



ANAIS DA V JORNADA DISCENTE DO PPGMPA

Trabalhos dos alunos
do Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais da USP

Cristian Borges (org.)

Cristian Borges (org.)

**Anais da V Jornada Discente do PPGMPA
Trabalhos dos alunos do Programa de
Pós-Graduação em Meios e Processos
Audiovisuais da USP**

1ª Edição

São Paulo
ECA - USP
2018

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

J 82a Jornada Discente do PPGMPA (5. : 2016 : São Paulo)
Anais da V Jornada Discente do PPGMPA [recurso eletrônico] : trabalhos dos
alunos do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da
USP / Cristian Borges (Org.) – São Paulo : ECA/USP, 2018.195 p.

Trabalhos apresentados na Jornada realizada em 01 de abril de 2016,
Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo.

ISBN 978-85-7205-230-6

1. Cinema - Congressos 2. Meios de comunicação - Congressos
3. Multimeios
– Congressos I. Borges, Cristian.

CDD 21.ed. – 791.43

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888

O FALSO “*FOUND FOOTAGE*” DE HORROR: UMA DESAMBIGUAÇÃO NECESSÁRIA

AUTOR: MARCOS LEANDRO KURTINAITIS FERNANDES

ORIENTADORA: MARIA DORA MOURÃO

NÍVEL: DOUTORADO

RESUMO

Abordando uma tendência estilística bastante presente no cinema fantástico da última década e meia, aquela dos filmes com aparência documental erroneamente designados *found footage horror*, o artigo se propõe a apontar a impropriedade deste uso, explicitando irreconciliáveis diferenças entre filmes desse tipo e aqueles que efetivamente se configuram como filmes de *found footage*, buscando situar de forma mais precisa tais obras no campo da teoria e crítica do cinema de horror, da paródia e do pseudodocumentário. O artigo ainda explora a hipótese de existir, de fato, um cinema de horror de *found footage*, conjecturando sobre quais obras mereceriam esta classificação e em que medida ela se articularia com nossa pesquisa mais ampla sobre o cinema de apropriação e montagem em geral.

PALAVRAS-CHAVE

gêneros cinematográficos; *found footage*; terror; pseudodocumentário

Uma das tendências estilísticas e formais mais prolíficas, culturalmente relevantes e comercialmente bem-sucedidas do cinema fantástico da última década e meia é, sem dúvida alguma, a daqueles filmes com aparência documental ou de realização caseira, amadora, que se tornaram erroneamente conhecidos pela expressão *found footage horror*, mas que também têm sido chamados, mais apropriadamente, de *horror mockumentaries* (RHODES, 2002) ou *verité horror and sf* (GRANT, 2013). Em artigo sobre os dois primeiros filmes da série *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007; *Paranormal Activity 2*, Tod Williams, 2010), sucessos da atual safra de falsos documentários de terror, o teórico David Bordwell, que critica o uso da expressão *found footage* aplicada a tais casos por conta da confusão criada por tal emprego, prefere o termo “discovered footage” (BORDWELL, 2012) para designar esse recurso narrativo. A troca, porém, de “encontrada” por “descoberta” não tem maior significância, para além de impedir a confusão com uma técnica (o *found footage* autêntico) bem mais antiga e de desenvolvimento totalmente diverso. Rodrigo Carreiro, por sua vez, acerta ao se referir a esse tipo de filme como “falso *found footage*” (CARREIRO, 2013, grifo nosso) e elucida ainda mais a natureza das criações desse tipo ao defini-las como “falsos documentários de horror codificados como *found footage*” (CARREIRO, 2013). Embora neste ensaio essas expressões apareçam mais ou menos

como sinônimas, intercambiáveis, parece-nos que se referir a tal conjunto de filmes pela expressão “falso documentário de horror” ou *mockumentary* de horror é a forma mais correta e neutra, como será demonstrado.

A principal característica desses filmes ficcionais de horror realizados com os recursos do documentário é a construção da narrativa a partir do ponto de vista de câmeras de vídeo inseridas na própria trama fílmica, expediente a que Laura Cánepa e Rodrigo Carreiro se referem pela expressão “câmera intradiegética” (CÁNEPA & CARREIRO, 2014). Como explica Barry Keith Grant em ensaio sobre esse tipo de produção cinematográfica:

In the recent cycle of what I am calling the verité horror and sf film, the camera exists within the diegesis, often with much of the story unfolding in real time, as if it were there recording actual not fictional events, as in the documentary tradition of cinema verité. This camera, or cameras, may be wielded by one of the characters (...) or mechanically operated, [but] (...) it is always diegetically motivated and acknowledged. (GRANT, 2013, p. 153)

Embora o uso dessa câmera intradiegética não constitua uma novidade em si no panorama do cinema narrativo ficcional, muito menos a adoção momentânea – ou mesmo integral, como no *film noir* *A Dama do Lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) – da visão subjetiva, é uma relativa novidade que o recurso seja empregado por tantos filmes recentes, em toda sua duração. Principalmente desde a virada do século XXI e do sucesso mundial de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), o recurso à câmera intradiegética se tornou muito mais comum e frequente do que se poderia esperar, motivando até mesmo a criação deste que agora pode ser visto tanto como um novo subgênero do cinema de horror quanto como uma nova forma particular de pseudodocumentários de temática fantástica.

Somente neste último ano, diversas novas produções vieram se somar ao já volumoso conjunto de filmes de longa-metragem deste subgênero do cinema de horror – ou gênero adjetivo, conforme terminologia de Rick Altman (ALTMAN, 1999). Uma rápida pesquisa em torno dos lançamentos cinematográficos de fantasia, horror e ficção-científica dos últimos doze meses serve como evidência da aparentemente inabalável vitalidade dessa técnica e seu inesgotável emprego no cinema fantástico atual. Durante tão curto período, mais de duas dezenas de filmes fantásticos realizados com recurso à câmera intradiegética foram lançados. Apenas a título de ilustração, dentre os que alcançaram alguma repercussão junto ao público, podem ser citados: *Pandemic* (John Suits); *A Forca* (*The Gallows*, Travis Cluff e Chris Lofing); *Wolf House* (Ken Cosentino e Matt D. Lord); *The Trick or Treaters* (Mike Chester), *A Visita* (*The Visit*, M. Night Shyamalan); *O Herdeiro do Diabo* (*Devil's Due*, Matt Bettinelli-Olpin Tyler Gillett); *Infectado* (*Afflicted*, Derek Lee); *Assim na Terra Como no Inferno* (*As Above, So Below*, John Erick Dowdle); *The Taking of Deborah Logan* (Adam Robitel); *O Último Sacramento* (*The Sacrament*, Ti West); *Abdução* (*Alien Abduction*, Matty Beckerman); *Projeto Almanaque* (*Project Almanac*, Dean Israelite); *A Pirâmide* (*The Pyramid*, Grégory Levasseur); *A Casa dos Mortos* (*Demonic*, Will Canon); e *Área 51* (*Area 51*, Oren Peli), além do assumidamente paródico (tanto do cinema de horror, quanto do filme documentário e até mesmo do próprio suposto *found footage*) *O Que Fazemos nas Sombras* (*What We Do in the Shadows*, Jemaine Clement e Taika Waititi). A lista segue com *Eles Existem* (*Exists*), incursão do mesmo Eduardo Sánchez de *A Bruxa*

de Blair pela mitologia do Pé-Grande, repetindo a fórmula de seu sucesso de quinze anos atrás, além de novos capítulos de séries cinematográficas que se valem desse subterfúgio desde o seu início, tais como: *[Rec] 4: Apocalypse* (Jaume Balagueró); *V/H/S: Viral* (Nacho Vigalondo e outros), terceiro filme de uma série de longas-metragens compostos de segmentos curtos independentes, de diferentes realizadores, também integralmente criados a partir de supostas imagens encontradas; e as sexta e sétima (!) partes da saga *Atividade Paranormal: Atividade Paranormal: Marcados pelo Mal* (*Paranormal Activity: The Marked Ones*, Christopher Landon) e *Atividade Paranormal 5: Dimensão Fantasma* (*Paranormal Activity: The Ghost Dimension*, Gregory Plotkin), que aqui no Brasil recebe em seu título o numeral que corresponde à sua posição na cronologia central da série, uma vez que dois dos filmes que a integram são oficialmente considerados uma *prequel* e um *spin-off* dessa narrativa.

O mais recente lançamento do gênero, sintomaticamente, faz da exploração desse recurso a sua principal razão de ser e o centro de sua campanha publicitária: dirigido pelo estreante em longas-metragens Steven DeGennaro, chama-se *Found Footage 3D* (!), e sua sinopse indica que a trama acompanha amigos cineastas que se dispõem a realizar o primeiro filme de horror de *found footage* em terceira dimensão e acabam se tornando eles mesmos os protagonistas ao serem atacados por uma entidade sobrenatural! Chama a atenção, também, o fato de que alguns desses filmes mais recentes se inserem na lógica da circulação de imagens pela internet em redes sociais, ambientando suas tramas quase totalmente no mundo virtual, caso de *Amizade Desfeita* (*Unfriended*, Leo Gabriadze), em que, durante toda a duração do filme, assistimos a uma tela de computador, com todos os personagens interagindo e toda a ação sendo representada em janelas de *chats* e de *websites*, e *The Den* (Zachary Donohue), em que a maior parte das cenas colocadas na tela teria sido supostamente retirada de *web cams* e câmeras de telefone celular. Embora o fenômeno claramente seja predominante no cinema norte-americano, alguns desses filmes de horror de falso *found footage* que conquistaram lançamento internacional nos últimos meses já têm sido produzidos em países com bem menos tradição no cinema fantástico, caso do egípcio *Warda* (Hadi El Bagoury) e do romeno *Be My Cat: A Film for Anne* (Adrian Tofei). Aparentemente, esta tendência está vinculada de maneira intrínseca ao *zeitgeist* e não dá sinais de que arrefecerá tão cedo...

Independentemente da qualidade estética – geralmente baixa – dessas obras e de sua contribuição ao cânone do gênero de horror e mesmo ao deste subgênero de falso *found footage* de terror, a mera quantidade delas produzida em tão pouco tempo já é suficiente para suscitar indagações a respeito da persistência e relevância dessa tendência tão recente. Aproveitando, portanto, que este último ano viu surgir nova leva expressiva de falsos documentários de horror, fantasia e ficção-científica, particularmente daqueles que recorrem ao dispositivo narrativo do *found footage* para justificar sua opção estilística maneirista (cf. CÂNEPA e CARREIRO, 2014) pela câmera intradieética, o presente artigo toma esse universo como ponto de partida para comentar sua relação com tradições do *found footage* propriamente dito e do pseudodocumentário – categoria que parece descrever com mais precisão esse tipo de filme e afastar a confusão sobre o que de fato é *found footage*.

2. Falso *found footage* de horror versus autêntico *found footage film*

Esses filmes de horror que se apresentam como falsos *found footage films* partilham algumas características que, de maneira geral, não se fazem presentes nos *found*

nd footage films autênticos. Dentre essas, merecem destaque, além do uso de câmeras intradiegticas operadas por personagens ou instaladas nos ambientes em que se desenrola a narrativa: o uso de recursos do cinema documental, como narração *em off*, depoimentos para a câmera, reconstituições, letreiros e grafismos explicativos etc.; a inclusão na narrativa de formas de justificar diegeticamente o encontro e a montagem das imagens e sons de que o filme se compõe; as narrativas lineares, mas descontínuas, elípticas, episódicas; a presença de atores desconhecidos do grande público; a ausência de trilha sonora extradiegética; a incorporação dos tempos mortos e da espera; e a má qualidade proposital das imagens, tanto do ponto de vista dos enquadramentos e movimentos de câmera quanto da textura e definição, condizentes com aparelhos de gravação disponíveis para amadores e manuseados por eles. Todas essas são características comuns a quase todos os filmes designados pela expressão *found footage horror*, mas não há nenhuma delas que seja típica do *found footage film* autêntico.

Conforme este artigo busca esclarecer, o uso da expressão *found footage* para designar os filmes de terror cujas narrativas se desenvolvem a partir do uso de câmera intradiegtica é absolutamente enganoso e equivocado. Propagado acima de tudo por *blogs* e comentaristas de cinema em posts de internet, o que seria compreensível dada a desvinculação desse tipo de publicação de quaisquer pretensões científicas, seu emprego se tornou de tal forma comum e disseminado que já pode ser encontrado agora também em alguns artigos acadêmicos (como, por exemplo, HELLER-NICHOLAS, 2014 e ACKER, 2015). E é aí que mora o perigo. Se a essência da atividade crítica e teórica no campo do audiovisual é descrever e analisar em palavras aquilo que anteriormente existe apenas em imagens e sons, a precisão da terminologia deve ser uma das bases sobre as quais essa atividade se erige. No caso, parece-nos ainda mais nefasta a imprecisão dos termos porque tende a tornar senso comum uma descrição impertinente e a obscurecer ainda mais os reais significados de uma prática do fazer cinematográfico – o *found footage* autêntico – que já é ela mesma alvo de uma série de imprecisões e indefinições mesmo no campo acadêmico, e cujo conhecimento pelo público em geral é praticamente inexistente.

O uso impróprio da expressão *found footage* para designar filmes que emulam imagens e sons captados de forma documental ou amadora com o objetivo de se apresentarem como gravações encontradas e causarem maior impacto a partir da aparência de “autenticidade” de suas imagens, é problemático, sobretudo, por aproximar ditos filmes de uma tradição com a qual eles pouco ou nada têm a ver. Mesmo do ponto de vista de sua aparência, tais filmes, com muitos planos-sequência e encadeamento causal e linear de imagens que quase sempre vêm supostamente de uma mesma fonte, e até mesmo, em diversos casos, com narrativas que se desenrolam em “tempo real”, pouco se assemelham a *found footage films* de fato, que costumam ser bem mais fragmentados e heterogêneos, assemelhando-se mais a “colagens audiovisuais” do que a documentários observacionais.

Muito mais do que um gênero ou subgênero ou gênero adjetivo, a expressão *found footage* propriamente utilizada designa uma técnica de criação audiovisual que consiste na apropriação, reedição e inserção em um novo discurso ou narrativa de imagens e sons criados previamente e com outro fim, geralmente por terceiros. Um exemplo recente de emprego dessa técnica pode ser encontrado não nos falsos *found footage* de horror de que trata este artigo, mas sim nos incontáveis vídeos de internet que promovem compilações, remontagens, *mashups* e paródias de cenas de filmes, geralmente

clássicos do cinema ou *blockbusters* recentes. Trata-se de uma técnica de criação audiovisual que, conforme já explicitado, tem a sua própria evolução histórica, o seu próprio cânone, as suas próprias categorias, e que nada ou quase nada tem a ver com o que é chamado de *found footage* de horror.

Com antecedentes nas artes plásticas (*collages*, *assemblages*, *ready-mades* e outros formatos surgidos a partir da segunda década do século XX graças à contribuição de vanguardas como o cubismo, o surrealismo e, principalmente, o dadaísmo e as experiências de Marcel Duchamp), na literatura (a poesia dadaísta e os *cut-ups* de William Burroughs, por exemplo) e na música (desde a construção pautada em *samples* da música concreta de Pierre Schaeffer e John Cage até toda a cultura do *hip-hop* e da música eletrônica), o uso do *found footage* no cinema se presta aos mais diversos fins no contexto dos mais diversos gêneros, mas pouco tem a ver com a forma como o recurso é emulado por esses atuais documentários de horror codificados como falsos *found footage films*.

Seu uso mais frequente e comum se dá dentro do cinema documental, naquilo que Jay Leyda chama de “filmes de compilação” (LEYDA, 1964). Apesar de dedicar seu influente volume ao estudo de filmes classificados como documentários – e de não questionar essa categorização de forma alguma – Leyda, ao mergulhar no universo dos filmes criados a partir da compilação de fragmentos de outros filmes, naquele momento ainda bem mais restrito ao uso documental, não consegue evitar incluir em seu levantamento obras que hoje seriam tomadas como ensaísticas (*Noite e Neblina*, Alain Resnais, 1955), paródicas (*Yellow Caesar*, Alberto Cavalcanti, 1941), ou mesmo como *found footage films* típicos (como os de Len Lye, *Trade Tattoo*, 1937, e *Swinging the Lamberth Walk*, 1940). O marco inicial dessa prática de construir documentários exclusivamente por meio da apropriação e montagem de imagens e sons captados anteriormente por outrem se encontra na obra da cineasta soviética Esfir Shub, que realizou obras históricas empregando não só filmagens autênticas do período anterior à Revolução Russa, mas também recontextualizando outras extraídas de filmes jornais e sobras de documentários e ficções, resultando em filmes como *A Queda da Dinastia Romanov* (*Padenie Dinastii Romanovykh*, 1927), apontado por Leyda como o primeiro documentário de compilação, *Lev Tolstói e a Rússia de Nicolau II* (*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*, 1928) e *Espanha* (*Ispanija*, 1939), sobre a Guerra Civil Espanhola.

Ainda no campo do cinema documental, contribuições posteriores às investigações de Leyda ao cânone do filme de compilação, seja ele de teor mais ensaístico ou puramente factual, incluem obras de autores tão diversos quanto o húngaro Péter Forgács – realizador de *O Turbilhão: Uma Crônica Familiar* (*The Maelstrom: A Family Chronicle*, 1997), *O Êxodo do Danúbio* (*The Danube Exodus*, 1998) e *Miss Universo 1929* (*Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter. A Queen in Wien*, 2005), dentre muitos outros que conseguem transformar a narrativa documental em algo próximo de um romance memorialista ilustrado por imagens –, o norte-americano Bill Morrison, mais conhecido por ensaios audiovisuais não-narrativos, focados na degradação do próprio suporte físico da mídia fílmica (como *Decasia*, 2002), mas que também realiza obras efetivamente apresentadas como documentários tradicionais (caso de *Dawson City: Frozen Time*, 2016), e o alemão Harun Farocki, que se diferencia de outros documentaristas de compilação por buscar sua matéria-prima em fontes pouco usuais, como imagens de câmeras de vigilância, registros institucionais, gravações científicas e de pesquisa, vídeos de treinamento etc. Dentre os seus trabalhos, que incluem também obras inteiramente filmadas, sem uso de *found footage*, há filmes de compilação tradicionais, como *A Expressão das Mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, 1997), *Imagens da Prisão* (*Gefängnisbilder*, 2001), *A Saída dos Operários da Fábri-*

ca (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995) e *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), mas também outros bem mais excêntricos, em que são usados apenas registros de reuniões corporativas, como *Doutrinação* (*Indoctrination*, 1996) e *A Entrevista* (*Die Bewerbung*, 1996), ou de manobras militares, como *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989) e *Reconhecer e Perseguir* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003). *A Sociedade do Espetáculo* (*La Société du Spectacle*, 1974), espécie de ilustração ou “versão audiovisual” do seminal livro de Guy Debord publicado em 1967, realizada pelo próprio autor, é outro caso curioso de obra na fronteira entre o documentário típico e o de caráter ensaístico realizada integralmente a partir da apropriação e montagem de imagens de arquivo. E também parte considerável dos filmes realizados por Jean-Luc Godard nas duas últimas décadas, embora ainda contenha uma dose de imagens captadas pelo autor, pode ser tomada como exemplo de documentários – ou filmes-ensaio – essencialmente “de *found footage*”, caso da série de televisão *História(s) do Cinema* (*Histoire(s) du Cinema*, cujos segmentos foram realizados de maneira intermite em 1989, 1995 e 1999), do curta-metragem *A Origem do Século XXI* (*De l’Origine du XXIe Siècle*, 2000), em que o cineasta justapõe imagens de arquivo das atrocidades dos nazistas a cenas do clássico musical *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) e de seu próprio *Acosado* (*À Bout de Souffle*, 1960), além da terceira e última parte de seu *Filme Socialismo* (*Filme Socialisme*, 2010), integralmente feita a partir de apropriação e montagem de imagens alheias, assim como o seu segmento no filme coletivo *3x3D* (2013), intitulado *Les Trois Désastres*.

Alguns outros exemplos paradigmáticos de documentários de *found footage* autêntico podem ser encontrados na obra de cineastas como Mikhail Romm (*Lenin em Outubro*, *Lenin v Oktyabre*, 1937; *O Fascismo de Todos os Dias*, *Obyknovennyy Fashizm*, 1965), Emile de Antonio (*No Ano do Porco*, *In the Year of the Pig*, 1968), Philippe Mora (*Swastika*, 1974), Vincent Monnikendam (*Moeder Dao*, *de Schildpadgelijkende*, 1995), Thom Andersen (*Red Hollywood*, 1996, codirigido por Noël Burch; *Los Angeles Plays Itself*, 2003; *The Thoughts That Once We Had*, 2015), Johan Grimonprez (*Dial H-I-S-T-O-R-Y*, 1997), Jay Rosenblatt (*Human Remains*, 1998), Sergei Loznitsa (*Cinejornal*, *Predstavlenye*, 2002; *Bloqueio*, *Blokada*, 2006), Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (*Oh! Uomo*, 2004), Susana Souza Dias (*Natureza Morta*, 2005), Luc Bourdon (*A Memória dos Anjos*, *La Mémoire des Anges*, 2008), Mila Turajlic (*Cinema Komunista*, 2010), Göran Olsson (*The Black Power Mixtape 1967-1975*, 2011), Matt Wolf (*Teenage*, 2013) e Rüdiger Suchsland (*De Caligari a Hitler*, *Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen*, 2014). Também alguns recentes documentários biográficos sobre ídolos musicais merecem destaque nesse sentido, por se constituírem exclusivamente de imagens e sons de arquivo, sem quaisquer inserções de imagens efetivamente captadas pelo realizador, como *Amy* (Asif Kapadia, 2015), sobre a cantora Amy Winehouse, vencedor do Oscar da categoria, *Super Duper Alice Cooper* (Sam Dunn, Reginald Harkema e Scot McFadyen, 2014) e *Eat That Question: Frank Zappa in His Own Words* (Thorsten Schütte, 2016).

No contexto brasileiro, os documentários ensaísticos *São Paulo Sinfonia e Cacofonia*, de Jean-Claude Bernardet (1995), e *Um Dia na Vida* (2010) de Eduardo Coutinho, além de *Nós Que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos* (1999) e *Ato, Atalho e Vento* (2014), ambos de Marcelo Masagão, e dos recentes *Cinema Novo* (Eryk Rocha, 2016), *Histórias que Nosso Cinema Não Contava* (Fernanda Pessoa, 2016) e *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017), podem ser citados como autênticos filmes de *found footage*. Os trabalhos de cineastas como Eduardo Escorel (*35 – O Assalto ao Poder*, 2003; *32 – A Guerra Civil*, 2008; *Imagens do Estado Novo 1937-45*, 2016) e Silvio Tendler (*Glauber, o Filme*

– *Labirinto do Brasil*, 2003; *Utopia e Barbárie*, 2009; *Tancredo: A Travessia*, 2016), embora amplamente apoiados na montagem de imagens de arquivo, não são aqui apontados como autênticos *found footage films* na medida em que não se utilizam *exclusivamente* desse recurso, alternando as imagens apropriadas com depoimentos em vídeo captados pelo realizador. Já em campo mais próximo do que seria categorizado como “filme experimental”, mas ainda em registro essencialmente documental, Carlos Adriano destaca-se como artista e crítico brasileiro quase exclusivamente interessado nas aplicações do *found footage*, exploradas em *Remanescências* (1997), *A Voz e o Vazio – A Vez de Vassourinha* (1998), *Porviroscópio* (2006), *Das Ruínas a Rexistência* (2007), *Santoscópio – Dumontagem* (2008), *Sem Título # 1: Dance of Leitfossil* (2014), e *Festejo Muito Pessoal* (2016).

Quanto ao *found footage film* não documental, seus estudiosos são quase unânimes ao apontar o filme *Rose Hobart*, de 1936, como marco inicial da prática. De autoria de Joseph Cornell, um artista plástico ligado à colagem e à produção de livros-objetos, este primeiro *found footage film* não documental utiliza uma amostragem reduzida de cenas de outra obra, *A Leste de Bornéu* (*East of Borneo*, George Melford, 1931), particularmente aquelas em que se faz presente a atriz protagonista do filme que batiza seu trabalho, remontadas em nova sequência e às quais é sobreposta uma trilha sonora retirada de outro contexto. Mas foi Bruce Conner, a quem William Wees se refere como “probably the best known filmmaker to mix and match fragments of found footage” (WEES, 1993, p. 13), quem estabeleceu o paradigma do *found footage film* com seu *A Movie*, de 1958, uma justaposição de imagens (jornalísticas, educativas, científicas, ficcionais de baixo orçamento e de pornografia leve) que produz uma série de associações – ora irônicas, ora nonsense – por meio da montagem. Seus outros filmes mais conhecidos incluem *Cosmic Ray* (1962), *Report* (1967), *Take the 5:10 to Dreamland* (1976) e *Mongoloid* (1978), um videoclipe da banda Devo. Além de Cornell e Conner, que podem ser considerados os criadores do *found footage film* autêntico, outro cineasta integralmente dedicado à criação por esta técnica, cuja obra é referência inescapável ao se falar em *found footage*, é o californiano Craig Baldwin, autor curtas, médias e longas-metragens constituídos exclusivamente de trechos de antigos filmes publicitários, educativos, de propagandas e de ficção-científica de baixo orçamento, ora estruturados e apresentados como *mockumentaries* (*O no Coronado*, 1992; *Spectors of the Spectrum*, 1999; *Tribulation 99*, 1992; *Mock Up on Mu*, 2008), ora como documentários ensaísticos (*Sonic Outlaws*, 1995), ora como curtas experimentais (*Rocketkitkongokit*, 1986).

Dentre os inúmeros *found footage films* que não são, de fato, documentais, há ainda uma imensa lista de longas, médias e curtas-metragens afiliados ao cinema experimental e, com frequência maior em tempos recentes, de videoinstalações e vídeo-artes mais próximas do universo das artes plásticas, mas ainda em diálogo aberto com o cinema e sua história. São exemplos do primeiro caso trabalhos de artistas como Arthur Lipsett (*Very Nice, Very Nice*, 1961; *21-87*, 1964), Chick Strand (*Waterfall*, 1967; *Elasticity*, 1976; *Loose Ends*, 1979; *Cartoon Le Mousse*, 1979), Ken Jacobs (*Tom, Tom, the Piper's Son*, 1969; *Perfect Film*, 1986), Jack Chambers (*The Hart of London*, 1970), Hollis Frampton (*Public Domain*, 1972; *Gloria!*, 1979), Ernie Gehr (*Eureka*, 1974), Stan Brakhage (*Murder Psalm*, 1980), Abigail Child (*Covert Action*, 1984), Peter Delpet (*Lyrical Nitrate*, 1990), Peter Tscherkassky (*L'Arrivée*, 1999; *Outer Space*, 1999), Simon Pummell (*Body Song*, 2003), György Pálfi (*Senhoras e Senhores: Corte Final, Final Cut: Hölgyeim és Uraim*, 2012), Tony Palmer (*The Beatles and World War II*, 2014), Charlie Lyne (*Fear Itself*, 2015), e Manu Luksch, Martin Reinhart e Thomas Tode (*Sonhos Conectados, Dreams Rewired*, 2015). No segundo caso estão obras de artistas visuais em sentido amplo, como Raphael

Montañez Ortiz (*Cowboy and “Indian” Film e Newsreel*); Gustav Deutsch (*Film ist. 7-12 e Film ist. A Girl & a Gun*, montagens ensaísticas de cenas do cinema clássico exibidas como vídeoarte em galerias e museus); Matthias Müller (*Maybe Siam, Locomotive, Home Stories e Krystall*, que realiza verdadeiro inventário iconográfico da presença de imagens de espelhos no cinema); Michael Joaquin Grey (*The Blink*, um *mashup* das imagens de esporte do clássico nazista *Olympia*, de Leni Riefenstahl, com a canção *Leaving on a Jet Plane* interpretada pela cantora Björk); e Candice Breitz (*Mother + Father*, na qual seis monitores de vídeo exibem imagens “recortadas” de *close-ups* de atrizes de Hollywood como Julia Roberts, Susan Sarandon, Diane Keaton e Joan Crawford, extraídas de filmes nos quais elas interpretaram mães, estabelecendo “diálogos” a partir da montagem e da instalação dos monitores.

Embora nosso levantamento seja incompleto e nossa diferenciação entre *found footage films* puros ou não, documentais ou experimentais, “de cinema” ou “de galeria”, seja algo arbitrária e sirva a fins essencialmente didáticos, esse brevíssimo catálogo de *found footage films* propriamente ditos, pela sua abrangência temporal e pelo amplo espectro de gêneros, formatos e propostas que cobre, já deve ser indicação suficiente da tamanha impertinência do emprego da expressão *found footage* para se referir a filmes de terror que seguem a linha estilística e a estrutura narrativa de *Holocausto Canibal, A Bruxa de Blair* ou *Atividade Paranormal*. Nesses filmes, afinal, não há imagens de fato encontradas e apropriadas – são todas elas de obra dos próprios realizadores, ainda que eles se empenhem em captá-las de modo a lhes conferir uma aparência propositalmente acidental e/ou amadora. É apenas a narrativa do filme que lhes atribui o caráter de *found footage*. Em tais filmes,

the narrative is framed as if the footage was somehow discovered after the death or disappearance of those who shot it, and has subsequently made its way into the cinema where we are able to see it now, prompting some to refer to these films as ‘found footage horror’. (GRANT, p. 155)

Vale notar que, mesmo em seu uso histórica e teoricamente fundamentado, a expressão *found footage* carrega uma imprecisão – ou mesmo malícia – implícita no uso da palavra “found” para designar o material audiovisual alheio tomado como matéria-prima, quando só raríssimas vezes ele é, de fato, “encontrado”. Como diz Eduardo Valente, o uso da expressão *found footage* soa engraçado porque, na maioria das vezes, trata-se muito pouco de ‘achar

um filme’ a partir de um material desconhecido [...] mas sim de ir em busca de um material pré-existente para fazer um determinado filme. Ou seja: em grande parte do cinema de *found footage* o *found* se refere bem menos a tal material ter surgido sem nenhum aviso prévio do que ao ato de se encontrar em filmes de outrem, e/ou de antão, os significados que se desejava previamente construir. (VALENTE, 2007)

Ainda que mesmo no *found footage* autêntico a natureza “encontrada” das imagens e sons que compõem a obra seja controversa, ou mesmo assumidamente enganosa, é apenas a maneira como a presença da câmera intradiagética na narrativa é justificada o que aproxima os falsos documentários de horror codificados como *found footage films* dos *found footage films* propriamente ditos. O que neste tipo de filme é técnica intrínseca à sua construção, naquele é meramente artifício narrativo.

Como lembra Barry Keith Grant (GRANT, 2013), o emprego da visão subjetiva ou de

imagens provenientes de câmeras intradieéticas no cinema de horror tem antecedentes em algumas cenas de filmes marcantes sobre *serial killers*, como os clássicos *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) e *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), os quais

use subjective camera techniques to encourage viewer identification with the killer, a technique that would be taken further in the spate of slasher films of the late 1970s and 1980s initiated by the surprise box-office success of *Halloween* (Carpenter, 1978). (GRANT, 2013, p. 156)

No entanto, somente depois de algumas décadas apareceram filmes de *serial killer* interessados em dar ao espectador o tempo todo a sensação de participar dos crimes na condição de um *voyeur* muito próximo, ou mesmo de um cúmplice, como o belga *Aconteceu Perto da Sua Casa* (*C'est Arrivé Près de Chez Vous*, Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux e André Bonzel, 1992), também citado por Grant como “a faux documentary about a documentary film crew making a film about a serial killer with whom they eventually become complicit” (GRANT, 2013, pp. 156-7) Algo parecido acontece também em *Henry – Retrato de um Assassino* (*Henry*, John McNaughton, 1988), que não é falso documentário e menos ainda falso *found footage film*, mas no qual, depois de dado momento da narrativa em que o protagonista se apropria de uma câmera amadora de vídeo, são incluídas cenas de mortes tais como supostamente gravadas por essa câmera, operada intradiegeticamente por um cúmplice do *serial killer* que dá nome ao filme.

Embora também não possa ser considerado um falso *found footage* – pois não há uma câmera intradieética na narrativa – e nem um *mockumentary*, pois também não há pretensão de aparentar um documentário autêntico, um filme que não pode deixar de ser mencionado aqui é *Colin* (Marc Price, 2008). Apesar de não justificar o que é visto na tela como captação alheia “encontrada”, ele é inteiramente narrado em visão subjetiva – no caso, a visão de um rapaz mordido por um zumbi durante uma típica epidemia de mortos-vivos, que vai lentamente se transformando em uma criatura canibal rediviva. Aqui, portanto, o processo de identificação entre os pontos de vista do protagonista e do espectador é radicalizado, talvez mais até do que em qualquer exemplo do chamado *found footage* de horror.

Mas o emprego de uma justificativa narrativa que apresente todo o conteúdo fílmico como fruto de uma filmagem realizada pelos personagens e depois apenas supostamente “encontrada” pelos realizadores tem seu marco inicial em um infame e cultuado longametrage do ciclo de cinema italiano de *exploitation* do final dos anos 1970: *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980). Ainda que o termo *found footage* não tenha sido usado para se referir a esse tipo de artifício narrativo até 1999, quando começaram a surgir as primeiras análises críticas de *A Bruxa de Blair* – marco zero, portanto, do uso impróprio da expressão aqui explicitado –, não há dúvidas de que aquele letreiro inicial do filme de Deodato, informando ao espectador que as imagens que ele verá teriam sido supostamente filmadas por uma equipe de cinegrafistas que depois se perdeu na selva amazônica, constituem o primeiro emprego da técnica de filmar uma obra de horror *como se* ela fosse um *found footage*. Justiça seja feita, é importante ressaltar, porém, que a obra *A Bruxa de Blair* foi precedida em um ano por outro falso documentário de horror codificado como *found footage*, que, embora mais convencional e explícito no seu desenvolvimento da narrativa, já apresentava a mesma justificativa para a presença da câmera intradieética e também uma trama bastante similar: *The Last Broadcast* (Stefan Avalos e Lance Weiler, 1998). Mas, como não obteve repercussão junto ao público comparável à do seu “irmão” mais novo e mais famoso, ficou mesmo com *A Bruxa de Blair* o mérito de ter sido pioneiro da atual onda de falsos *found footage* de horror. Afinal, como afirma novamente Barry Keith

Grant, “*Blair Witch* solidified the convention of narrating through the diegetic camera and, like *Cannibal Holocaust*, of ‘explaining’ the film as found footage made by filmmakers who have gone missing.” (GRANT, 2013, p. 157)

A partir da reutilização daquele artifício em *A Bruxa de Blair*, seu emprego no cinema fantástico – e particularmente no cinema de terror – se tornou cada vez mais frequente, dando origem ao tipo de filme discutido aqui, que tem entre os seus exemplares mais ilustres, além dos já citados: *O Último Filme de Horror* (*The Last Horror Movie*, Julian Richards, 2003); *Diário dos Mortos* (*Diary of the Dead*, George Romero, 2007); o espanhol *[Rec]* (Jaume Balagueró, 2007), suas três continuações e seu *remake* norte-americano, *Quarentena* (*Quarantine*, John Erick Dowdle, 2008), que também teve uma continuação; *Cloverfield – Monstro* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008); *Home Movie* (Christopher Denham, 2008); *Troll Hunter* (*Trolljegeren*, André Øvredal, 2010), filme norueguês cujo *remake* está em produção em Hollywood; o costa-riquenho *El Sanatorio* (Miguel Alejandro Gomez, 2010); *O Último Exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010), cuja continuação, de 2013, abriu mão do recurso ao falso *found footage*; *Fenômenos Paranormais* (*Grave Encounters*, The Vicious Brothers, 2011); *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011); *The Bay* (Barry Levinson, 2012); e *The Zombie Vlogs* (J. Colby Doler, 2013), que tem duração de média-metragem, típica do documentário. Apesar de o uso desse recurso narrativo ter se consolidado em anos recentes no âmbito do cinema de terror, ele também tem sido empregado em outros gêneros: em filmes de ficção-científica como *Poder Sem Limites* (*Chronicle*, Josh Trank, 2012), uma visão mais “realista” da mitologia dos super-heróis sob a forma de gravações caseiras feitas por rapaz que adquire superpoderes; *Viagem à Lua de Júpiter* (*Europa Report*, Sebastián Cordero, 2013) e o já citado *Projeto Almanaque*; em comédias como *Projeto X – Uma Festa Fora de Controle* (*Project X*, Nima Nourizadeh, 2012) e a francesa *Babysitting* (Nicolas Benamou e Philippe Lacheau, 2014); e até em dramas como *Zero Day* (Ben Coccio, 2003) e o britânico *Exhibit A* (Dom Rotheroe, 2007).

Após essa exposição, resta a dúvida: seria possível, afinal, falar-se em *found footage film* de terror? Com algum esforço de pesquisa e alguma flexibilidade nas categorias, pode até ser possível encontrar exemplos de obras que poderiam ser chamadas com propriedade de *found footage films* de horror. Mas elas certamente passam longe do estilo de filmes como *A Bruxa de Blair* ou *Atividade Paranormal*. Apenas, portanto, para indicar que a expressão pode ter um sentido preciso e bem diverso daquele em que ela é comumente usada, vale a pena o exercício especulatório de se apontar alguns trabalhos que poderiam ser considerados justamente algo próximo de um *found footage horror* do que aqueles que assim são descritos erroneamente. Exemplos do que seria um documentário de horror de *found footage* poderiam ser apontados entre filmes do chamado ciclo “Mundo” de *exploitation* e de todos os demais *shockumentaries* que se seguiram por décadas a fio após o inesperado sucesso de *Mundo Cão* (*Mondo Cane*, Franco E. Prosperi, Gualtiero Jacopetti e Paolo Cavara, 1962), como aqueles da série *Faces da Morte* (iniciada em 1978, com *Faces of Death*, de Conan Le Cilaire, e encerrada em 1996, com *Faces of Death VI*, do mesmo diretor), que combinam imagens documentais autênticas a outras encenadas – *found footage* autêntico e falso, portanto –, sem distingui-las, de eventos particularmente bizarros, chocantes ou repugnantes.

Dentre os *found footage films* típicos, alguns se aproximam do gênero horror por sua temática e determinados elementos de sua estrutura narrativa. O exemplo mais evidente de um *found footage* de horror autêntico desse tipo seria o longa-metragem *The Atomic Cafe* (Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty, 1982), documentário ensaístico construído em torno da presença no imaginário da segunda metade do século XX do temor generalizado de uma guerra atômica. Constituído apenas de imagens e sons extraídos de

filmes de propaganda do auge da Guerra Fria, *The Atomic Cafe* consegue, com um material tão restrito, produzir uma narrativa que é, em igual medida, informativa, cômica, crítica e apavorante, produzindo no espectador reações de perplexidade, comicidade, indignação e também de terror autêntico. Alguns dos filmes de Craig Baldwin, particularmente *Spectors of the Spectrum*, *Tribulation 99* e *Mock Up on Mu*, também podem ser classificados como pertencentes ao gênero horror, o que se dá, em larga medida, por seus temas – controle da mente via transmissões radiofônicas e televisivas, invasão alienígena e satanismo, respectivamente – e pelas fontes de algumas das imagens de que se apropriam para criar as narrativas, que incluem filmes de horror e de ficção-científica de baixo orçamento das décadas de 1940, 1950 e 1960.

Também pelo efeito de medo que provocam no espectador e pela fonte do material audiovisual de que se apropriam, há até mesmo algumas obras do universo das artes plásticas criadas segundo a técnica do *found footage* que, por esses motivos, podem ser consideradas exemplos de *found footage* de horror: a videoinstalação *Horror Chase*, de Jennifer e Kevin McCoy, que consiste em um *remix* randômico de uma cena do *cult movie* de horror *Uma Noite Alucinante* (*Evil Dead 2*, Sam Raimi, 1987) projetado a partir de uma maleta; e *Murder*, do alemão Thomas G., que se resume à projeção em velocidade invertida de um trecho de menos de três minutos do filme *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1981), justamente aquele em que o menino “iluminado” caminha pelo quarto de hotel em que a sua mãe dorme recitando a palavra “redrum” após deixar sobre o criado-mudo uma faca de cozinha. Com o recurso de isolar a cena e projetá-la com imagens e sons revertidos, essa vídeoarte, exibida em São Paulo na exposição *Colateral 2: Quando a Arte olha o Cinema*, que ocupou o espaço expositivo do Sesc Paulista entre janeiro e março de 2008 (FÜRSTENBERG, 2008), evidencia o aspecto aterrorizante implícito na ação daquela cena do filme de Kubrick, uma vez que o garoto passa a repetir a palavra “murder” (assassinato) enquanto se aproxima de sua mãe adormecida com uma faca de cozinha em mãos. Percebe-se, portanto, que ao utilizar como matéria-prima sequências reconhecíveis de filmes marcantes do cinema de horror e ao provocar no espectador uma reação bastante semelhante àquela típica dos filmes do gênero, esses trabalhos expostos em galerias e museus estão mais próximos de autênticos *found footage* de horror do que aqueles filmes que têm recebido esta designação.

Levando-se em conta que o *found footage* de horror seria tão mais bem-sucedido em seu objetivo de causar medo no espectador quanto maior a aparência de veracidade de suas imagens e sons, o melhor e mais autêntico *found footage* de horror seria um filme em que o material supostamente encontrado não pudesse ser questionado em sua veracidade, em que o *found footage* não fosse forjado, mas real. Nesse sentido, talvez seja possível encontrar um exemplo de *found footage* de horror real em um filme que não costuma ser descrito nem como *found footage* – embora clara e assumidamente o seja – e nem como filme de horror: *O Homem Urso* (*Grizzly Man*, Werner Herzog, 2005). Aquilo que filmes como *Troll Hunter* apenas simulam – as imagens de uma equipe documental em confronto direto com forças da natureza incontrolláveis e amedrontadoras –, *O Homem Urso* apresenta de fato. E, assim, é capaz de produzir medo mais autêntico, de provocar, portanto, as reações típicas do horror com mais eficácia do que a grande maioria dos filmes de horror propriamente ditos consegue.

Por todos os motivos explicitados até aqui para apontar a impertinência da aplicação da expressão *found footage* ao universo dos filmes de horror que se apresentam como supostas filmagens caseiras “descobertas” por seus realizadores profissionais, muito mais correto do que classifica-los como *found footage horror* ou *verité horror* é defini-los apenas

como *mockumentaries* ou pseudodocumentários. Isso implica em tomá-los, acima de qualquer outra categorização, como sátiras ou paródias.¹ Afinal, trata-se essencialmente de obras que, ainda que inconsciente ou indiretamente, satirizam a profusão de imagens captadas e divulgadas por diletantes anônimos ou em busca de seus “quinze minutos de fama” na sociedade atual e a obsessão dessa mesma sociedade atual por imagens íntimas e “autênticas” da vida banal, ao mesmo tempo em que o fazem parodiando convenções e estrutura do cinema documentário. Os filmes do assim chamado subgênero do *found footage horror*, portanto, estão sempre a retrabalhar e subverter – aparentando seguir e respeitar – as convenções do realismo e da ficção, ao mesmo tempo celebrando e satirizando aspectos culturais bastante relevantes e típicos do nosso tempo. Fazer esse apontamento implica, portanto, em aparentá-los não à longa tradição da apropriação e manipulação de imagens alheias – com a qual tais filmes guardam poucas semelhanças de fato no tocante à sua estrutura, aparência e forma e absolutamente nenhuma no tocante à sua natureza, aos seus objetivos e ao seu método de construção – e sim à tradição dos falsos documentários, com a qual partilham muitas das suas características essenciais.

3. *Mockumentary de horror: falso documentário e suas incursões fantásticas*

O termo pseudodocumentário, ou *mockumentary*, ou ainda documentário ficcional, quase-documentário, “documentira” (MACHADO & VÉLEZ, 2005), “spoof documentary” (ROSCOE, 2001, p. 1), ou simplesmente documentário falso – ou *faux*, ou *fake*, já que há menções em diversas línguas e algumas enfatizam a opção por um ou outro estrangeirismo –, entre muitas outras expressões usadas pela crítica e pelos teóricos, designa o gênero do cinema de ficção que se vale da aparência e da estrutura documentais para se apresentar como uma obra ambígua, cuja proposta pode ou não buscar provocar no espectador a sensação de estar assistindo a um documentário autêntico. Geralmente, é utilizado como um veículo para sátira ou paródia, mas também se presta àqueles filmes que se valem da aparência documental para reivindicar maior engajamento do espectador, seja por meio de empatia, medo ou dúvida.

Nas palavras de Jane Roscoe e Craig Hight, que se referem em seu tratado a *mock-dokumentaries*, enfatizando o uso do hífen, esse tipo de filme “appropriates documentary codes and conventions and mimics various documentary modes” (ROSCOE, 2001, p. 1). Ao fazê-lo, *mockumentaries* podem se apresentar como documentários históricos, combinando imagens de arquivo (reais ou recriadas) com depoimentos, ou simular um documentário observacional, seguindo personagens por determinados eventos, assim como ter a aparência e estrutura de um programa de entrevistas, uma reportagem televisiva ou qualquer outro formato audiovisual documental. Nesse sentido, o falso *found footage* de horror discutido até aqui pode ser visto como nada mais que um tipo de *mockumentary* que emula um modo específico (e sequer é aquele modo típico dos documentários de compilação, de *found footage films* autênticos): o observacional puro, uma edição de imagens e sons captados em determinado contexto por observadores imparciais, uma espécie de depuração máxima dos métodos e fins do *cinema vérité* e do *direct cinema*.

Nesse campo, e particularmente naqueles casos em que a intenção do autor ao se

1 Levando em consideração os apontamentos de GEHRING (1999) e HUTCHEON (1985) sobre a confusão histórica e incontornável entre os termos “paródia”, que lida com estruturas e convenções exageradas ou subvertidas, atacando a compreensão estabelecida, normal, de um texto ou gênero, e “sátira”, que repete a estratégia em relação a normas sociais, atacando padrões de comportamento e valores, este ensaio, em todo caso, sem prejuízo de sua precisão, opta por manter indistintas as denominações, tendo em vista que “despite the major differences between them, (...) the two genres [parody and satire] are often used together” HUTCHEON (1985, p. 43).

valer dos códigos e convenções do documentário é “enganar”, ou pelo menos gerar dúvida no espectador, é bastante frequente o uso de *found footage* autêntico para obtenção desse resultado que apela à credulidade do espectador e o *status* de confiabilidade antes tradicionalmente assegurado às imagens documentais. São exemplos paradigmáticos, tanto do gênero quanto de seu uso específico de *found footage* autêntico, filmes como *Verdades e Mentiras (F for Fake)*, Orson Welles, 1973), *Zelig* (Woody Allen, 1983) e *Operation Lune* (também conhecido como *The Dark Side of the Moon*, William Karel, 2002), que fornecem amplo material para reflexão sobre o emprego de imagens e sons alheios na construção de narrativas totalmente diversas. Há, portanto, uma relação direta e longa entre o gênero do pseudodocumentário e o uso de *found footage*, mas ela não é o foco das presentes considerações, uma vez que não costuma dar origem a filmes do tipo aqui em foco, os quais sequer utilizam *found footage* de fato, conforme já demonstrado. Ainda assim, o estudo em paralelo do desenvolvimento da técnica do *found footage* e da evolução do *mockumentary* enquanto gênero revelam como ambos compartilham um parentesco com as formas paródicas. Em tratado sobre paródia cinematográfica e suas tradições, Dan Harries aponta o caráter paródico do mais paradigmático dos *found footage films* típicos, *A Movie*, de Bruce Conner, lembrando que “the title is itself parodic in its over-determined declaration of its status.” (HARRIES, 1999, p. 20)

Exemplos desse tipo de sátira audiovisual atualmente conhecido como falso documentário remontam ao menos ao final dos anos 1950. Um curto segmento do programa da televisão britânica *Panorama*, conhecido como *The Swiss Spaghetti Harvest*, exibido em 1º de abril de 1957 e criado pelos produtores como uma piada de “dia da mentira” para a revista eletrônica, apresentando como (falsa) reportagem imagens de uma suposta colheita de espaguete na Suíça, é em geral apontado como o primeiro exemplo de um *mockumentary*. Mas vale lembrar também que a famosa transmissão da *Guerra dos Mundos* pelo rádio perpetrada por Orson Welles em 1938 é um legítimo antepassado do gênero, ainda em sua versão radiofônica. Ao mesmo tempo, apesar de muitos se referirem também ao docudrama de curta-metragem *The War Game* (Peter Watkins, 1965) – chamado por Barry Keith Grant de “documentário hipotético” e “sf documentary” (GRANT, 2013, p. 158) – como um exemplo de *mockumentary*, o filme comumente apontado como primeiro longa-metragem cinematográfico de falso documentário é o britânico *David Holzman’s Diary* (Jim McBride, 1967), que simula o estilo do *cinema vérité* para retratar a tentativa de um “Zé Ninguém” de criar um documentário sobre a sua própria vida banal.

Apesar desses antecedentes, o termo *mockumentary* foi usado pela primeira vez para descrever o filme *Spinal Tap (This Is Spinal Tap)*, dirigido por Rob Reiner em 1984. Ali, emula-se um filme do *direct cinema* sobre uma banda de *heavy metal* fictícia, a tal *Spinal Tap*, com o intuito de ridicularizar uma cena musical que estava então no auge, a do chamado *hair metal* – ou “metal farofa”, no Brasil – de bandas *poseurs* de visual exagerado e canções ideias para serem acompanhadas por multidões em shows de estádios. O resultado dos procedimentos utilizados por Rob Reiner foi tão preciso que, apesar do absurdo evidente de várias das situações retratadas no filme, a *Spinal Tap*, banda fictícia, emplacou uma carreira autêntica na cena musical que satirizava – uma trajetória já percorrida por conjuntos musicais surgidos desde os anos 1960 a partir de personagens de quadrinhos (*The Archies*), de programas de televisão (*The Monkees*, *The Blues Brothers*) e longas-metragens (*The Rutles*, outra versão paródica dos Beatles, uma década depois dos *Monkees*), depois seguida por artistas como *The Commitments* e *The Wonders* nos anos 1990 e reproduzida até mesmo no Brasil, pela *Massacration*, do

humorístico *Hermes e Renato*, da MTV.

Apesar de ainda ser o exemplo mais conhecido de um caso desses, o filme de Reiner é apenas um em uma longa linhagem de *mockumentaries* sobre bandas ou artistas que nunca existiram. Alguns dos mais notáveis são: *The Rutles – All You Need is Cash* (Eric Idle e Gary Weis, 1979), em que o ex-membro do Monty Python reencena praticamente todos os momentos icônicos dos filmes dos Beatles; *Hard Core Logo* (Bruce McDonald, 1996), cultuado filme canadense sobre uma banda *punk*; *CB4* (Tamra Davis, 1993) e *Fear of a Black Hat* (Rusty Cundieff, 1994), ambos sobre o mundo do *hip-hop*; *Get Ready to be Boyzvoiced* (Espen Eckbo, Henrik Elvestad e Mathis Fürst, 2000), uma piada norueguesa com as *boy-bands*; e *Poucas e Boas* (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, 1999), que não sustenta todo o tempo uma aparência documental, mas, em recurso típico da obra do novaiorquino, inclui diversos segmentos com atores dando depoimentos para a câmera.

Todos esses *mockumentaries* musicais têm em comum o fato de articularem uma crítica ao mercado fonográfico, seja a um nicho específico, seja, de maneira mais ampla, às ferramentas de manipulação da mídia e de construção de imagem de que esse mercado se vale para criar ídolos-*commodities*. Mas, como apontam novamente Roscoe e Hight, as intenções dos realizadores do *mock-documentary* sempre passam por utilizar-se da estrutura e aparência documentais “to present a fictional text, with varying degrees of intent to parody or critique an aspect of culture or the documentary genre itself” (ROSCOE & HIGHT, 2001, p. 54, grifo nosso). Assim, ao mesmo tempo em que satiriza um aspecto cultural mais amplo, da cena musical, *Spinal Tap* também satiriza um modo documental típico – chamado estilo “fly on the wall”, do cinema direto – e o próprio gênero documentário como um todo, em sua pretensão de objetividade e imparcialidade. Isso é verdade para todos os outros, desde sua eleição de qual estilo documental a ser parodiado – o investigativo, o de programas do tipo “por trás da fama”, ou qualquer outro que seja – até sua ironia em relação à forma como documentários em geral constroem sua verdade. Nota-se já aí de que forma o termo *mockumentary* nasce imbricado à noção de paródia, já que a junção da palavra “mock” – pilhéria, gozação – faz referência à satirização do documentário, mais do que à de simples emulação dos seus códigos e convenções. E, muito embora isso seja mais evidente nos falsos documentários cômicos, que são assumidamente paródicos e satíricos, é também verdade para praticamente todos aqueles falsos documentários de horror, codificados como *found footage* ou não.

Como bem entendem Laura Cánepa e Rodrigo Carreiro (CÁNEPA & CARREIRO, 2014), “mockumentary” implica em uma paródia de documentário, mais do que pura e simplesmente em um documentário ficcional, falso, encenado. Alisa Lebow (LEBOW, 2006, p. 229), que defende a inclusão nessa categoria do falso documentário dos filmes de ficção que “borrow documentary realistic techniques”, de docudramas e de “mimetic documentaries”, prefere evitar o termo *mockumentary* justamente para ampliar sua abrangência e enfatizar outras posturas que podem ser adotadas, deixando de lado a ênfase na posição crítica e satírica assumida por esse tipo de obra audiovisual. A escolha terminológica feita por ela e pelos colaboradores do mesmo volume de artigos sobre o gênero (JUHASZ, 2006) é assim justificada:

This volume is predicated on a category, the fake documentary, that the editors have chosen over and above the term mockumentary (...) It is considered that mocking is only one possible stance that the fake documentary can take. (LEBOW, 2006, p. 223)

Jane Roscoe e Craig Hight, por sua vez, oferecem duas razões fundamentais para preferir o termo *mock-documentary* às outras variações:

1 – because it suggests its origins in copying a pre-existing form, in an effort to construct (or more accurately, re-construct) a screen form with which the audience is assumed to be familiar;

2 – because the other meaning of the word ‘mock’ (to subvert or ridicule by imitation) suggests something of this screen form’s parodic agenda towards the documentary genre. This is an agenda which we argue is inevitably constructed (however inadvertently by some filmmakers) from mock-documentary’s increasingly sophisticated appropriation of documentary codes and conventions. (ROSCOE & HIGHT, 2001, p. 1)

Ambas as razões apresentadas pelos autores como justificativa para a sua escolha terminológica, portanto, dizem respeito a acentuar o caráter inescapável de paródia dos falsos documentários. Nesse sentido, as presentes considerações têm por objetivo conjugar as trajetórias do falso documentário e da paródia no cinema de horror, razão pela qual a visão de Roscoe e Hight acaba sendo privilegiada, pois ajuda a evidenciar o caráter fundamentalmente paródico do falso documentário.

Mesmo Barry Keith Grant, interessado apenas nos falsos documentários que buscam provocar medo no espectador, que recorrem ao formato em busca de uma autenticidade maior do que aquela geralmente conferida às imagens ficcionais – e sem intenção paródica, portanto – não consegue evitar descrever filmes do gênero como paródicos do cinema documental em si. Referindo-se justamente ao primeiro longa-metragem pseudodocumental, aquele de Jim McBride, *David Holzman’s Diary*, o autor o descreve como “a perfect parody of observational cinema” (GRANT, 2013, p. 172, grifo nosso). Ainda que tendam a ser minimizadas quando a intenção fundamental do autor não é a sátira, as emanações críticas e paródicas implícitas à imitação de formas deslocadas de seu contexto original de produção e recepção se fazem presentes em todas as obras que simulam códigos e convenções alheios aos de seu próprio gênero. A relação, portanto, entre *mockumentary* e paródia é sempre necessária, inescapável, intrínseca.

Como já previamente demonstrado pela menção aos “falsos documentários de horror codificados como *found footage*” tão populares atualmente, há inumeráveis filmes que se valem da aparência de documentário sem buscar obter efeito cômico ou criticar abertamente as convenções e pretensões do gênero, que se apresentam como audiovisuais de não ficção em busca de maior dramaticidade e suspense para sua narrativa fictícia. Assim, todos os exemplos de falsos *found footage* de horror e ficção-científica citados anteriormente são também, automaticamente, *mockumentaries* de horror, ainda que possam ser considerados atípicos, justamente por tentarem mascarar sua natureza intrinsecamente paródica. Dessa forma, na expressão mais comum atualmente dos *mockumentaries* sobressai aquela em que o formato é aplicado de maneira a “present horror in the most realistic manner possible” (GRANT, 2013, p. 155). Para atingir tal fim, o caráter zombeteiro e irônico daquela apropriação dos códigos e convenções documentais para apresentar um conteúdo claramente irreal e absurdo acaba sendo sublimado ou minimizado pelos filmes que o fazem no intuito de produzir medo e sustos. Se *Atividade Paranormal* dificilmente pode ser considerado uma paródia de documentário, é essencialmente porque sua aparência e estrutura seriam bem incomuns a um documentário, mesmo do tipo mais puramente observacional, do que por uma ausência dessa apropriação crítica e satírica de formas culturais que caracteriza a paródia, uma vez que o filme, sim, imita e subverte códigos de produção audiovisual documental ou pessoal. Uma vez que a aparência e estrutura de *Atividade Paranormal*

estão bem mais próximas de uma montagem de gravações amadoras, forma atípica no gênero documentário, o filme é, assim, atípico também no campo da paródia, que tende a privilegiar *topos* e fórmulas recorrentes. Mas, ainda que sua forma não seja tipicamente documental, aproximando-se até mais da aparência de um filme caseiro, amador, não se pode perder de vista o caráter essencialmente paródico com que convenções – não só do documentário, nesse caso, mas da produção de imagens no mundo contemporâneo amplamente considerada – são reproduzidas e manipuladas no contexto de uma obra de ficção fantástica, subvertendo e comentando sua aplicação típica como instrumentos de promoção da segurança ou de registro e exposição da intimidade.

Aquela longa lista dos filmes recentíssimos que podem ser classificados como falsos documentários de horror, bem como a existência de outros anteriores que se utilizaram do formato documental para projetar maior autenticidade e incrementar seus efeitos dramáticos,² permitem que se aplique o termo *mockumentary* em designações de “gêneros adjetivos” (ALTMAN, 1999) aparentemente contraditórias: “*mockumentary* de horror” e “*mockumentary* dramático”. A *contraditio in terminis*, entretanto, é apenas aparente: mesmo que os falsos documentários desse tipo não tenham nenhum traço de ironia ou comicidade em seu texto, em sua narrativa, eles continuam podendo ser “lidos”, subtextual e metalinguisticamente, como paródias de fórmulas, temas, códigos e convenções do gênero documentário. A expressão é, inclusive, utilizada por teóricos do falso documentário e do *verité horror* como Gary Rhodes, que se refere a *Aconteceu Perto de Sua Casa* e *A Bruxa de Blair* como “horror mockumentaries” (RHODES, 2002), no que é seguido por Barry Keith Grant (GRANT, 2013).

O que se vê nos últimos anos é justamente o *mockumentary* sendo dominado pelos “*verité horror and sf*”. O fantástico, que não se fez muito presente na trajetória do falso documentário até os anos 2000, tem sido dominante desde então. Para se referir a esses filmes por uma denominação um pouco mais abrangente que “horror mockumentary” ou “*verité horror and sf*”, poderia falar-se ainda em “*mockumentary* sobrenatural” ou “*mockumentary* fantástico”. Jane Roscoe e Craig Hight preferem restringir rigorosamente o universo do *mockumentary* ao dos filmes de ficção de aparência documental – excluindo de suas considerações, portanto, toda a “zona cinzenta” de documentários hipotéticos, docudramas, documentários encenados etc. – e tal escolha se torna particularmente evidente e relevante no caso dos falsos documentários de fantasia, horror e ficção-científica.³

2 Entre os quais se incluem, além dos exemplos já citados de falsos *found footage* não pertencentes ao gênero fantástico, outros *mockumentaries* não codificados como *found footage* tais como: *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *Special Bulletin* (Edward Zwick, 1983) e *Catástrofe Nuclear (Threads)* (Mick Jackson, 1984), que antevêm uma cobertura documental do holocausto nuclear; *Without Warning* (Robert Iscove, 1994), que simula a transmissão telejornalística de outra hipótese apocalíptica, da colisão de meteoros gigantes com a Terra; *Leave Yourself Alone* (Nicole Eckenroad, 2014), que acompanha uma jovem aspirante a atriz em estilo *cinema verité*. Além desses, podem ser mencionados também outros cujo pertencimento ao gênero *mockumentary* é questionável ou só parcial, como: *This Girl's Life* (Ash Baron-Cohen, 2003), que não reproduz integralmente a aparência de um documentário, embora narre a história de uma atriz pornô que grava o seu próprio cotidiano; *Catfish* (Henry Joost e Ariel Schulman, 2010), que supostamente revela o submundo dos encontros amorosos marcados pela internet, mas até hoje é alvo de debates quanto à sua veracidade, sendo considerado um documentário autêntico por uns e um falso documentário por outros; e a segunda parte de *Histórias Proibidas (Storytelling)* (Todd Solondz, 2001), que se divide em dois segmentos, um deles codificado como drama e o outro como documentário, batizados ironicamente “realidade” e “ficção”.

3 Os quais incluem ainda, além dos já citados, outros como *American Zombie* (Grace Lee, 2007), *Monstros (Monsters)* (Gareth Edwards, 2010), *Outpost 37* (Jabbar Raisani, 2014), *The Great Martian War 1913-1917* (Mike Slee, 2013), telefilme britânico que simula montagem de imagens de arquivo de uma guerra contra uma invasão marciana nos primórdios do século passado, na tradição da *Guerra dos Mundos* de Wells-Welles, ou *Shadow People* (Matthew Arnold, 2013, também conhecido como *The Door*), apresentado como um destes *reality shows* televisivos sobre crimes reais, no qual reencenações de “eventos verídicos” são intercaladas a depoimentos das pessoas

Todos esses pseudodocumentários de horror, ficção-científica ou fantasia, bem como todos aqueles codificados como *found footage* mencionados anteriormente, são exemplos do que Rhodes chamaria de “horror mockumentaries” e que Grant batizou “*verité horror and sf*”. Ignorando as sutis, mas relevantes, diferenças de abordagem entre o *cinema verité* francês e o *direct cinema* norte-americano – que dizem respeito à (in)visibilidade do aparato, da equipe e do processo – Barry Keith Grant lembra que seu termo “*verité horror and sf*” refers, of course, to the specific style of observational documentary known as *cinema verité*.” (GRANT, 2013, p. 157) Dessa forma, o autor comenta *mockumentaries* fantásticos como se partilhassem todos um mesmo estilo, como se imitassem todos um mesmo modo documental – de forma alguma o que se observa atualmente. Porém, mais grave que essa indistinção entre os estilos específicos de documentários simulados por cada um desses falsos documentários de horror, fantasia e *sci-fi*, é a recusa do autor em reconhecer que esses filmes, não são apenas pretensas obras do *cinema verité*, mas no fundo *paródias* de cinema-verdade – assim como *Spinal Tap* já era uma paródia do estilo *fly on the wall* do *direct cinema* – simplesmente por se apropriar das convenções desse estilo para fins cingidamente opostos: não para revelar o real em maior profundidade, mas para mascarar ainda mais eficientemente o irreal com aqueles recursos audiovisuais.

Esse reconhecimento de todos os *mockumentaries* fantásticos como paródias de documentários – mesmo quando não sejam também paródias de filmes de terror ou de ficção-científica – é importante para evidenciar de que forma a apropriação das convenções de um gênero se dá de maneira crítica e satírica em todos os casos, independentemente das intenções do autor e do grau de paródia manifesto no texto da narrativa. Até mesmo a própria ideia que sustenta as pretensões de veracidade e autenticidade evocadas pela presença da câmera intradiegetica nos *verité horror and sf* – a de que alguém poderia filmar obsessivamente uma situação sobrenatural de vida ou morte, até a própria morte – já em si um exagero paródico da convenção de objetividade e compromisso com a verdade do cinema documental, além de um comentário crítico à civilização de imagens onipresentes em que vivemos.

É assim que podemos diferenciar filmes que são paródicos subtextualmente, por sua apropriação das convenções formais de determinado gênero, daqueles que o são textualmente, ao imitarem e repetirem, com variações determinantes, motivos, personagens, ambientes e situações de gênero ou obra – as paródias propriamente ditas e reconhecidas como tal. Mais uma vez, é bastante elucidativo o caso de *A Bruxa de Blair*, exemplo de paródia de documentário codificada como falso *found footage* que se propõe a ser um filme de terror autêntico, não-paródico, mas cujo sucesso motivou o aparecimento quase imediato de outros *mockumentaries* que o tomavam como texto-base para paródia, como *A Bruxa de Blair – A Paródia* (*The Bogus Witch Project* (Victor Kargan *et alli*, 2000), *The Tony Blair Witch Project* (Mike E. Martinez, 2000) e *The Bare Wench Project* (Jim Wynorski, 2000), que teve até continuações. Tais versões são triplamente paródicas: de filmes de terror em geral, de documentários em geral e de pseudodocumentários de horror codificados como falsos *found footage*, caso do próprio *A Bruxa de Blair*, que, por sua vez, só se presta a reapropriações paródicas como essas justamente por manter oculto o seu próprio caráter paródico. Uma hipótese para essa insistente recusa em reconhecer todo e qualquer *mockumentary* de horror como uma paródia pode ser aventada na menção ao fato de que “paródia” é uma categoria evitada tanto por realizadores quanto por críticos por seu baixo prestígio acadêmico, social e intelectual. A paródia de horror, por sua vez, seria então um assunto duplamente desqualificado.

envolvidas para a câmera.

Quase todos os *mockumentaries* de horror – codificados ou não como *found footage* – são paródicos, críticos e reflexivos, ainda que não percebam e/ou não assumam isso, porque se preocupam apenas com a catarse, com a reação física do espectador aos seus sustos, hipoteticamente incrementada pelo suposto realismo das imagens e sons e pela pretensa identificação entre espectador e câmera. Afinal, como aponta GRANT, “*verité horror and sf films align the spectator’s identification more with the camera itself than with any particular character.*” (GRANT, 2013, p. 154) Mas, ao privilegiar desta forma a catarse, filmes como *Troll Hunter* acabam expondo sua falha fundamental – a dificuldade de criar o sentido genuíno de ameaça, esse terror supostamente realista – e negando sua maior qualidade, que pode justamente estar nos elementos satíricos e críticos implícitos. No caso de *Troll Hunter*, a cientista ecológica preocupada em desenvolver uma forma mais humana e piedosa de tirar a vida dos trolls, ou a teoria conspiratória de que o governo norueguês estaria se esforçando para ocultar da população a verdade sobre os trolls, ou a crítica ao desperdício de dinheiro público, ou a caracterização caricatural de “macho rude e sábio” do caçador de trolls são todos ricos elementos narrativos que acabam subaproveitados pelo filme, e que talvez ganhassem a atenção e o desenvolvimento merecidos se o caráter paródico fosse privilegiado – ou pelo menos tomado em pé de igualdade em relação aos elementos catárticos de aventura e terror.

Como observa Gary Rhodes, nos falsos documentários de horror, “*technical imperfections are understood to be part of the form, and part of what reality on film looks like*” (RHODES, 2002, p. 57), razão pela qual uma das já citadas características típicas desses filmes é a precariedade – quase sempre fabricada, forjada, simulada, exagerada – da sua captação de imagens e sons. Em termos gerais, quanto mais tecnicamente perfeitos forem as imagens e sons de um *mockumentary* de horror, menos realista, menos documental, e, portanto, menos eficaz em produzir medo e sustos genuínos ele será. Mas muitos dos mais famosos *mockumentaries* de horror, por mais que se esforcem para parecerem frutos de filmagens amadoras, não nos convencem nem por um segundo de seu caráter supostamente documental, por serem “perfeitinhos” demais, muito bem acabados, muito inteligíveis. É o caso, por exemplo, de *Cloverfield – Monstro* ou de *O Último Exorcismo*, que perdem força precisamente por retirarem ênfase de seu caráter paródico e simultaneamente não conseguem sustentar um grau de autenticidade condizente com o “medo real” que tentam provocar. Em contrapartida, aqueles filmes que assumem a impossibilidade de se apresentarem como autenticamente documentais em sua aparência e deixam que a *mise-en-scène* exiba sua natureza fabricada – como demonstra a análise de Laura Cánepa e Rodrigo Carreiro (CÁNEPA & CARREIRO, 2014) do filme *Diário dos Mortos* – permitem com isso que os significados ocultos da obra, seu conteúdo subtextual crítico e satírico, venham à tona com mais força e enriqueçam a narrativa e a experiência. Mas mesmo no caso daquele filme de Romero, o caráter crítico e paródico da narrativa é secundário em relação à sua apresentação como um filme de terror genuíno, preocupado em gerar sustos no espectador, mais que reflexão. Assim, pode-se dizer que em linhas gerais o efeito buscado pelos *mockumentaries* de horror ao tentarem imitar aparência, modos e convenções do documentário é de fundo emocional, e não intelectual.

Em outras palavras, o típico *found footage* de horror, ou *verité horror* ou *horror mockumentary*, está sempre mais preocupado com os efeitos catárticos que pode provocar no corpo do espectador, tão bem descritos por Linda Williams (WILLIAMS, 2000), Jack Morgan (MORGAN, 2002) e Noël Carroll (CARROLL, 1999), do que em levar-lhe à reflexão crítica sobre formatos audiovisuais e sobre modos de produção de imagens – e “fatos

verídicos” – no mundo contemporâneo. Mas, ao privilegiar assim as reações corpóreas e emocionais em detrimento de estímulos intelectuais, os *mockumentaries* de horror se afastam daquelas duas características intrínsecas ao gênero do falso documentário: o caráter paródico e o potencial de gerar reflexão crítica. Retomando a afirmação categórica de Jane Roscoe e Craig Hight, Barry Keith Grant argumenta que

If (...) ‘all mock-documentary texts contain the potential for critical reflexivity’ (...), verité horror and sf films differ markedly in that they rarely do so. Indeed, the opposite could be argued about this cycle of films, for they exploit our psychic investment in the power and truth status of documentary images to generate emotional affect. (GRANT, 2013, p. 160)

Surge dessa observação de Grant uma diferença fundamental, portanto, entre *mockumentaries* em geral e *horror mockumentaries* em particular: enquanto aqueles são assumidamente paródicos e intrinsecamente reflexivos, estes novos “filhos” do subgênero buscam minimizar o seu teor satírico e se furta à reflexão crítica.

4. Conclusão

Espera-se que a exposição realizada neste ensaio tenha deixado às claras tanto a impertinência de se classificar os filmes de horror que se apresentam como compilações de imagens e sons supostamente captados pelos protagonistas da narrativa como *found footage films* quanto a natureza essencialmente pseudodocumental – e, conseqüentemente, satírica e paródica – dessas obras.

O *found footage* é uma técnica cuja presença no panorama atual da realização audiovisual é cada vez mais relevante e incisiva. Apesar disso, sua disseminação junto ao grande público e, principalmente, sua incorporação ao cânone dos gêneros audiovisuais ainda são incipientes. Há muitos filmes de *found footage* autênticos sendo realizados, mas sua circulação permanece ainda restrita, na maior parte dos casos, aos festivais de cinema, em especial àqueles dedicados aos filmes documentais e/ou experimentais. Igualmente incipiente é ainda a pesquisa acadêmica e a produção textual crítica a respeito desses filmes. Os reais significados e aspectos dessa produção, bem como suas características e os termos utilizados para descrevê-la são questões ainda em disputa no ambiente da crítica cinematográfica e da teoria fílmica. Por esse motivo, quem se dispõe a estudar tal produção se move ainda em terreno arenoso e trabalha com ferramentas frágeis. Nesse cenário, impedir a disseminação ainda maior de imprecisões terminológicas é uma tarefa salutar.

Por sua vez, os filmes de horror de aparência documental que fazem o uso de câmera intradieética são cada vez mais comuns, circulam cada vez mais pelo mundo e atingem uma parcela do público cada vez maior. Em decorrência dessa explosão, são também cada vez mais comentados e criticados – profissionalmente ou não – e cada vez mais objeto de análise acadêmica. Nesse contexto, é importante que sejam vistos, descritos e analisados pelo que de fato são – pseudodocumentários de temática fantástica, paródias de documentários, sátiras à produção generalizada de obras audiovisuais amadoras e à superexposição da intimidade em vídeos de internet – e não por aquilo que aparentam ou pretendem emular (os autênticos filmes de compilação ou *found footage*).

Com tais categorias em maior evidência do que jamais experimentaram, *found footage films* e *mockumentaries* de horror precisam ser urgentemente separados e não confundidos, de modo que a disseminação da imprecisa categoria *found footage horror* não

provoque ainda mais estragos ao consolidar-se como forma de descrever um subgênero que acabará por ocultar e confundir ainda mais a teoria e a crítica sobre uma categoria da criação audiovisual que ainda clama por estudos mais aprofundados e definitivos. Trata-se, portanto, de uma desambiguação absolutamente necessária. Afinal, como atesta a sabedoria popular, “uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa”.

Bibliografia

- ACKER, Ana Maria. “O dispositivo no cinema de horror *found footage*”. *Lumina – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF*. Juiz de Fora, MG: vol. 9, n. 1, jun. 2015. Disponível em: < <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/405/380>>. Acesso em: abr. 2016.
- ALTMAN, Rick. *Film genre*. London, British Film Institute, 1999.
- BORDWELL, David. “Return to Paranormalcy”. *davidbordwell.net*. Madison: 13 Nov. 2012. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy>>. Acesso em: jun. 2015.
- CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. “Câmera intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma”. *Revista Contracampo*. Niterói: v. 31, n. 1, dez. 2014, pp. 102-121.
- CARREIRO, Rodrigo. “A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror”. *Significação*. São Paulo: n. 40, 2013, pp. 224-244.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- FÜRSTENBERG, Adelina von (org.). *Colateral 2: quando a arte olha o cinema* (catálogo de exposição). São Paulo, SESC-SP, 2008.
- GEHRING, Wes D.. *Parody as a film genre: “never give a saga an even break”*. Westport, Greenwood Press, 1999.
- GRANT, Barry Keith. “Digital anxiety and the new verité horror and sf film”. *Science Fiction Film and Television*. Liverpool: v. 6, n.2, summer 2013, pp. 153-175.
- HARRIES, Dan. *Film parody*. London: DFI, 2000.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. London: McFarland, 2014.
- HIGHT, Craig. “Mockumentary: a call to play”. In: AUSTIN, Thomas; JONG, Wilma de (eds.). *Rethinking documentary: new perspectives, new practices*. Berkshire: Open University Press, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth century art and forms*. New York: Methuen, 1985.
- JUHASZ, Alexandra; LERNER, Jesse (eds.). *F is for phony: fake documentary and truth’s undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- LEBOW, Alisa. “Faking what? Making a mockery of documentary”. In: JUHASZ, Alexandra; LERNER, Jesse (eds.). *F is for phony: fake documentary and truth’s undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 223-252.
- LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill & Wang, 1964.
- MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. “Documentiras y friccões: o lado escuro da lua”. *Galáxia*. São Paulo: v. 11, n. 10, dez. 2005, pp. 11-30.
- MORGAN, Jack. *The biology of horror: gothic literature and film*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois Press, 2002.
- RHODES, Gary. “Mockumentaries and the production of realist horror”. *Post Script*. New York: v. 21, n. 3, jun. 2002, pp. 46-60.

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

VALENTE, Eduardo. “Alguns achados entre os filmes achados”. *Cinética*. Rio de Janeiro: abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/rosenblattbloqueio.htm>>. Acesso em: jul. 2010.

WEES, William. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

WILLIAMS, Linda. “Film bodies: gender, genre, and excess”. In: STAM, Robert ; MILLER, Toby (eds.). *Film and theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 207-221.