

Documentário, ficção e horror: as estratégias de realidade como forma de engajamento em *Contatos de 4º Grau*

Thalita Cruz Bastos¹

Resumo: O artigo se propõe a analisar o uso de estratégias de realidade no cinema de horror e a relação entre essas estratégias e as mudanças nas formas de afetação do espectador na contemporaneidade. O objetivo é investigar como a relação entre documentário e ficção aparece no cinema de horror como estratégia de engajamento sensorio. Para tal iremos analisar o filme *Contatos de 4º Grau* (*The Fourth Kind*, EUA, 2009), de Olatunde Osunsanmi, que se desenvolve a partir da premissa de ser baseado em fatos reais e conter imagens de arquivo jamais vistas. Para compreender o conceito de estratégias de realidade nos apoiaremos nos escritos de Jean Louis Comolli, e para desenvolver a noção de narrativas de excesso, juntamente com a definição dos gêneros de excesso, focando o cinema de horror, trabalharemos os autores Carol Clover e Linda Williams.

Palavras-chave: Documentário; Ficção; Horror; *Contatos de 4º Grau*

Documentary, fiction and horror: Reality Strategies as a Form of Engagement in *The Fourth Kind*

Abstract: This paper addresses the use of reality strategies in horror cinema and the relationship between these strategies and the changes in the forms of engagement of the viewer in contemporary times. The goal is to investigate how the relationship between documentary and fiction appears in horror cinema as a strategy for sensorial response. We will analyze the film *The Fourth Kind* (2009) by Olatunde Osunsanmi, which presents the premise of being based on real facts and containing archival images never seen before. To understand the concept of reality strategies we will rely on the writings of Jean Louis Comolli, and to develop the notion of *excess narratives*, together with the definition of *excess genres*, focusing on horror cinema, we will work with authors Carol Clover and Linda Williams.

Key-words: Documentary; Fiction; Horror; *The Fourth Kind*

Introdução

O documentário e a ficção são formas de produção que se entrelaçam, na medida em que o primeiro acaba evidenciando o que tem de ficcional no registro do real, e o segundo, os aspectos documentais que estão presentes na ficção. Durante muito tempo, a produção documental esteve presa a concepções que buscavam diferenciar claramente documentário de ficção, não deixando

¹ Professora da ECDD na graduação de Cinema e Audiovisual e Bloco de Introdução à Indústria Criativa. Professora do Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM) na graduação de Comunicação Social – Jornalismo. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com doutorado-sanduiche pela University of Reading (UK). E-mail: tatacbastos@gmail.com

margem para uma possível relação entre ambas as formas de realização. O desenvolvimento e a difusão das estéticas videográficas na década de 1980, seguindo o caminho já percorrido pelo cinema-verdade e o cinema experimental, propiciou uma maior abertura nos modos de produção dos documentários, já que o uso do vídeo proporcionou uma maior liberdade de produção, devido ao seu baixo custo e possibilidade de experimentação. Tais elementos levaram a um rearranjo no campo das imagens e seus usos, gerando uma contaminação entre estéticas antes vistas como opostas, “resultando uma produção audiovisual que confere às imagens uma consistência eminentemente híbrida” (TEIXEIRA, 2004, p. 56).

Enxergar o hibridismo da imagem é pensar a linha que separa documental de ficcional não apenas como tênue, mas talvez como ilusória e por isso mesmo, feita para ser ultrapassada. Ela existe devido à nossa necessidade de separar as coisas para compreendê-las melhor, mas a “realidade” não as separa. Por isso, documental e ficcional ficam indiscerníveis, na medida em que eles coabitam o mesmo espaço, se atravessam, se contaminam.

No contexto do cinema de ficção, em especial os gêneros do corpo (WILLIAMS, 2007), isto é, narrativas que trabalham com o excesso a fim de despertar no espectador sensações e sentimentos que se manifestam de forma física, material, como o melodrama, a pornografia e o horror, recursos vindos do documentário vêm corroborar a importância que a visibilidade tem para esses gêneros. É a combinação do excesso de visibilidade e do excesso de realidade. Para alcançar o poder de estimular os sentidos e a emoção do espectador observa-se na produção contemporânea do cinema de horror o uso de estratégias de realidade que visam amplificar a capacidade de afetação desses filmes que investem no excesso.

Ao analisar o filme *Contatos de 4º Grau*, (*The Fourth Kind*, Olatunde Osunsanmi, EUA/UK 2009), buscaremos compreender como e quais estratégias de realidade podem ser identificadas e como elas funcionam a fim de produzir engajamentos sensório-afetivos de repulsa, que permitem ao espectador experimentar, em um ambiente controlado, a sensação e o lugar do medo e da repulsa. Tal filme gerou grande polêmica por se dizer baseado em fatos reais e, inclusive, por afirmar o uso de imagens de arquivo de uma entrevista que realmente teria acontecido, sendo portanto um bom exemplo de como estratégias de realidade vindas do cinema documentário podem funcionar no cinema de ficção como linguagem que possibilita uma maior imersão do espectador.

As estratégias de realidade

No cinema contemporâneo observamos o desenvolvimento de algumas produções que brincam, por assim dizer, com os limites entre realidade e ficção, ficcional e documental. As estratégias de produção de realidade no cinema sempre estiveram presentes no campo da ficção e do documentário. As poéticas e estéticas cinematográficas que se desenvolveram no decorrer da história do cinema tinham como proposta, entre outras coisas, construir um discurso sobre o mundo real. Seja através de efeitos de luz e sombra, no Expressionismo alemão; da estética do sonho, no Surrealismo; do uso de atores não profissionais e locações reais, como o Neorealismo Italiano; do uso criativo da montagem, no Construtivismo Russo; da valorização do autor, na Nouvelle Vague e da câmera na mão, com o Dogma 95, os cineastas sempre buscaram formas alternativas de falar do real. O realismo da imagem não estava restrito ao caráter indicial, mas se estendia às sensações e outros estímulos que a imagem em movimento permitia experimentar.

A representação pode ser entendida no contexto do cinema, apesar de todas as controvérsias e múltiplos sentidos atribuídos a ela, como “um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2004, p. 103). Assim, quando falamos de representação cinematográfica da realidade podemos nos referir tanto à representação teatral, ligada ao tempo da encenação, quanto às escolhas que envolvem o processo de montagem de um filme, aos enquadramentos, às sequências de imagens em movimento. A combinação desses elementos produziria um efeito de realismo que provocaria no espectador uma impressão de realidade.

Vários teóricos buscaram entender e explicar o que seria o real e como ele é representado. A representação, segundo Aumont (2004, p. 105), seria um fenômeno no qual o espectador vê algo em substituição de uma “realidade ausente”; diferente da ilusão, que é um “fenômeno perceptivo e psicológico”, que em algumas situações bem definidas podem ser provocadas pela representação. “O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formula essas regras.*” (AUMONT, 2004, p. 105).

Por isso, essa outra declaração de Bazin parece-nos mais correta: “É possível classificar e até hierarquizar os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que representavam. Vamos, então, chamar de *realista* qualquer sistema de expressão, qualquer procedimento de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela”. Essa definição exige, todavia, que se defina que esse “mais realidade” só seja estimado em relação a um sistema de convenções que se acredita caduco, a partir de

então. O “ganho de realidade” deve-se apenas à denúncia de convenções (...).(AUMONT, 1994, p. 140).

Assim, Jacques Aumont (2004, p.209) coloca que “a imagem realista é a que fornece o máximo de informação pertinente, isto é, uma informação facilmente acessível”. O que depende de quais são as convenções utilizadas e quais são as convenções dominantes. Logo, “se ‘quase qualquer imagem pode representar quase qualquer coisa’ (Goodman²), então o realismo nada mais é do que a medida da relação entre a norma representativa em vigor e o sistema de representação efetivamente empregado em determinada imagem.” (AUMONT, 2004, p. 209).

No que concerne ao cinema, a impressão de realidade que o espectador tem ao assistir um filme está diretamente relacionada com a qualidade, “à *riqueza perceptiva* dos materiais filmicos, da imagem e do som.” (AUMONT, 1994, p. 148). Aumont cita ainda Jean- Pierre Oudart³ para dizer que para esse

[...] o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito do real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. (AUMONT, 1994, p. 151).

100

Na tradição das teorias do cinema, tornou-se comum categorizar os tipos de filmes produzidos, seja em filmes documentais, seja em filmes de ficção - e dentro desses em gêneros como drama, comédia, suspense, ação, western. Enfim, é um hábito. e também uma metodologia, dividir e classificar as produções em categorias que definam suas funções e que facilitem a compreensão do espectador. Os próprios videoclubes organizam os filmes em suas prateleiras obedecendo a essa divisão criada pelos produtores e pela academia.

Segundo Smith (2005, p. 146), “em geral, a ficção revela-se como ficção”, mas na história da literatura, por exemplo, é possível observar que os limites entre fato e invenção eram confusos, pelo menos até o século XVIII, quando foi estabelecida a diferença epistemológica entre ambos. A ideia de fato e ficção sempre existiu, a diferença está que anteriormente esses gêneros não eram definidos por serem fiéis à verdade ou à invenção, mas apenas como formas narrativas. Smith

² In: GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc, 1968. p. 5.

³ Jean- Pierre Oudart introduz o debate da “sutura” na teoria do cinema. “Desenvolvido a partir do referencial lacaniano, em diálogo direto com a teoria psicanalítica, o debate em torno da sutura serviu para colocar em outras bases um tema clássico para o cinema: a montagem. É através da articulação de planos, da composição da unidade espaço-temporal, que se constitui o efeito de ‘sutura’”. (RAMOS, 2005, p. 19).

(2005, p. 146) propõe, então, que “a ficção seja uma instituição – uma invenção cultural – capaz de surgir somente em razão de determinadas capacidades humanas (ou seja, a imaginação), e não que ela necessariamente se desenvolva em todas as culturas”.

Não há dúvidas, no entanto, de que a ficção exista como forma narrativa e instituição diferenciadas da história, no período em que nos é relevante, ou seja, a era do cinema. Um segundo argumento que poderia ser contraposto diz respeito às construções narrativas que misturam deliberadamente história e ficção [...]. Narrativas como essas são desconcertantes por não sabermos como responder a elas, se como história ou como ficção. No entanto, longe de comprometerem minha proposição, esses exemplos vêm apenas reforçá-la. Tais narrativas são exceções a comprovar a regra: não fosse nossa dependência de uma clara distinção entre história e ficção, essas narrativas “mistas” não teriam nada de excepcional. (SMITH, 2005, p. 146).

A ficção cinematográfica possibilita um maior estímulo imaginativo, pois, graças a seu caráter mimético, através de imagem em movimento, ela nos aproxima da experiência sensorial. É o que Deleuze (1995) caracteriza como imagem-movimento, ou seja, uma imagem com capacidade promover estímulos sensório-motores no espectador, através da ação e da sua forma narrativa. Assim, ao mesmo tempo em que os filmes de ficção incitam o envolvimento da nossa imaginação, eles também conseguem induzir as percepções e sensações referentes àquilo que estamos imaginando. Para Smith, “[A] imagem na tela, como estímulo imaginativo, oferece uma aproximação à experiência sensorial, ao passo que a descrição é inteiramente baseada em nossa habilidade, ou predisposição, de representar, imaginariamente, uma descrição verbal”. (2005, p. 157).

A obra de ficção nos proporciona uma exploração e expansão das formas de ver o mundo, já que “todo ato imaginativo se instaura nos limites dos recursos disponibilizados ao sujeito pelas experiências vividas no seio de sua cultura” (SMITH, 2005, p. 167). A imaginação permite aos indivíduos testarem suas opiniões e reações a situações que não estão habituados, que não fazem parte do seu meio social e que fora desse movimento não ocorreriam. O colapso dos padrões que diferenciavam ficcional e documental deixou claro que apesar de seu caráter mimético e de sua contínua busca pelo registro da realidade, o cinema não havia deixado de ser uma extensão do olho humano, um artifício que simula um ponto de vista, uma máquina de ver com defeitos e imprecisões. A produção de filmes, de uma forma geral, na contemporaneidade tem demandado uma mudança de prática, a instauração de novas questões que dizem respeito ao que se deve fazer para que um filme aconteça.

Os gêneros do excesso e o cinema de horror

A representação, seja ela no campo da ficção ou do documentário, deve buscar dar conta da complexidade do real e das coisas que nele habitam. Logo, observamos na contemporaneidade uma presença mais visível de elementos da ficção em filmes documentários e vice-versa, algo que está mais relacionado com a “realidade da inscrição” do que com a “inscrição da realidade”. Outra colocação importante de Jean Louis Comolli (2008) é que tais “cine-monstros”⁴ apresentam a simultaneidade da crença e da dúvida, colocando o espectador num lugar crítico no qual ele deve estar sempre se perguntando sobre a verdade da inscrição. É a capacidade que o cinema tem de dar a ver o que é visível e o que está invisível, sendo que esse invisível muitas vezes aparece na imagem sem que tenha havido a intenção de capturá-lo. A possibilidade de “sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa” (COMMOLLI, 2008, p.177), ou seja, que não é possível de controlar. O cinema é um bom exemplo dessa rede heterogênea atuando e atravessando as pessoas, os objetos e suas relações. Da mesma forma, o ficcional e o real caminham lado a lado, se atravessando e deixando-se renovar, um pelo outro.

No que concerne à produção cinematográfica de ficção, observamos um movimento em direção à aplicação de elementos característicos do documentário como estratégia narrativa, fazendo uso de estratégias de realidade. As estratégias de realidade seriam modos de realização cinematográfica que se constituem a partir de convenções culturalmente estabelecidas do que legitimaria um registro como sendo referente ao real. Narrativas que utilizam, por exemplo, entrevistas, imagens de câmeras de segurança, conteúdos de programas de televisão, imagens capturadas pela câmera do celular e o olhar do ator constante para a tela, na direção do espectador; estes são alguns exemplos de estratégias de realidade que podem ser empregadas no cinema de ficção. A principal função desses recursos é estimular no espectador a sensação e o sentimento de real do que está sendo visto.

O papel que essas estratégias de realidade irão desempenhar depende do gênero de filme que as está empregando. Quando se fala numa exacerbação da produção de sensações no espectador, automaticamente remete-se aos “gêneros do corpo”, tal qual definiu Carol Clover, citada por Linda Williams (2004). Os gêneros do corpo são narrativas que trabalham com o excesso a fim de despertar no espectador sensações e sentimentos que se manifestam de forma física, material, seja através de lágrimas, do gozo ou do grito. São eles: melodrama, pornografia e horror; e, segundo Williams (2004, p. 24), estejam juntos ou separados, “altas doses de sexo, violência, e

⁴ Cine-monstro é um conceito apresentado por Jean Louis Comolli dentro do texto “Elogio ao cine-monstro” que está presente no livro *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário* (2008) no qual o autor vai discutir a monstrosidade cinematográfica a partir de filmes que circulam entre o documentário e a ficção, defendendo a idéia de que um não funciona sem o outro.

emoção são rejeitados por uma ou outra facção por não terem lógica ou razão de existência além do seu poder de excitar”⁵.

O horror, a pornografia e o melodrama são os gêneros cinematográficos mais rebaixados, e ainda assim o “excesso corporal” compartilhado pelos três é o seu maior atrativo para o público. Williams (2004, p. 25) afirma que o “espetáculo de um corpo capturado por uma sensação ou emoção intensa”⁶ é o que caracteriza esses “gêneros do corpo”. Essa intensidade também se faz presentes em outros gêneros, entretanto Williams afirma que o interesse em gêneros de “baixo status cultural” advém da sua capacidade de provocar no espectador as mesmas sensações que o corpo na tela está sentindo. (WILLIAMS, 2004, p. 26). O fato de o centro das ações estar direcionado para o personagem feminino também colabora no processo de produção de sensações já que, segundo Williams (2004, p.26), nos três gêneros cinematográficos o corpo feminino sempre teve o papel tradicional de “corporificação primária do prazer, medo, e dor”⁷.

Nos gêneros do corpo que estou isolando aqui, entretanto, parece ser o caso em que o sucesso desses gêneros é frequentemente medido pelo nível no qual a sensação do público imita o que é visto na tela. Se esse mimetismo é exato (...) o sucesso desses gêneros parece uma questão óbvia de medir respostas corporais.⁸ (WILLIAMS, 2004, p. 26).

No caso de filmes de horror, por exemplo, de acordo com Williams, o sucesso pode ser medido através do número de desmaios ou da intensidade dos gritos do público. Assim, o que une esses gêneros seria a impressão de uma “falta de distanciamento estético adequado”, o excesso de estímulos, efetivamente. (WILLIAMS, 2004, p.27). São narrativas que, de acordo com Mariana Baltar (2010, p. 6), trabalham com o “universo sensório-sentimental em dois níveis”: primeiro “como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*”; ou “como esfera de ‘pedagogização’ de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular (...), com tensões e anseios da modernidade”.

Os três gêneros do corpo são reflexos da sociedade contemporânea na medida em que exemplificam claramente a principal característica da mesma, a visibilidade; que na atualidade, mais do que nunca se dá através do excesso. Seja em programas de TV como os *reality shows* (o nome do programa é autoexplicativos) ou em jornais – televisivos, impressos ou digitais – o

⁵ No original: “heavy doses of sex, violence, and emotion are dismissed by one faction or another as having no logic or reason for existence beyond their power to excite”.

⁶ No original: “the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion”.

⁷ No original: “primary *embodiment* of pleasure, fear, and pain”.

⁸ No original: “Whether this mimicry is exact [...] the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily responses”.

voyeurismo e o exibicionismo por parte do público, tem incentivado cada vez mais essas produções de baixo status. O excesso que transborda nessas narrativas sensacionalistas (Baltar, 2010) condiz com as relações que são estabelecidas na contemporaneidade entre sensações, sentimentos e sua expressividade.

O horror, como Williams (2004, p. 33) apresenta, é o gênero do corpo que possui um componente de fantasia melhor desenvolvido, sendo muitas vezes compreendido como parte do gênero fantástico, já que possui, teoricamente, um campo narrativo mais maleável pelo imaginário. Tal característica não é atribuída para a pornografia e o melodrama, na medida em que ambos utilizam com maior frequência elementos estéticos comuns ao realismo. Tal afirmativa evidencia uma visão conservadora de real e imaginário como modos de produção que não dialogam.

Nesse sentido, analisar como a relação entre documentário e ficção é dada a ver nos gêneros do corpo, em especial no cinema de horror, se mostra fundamental para aprofundar a compreensão do modo como as narrativas sensacionalistas ganham espaço na sociedade contemporânea. Aliadas a um estatuto de documento, de registro, proveniente do uso de estratégias de realidade, essas narrativas utilizam uma linguagem advinda do atravessamento entre documental e ficcional para afetar com mais eficiência o seu espectador.

Contatos de 4º Grau e suas estratégias

No caso do filme *Contatos de 4º Grau*, de Olatunde Osunsanmi, o que observamos é o uso de uma estratégia que se baseia na legitimação da encenação e das imagens ditas de arquivo mostradas ao longo do filme. O filme se apresenta como a encenação de fatos reais que aconteceram na cidade de Nome, no Alaska, com a Dra. Abigail Tyler e três pacientes. Logo após a estranha morte de seu marido, ela começa a investigar acontecimentos passados da cidade, que remontam à década de 1960, e estão relacionados a desaparecimentos de pessoas nunca resolvidos. Logo no início do filme, temos a atriz Milla Jovovich dizendo para a câmera, para o espectador, que ela irá fazer parte da encenação de fatos reais que aconteceram na cidade real de Nome, no Alaska. A fala da atriz diante da câmera confere um caráter de legitimidade ao que será mostrado no decorrer do filme.

Contatos de 4º Grau constrói sua narrativa tendo como base a estrutura de um documentário, conjugando tanto imagens ditas de arquivo quanto a encenação de situações reais, característica comum tanto em programas jornalísticos de cunho investigativo quanto em documentários e docudramas - ou seja, narrativas que trabalham com o discurso do real e sobre o

real. Isso se verifica tanto nas imagens da suposta entrevista dada pela Dra. Abigail Tyle sobre os fenômenos que aconteceram, (ênfatisando sua aparência cansada, chegando a ser esquelética e um pouco fúnebre, e sua fala lenta e pontuada, conferindo um peso a sua narrativa), quanto na justaposição de imagens das crises dos pacientes ao passarem pelo processo de regressão e descobrirem que sofreram abdução, as imagens ditas de arquivo apresentam um *timecode*, identificação de dia e hora característicos de uma câmera filmadora comum. Ao mesmo tempo em que se mostra a imagem da encenação, justapõe-se a “imagem real” de arquivo, na qual o rosto das pessoas fica embaçado em determinados momentos, o vídeo pula como se houvesse alguma interferência externa que impedisse o espectador de ver o que ficou registrado na fita magnética.



Imagem 1: Cena do filme *The Fourth Kind* que mostra o paralelo entre o arquivo “real” e a reencenação com a atriz Milla Jovovich. Fonte: *Print screen*.



Imagem 2: Cena do filme com imagens supostamente de arquivo
Fonte: *Print screen*.

Todos esses elementos combinados criam a atmosfera de que realmente se trata de um pseudodocumentário no qual misturamos imagens reais e encenações para contar um fato. Aliado aos sites, blogs e outros locais na rede onde o espectador pode confirmar o conteúdo mostrado pelo filme, cria-se uma atmosfera de mistério, mas também de indicio de realidade para o que foi mostrado pelo filme. Legitima-se o conteúdo do filme através de elementos exteriores ao espaço diegético que vêm ratificar o que está presente na narrativa.

Entretanto, devido à insatisfação dos moradores e meios de comunicação da real cidade de Nome de que estavam divulgando informações erradas e até mesmo mentirosas sobre a cidade, desenvolveu-se um movimento de desmascarar a veracidade da história defendida pelo filme. Como o mesmo foi divulgado, através de marketing viral tanto de conteúdo como de vídeos, dizendo-se referente a uma realidade e uma explicação para as várias mortes que ocorrem na região onde se localiza a cidade desde à década de 1960, quando “descobriu-se” que se tratava de mais um filme que utilizava recursos estéticos e narrativos do documentário para conseguir afetar com mais intensidade o espectador houve um movimento de questionar o direito da própria distribuidora – Universal Filmes – em fazer usos dessas estratégias, entendidas como desleais, para divulgar seus filmes.

O interessante foram as reações contra o filme a partir do momento em que descobriram e concluíram que não se tratava de *found footage* mas sim da utilização de elementos estéticos e narrativos característicos do documentário para criar a impressão de realidade em relação ao conteúdo da narrativa. Os espectadores se manifestaram através da rede tanto para elogiar as escolhas do filme, quanto para recriminar, dizendo sentir-se enganados por um filme que diz ser uma coisa e não é. Houve uma quebra do contrato entre filme-espectador que gerou um descontentamento naqueles que acreditaram no discurso de realidade construído pelo filme.

Outro aspecto que é interessante pensar é como as pessoas ainda acreditam quando um filme diz ser baseado em fatos reais ou conter imagens de arquivo que nunca haviam sido mostradas após obras como *Blair Witch Project (1999)*, e ficam insatisfeitas quando se sentem enganadas, julgando o filme como desonesto, por quebrar o contrato filme-espectador. Nos leva a pensar que no mundo contemporâneo com sua constante incerteza no que concerne tanto a atos de humanismo aleatórios e ordinários quanto a uma violência que também é aleatória e ordinária, a ordem já não é mais uma garantia. Por isso, as pessoas podem acreditar quando um filme diz se tratar de um fato real como podem desconfiar, o espectador busca sempre provas para confirmar ou refutar suas hipóteses, e faz parte de uma estratégia de realidade ligada a divulgação de um filme, por exemplo, em alimentar essa sede do espectador por repostas.

Considerações finais

Na contemporaneidade, estamos mais tolerantes com o quanto de violência conseguimos ver, e por isso quanto mais vemos, mais sensações são despertadas e estimuladas no espectador. O uso de estratégias de realidade em filmes de horror – que é o exemplo desse texto, mas o mesmo fenômeno pode ser observado em outros gêneros do cinema contemporâneo – vai além do próprio espaço fílmico, estendendo-se à vida cotidiana das pessoas, e à internet principalmente.

Quando Kracauer (2012) enxerga o cinema como um reflexo do pensamento e do sentimento de uma época nos ajuda a pensar sobre como na contemporaneidade a produção cinematográfica de ficção tem cada vez mais utilizado recursos estilísticos, estéticos e narrativos do documentário para contar suas histórias - sejam elas de horror ou melodramáticas. É assim que se consegue tocar um espectador que recebe estímulos de todos os lados, e a quem o excesso de visualidade da violência modificou não só a forma como nós – enquanto espectadores – nos relacionamos com o medo, a repulsa, as emoções, como também o que toleremos ver e o que nos afeta, o que nos assusta, do que temos medo.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques et alli. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.

BALTAR, Mariana. Frenesi da máxima visibilidade. Ou como o diálogo diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda Blow Job de Andy Warhol. **Anais do XIX Encontro da Compós**, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_mariana_baltar.pdf

CLOVER, Carol. Her body, himself: Gender in the slasher film. **Representation 20**, Special issue: Misogyny, Misandry and Misotrophy (Autumn), 1987. p.187-228.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

KRACAUER, Siegfried. Hollywood's Terror Films: do they reflect an American state of mind? _____ . **Siegfried Kracauer American Writings: Essays of film and popular culture**. California: University of California Press, 2012.

SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernando Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. v. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 141-169.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____. (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 29-67.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: CODELL, Julie F. (edited). **Genre, gender, race and world cinema**. An anthology. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.