

FICÇÃO, EMOÇÃO E REALIDADE: FORMULAÇÕES SOBRE O HORROR ARTÍSTICO EM *DRÁCULA* E A *BRUXA DE BLAIR*

FICTION, EMOTION AND REALITY: FORMULATIONS
ON ART-HORROR IN *DRACULA* AND *THE BLAIR WITCH
PROJECT*

*Edson Soares Martins*¹

*Leonardo Brandão de Oliveira Amaral*²

*Pétrus David Sousa Patrício*³

1 Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). E-mail: edson.soares@urca.br

2 Mestrando e bolsista CAPES em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (PPG-Letras/Unesp), campus de São José do Rio Preto. E-mail: leonardobrandaoa@gmail.com

3 Mestrando e bolsista CAPES em Letras pela Universidade Regional do Cariri (PPGL/URCA). E-mail: vs.petrusdavid@urca.br

RESUMO: Este artigo propõe uma releitura crítica do conceito de horror artístico (CARROLL, 1999) e uma relativização do alinhamento entre a experiência do gênero horror e a ficcionalidade inerente à produção estética da obra. Pretende-se, nessa direção, uma reformulação da relação estabelecida entre ficção e realidade, no intuito de se compreender a experiência emotiva que é central para o entendimento do horror como gênero. São tomadas, para esse fim, duas obras paradigmáticas do gênero, *Drácula* e *A Bruxa de Blair*, por meio das quais é estabelecer uma relação problemática entre ficção e realidade.

PALAVRAS-CHAVES: Horror artístico; Mimesis; *found footage*; *Drácula*; *A Bruxa de Blair*.

ABSTRACT: This paper proposes a critical reinterpretation of the concept of art-horror (CARROLL, 1999) and a relativization of the alignment between the experience of the horror genre and the fictionality of the work. It's aimed, therefore, a reformulation of the relationship established between fiction and reality in order to understand the emotional experience that is central to the understanding of the horror as a genre. For this purpose, there've been chosen two paradigmatic works of the genre, *Dracula* and *The Blair Witch Project*, which establish a problematic relationship between fiction and reality.

KEYWORDS: Art-horror; mimesis; found footage; *Dracula*; *The Blair Witch Project*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1990, em meio a uma onda crescente de produções cinematográficas e literárias vinculadas ao horror, Noël Carroll propõe uma filosofia do horror como gênero. Mesmo longe de ser o primeiro a empreender tal proposta, a caracterização que Carroll apresenta ocupa um lugar peculiar entre algumas das estabelecidas tradições. Por um lado, ele utiliza referências e critérios muito próximos do estruturalismo, em especial, à maneira de Tzvetan Todorov. Por outro, demonstra frequente afinidade com a poética aristotélica. Ainda, dialoga com correntes filosóficas e psicanalíticas mais distantes das abordagens tradicionalmente desenvolvidas nos estudos literários.

A posição ocupada pela teoria que Carroll propõe é problemática. Ao mesmo tempo que, via diversificação dos meios, livra-se de algumas críticas recorrentes à metodologia utilizada por suas referências, como, a título de exemplo, o rigor imanentista que fundamenta o fantástico de Todorov (2017), também abre caminho para relativizações de sua atitude aglutinadora. Essa capacidade que sua teoria tem de ser retomada para outras elaborações, ainda nos limites da teoria do gênero, não é necessariamente negativa, como pretendemos demonstrar no decorrer deste artigo. O próprio autor parece notar os benefícios/prejuízos que uma crítica focalizada em problemas particulares pode ter para uma compreensão mais ampla do gênero:

Isso não significa negar que o estudo dos temas narrativos dos subgêneros do horror seja valioso. A pesquisa que vai nesse sentido deve ser bem-vinda. Contudo, tal pesquisa deve provavelmente revelar o fascínio particular exercido por cada um dos subgêneros – e seus mitos obrigatórios (repetidos) – em vez de algo acerca do poder do horror em geral. (CARROLL, 1999, p. 149)

A preocupação subjacente a constatações como essa, e que se repete ao longo da sua obra, é a de que a capacidade generalizadora das suas postulações possa ser relativizada diante de aspectos particulares a certas obras, ou subgêneros. O risco é, portanto, que a teoria do horror artístico perca a sua relevância pelo esquecimento do seu caráter genérico, sua capacidade de abranger o que seriam todas as obras do horror.

A aproximação ao tema aqui proposta é, assim, colocada em um possível embaraço. Há aspectos que parecem problemáticos na leitura feita por Carroll, mas, ao mesmo tempo, é forçoso considerar que ele toca acertadamente em pontos cruciais e que sua concepção do gênero é produtiva. Contra suas indicações, pretende-se recorrer a um grupo limitado de obras para analisar aspectos estruturantes do horror como gênero ou, pelo menos, como efeito desejado, de um horror artístico – para usar os termos caros ao próprio autor.

A solução para o impasse a que chega o percurso argumentativo aqui esboçado consiste em utilizar, para tal revisitação do horror segundo Carroll, duas obras que, se apreendidas comparativamente, revelam aspectos fundamentais do gênero como um todo e se relacionam distintamente com a teoria que nos serve de paradigma.

A primeira delas é *Drácula*, de Bram Stoker (2018 [1897]), cuja escolha decorre do fato de que o romance ocupa lugar privilegiado na obra de Carroll, sendo a principal referência literária, além de suas inúmeras adaptações, cinematográficas e teatrais. Também tem uma importância histórica, uma vez que faz parte da era áurea da literatura gótica, a qual, segundo a corrente adotada por Carroll, seria a origem estética do horror como gênero. A segunda obra que serve ao *corpus* proposto é *A Bruxa de Blair*, filme dirigido por Eduardo Sánchez e Daniel Myrick (1999).

Diferentemente da primeira, essa obra não figura entre as referências adotadas pelo teórico, pois sua estreia só ocorreria nove anos após a primeira edição de *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (CARROLL, 1999 [1990]). A posição paradigmática desse filme é significativa para o que se pretende apontar. O longa-metragem *A Bruxa de Blair* – pertencente ao gênero do *found footage* – tem recebido muita leitura em paralelo ao epistolar gótico, do qual *Drácula* faz parte, como visto em Claudio Zanini (2014). Considere-se, ainda, a ascensão do *found footage*, em mais uma revitalização do horror cinematográfico. Transformação e renascimento de uma das primeiras formas do horror e novo paradigma para as narrativas que o seguem, *A Bruxa de Blair* serve de contraexemplo de aspectos de *Drácula* que parecem ser pouco trabalhados pela abordagem realizada por Carroll.

Como apoio para essa aproximação, faz-se uso de três correntes teóricas que tocam os pontos fundamentais da presente análise. Primeiramente, há uma proximidade

tanto conceitual quanto objetual entre os estudos do fantástico e os do horror, relação que é reiterada por Carroll (1999) recorrentemente. Embora haja um cuidado constante do autor em contrapor os dois gêneros, e seus consequentes subgêneros, é alarmante a quantidade de coincidências. Não se pretende, todavia, considerá-los como um só, apenas analisar como e por que técnicas que são fundamentais para um são também para o outro, e como o estudo de um pode permitir intuições mútuas. Além do fantástico, há questões formais que são apenas acessórias à teoria do horror analisada, mas que revelam elementos indispensáveis a uma compreensão estética do fenômeno. Por último, dialoga-se com a principal referência filosófica, embora pouco trabalhada, de Carroll: Aristóteles. Para focar o esforço sobre o ponto chave da aproximação à forma do horror, é importante trabalhar os elementos da mimese aristotélica e da sua teoria do *mythos* trágico.

EMOÇÃO E GÊNERO: O HORROR ARTÍSTICO DE NOËL CARROLL

O horror reincide em diversas produções artísticas. A propósito, a ficção gótica, surgiu no campo das Letras, e teve sua ascensão, segundo Martoni (2011), na segunda metade do século XVIII, suscitando uma intensa diversificação dos modelos narrativos no século XIX. Ela seria, na compreensão compartilhada por Carroll (1999), o momento de cristalização do horror como gênero. A estética da literatura gótica foi tão marcante que, com o desenvolvimento de novas tecnologias e o advento da arte cinematográfica, conseguiu ser incorporada e reelaborada nesta nova forma midiática, por meio das obras do chamado Expressionismo Alemão (movimento cinematográfico que teve seu auge na década de 1920).

O desenvolvimento do horror se torna progressivamente mais complexo ao longo do século XX. Suas formas abrangem uma variedade temática que desafia a categorização. Portanto, apresentam manifestações distintas do fenômeno insólito: o fantástico tradicional de *Drácula*, Edgar Allan Poe ou Jacques Cazotte; o maravilhoso dos contos de fadas, como visto nos Irmãos Grimm; a ficção científica de H. G. Wells ou Mary Shelley, para mencionar apenas os exemplos literários.

A obra de Carroll (1999) pode ser utilizada, pela vastidão do seu *corpus*, como índice para uma visualização da imensa variedade formal e temática que é denominada ordinariamente de horror. Carroll observa a popularização do gênero, percebida tanto nas revistas *pulp* quanto nos cinemas. Se, todavia, até a atualidade, continua sendo polêmico seu pertencimento à esfera culta da arte, pelo menos nas formas mais recentes, uma vez que um Lovecraft e um Poe já figuram no cânone, é inegável a popularização e a influência que tem para as novas gerações de cinéfilos e de leitores.

Entende-se, assim, a relevância de sua compreensão como fenômeno. Carroll, diante da variedade mutante do que é considerado intuitivamente como gênero, propõe uma abordagem capaz de caracterizá-lo como um todo. Para lidar com a variedade formal e temática, ele propõe um elemento unificador que condiz com a natureza das suas obras: a intenção de causar um sentimento, o horror, no receptor. Tendo estabelecido esse critério inicial, uma série de questões surge como etapas para uma teoria efetiva do horror.

Como definir o sentimento? Ele seria, antes de tudo, uma emoção própria: o *horror artístico*. Escapando ao problema de definir como os receptores concretizam a emoção, Carroll define que se trata de uma intenção do autor. A emoção, para o teórico, deveria ser definida em dois eixos: o físico, como agitação do estado fisiológico normal, e o cognitivo, como percepção valorativa da sua condição. No caso, o horror artístico seria uma reação anormal ao monstro ocasionada pela constatação de que ele é ameaçador e impuro. Por monstro, Carroll entende uma criatura sobrenatural (não explicada pela ciência contemporânea) que é, repetimos, anormalmente ameaçadora e impura. Ameaçador, porque é capaz de fazer coisas terríveis. Impuro, porque não é natural, considerando aqui os parâmetros da cultura compartilhada pelo autor e pelo receptor.

O paralelismo entre as concepções de horror artístico (Carroll) e as de fantástico (proposta por David Roas em 2001) é evidente. Ambas intencionam uma sensação negativa: no fantástico é o medo, no horror é o horror artístico. Há, também, uma noção fundamental de alteridade, presente na ideia de que existem um natural e um sobrenatural. O último, por sua vez, é temido. A diferença fundamental aqui é que o horror artístico sempre presume uma ameaça física, enquanto o fantástico exige,

como critério do gênero, apenas a ameaça à realidade. A relação problemática entre realidade e sobrenaturalidade perpassa também outros momentos da obra de Carroll, como quando associa a origem do horror artístico à concepção iluminista de natureza.

Outrossim, retomando Todorov (2017), nota-se ainda outra semelhança: os gêneros estabelecem relações entre a atitude do protagonista e a do receptor. Para Todorov, é preferível que ambos compartilhem a hesitação sobre a natureza dos eventos ocorridos, entre a explicação sobrenatural e a explicação natural. Para Carroll (1999), o receptor deve ser capaz de responder empaticamente à reação que as personagens têm aos monstros. O horror das personagens deve ser também, em certa medida, o da audiência. A definição de Todorov é mais estrutural que a de Carroll, a qual parece mais próxima da que Aristóteles (1993) dá para a tragédia. Segundo este, a tragédia deve provocar o terror e a piedade. Retomaremos estes pontos mais adiante, quando discutirmos a respeito do que as obras analisadas podem enriquecer as noções teóricas.

Aristóteles e Todorov, assim, lidam com as respostas emocionais de formas diferentes. Para o primeiro, na tragédia, a composição da intriga é capaz de suscitar a emoção por um agenciamento das ações, usando agora os termos como analisados por Paul Ricoeur (2010). Para isso, homens bons devem ser levados à ruína por força de um erro. Todorov, por sua vez, adota uma visão imanentista para a definição do fantástico, para a qual o leitor passivo, imanente, deve, no plano da “emoção” ou efeito, permanecer incerto sobre os eventos que presenciou ao longo da narrativa. Carroll optou por um meio termo. Por um lado, deve haver um paralelismo entre a reação da personagem e a do espectador, já que os dois devem compartilhar a reação emocional ao monstro, mas, por outro, o leitor/espectador deve assumir uma posição externa aos acontecimentos. Não à toa, as considerações que Todorov faz sobre a prevalência da primeira pessoa na narrativa fantástica são pouco relevantes para o horror artístico, pois não há uma homologia entre as emoções de ambos, apenas quanto a determinadas impressões que não necessitam de uma subjetivação do foco narrativo.

Dois paradoxos surgem da relação entre obra de arte e emoção, os quais são pertinentes para qualquer teoria do gênero que utilize critérios emocionais e psicológicos, quais sejam o paradoxo da ficção e o paradoxo do horror. O primeiro refe-

re-se à possibilidade de o leitor relacionar-se genuinamente com algo que sabemos ser uma obra de ficção. Para Aristóteles (1993), isso não era uma questão prioritária. Sem ressalvas, ele sustenta que a intriga trágica ocasiona terror e piedade, baseada numa relação empática do receptor para com o protagonista.

Essa relação é regida por, usando novamente os termos de Ricoeur (2010), uma série de mediações simbólicas, uma vez que noções como bem/mal, boa/má fortuna e atividade/passividade das ações, compartilhadas por determinadas sociedades, são fundamentais para conceber a atividade mimética. A piedade suscitada pelo sofrimento de um bom homem deriva do desejo de que tenha fortuna, da mesma forma que se deseja o infortúnio para os seus antagonistas. Carroll (1999) compartilha essa noção de que a ficção é capaz de influenciar a realidade, mesmo que seja patente a noção da sua “falsidade”. Para ele, os leitores são capazes de experimentar verdadeiros sentimentos pelo conteúdo da ficção, independentemente da sua veracidade. No caso do horror artístico, o monstro é o objeto do horror pelo fato de o leitor deter a capacidade de refletir sobre as características do conteúdo da contemplação artística.

Quanto ao paradoxo do horror, a definição proposta pelo autor afirma que tal paradoxo

[...] equivale a perguntar como as pessoas podem ser atraídas pelo que é repulsivo. Ou seja, as imagens da ficção de horror parecem ser necessariamente repulsivas e, mesmo assim, não faltam consumidores do gênero. Além disso, não parece plausível considerar esses consumidores – dado o vasto número deles – como anormais ou perversos, a não ser fugindo à questão. No entanto, eles parecem procurar aquilo que, de acordo com certas descrições, pareceria natural que evitassem. (CARROLL, 1999, p. 233)

Recorrendo novamente a Aristóteles (1993), encontram-se perguntas semelhantes, embora sem as implicações perversas que a questão tem quando associada ao horror. Por que os humanos imitam e por que sentem prazer com a imitação? Para o grego, seria natural imitar pela capacidade de fazê-lo e pelo potencial pedagógico da imitação: imita-se porque se aprende com a imitação. Ainda, segundo Aristóteles, existe prazer na contemplação de coisas que repugnam. Novamente, os paralelismos

com a obra de Carroll (1999) avolumam-se. Primeiro, ele considera que o que interessa é a capacidade das intrigas e dos jogos de descoberta de provocarem curiosidade, para em seguida a satisfazerem. Depois, nota uma singularidade na curiosidade causada pelo impossível e, portanto, uma afinidade entre a necessidade de satisfazê-la e a peculiaridade, pelo caráter anômalo, do monstro horripilante. O preço a pagar por essa afinidade, entre a fascinação da curiosidade e o horror, é o medo e o nojo.

As constatações até aqui feitas são, em sua maioria, teóricas e puramente especulativas. Urge passar, na próxima seção, ao núcleo do presente estudo, uma análise crítica das duas obras estéticas que servirão de material para um aprofundamento das noções anunciadas até aqui, quais sejam, a título de síntese: o horror, como gênero, pode ser definido pela sua intenção de ocasionar o *horror artístico*, uma emoção caracterizada como reação anômala à ameaça de uma criatura sobrenatural e, portanto, impura; para que seja concretizada, a intriga deve ser protagonizada por personagens com quem se compartilhe essa reação, embora não haja uma homologia emocional; apesar de ser produto de ficção, leitores e espectadores são capazes de ter emoções reais, uma vez que apreciam o conteúdo, e não a autenticidade, dos eventos; por último, o interesse pelo horror artístico, na maior parte das vezes, é decorrente de uma curiosidade sobre o anômalo e sobre a intriga da descoberta, a qual se satisfaz contemplando obras do gênero, mesmo ao custo de sermos assustados e enojados.

ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE, DRÁCULA E A BRUXA DE BLAIR

Em *Found footage and the gothic conventions*, Zanini (2014) analisa um traço fundamental ao gótico e ao *found footage* como gêneros: a reivindicação da veracidade. Em ambos, trata-se a intriga e, por vezes, a própria narrativa como se fosse um documento histórico, ao invés de uma ficção. De pronto vê-se uma incongruência com o que se colocou até aqui, em especial quando se refere ao paradoxo da ficção, mas, antes de extrair conclusões, é necessário analisar as narrativas exemplares de ambos os gêneros para, após isso, considerar que consequências os apontamentos

sobre a arquitetônica e a história da recepção dessas obras podem ter para uma teoria do horror.

A primeira escolha estética de *Drácula* que salta aos olhos, sob este prisma, é, provavelmente, a narrativa predominantemente epistolar⁴ que acompanha todo o enredo, vertendo para efeitos de legibilidade e verossimilhança. Vários são os gêneros discursivos que constituem o romance, compreendidos, aqui, segundo as concepções de Bakhtin (2003), assim como são seus sujeitos discursivos. Predominantemente, temos os relatos em diários, escritos por Jonathan e Mina Harker, ou gravados com um fonógrafo pelo doutor Seward (posteriormente transcritos pelo casal Harker). Além deles, também fazem parte do todo: cartas, telegramas, notícias jornalísticas, relatos de correspondentes e diários de bordo.

O uso de tal recurso é quase intrínseco à literatura gótica em sua origem. Uma das principais características da estética gótica é sua capacidade de incorporação de diversos gêneros discursivos. Dos mitos e contos de fadas aos tratados éticos e publicações científicas, os primeiros autores góticos viram nas estruturas desses gêneros, assim como na sua relocação a um novo contexto social, em alguns casos, e a intencionalidade do horror, possibilidades composicionais para seus romances: do mito do golem e de leis do galvanismo, surgiu o *Frankenstein*, de Mary Shelley, por exemplo. Considere-se que a forma estruturante de uma obra estética está ligada, também, ao seu contexto de produção. Se a intenção inicial dos autores góticos era brincar com a crença dos seus leitores, dando um aspecto de realidade às suas obras, eles buscaram justamente textos que simulam gêneros do discurso documental para provocar os efeitos almejados, desafiando, com estrondoso sucesso, a estabilidade das formas romanescas tradicionais.

Os caracteres plurilíngue, plurivocal e pluriestilístico de *Drácula*, no entanto, não são exclusividades nem da obra nem da literatura gótica. Antes, são traços carac-

4 Para o propósito deste texto, usamos o termo epistolar pela predominância, no romance de Stoker, da carta e do diário, ambos, na maior parte dos casos, mantendo uma função comunicativa, além da reflexiva. Cabe ressaltar que, como esclarecemos ainda nesse parágrafo, os registros também contam com outros gêneros discursivos.

terísticos do romance como gênero, quando tomado em conjunto, segundo Bakhtin (2014). O uso circunstancial de tal fenômeno e aspecto do discurso romanesco na obra de Stoker, no entanto, verte para uma realização da forma romanesca em direção a um efeito determinado, a um uso da capacidade do romance de refratar seu discurso em representações literárias de vozes e indivíduos diferentes para lidar com o principal problema das obras insólitas ligadas ao horror: a ameaça do sobrenatural.

Na diversidade de enunciadores e, conseqüentemente, de indivíduos, a percepção do insólito se fortalece com a mesma refração característica do gênero. Assim, objetos discursivos polêmicos, como questões de sexualidade, a existência, a diversidade e a natureza do sobrenatural e o teísmo religioso são iluminados pela diversidade de perspectivas. Em relação ao questionamento da realidade, em especial, essa escolha estilística, reforçada pelo uso de registros escritos no lugar de uma voz narrativa principal, um narrador, que organiza todos os fatos, é especialmente significativo: não é apenas um indivíduo quem compartilha e conversa *diretamente* com o leitor, mediado, relativamente, apenas pela consciência do autor-criador, mas são vários, cada um relatando e atestando os acontecimentos da sua própria forma, com sua própria voz. Além disso, a escolha de gêneros tão distantes da “tradicional” abordagem literária opera também um efeito de falseamento da narrativa, que se distancia de outras formas mais tradicionais, um afastamento questionador do caráter literário, e talvez ficcional, da obra.

As mencionadas escolhas e suas execuções não são, portanto, puramente formais ou figurativas, elas desempenham um importante papel no desenvolvimento da trama e na configuração geral da obra. Jonathan e Mina escrevem por taquigrafia, fato que dificulta a leitura do diário por Drácula (STOKER, 2018, p. 294). As marcações do tempo, nos relatos, constroem a temporalidade da narrativa, situando as datas e os horários em que os eventos acontecem e onde os personagens se encontram. O desencontro, no plano da diegese, dos relatos, principalmente nas páginas que antecedem a caça ao vampiro, mantém informações omitidas para personagens que têm atuação fundamental, como a própria Mina. Também as omissões são relevantes à atuação do leitor, muitas vezes desinformado de especificidades, como o horário em que certos enunciados foram escritos.

A enunciação e os limites dos meios de comunicação, dentro do contexto tecnológico e histórico da época, também são elementos da intriga. Esse aspecto é destacado principalmente no caso do doutor Seward, pelas especificidades do registro fonográfico. Em um dos momentos, por exemplo, ele é interrompido pelo som das batidas de Mina, que chega à porta do quarto onde ele está (STOKER, 2018, p. 368).

Os registros que são inicialmente escritos, como os diários, as cartas e os telegramas, encontram dificuldade em suas transmissões. As cartas, por exemplo, levam períodos de tempo variados para chegar aos seus destinatários, provocando situações que influem diretamente na trama, além de dinamizar e marcar seu ritmo. O caráter “episódico” dos enunciados, orientado pela natureza material dos discursos, provoca uma construção especialmente significativa para a narrativa de horror: entre uma carta e outra, o leitor pode prever, ou temer, os acontecimentos que virão às personagens, uma vez que, cronologicamente, ele só saberá dos eventos depois de eles terem acontecido (STOKER, 2018, p. 336-337).

A funcionalidade da escrita epistolar também ocupa espaço no romance de Stoker, justificando e caracterizando os diferentes enunciados produzidos. Vários enunciadore revelam as razões de escreverem e as impressões que têm do processo. Jonathan diz que seu registro se deve à necessidade de relatar a Mina os acontecimentos da viagem (STOKER, 2018, p. 281). Em outro momento, quando preso no castelo, revela que o diário funciona como um repouso em meio à ansiedade e ao terror (STOKER, 2018, p. 294). Mina, por sua vez, logo nos primeiros registros, diz ter Jonathan em mente quando escreve (STOKER, 2018, p. 301). O doutor Seward, no ato do seu registro, acaba chegando a conclusões paralelamente à enunciação, fato que serve de exemplo para o seu uso do registro, funcionalizado para melhor lembrar e estudar a situação dos seus pacientes (STOKER, 2018, p. 389).

Característicos do gótico, esses aspectos formais podem parecer puras convenções de um subgênero, retomando o alerta de Carroll (1999). Sob tal perspectiva, o *falseamento da ficção*, em oposição ao *falseamento da realidade*, seria uma técnica narrativa pouco efetiva para compreender a teoria do horror. A se considerar como consciente do fato o cidadão do século XIX que lê uma ficção gótica, seria natural ao leitor de *Drácula* conceber o artifício. Esses disfarces documentais, todavia, não são

exclusividades do gótico epistolar. O *found footage*, em obras como *A Bruxa de Blair*, *Cloverfield* e *Holocausto Canibal*, utiliza técnicas semelhantes. Também passa pela estetização dos problemas técnicos, realizando um trato cuidadoso do processo de mimetização das convenções de um documentário para conseguir um efeito de real bem-sucedido. Para tal propósito, o principal elemento é o uso da câmera para os registros feitos no plano diegético.

Num longa-metragem ficcional tradicional, a câmera comporta-se a favor da consciência organizadora da narrativa e de sua intencionalidade emocional. Ou seja, dependendo do momento em questão a ser narrado, a câmera pode trocar de um plano subjetivo para um plano objetivo aberto ou americano. A consciência narrativa pode demandar o uso de um plano detalhe ou um *contra plongée*. Em um *found footage* de horror, para efeitos narrativos, parece não haver tanta liberdade assim.

A primeira dificuldade encontrada pelos diretores é que a câmera diegética (ou seja, aquela que aparece e “atua” no filme) deve ser geograficamente posicionada ao alcance das personagens. Nesse sentido, é comum encontrarmos o uso de câmeras de mão, filmadoras, celulares e até mesmo *webcams*. A consciência organizadora da narrativa encontra sua personificação no personagem que manuseia os instrumentos do registro. Em *A Bruxa de Blair*, temos um grupo de cinegrafistas amadores.

Segundo Rodrigo Carreiro,

[...] existe a obrigatoriedade de que pelo menos um personagem opere a câmera. Mesmo que este personagem não esteja com o equipamento nas mãos o tempo inteiro, ele ainda precisa ligá-lo, desligá-lo e cuidar para que ele esteja em funcionamento nos momentos dramaticamente relevantes, para que o espectador não seja privado de nenhuma informação essencial para a compreensão do enredo. (2013, p. 231)

Para tanto, o personagem operador não só focaliza as ações a serem desenroladas, mas sofre as consequências de filmar as ações. Já que estamos lidando com uma narrativa de horror, os personagens também devem sofrer as consequências das presenças sobrenaturais, para que o efeito do real consiga ser alcançado. A *mise-en-scène* do longa deve ser organizada cuidadosamente: por estarem utilizando câmeras

de mão em boa parte do longa-metragem, vários planos de *A Bruxa de Blair* possuem imagem tremida, especialmente quando os personagens estão fugindo de algo ou estão com o estado de espírito agitado (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:40:00-0:40:50). Quando precisam gravar em momentos com pouca iluminação, os personagens se utilizam de *flashes* externos ou do modo visão noturna (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:24:19-0:26:04). Quando estão atravessando córregos, eles preocupam-se em proteger os materiais de filmagem para que não caiam e quebrem ou molhem (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:21:16-0:22:16).

O diretor de um filme *found footage* precisa encontrar recursos para que o efeito do real seja alcançado, mas sem perder a legibilidade e o efeito que busca provocar. Como citado acima, os momentos de tensão que ocorrem com pouca iluminação ou totalmente no escuro, são burlados pelo uso de iluminação externa. Na clássica cena em que Heather Donahue se encontra sozinha no escuro, os diretores optaram por usar um *close-up* no rosto da personagem, para que seu desespero e angústia sejam centrais (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 1:10:00-1:12:12): o espectador deve sentir empatia pela personagem, deve sentir o que ela está sentindo e, dessa forma, também se desesperar pela situação. O desespero da personagem é refletido, por exemplo, no enquadramento mal realizado da câmera. Se a imagem reflete, até certo ponto, os estados de espírito dos personagens operadores, o que é focalizado também reflete seus ânimos e/ou posicionamentos.

Quando se observa *A Bruxa de Blair*, as motivações, muitas vezes, não são apresentadas explicitamente e fazem com que o espectador atribua significados às atitudes dos personagens, a partir da história tida como um todo. Em alguns momentos iniciais do longa-metragem, os protagonistas gravam os bastidores de suas incursões em Burkittsville e as entrevistas com os moradores locais, como uma espécie de *making of* (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:03:17-0:09:12). Em outras cenas, gravam a si mesmos em momentos de descontração, na forma de diário visual (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:09:59-0:11:21). No entanto, quando os eventos sobrenaturais passam a atormentar os três cinegrafistas, seus registros parecem assumir função reflexiva: eles tornam-se personagens do seu próprio documentário, gravando a si mesmos como evidências de crimes (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 1:05:55-1:07:17). Aqui, o paralelo ao diálogo explícito com a estética gótica faz-se evidente: os personagens registram

suas experiências como forma de provar sua sanidade, ao mesmo tempo em que a questionam, deixando a decisão a cargo do interlocutor.

A forma composicional de *A Bruxa de Blair*, novamente, utiliza técnicas semelhantes às de *Drácula*: a individualização do discurso das personagens e o conflito de diferença entre eles. Tal traço, que leva ao plurilinguismo, pluriestilismo e à plurivocalidade, como já discutimos, não é exclusivo delas, ou das formas das quais elas provêm. Bakhtin associa à prosa as três características, em especial ao romance, sobre o qual diz ser “[...] uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais.” (BAKHTIN, 2014, p. 74). Através das vozes dos atores, e, por consequência, dos seus personagens, vários discursos se confrontam. O que, apesar do caráter genérico desse traço individualizador, aproxima as duas obras e os dois gêneros, isto é, o *found footage* e o romance epistolar, é a escolha estilizadora de disfarçar a presença da consciência do autor-criador como intermédio entre as personagens e o receptor, tanto por meio das vozes quanto dos olhares. Em vez disso, usando recursos formais que agem sobre os materiais a fim de falsear a natureza da forma artística presente na obra estética, o próprio caráter estético e artístico se camufla como extraliterário, seja com a intermediação de câmeras tremidas ou de páginas de diários.

Formas análogas, o argumento da convenção seria, pela lógica, repetível ao caso do *found footage*. Tanto ele quanto o romance epistolar gótico, quando recebidos pelo leitor, seriam compreendidos como ficção. Operada a distância e a necessária curiosidade, retomando Carroll (1999), a audiência seria direcionada ao horror artístico.

A recepção de *A Bruxa de Blair*, todavia, depõe contra essa conclusão. Sua produção foi atípica. Com um *staff* de dez a quinze pessoas, num período de oito dias, além de métodos incomuns, segundo uma entrevista de Myrick ao *The Guardian* (2018), o filme faturou quase 250 milhões de dólares. O trailer anuncia que se trata de uma filmagem encontrada, e muitos foram os que realmente acharam estar diante de um documentário não ficcional. A construção do efeito de veracidade do filme foi iniciada em suas propagandas, realizadas principalmente por meio da internet. Os distribuidores do filme, da Artisan Entertainment, criaram um *site* com data pretérita à do lançamento (STEWART, 2016) que alimentava a lenda urbana a respeito da bruxa. Várias páginas *online*, como fóruns e *websites*, serviram para divulgar uma quantidade

diversa de informações que corroborariam os eventos tematizados no filme. O efeito de credibilidade alcançado foi tão forte que, em uma entrevista para a *Vice* (2016), a mãe da atriz Heather Donahue, protagonista que desaparece na filmagem, relata ter recebido cartões de condolências.

Semelhante resposta aconteceu anos antes com o controverso *Holocausto Canibal* (1980), de Ruggero Deodato. O filme, precursor do gênero *found footage*, mostra inúmeras cenas de crueldade: mortes de animais, assassinato e desmembramento de pessoas e canibalismo. Assim como *A Bruxa de Blair*, *Holocausto Canibal* não é apenas um filme: ele se tornou um evento cinematográfico. A sua recepção foi massivamente desfavorável, ao mesmo tempo que a obra foi aclamada⁵. As cenas mostradas são tão chocantes e reais que o diretor acabou sendo processado por crueldade com animais e assassinato em primeiro grau.

Assim como os diretores e o estúdio responsáveis pela produção de *A Bruxa de Blair* movimentaram a história a partir do marketing eletrônico, Deodato também tomou as devidas providências para que o efeito de realidade fosse sentido pelos espectadores: uma das cláusulas do contrato dos atores de seu filme dizia que eles deveriam desaparecer por um ano, após o lançamento do filme. Conforme afirmou o próprio Deodato, em entrevista a Cauê Muraro (2011, s/p): “A ideia foi minha. Eu pensei que isso poderia ser uma operação de marketing inteligente, e toda a equipe de produção concordou comigo, na época.”

Tais aspectos, como já foi bem analisado pela crítica, reiteramos, são semelhantes aos protagonizados pela ficção gótica. Se fizermos uma rápida volta no tempo, Horace Walpole já havia feito algo parecido com isso em *O castelo de Otranto* (1994 [1764]), precursor da literatura gótica. Pensando na distribuição de seu livro e no impacto que sua história poderia ter no público leitor, Walpole, no prefácio à primeira edição, introduz sua estória de fantasmas com a seguinte nota:

5 *Holocausto Canibal* (Cannibal Holocaust, no original) acabou faturando 2 milhões de dólares nas bilheteiras mundiais, em contraste com o orçamento gasto de 100 mil dólares. Além do sucesso de bilheteria, o filme acabou se tornando um marco na história do cinema de horror, sendo considerado o primeiro verdadeiro filme de *found footage*.

A presente obra foi descoberta na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não consta quanto tempo antes teria sido escrita. Os incidentes principais são tais que parecem situar-se nos tempos mais obscuros do cristianismo; mas a linguagem e a atitude não têm nada que favoreçam o barbarismo. Seu estilo é do mais puro italiano. Se o texto foi escrito de fato numa época próxima da que se supõe tenha ocorrido a história narrada, deve ter sido entre 1095, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso. (1994, p. 10)

A construção proposital do autor, enganando o público ao dizer que a estória que eles lerão é uma tradução de um manuscrito encontrado numa biblioteca, acaba formando um paralelismo com os recursos teatrais e de marketing utilizados pelos filmes acima mencionados. Ainda, essa construção garante certa proteção de autoria ao artista. Escondido atrás de um texto falsamente atribuído a outra pessoa, o autor é capaz de se blindar⁶ contra possíveis acusações, o que não é estranho de se esperar de uma obra do século XVIII.

Tem-se aí uma das prováveis razões do desaparecimento progressivo da narrativa epistolar com intenção de dissimular sua ficcionalidade. No mundo contemporâneo, o uso de diários, cartas e outros registros escritos dá lugar ao registro instantâneo e imediato que a câmera oferece. O artista, diante de tal mudança e da importância do material para uma obra que busque construir a verossimilhança, utiliza-se do meio mais apropriado à sua época.⁷ Um receptor desatento ou tendenciado poderia até creditar-lhes veracidade.

É, portanto, a evolução dos meios tecnológicos e de comunicação que mode-

6 Recursos assim são comuns na história da literatura. Eles servem como técnicas para abordar temas polêmicos ou evitar censuras. O fantástico, segundo Todorov (2017), seria uma delas, pela sua capacidade de trabalhar com temas *tabu*, ao atribuí-los ao sobrenatural

7 É o desenvolvimento tecnológico que permite que técnicas mais ousadas de *found footage* sejam incorporadas à construção de narrativas audiovisuais. Para efeito de ilustração, citamos *Poder Sem Limites* (JOSH TRANK, 2012), que utiliza imagens simuladas de câmeras de segurança; e *Unfriended* (LEVAN GABRIADZE, 2015), um longa que é inteiramente gravado por *webcam* de computadores e por redes sociais.

lam e criam as novas roupagens que as histórias góticas assumem. Se, antes, durante o alvorecer da literatura gótica, no século XIX, tínhamos a utilização de escritos em primeira pessoa, o avanço tecnológico permitiu aos artistas apropriarem-se de novas técnicas e conceitos composicionais.

As semelhanças não se restringem à técnica da obra, no seu aspecto material, mas passam por momentos da intriga e da mimesis como um todo. Os cenários acompanham a atmosfera lendária. No romance, a escolha da Romênia e da família Drácula é favorecida pelas várias lendas que já associavam a figura histórica de Vlad Tepes à crueldade, pela sua atitude de empalar pessoas e expô-las, como maneira de punição, o que teria rendido a ele certa popularidade entre o público leitor da Europa, segundo Carlson (1977). O mesmo acontece com a escolha de Burkittsville, para o filme, cidadezinha em que já existiam lendas locais que serviram para alimentar o mito da bruxa. Ademais, as duas localidades não eram de fácil acesso: para um leitor inglês, mesmo no final do século XIX, a Romênia é um local distante, não só geograficamente, mas também culturalmente; e Burkittsville é uma pequena cidade interiorana que, em 2000, próximo à estreia do filme, tinha menos de 200 habitantes, segundo o que hoje informa a página do *Maryland State Archives*.

Percebe-se, portanto, que as localidades foram escolhidas para anunciar a possibilidade sobrenatural. O passo seguinte é a ambientação: nos dois enredos, personagens locais, ficcionais, conhecedores das lendas, avisam os visitantes dos perigos que enfrentam, além de oferecerem conselhos. A ordem dos acontecimentos constrói, assim, o real para depois desestabilizá-lo, figurando a narrativa de um mundo *re-configurável*. Em tal desestabilização grosseira, na quebra do real com intenção de provocar medo no espectador, encontra-se o terror. Mas não só isso, também ocorre uma tentativa de reestruturação da realidade, conforme as personagens tentam lidar com os novos elementos. O jogo se dá, muitas vezes, na dificuldade ou incapacidade das personagens de racionalizarem os elementos sobrenaturais. Esse aspecto é bastante evidente nas obras, uma vez que as personagens assumem, em alguns momentos, o papel de caçadores, enquanto o sobrenatural é a caça.

Em *Drácula*, a inversão segue a ordem contrária à de *A Bruxa de Blair*. A princípio, os protagonistas evitam o vampiro e pensam em fugir, como é o caso de Jonathan

enquanto está no castelo do conde. Posteriormente, a situação se inverte, o vampiro passa a ser o fugitivo. No filme, por sua vez, a princípio, o interesse dos personagens é desvendar o mistério da bruxa, adentrando na floresta à sua procura. No entanto, logo a relação muda, e os jovens passam a tentar escapar.

Para efeitos de recapitulação, incluindo ainda outros elementos, é necessário lembrar os que detalham a realidade diegética, assemelhando-a à extratextual. Há um esmero em ancorar a realidade e seu funcionamento: a marca da câmera de Jonathan é mencionada (STOKER, 2018, p. 289); Heather reclama com Joshua sobre a utilização errada da unidade de medidas na gravação de uma cena (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:09:25-0:09:58); o Conde faz relatos históricos (STOKER, 2018, p. 291-292); Heather, Michael e Joshua param em um supermercado, mostrando as marcas dos produtos que compram (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:02:29-0:02:46); faz-se a menção do *New Woman*, movimento feminista do final do século XIX (STOKER, 2018, p. 316); a utilização da locação real da Pedra do Caixão (SÁNCHEZ e MYRICK, 1999, 0:14:46-0:15:59); são utilizados vocábulos regionais (STOKER, 2018, p. 317), entre várias outras ocorrências que configuram as obras, como o cuidado com a temporalidade e as distâncias.

Há, assim, um procedimento de aproximação da realidade diegética à realidade extratextual. Na efetivação do contato, constroem mundos que não tentam apenas simular o funcionamento externo, mas dissimulam o direito à realidade. O sobrenatural, por meio do diálogo com o real, passa a se impor sobre a lógica material e a contestar, ele mesmo, a realidade. A imposição insólita é especialmente significativa no caso das obras abordadas, pois elas propõem a existência não só do sobrenatural, mas de criaturas aterrorizantes que colocam sob ameaça a própria vida humana.

HORROR REAL, REALIDADE HORRENDA?

Foram seguidas duas vias ao longo das seções que compõem este artigo. Na primeira, explora-se a teoria do horror de Noël Carroll. Na segunda, expõem-se duas obras representativas de correntes significativas, realçando o efeito característico de-

las: sua dissimulação de veracidade. Agora, pretende-se uni-las para uma reavaliação sistemática das noções que presidem o horror como gênero.

Começamos pelo menos problemático: sua relação com o fantástico. Carroll (1999) reitera a não correspondência dos dois gêneros. De fato, ambos não se sobrepõem por completo. Se, ao longo das elaborações aqui tecidas, principalmente quanto a sua teoria, isso pode ter parecido verdade é porque os critérios para as classificações dos gêneros utilizados por ele e por Todorov (2017) são semelhantes. Mas nada impede que uma obra do estatuto do maravilhoso – no qual não há tensão entre o real e o sobrenatural, pois o evento insólito é percebido como natural àquela realidade diegética – seja, também, do horror. Uma vez que o critério principal para o horror artístico é a intenção de causar essa emoção, contanto que haja protagonistas e monstros, não importa, para a sua caracterização, se a forma fantástica⁸ é a adotada. A vinculação do horror ao insólito, como uma categoria mais abrangente, é, por sua vez, inevitável. Sendo o horror artístico ocasionado pelo confronto, cognitivo ou físico, com um ser sobrenatural, a própria existência deste elemento leva a obra para os limites do insólito. Assim, compreender os pontos de sobreposição dos gêneros é um caminho efetivo para interpretar obras e correntes particulares.

O caso das obras analisadas é um desses. Tanto *Drácula* quanto *A Bruxa de Blair* são obras do fantástico. O chamado hiper-realismo fantástico, mencionado por Roas (2014), é presente em ambas. Presumem, assim, uma relação conflituosa entre os binômios natural e sobrenatural.

Até aqui, a teoria do horror de Carroll parece plenamente preservada. Inclusive, a duplicação da realidade é consonante aos dois gêneros, por sua tendência a provocar a empatia entre personagens e receptores. A necessidade de um material cultural comum entre o mundo do texto e o mundo do leitor, usando agora os termos como Ricoeur (2010), é reafirmada pela mimese realista. Em *Drácula*, o leitor ouve de

8 Aqui nos referimos a ela como uma arquetônica, usando novamente os termos de Bakhtin (2003), que configura uma realidade análoga à dos agentes do discurso, com efeitos realistas, para depois rompê-la com eventos sobrenaturais. Presumimos, como Roas (2014), que ela intenciona o medo pela realidade e que ocasiona uma transgressão de linguagem.

um semelhante, personagem axiologicamente caracterizado, os pormenores de uma ameaça que poderia ter ele mesmo como vítima. Em *A Bruxa de Blair*, o resultado dessa recepção foi ainda mais marcante, como acima mencionamos da repercussão que a “morte” de Heather Donahue teve, quando sua família recebeu condolências, a demonstração formal da empatia.

Nosso ponto de divergência ganha relevo: como falar sobre uma emoção para com a ficção quando a ficção é recebida como documento? Retomamos Aristóteles (1993), quando, a respeito da mimese trágica, diz que deve “[...] representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.” (ARISTÓTELES, 1993, § 50, p. 53-54). Ricoeur (2010) bem constata que o grego se refere à intriga e que esta, por si, para ser compreendida como parte da imitação, deve ser num sentido “[...] contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criativa” (RICOEUR, 2010, v.1, p. 81-82). Mas a questão permanece, pois Aristóteles menciona o valor retórico de recorrer aos mitos tradicionais para a composição da intriga. A correspondência com eles permitiria a verossimilhança, pois, uma vez que já aconteceu, pode acontecer novamente.

O recurso ao documento é, portanto, plenamente viável. No caso das obras analisadas, os cruzamentos entre ficção e realidade ficam ainda mais salientes. Poderíamos concluir que quem assistiu *A Bruxa de Blair* não compartilhou do horror artístico, por não ter concebido a obra como artística? Não parece ser o caso.

A curiosidade como motivador, todavia, continua sendo um elemento fundamental para compreender a atitude do público para com as obras de horror. O estrondoso sucesso das estratégias de marketing de obras como *A Bruxa de Blair* parece concordar com a capacidade que as pessoas têm de acompanhar suas narrativas. Considere-se, ainda, em oposição à ideia de que se procuraria distância, caso fosse uma história real, que os espectadores parecem *ainda mais* interessados com a possibilidade do *found footage* ser documento do sobrenatural. Não vemos, portanto, o aspecto que Carroll (1999) considera como *negativo* das narrativas de horror, as emoções de tal ficção. Pelo contrário, elas aparecem como motivadores da experiência. Por vezes, a audiência revolta-se com a incapacidade do filme de assustá-la. O medo, mesmo como resposta física, pode ser um motivador tão eficaz quanto a curiosidade.

Ele é testemunha do envolvimento, da empatia, entre o receptor e o mundo estético, da capacidade que temos de sentir *como e com* o outro. E isso não muda o fato de a maioria do público do horror, quando diante da possibilidade de enfrentar situações tão ameaçadoras quanto a dos protagonistas de suas obras preferidas, preferir a segurança do lar. No cinema, no teatro ou no conforto do sofá, lendo um livro, mantém-se a distância segura, pode-se compartilhar as experiências das personagens sem colocar em risco sua segurança.

Um último ponto requer nossa atenção: por que uma obra como *Drácula*, como pretendemos ter deixado claro, perde sua capacidade aterrorizadora inicial? Elaboremos melhor essa proposta que pode parecer equivocada ao admirador do romance e das suas adaptações. Como estrutura, a configuração da intriga do romance de Stoker ainda é repetida. Recorrendo novamente a Carroll (1999), o que ele chama de *Complex Discovery Plot*, e que associamos ao enredo de *Drácula*, é uma das estruturas de intriga mais realizadas no horror. O vampiro como tema, por outro lado, perde espaço nos enredos do gênero. Sua figura permanece relevante na cultura *pop*, aparecendo em obras como *Only Lovers Left Alive*, de 2014, a série de filmes *Underworld* e tantas outras, mas cada vez menos capaz de suscitar o horror artístico. Não à toa, ganha espaço em comédias românticas, animações infantis e filmes de ação.

Ainda é possível citar a leitura de adaptações do próprio *Drácula* para o público infantil. O vampiro perde seu caráter repugnante e passa a ser explorado em outros dos seus aspectos, como o drama da imortalidade, da sede por sangue e da sexualidade exacerbada, quando não é infantilizado. Ainda, a forma composicional, usando novamente os termos de Bakhtin (2014), do romance epistolar gótico, embora ainda realizável, deixa de ter a mesma capacidade de disfarçar sua artificialidade, como vemos em uma obra como *A Bruxa de Blair*, o que reforça a constatação de que a obra para de ser capaz de provocar o horror artístico. Do mesmo modo, ler *Drácula* é certamente uma experiência menos aterrorizante do que era em 1897.

As possíveis explicações para esse fenômeno são muitas. Poder-se-ia dizer que o monstro foi humanizado, graças a uma série de obras que são protagonizadas por vampiros, tornados heróis passíveis de empatia. Também é válido retomar a hipótese mencionada na seção anterior, segundo a qual a mudança dos meios tecnológicos e

de comunicação provocaram a transição da epístola para o *found footage*. Ambas são produtivas, mas apontamos uma terceira que parece condizer com a via interpretativa do gênero que trabalhamos ao longo do texto: o vampiro é cada vez mais um ser natural e, portanto, convencional. Temos contato frequente com sua figura e já não somos capazes de sentir sua ameaça. Ele não deixa de ser um monstro sobrenatural, segundo a ciência contemporânea, como diria Carroll (1999), mas ele é tão presente no imaginário em formas não-terrorizantes que perde sua capacidade de provocar repugnância.

A figura do vampiro, assim como de outras criaturas características do gênero do horror, passa a compor um novo plano sintagmático/valorativo. O mesmo é o caso do romance epistolar gótico, o qual passa a ser visto como convenção e perde sua capacidade de interferir na realidade. Há a necessidade de uma reconfiguração para que possa, no plano do monstro, diferenciar-se da sua versão “naturalizada” e, no plano do gênero, disfarçar a sua convencionalidade. Exemplo da primeira mudança é o vampiro de *30 Days of Night*, de David Slade.

Quanto ao segundo caso, trabalha-se com ele ao longo de todo este texto: é o *found footage* como continuador do romance epistolar gótico. Os desenvolvimentos do *found footage*, após as suas grandes obras inaugurais, reforça essa hipótese, uma vez que ele já não é mais capaz de causar o mesmo impacto sobre a audiência. Conventionalizadas, essas formas do horror perdem a capacidade de nos emocionar que tinham antes, ao tempo das primeiras recepções. Considera-se, assim, que há mais do que uma relação estrutural entre a reação da personagem e a do espectador para a efetivação da emoção. As mediações simbólicas e a experiência contemplativa do horror, concretizada no ato da recepção, requerem que o público abra os limites da sua realidade, coloque-se fora dela, para vivenciar, com a distância necessária, a experiência horripilante.

REFERÊNCIAS

- ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- CARLSON, M. *What Stoker Saw: an introduction to the history of the literary vampire*. Folklore Forum, 1977 v. 10, n. 2, pp. 26-32.
- CARREIRO, R. *A câmara diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror*. São Paulo: Revista Significação, 2013, v. 40, n. 40, pp. 224-244.
- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- GONZALES, D. *How a Small Maryland Town Survived the Blair Witch*. 2016. Disponível em: <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/blair-witch-project-true-story-burkittsville-maryland>. Acesso em: 18 ago. de 2019.
- MARTHE, E. *They Wished I Was Dead: How The Blair Witch Project Still Haunts Its Cast*. 2016. Disponível em: https://www.vice.com/en_us/article/gyxxg3/they-wished-i-was-dead-how-the-blair-witch-project-still-haunts-its-cast. Acesso em: 18 ago. de 2019.
- MARTONI, A. *A estética gótica na literatura e no cinema*. Curitiba: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011.
- MARYLAND STATE ARCHIVES. *Burkittsville*. Maryland State Archives, c.26 ago. de 2019. Disponível em: <https://msa.maryland.gov/msa/mdmanual/37mun/burkkittsville/html/b.html>. Acesso em: 03 fev. de 2020.
- MURARO, C. *Diretor do terror 'Holocausto Canibal' fala sobre as polêmicas do filme*. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/diretor-do-terror-canibal-holocausto-fala-sobre-polemicas-do-filme.html>. Acesso em: 22 set. de 2019.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 3 vols.

- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SÁNCHEZ, E.; MYRICK, D. (1999): *A Bruxa de Blair*, Robin Cowie, Estados Unidos.
- STEWART, R. (2016): *How the original Blair Witch Project ushered in a new era of viral movie marketing*. Disponível em: <https://www.thedrum.com/news/2016/09/23/how-the-original-blair-witch-project-ushered-new-era-viral-movie-marketing>. Acesso em: 18 ago. de 2019.
- STOKER, B. *Drácula*. São Paulo: Editora Landmark, 2015.
- THE GUARDIAN. *How we made The Blair Witch Project*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2018/may/21/how-we-made-the-blair-witch-project>. Acesso em: 18 ago. de 2019.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- ZANINI, C. *Found footage and the gothic conventions*. Rio de Janeiro: Revista Soletas, 2014, n. 27, p. 194-2006.