do público em geral: *Cloverfield – Monstro* (2008, dir. Matt Reeves) inicia com registros gravados durante uma festa de aniversário, enquanto *A Caverna* (2014, dir. Alfredo Montero) e *Chernobyl* (2012, dir. Bradley Parker) são construídos como filmagens feitas durante viagens de férias. A cultura da convergência e suas práticas, sobretudo o uso da internet e as formas e motivações para registro e compartilhamento, estão fortemente presentes em *Amizade Desfeita* (2014, dir. Leo Gabriadze), cuja narrativa se desenrola em espaço virtual e oferece ao espectador a impressão de estar participando de um bate-papo online durante o qual há troca de e-mails e mensagens escritas e de vídeo, buscas no Google, execução de músicas em um *music player*, e reprodução de vídeos no YouTube.

Ao final de seu ensaio/conferência, Bessière faz duas previsões para o cinema fantástico no terceiro milênio, as quais se concretizam também no cinema de horror: a importância dos efeitos especiais e a reatualização de temas clássicos e universais. A integração destes dois aspectos nos ajuda a compreender a

quantidade significativa de *remakes* e *reboots* de horror, posto que tais filmes não apenas recontam histórias em contextos sócio-históricos diferentes, mas o fazem com o apoio de novas tecnologias nas áreas da computação gráfica e maquiagem. O remake de 1990 de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968, dir. George A. Romero) é exemplar neste sentido, uma vez que não apenas o filme é dirigido por Tom Savini, renomado profissional da área da maquiagem e especialista em filmes de zumbi, como também realoca a crítica e tensão sociais – recorrentes e essenciais para o conjunto da obra de Romero – em consonância com pautas de maior premência em cada tempo. Portanto, se na versão do final dos anos 60 (período de ebulição do movimento por direitos civis) a ênfase está no protagonista negro, na refilmagem dos anos 90 é o protagonismo da mulher que chama a atenção. No que tange à fotografia de ambos os filmes, há uma migração do preto-e-branco, opção inteligente de Romero que proporciona um flerte com o expressionismo devido ao *chiaroscuro* e à maquiagem pesada ao redor dos olhos dos zumbis de pele pálida, para o colorido, que permite explorar mais eficientemente o realismo com que sangue, tripas e cadáveres são apresentados.

A variedade temática, estilística, narrativa e gráfica presente nos filmes sugeridos por Bessière aqui revista e ampliada ilustra a preocupação do ser humano com o futuro, alimento milenar de histórias ficcionais, mitológicas e folclóricas. O futuro que tememos é de complexa caracterização, fato evidenciado pelo uso da autora dos termos “góticas” e “negro” entre aspas no último parágrafo de seu texto. Existem, de fato, dificuldades de ordem político-teórica no uso destes termos, tais como a falta de rigor no uso

de “gótico” (algo que 250 anos de fortuna crítica e reflexão ainda não conseguiram resolver completamente) e a sugestão implícita de que “negro” é sinônimo de “negativo”. Apesar disso, Bessièrre ressalta com propriedade a construção narrativa centrada ao redor do medo – mais que um aspecto importante na história do horror na tela, uma certeza para a ficção que está por vir.

REFERÊNCIAS

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

BELVAUX, Rémy; BONZEL, André (1992). *Aconteceu Perto da sua Casa*. Magnus Opus.

BESSIÈRE, Irène (2018). “O fantástico no cinema. Sonhos e Medos do terceiro milênio”. *Revista Abusões*, 6(6), p.401-418.

CARREIRO, Rodrigo (2013). “A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror”. *Significação*, 40(40), p.224-244.

CARRERA GARRIDO, Miguel (2016). “Sangre, persecuciones y hormonas: El género slasher y su presencia en el reciente cine español”. In BUCZEK, Olga; FALSKA, María (eds.) *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*. Sevilla: Padilla Libros y Editores Libreros, p.241-253.

CLOVER, Carol J. (2015). *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton Classics.

CRAVEN, Wes (1996). *Pânico*. Imagem Filmes.

_____ (1997). *Pânico 2*. Imagem Filmes.

_____ (2000). *Pânico 3*. Imagem Filmes.

DEODATO, Ruggero (1980). *Canibal Holocausto*. Visocopy.

DIKA, Vera (1987). “The Stalker Film, 1978-81”. In: WALLER, Gregory A. (ed.) *American Horrors*. Chicago: University of Illinois, p.86-101.

JENKINS, Henry (2009). *Cultura da Convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph.

KENT, Jennifer (2014). *The Babadook*. Icon Film Distribution.

MYRICK, Daniel; SÁNCHEZ, Eduardo (1999). *A Bruxa de Blair*. Spectra Filmes.

PEELE, Jordan (2017) *Corra!* Universal Pictures.

SILVA, Renata dos S (2017). “CORRA! O grito, o silêncio, o sintoma” In MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Orgs.) *Expressões de horror: escritos sobre o cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, p.162-167.

VERBINSKI, Gore (2002). *O Chamado*. Paramount Pictures.

_____ (2016). *A Cura*. Fox Home Entertainment.

WAN, James (2013). *Invocação do Mal*. Warner Home Video.

ZANINI, Claudio V. (2017). “A Subversão do Discurso factual e o Mal no *Found Footage*” In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido (Orgs.) *VERTIGO: Vertentes do Gótico no Cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, p.119-141.