

CÂMERA INTRA-DIEGÉTICA E MANEIRISMO EM OBRAS DE GEORGE A. ROMERO E BRIAN DE PALMA ¹

INTRA-DIEGETIC CAMERA AND MANNERISM IN FILMS BY GEORGE A. ROMERO E BRIAN DE PALMA

Laura Loguercio Cánepa e Rodrigo Carreiro ²

Resumo: Em 2007, George A. Romero e Brian De Palma realizaram experimentos de ficção com o uso do recurso ao qual chamaremos neste artigo de câmera intra-diegética, que consiste na construção de narrativas audiovisuais através de registros feitos pelos personagens ou por dispositivos pertencentes ao universo ficcional. Os longas *Diário dos mortos* e *Guerra sem cortes*, de Romero e De Palma, converteram-se em marcos para o cinema de ficção construído a partir desse recurso, justamente no ano em que aumentou massivamente a quantidade de filmes adotarem a câmera intra-diegética, originando um filão de cinema de aventura e horror que ficaria conhecido como *found footage* por usar, na maioria das vezes, a premissa do “registro encontrado” para justificar a incorporação dos equipamentos de captação à narrativa. Neste artigo, sugerimos observar esse recurso como uma abordagem maneirista na ficção contemporânea, que tem, nas obras de Romero e De Palma, exemplos fundamentais.

Palavras-Chave: Câmera intra-diegética. *Found footage*. Maneirismo. George A. Romero. Brian De Palma.

Abstract: In 2007, George A. Romero and Brian De Palma conducted experiments in fiction feature film with the use of the resource that we call intra-diegetic camera, which consists in the construction of audiovisual narratives through footage made by characters or devices within the fictional universe. The feature films *Diary of the Dead* and *Redacted*, made by Romero and De Palma, have become landmarks for fiction cinema built from this resource, in the very same year in which the number of movies made with intra-diegetic cameras became massive, creating a trend of adventure and horror films that became known as *found footage* for using, in most cases, this premise to justify the incorporation of recording devices inside the narrative tissue. In this essay, we try to read the two movies as a mannerist approach in contemporary fiction, which has in the works of Romero and De Palma prime examples.

Keywords: Intra-diegetic camera. *Found footage*. Mannerism. George A. Romero. Brian De Palma.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Laura Loguercio Cánepa é docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, com pesquisa sobre o horror e o cinema fantástico. E-mail: lauracanepa@anhembimorumbi.edu.br. Rodrigo Carreiro é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e pesquisa sobre cinema de horror e sound design. E-mail: rcarreiro@gmail.com.

1. Introdução

Filmes de ficção codificados como *found footages* (ou “filmes encontrados”), frequentemente devedores ao estilo documental, constituem hoje um fenômeno massivo de produção e consumo cinéfilo no campo do cinema de horror e aventura. A solução narrativa do “documentário encontrado” usada em enredos de ficção³, e trabalhada em lançamentos esparsos que começaram a ocorrer nos anos 1970, teve seu potencial midiático intensificado na virada do século, pelo sucesso de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), filme que trazia registros alegadamente reais do material captado por três jovens desaparecidos durante as filmagens de um documentário. No entanto, apesar da grande bilheteria e da atenção recebida nos meios jornalístico e acadêmico, alguns anos se passaram até que a ideia do filme encontrado constituísse uma prática regular no cinema de ficção.

O ano crucial para esse fenômeno parece ter sido 2007. No intervalo entre esse ano estratégico e a capa que a revista *Time* dedicou ao filme de Sánchez e Myrick, um número crescente de ficções feitas a partir de falsos registros de documentaristas ganhou as telas. Entre elas, estão o *thriller* britânico *The last horror movie* (Julian Richards, 2003), o horror japonês *Noroi* (Kôji Shiraishi, 2005), o drama dinamarquês *Offscreen* (Christopher Boe, 2006) e o falso documentário estadunidense *Poughkeepsie tapes* (John Erick Dowdle, 2007).

Então, em 2007, assistiu-se à produção de um número muito maior de longas-metragens ficcionais codificados como *found footage*, incluindo três títulos que alcançaram grande repercussão. Eles deixaram em segundo plano os recursos de estilo do documentário, dando mais atenção às captações ditas “acidentais” e à estética amadora, transformando-se logo em referências obrigatórias: o espanhol *[Rec]* (Paco Plaza e Jaume Balagueró), que trazia o material deixado por uma equipe de TV surpreendida por uma praga de zumbis; o filme de monstro *Cloverfield* (Matt Reeves), produção hollywoodiana que se propunha como um vídeo amador feito por um jovem estudante; e o primeiro título da franquia *Atividade paranormal*⁴ (Oren Peli), suposto registro caseiro feito por um casal para investigar fenômenos sobrenaturais.

³ Evitamos usar o termo *mockumentary*, pois o uso de recursos do documentário parece ter, nesses filmes, o objetivo apenas de justificar a presença de equipamentos de captação ao alcance das personagens.

⁴ O filme circulou em festivais até ser lançado comercialmente em 2009, quando se tornou fenômeno de bilheteria, originando uma franquia hoje com cinco episódios.

A boa receptividade do público e os lucros obtidos por esses títulos poderiam explicar o aumento na produção e circulação de filmes de ficção que, como eles, foram codificados como *found footage*. Há, contudo, outras variáveis. Elas incluem o baixo custo de produção (pois não é necessário construir cenários ou pagar cachês a estrelas, já que esse tipo de ficção funciona tão melhor quanto mais comum for sua aparência e menos conhecidos forem seus atores), a proliferação de dispositivos de registro de imagem e som em alta definição, e toda uma cultura audiovisual que combina o consumo regular de vídeos amadores e a exposição da intimidade, através de plataformas multimídia e da disseminação dos *reality shows*. Tudo isso ajudou os *found footages* ficcionais a caírem nas graças de cineastas de todo o planeta, em países como Índia, Noruega, Costa Rica, Alemanha, México e EUA. O tamanho do fenômeno impressiona: uma consulta a listas publicadas por usuários do site Internet Movie Database torna possível confirmar o lançamento, desde 2007, de pelo menos 200 títulos de ficção *found footage* – a maioria deles, de horror. Além deles, também recorreram a essa estratégia pelo menos quatro minisséries de TV, entre elas *Lost Tapes* (2009), do canal Animal Planet, e quatro jogos eletrônicos, inclusive *Slender: The Eight Pages* (2012).

Desde então, o *found footage* de ficção tem sido combatido e celebrado em diversos círculos de críticos, pesquisadores e cinéfilos. A abordagem dominante desses debates associa os filmes a um novo gênero ou subgênero fílmico⁵. Nesse sentido, estaria próximo da noção de gênero fílmico adjetivo, conforme proposto por Altman (1999), para quem os gêneros podem ser estruturados em categorias transversais, que ele chamou de *substantivos* e *adjetivos*. Os gêneros substantivos formariam categorias amplas e culturalmente estabelecidas (como melodrama, comédia ou horror), enquanto os adjetivos teriam sua gênese histórica como subcategorias mais restritas desses conjuntos, articulando transversalmente suas estruturas narrativas e padrões formais. Assim, um gênero adjetivo constituiria uma categoria mais recente de obras com certas similaridades, ainda que operando dentro de gêneros substantivos distintos:

Os primeiros usos de um termo indicando gênero são adjetivos por natureza (...) Por exemplo, não usamos apenas *poesia*, mas *poesia lírica* ou *poesia épica*. Usos posteriores do mesmo termo envolvem tratamento autônomo substantivo, com a correspondente alteração no status da nova categoria. (...). Quando deixamos de usar o substantivo e promovemos o adjetivo ao status de substantivo – o termo

⁵ Por exemplo a publicação italiana *O13Media*, em seu Nº 09, Ano 04, que se dedicou inteiramente ao tema no dossiê *Horror in diretta*. (GENNAIO, 2011).

lírca – teremos feito mais do que simplesmente passar de um tipo geral (*poesia*) a um caso específico (*poema lírico*). Quando damos ao adjetivo o status de substantivo, sugerimos que o termo *lírca* existe como categoria independente de *poesia*. (ALTMAN, 1999, p. 50)

O autor transpõe o raciocínio para os gêneros fílmicos usando o exemplo do *western*, termo que nos anos 1920 estaria vinculado a gêneros como o romance (*western romance*) e a comédia (*western comedy*). Segundo Altman, somente a partir dos anos 1930 o termo foi substantivado e passou a ter existência autônoma. A descrição que ele faz do percurso histórico de um gênero fílmico adjetivo corresponde ao que vem ocorrendo com o *found footage* ficcional. Mas, ainda que a maioria desses filmes sejam de horror, há exemplos de títulos que operam dentro de outros gêneros, como a ficção-científica adolescente *Poder sem Limites* (*Chronicle*, Josh Trank, 2012), a comédia *Projeto X – Uma Festa Fora de Controle* (*Project X*, Nima Nourizadeh, 2012), o filme-catástrofe *The Bay* (Barry Levenson, 2012) e a aventura infanto-juvenil *Projeto Dinossauro* (*The Dinosaur Project*, Sid Bennett, 2012), além do curioso *Tá dando onda* (*Surf's Up*, Ash Branon e Chris Bruck, EUA, 2007), comédia de animação composta como um documentário feito por uma equipe de pinguins surfistas.

Quando consideramos esses filmes, vemos que a noção de gênero *found footage* ainda carece de amadurecimento. No entanto, uma característica mais básica sobressai desse conjunto: o fato de todos fazerem uso exclusivo do recurso da câmera intra-diegética⁶, isto é, de suas narrativas serem construídas através de registros feitos pelos próprios personagens ou por aparelhos que pertencem ao universo fictício, num *tour de force* estilístico que foge aos padrões da câmera ubíqua e onisciente do cinema de ficção convencional.

Neste artigo, gostaríamos de propor uma leitura alternativa desses filmes, sugerindo observá-los não a partir de teorias de gênero fílmico, mas da estilística cinematográfica, propondo-os como abordagens *maneiristas* na ficção audiovisual contemporânea. Como estudos de caso, selecionamos dois títulos lançados no estratégico ano de 2007, ambos dirigidos por veteranos cujas obras que figuram entre as mais influentes do cinema comercial nos últimos 50 anos. Os filmes *Diário dos mortos* (*Diary of the dead*, George A. Romero) e *Guerra sem cortes* (*Redacted*, Brian De Palma) foram fracassos de bilheteria, mas acabaram

⁶ Optou-se, neste artigo, por usar o termo “câmera intra-diegética” em lugar de “diegética” (CARREIRO, 2013) para acompanhar o termo mais usado em publicações sobre narratologia em língua portuguesa.

por se converter em marcos estilísticos importantes para o cinema de ficção construído a partir do recurso da câmera intra-diegética.

2. Notas sobre o maneirismo e seus novos dispositivos

Discutir o *found footage* ficcional como procedimento maneirista significa deslocar o debate do terreno dos gêneros para o reino da estilística – o estudo do estilo, conceito definido por Bordwell, no cinema, como o “uso sistemático e significativo de técnicas dessa mídia [encenação, fotografia, montagem e desenho de som] em uma obra” (2013, p. 17). Mas, para levar a cabo esse deslocamento conceitual, é preciso começar estabelecendo uma definição de maneirismo cinematográfico.

Termo adaptado ao cinema a partir de um conceito surgido após o Renascimento na história da arte europeia, o Maneirismo consistiu em um movimento artístico que, segundo Hauser, “chegou tão tarde ao primeiro plano da investigação sobre a história da arte, que o veredito depreciativo implícito em seu próprio nome ainda é, com frequência, aceito como adequado” (2000, p. 367). Para ele, “só depois que o conceito de maneirista estiver completamente separado do de ‘afetado’ e ‘amaneirado’ é que obteremos uma categoria que possa ser usada na investigação histórica” (2000, p. 367).

O maneirismo, segundo a descrição de Hauser, “começa decompondo a estrutura renascentista [unitária] de espaço e desmembrando a cena a ser representada em partes separadas” (2000, p. 373). Isso permite que diferentes valores espaciais e possibilidades de movimento predominem nas várias seções do quadro. Gombrich descreve sucintamente esses procedimentos como “quebra-cabeças pictóricos” (1999, p. 361). Para ele, o maneirismo mostra, através de distorções formais, “que a solução clássica da perfeita harmonia não é a única concebível – que existem outros modos menos diretos para obter efeitos interessantes aos olhos dos amantes da arte” (1999, p. 361).

Shearman sugere que esses efeitos interessantes poderiam ser alcançados através da “ideia de que complexidade e redundância são belos, que o virtuosismo deve ser cultivado e que a arte pode ser artificial” (1967, p. 186). O que todos os autores tentam demonstrar é que a distorção do modelo renascentista observada nas obras maneiristas não significa uma imitação mal feita de um modelo precedente, como o termo poderia sugerir. Para Hauser, essas distorções maneiristas eram condicionadas por um novo espírito, “profundamente não-

clássico” (2000, p. 370). Em outras palavras, diz ele, “estamos lidando com um estilo autoconsciente, que baseia suas formas não tanto num determinado objeto quanto na arte de sua época precedente” (HAUSER, 2000, p. 370).

A transposição da ideia de maneirismo para o cinema exige adaptações. Ela surgiu como consequência do fim do classicismo hollywoodiano, e tem, como descreve Oliveira Jr., a característica de composição de “imagens ‘de segundo grau’ (...) que retomam outras imagens e por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos ficcionais” (2013, p. 119). Como descreve o autor, a encenação maneirista “se notabiliza por construções rebuscadas, enquadramentos labirínticos, referências à história da arte, dispositivos ópticos elaborados” (2013, p. 119).

Lançada em 1985 em dossiê publicado nos *Cahiers du Cinéma*, a noção de um cinema maneirista reuniu em torno do conceito um grupo de diretores diferentes entre si: Wim Wenders, Dario Argento, Raul Ruiz e De Palma estariam entre os adeptos dessa nova estética, marcada, segundo analogia proposta por Alan Bergala, pela consciência de que “uma certa perfeição havia sido atingida pelos mestres que lhes haviam precedido” (apud OLIVEIRA, 2013, p. 123). Para eles, então, tratava-se de recuperar certos gêneros no momento em que já não dialogavam com o público inocentemente:

A imagem maneirista, segundo Delorme, é aquela que se propõe não exatamente ao *remake* (...) nem à sua *reprise* (...), mas à *anamarfose*, isto é, ao estudo visual sistemático e obsessivo de um ‘motivo magistral. (...) O que move o maneirista é seu desejo de perturbar sistematicamente a referência primeira, de refilmar o plano original de todas as formas e em todos os sentidos. (OLIVEIRA, 2013, p. 124-125)

Mais tarde, a ideia foi recuperada por Bordwell (2006, p. 188-189), com a diferença de que o pesquisador propôs um corpus mais largo de cineastas maneiristas, formado principalmente por diretores ligados a Hollywood a partir dos anos 1970: de Ridley Scott a Robert Zemeckis, passando por Sam Raimi, Quentin Tarantino e os irmãos Wachowski. “Como pintar o corpo humano após Leonardo, Rafael e Michelangelo?”, questiona Bordwell (2006, p. 188), imaginando o dilema dos pintores do século XVI ao perceberem que a geração predecessora havia alcançado um domínio das proporções harmônicas da natureza difícil de superar. “Como contar uma história no cinema de modo inovador após Ford, Hawks, Hitchcock e Welles?” (BORDWELL, 2006, p. 188), pergunta ele, fechando a

analogia e providenciando a resposta: “Uma opção é correr atrás do novo através do investimento em pinceladas ousadas e *tours de force*; trocar harmonia por energia, calma por agitação, proporção por selvageria. Ler historiadores da arte descrevendo o Maneirismo é ecoar qualidades que vejo no cinema americano pós-1960”.

Esse movimento maneirista em direção a uma estilística agressiva e autorreferente foi nomeado por Bordwell (2006, p. 119) de *continuidade intensificada*. Ele propôs que os diretores adeptos desse estilo mais virtuoso não estavam criando uma nova poética da imagem, mas aguçando os princípios gerais da continuidade clássica, submetidos a um processo contínuo de intensificação. Para Bordwell, ao romperem com o objetivo de camuflar a instância narrativa, os cineastas gradualmente passaram a chamar a atenção para a forma, desviando-se aos poucos do ideal da narração invisível que predominava no período denominado clássico.

Entre os filmes citados por Bordwell como expoentes da continuidade intensificada estão *Magnolia* (Paul T. Anderson, 1999) e a trilogia *Matrix* (Larry e Andy Wachowski, 1999-2003). Esses filmes contêm tramas com muitos protagonistas, que se desdobram em subtramas paralelas e cronologias complexas, e investem em táticas visuais que fragmentam cada vez mais a ação física das personagens, incluindo a montagem cada vez mais rápida, movimentos incessantes de câmera e a insistência na imagem do rosto humano como maneira de estimular a empatia. A poética da continuidade intensificada também reúne técnicas narrativas e estilísticas que podem ser observadas nos filmes de ficção codificados como *found footages*, como a câmera na mão que treme sem parar, os ‘erros’ de enquadramento e foco utilizados como tática de encenação, a música de influência concretista (muitas vezes eletrônica, minimalista e sem linha rítmica ou harmônica discernível), os diálogos improvisados e o uso de diferentes tipos de câmeras e texturas imagéticas num mesmo filme.

Não é coincidência que muitas dessas técnicas sejam oriundas da estilística do documentário, especialmente daqueles de cunho observativo ou participativo (NICHOLS, 2005, p. 136), mais lembrados pelos espectadores como pertencentes a esse campo. À medida em que a plateia está familiarizada com suas técnicas, seu uso reforça a impressão de registro documental das imagens e sons, acentuando a intensidade afetiva das tomadas. Em outras palavras, alguns procedimentos técnicos característicos da continuidade intensificada realizados “à maneira” de certos documentários são capazes de produzir um *efeito de real*

(BARTHES, 1984, p. 41) mais intenso ao tecido narrativo dos filmes. Vale a pena chamar a atenção, aqui, para a associação entre os conceitos de continuidade intensificada e efeito do real, pois, segundo Bordwell (2006, p. 119), uma das razões para a adoção de uma poética cinematográfica maneirista é a busca pelo arrebatamento afetivo e sensorial do espectador. No caso do *found footage* de ficção, essa poética se transfigura na busca por uma aparência de verossimilhança que permita despertar na plateia um modo particular desse efeito de real, através, inicialmente, da estilística documental, e mais recentemente, da emulação do registro amador.

É neste ponto que propomos a questão de um novo maneirismo que pode estar a nascer. Aceitando a descrição de Prysthon (2013, p. 101) de que, depois do apogeu do artificialismo autorreferente e metalinguístico dos anos 1990, percebe-se uma espécie de reemergência do realismo em estratégias estilísticas marcadas pelo minimalismo, pelo anticlímax, pelo despojamento e por uma ênfase naturalista chamados hoje de *cinema de fluxo* (termo também cristalizado pelos *Cahiers*), percebemos, nas obras de Romero e De Palma, uma inflexão diferente dessa busca naturalista.

Tratando do cinema de fluxo, Oliveira Jr afirma que “na passagem dos anos 1990 para os 2000, época em que se fala no fim do maneirismo, uma nova ferramenta teórica ganha a dianteira: o conceito de *dispositivo*”. (2013, p. 137). Como descreve o autor, “no *filme-dispositivo*, não há *mise-en-scene* no sentido clássico (...) mas, antes, a definição de uma estratégia visual capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático.” Como descreve o autor, o cineasta agora se torna “um instalador de ambiências, um provocador/intensificador de realidades”. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 138).

Ao fazer uso de alguns dispositivos identificados com práticas do cinema de fluxo, e também do documentário e do audiovisual amador (tais como os tempos mortos e os planos-sequência com câmera na mão, o uso de equipamentos de vigilância e de códigos estilísticos de gêneros televisivos como os *reality shows*), uma atitude maneirista pode estar se dando não mais em relação ao modelo clássico, mas aos procedimentos contemporâneos.

Para Bordwell, “o maneirismo existe quando formas que originalmente tinham um significado preciso e um valor expressivo são retrabalhadas e levadas a extremos” (WEISBACH apud BORDWELL, 2006, p. 189). Se, como observa Oliveira Jr (2013, p. 136), uma parte do cinema contemporâneo manifesta a tendência de respeitar a ambiguidade

do real, explorar o acidental e o assignificante e não impor ao mundo um sentido, talvez se possa sugerir que, em *Diário dos mortos* e *Guerra sem cortes*, estejamos a assistir, de certa forma, um arremedo artificial desse tipo de cinema dentro de um campo antes dominado pela ficção convencional. Não por acaso, Baltar e Diogo (2013, p. 141), em reflexão sobre o apelo emocional das imagens amadoras voltadas à expressão de experiências individuais, destacam a observação de Lipovetsky e Serroy sobre a influência dessas produções em obras comerciais de ficção sobre violência, sexo e horror, que teriam passado por um enfraquecimento em sua lógica narrativa – questão que, parece-nos, interessou a Romero e De Palma em seus filmes de 2007.

3. Inflexões no estilo: Romero e De Palma, 2007

Em *Diário dos mortos* e *Guerra sem cortes*, Romero e De Palma adotaram o projeto estilístico de trabalhar exclusivamente com imagens produzidas dentro da diegese, seja por meio de registros feitos pelas personagens ou encontrados por elas em câmeras de vigilância, programas de televisão, vídeos postados em websites etc. Nos dois casos, os filmes funcionam como inventários de possibilidades para o uso da câmera intra-diegética e firmaram-se como referências fundamentais de opções estilísticas dentro do formato. De todo modo, é preciso reconhecer que os experimentos dos diretores se relacionam com seus trabalhos progressos, tanto em questões temáticas quanto estilísticas.

O filme de Romero é o quinto segmento da série iniciada com *A noite dos mortos vivos* (*The night of the living dead*, 1968) e encerrada com *A Ilha dos mortos* (*Survival of the dead*, 2009). Nessa série de seis longas, o diretor e roteirista reinventou constantemente os parâmetros do monstro cinematográfico conhecido como *zumbi* – tipo de cadáver-redivivo-contagioso que se multiplica em seus filmes e em centenas de imitadores desde os anos 1970. Suas imagens nauseantes, porém, nunca esconderam os aspectos políticos, geralmente tão explícitos quanto o sangue e as tripas. E, desde o início, isso foi feito por meio da emulação de estilos estranhos ao horror convencional, como observa Russell sobre *A noite dos mortos vivos*:

Recusando-se a ladear a questão da materialidade do zumbi (...) Romero trouxe um realismo inflexível ao gênero. (...) A fotografia granulada – apoiada pelas cenas de TV com âncoras ansiosos e funcionários públicos desorientados em Washington – dá ao filme um visual *cinéma vérité*, sugerindo que esses acontecimentos não fazem

parte de um terror *sobrenatural*. (...) A cotidianidade é a chave para o terror do filme. (RUSSELL, 2010, p. 111-112)

Essa adoção de um estilo até então inédito no horror foi uma marca da influência de Romero, mas suas características maneiristas são mais evidentes em filmes que não pertencem à série dos mortos-vivos, como *Martin* (1977)⁷, filme “realista” de vampiro em que um jovem bebedor de sangue compara seu cotidiano às representações tradicionais dos vampiros, e no longa em episódios *Creepshow* (1982), no qual Romero aproveitou suas origens como diretor de publicidade para brincar com a linguagem dos quadrinhos e com a TV, além de já experimentar algumas cenas feitas com câmeras de vigilância.

Caso diferente é o de De Palma, diretor que dedicou sua carreira a investigar o estatuto da imagem cinematográfica e suas tradições de maneira muito mais estrutural do que Romero.

No que se refere às questões temáticas, os acontecimentos históricos que inspiraram *Guerra sem cortes* – o estupro de uma adolescente e o assassinato brutal dela e de sua família por soldados estadunidenses no Iraque em 2006 – repete um assunto que já interessara ao diretor em um filme sobre a guerra do Vietnam: *Pecados de Guerra* (*Casualties of war*, 1989). Além do tema específico do estupro/massacre, pode-se relacionar *Guerra sem cortes* à reflexão mais ampla sobre a misoginia e a brutalização das mulheres vista na obra de De Palma, em filmes como *Carrie a Estranha* (*Carrie*, 1977), *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, 1982) e *Dália negra* (*The black dhalia*, 2005), entre outros.

Já do ponto de vista das escolhas estilísticas, é preciso reconhecer que quase toda a obra de De Palma enfrenta a questão da produção de imagens intra-diegéticas, o que o torna peça fundamental nesta discussão. Desde seus primeiros trabalhos mais conhecidos (*Greetings*, 1968, e principalmente *Hi Mom!*, 1970), passando por *O Fantasma do paraíso* (*Phantom of the paradise*, 1974), *Terapia de doidos* (*Home movies*, 1980), *Um tiro na noite* (*Blow out*, 1982) e *Passion* (2012), dispositivos variados de produção de imagens e sons incorporados à diegese são marcas não apenas do virtuosismo, mas também da reflexão sobre o cinema recolocada constantemente pelo diretor.

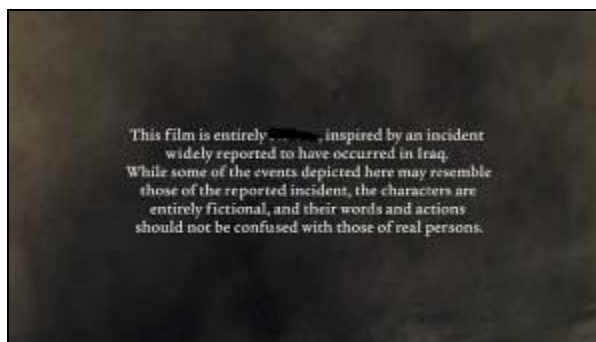
⁷ Quanto a este filme, vale lembrar que ele foi inteiramente refeito entre 1976 e 1977, já que os negativos originais foram roubados com um furgão da equipe, obrigando o diretor a refazer o trabalho.

Ainda que se trate de cineastas difíceis de comparar, De Palma e Romero compartilhavam algumas circunstâncias em 2007. Apesar da fama e do reconhecimento, ambos se encontravam em condições economicamente menos favoráveis, em termos de recursos de produção, do que muitos de seus colegas de geração cujas carreiras têm paralelos com as deles, como Wes Craven e Martin Scorsese. Dessa constatação se pode inferir que o risco assumido pela atitude experimental derivou, em parte, da ausência de projetos ligados aos grandes estúdios, e talvez mesmo da limitação de recursos, problema que pode ser contornado pelo uso da câmera intra-diegética em condições “amadorísticas”. O filme de De Palma custou cinco milhões de dólares (10% do orçamento de seu filme anterior, o fracasso comercial *Dália negra*), e o de Romero custou apenas dois milhões (15% do orçamento de *Terra dos mortos*, de 2004, outro malogro comercial). Mesmo assim, nenhum rendeu o suficiente para cobrir os próprios custos.

Os dois projetos possuem premissa similar. Ao contrário da maior parte das produções codificadas como *found footage* conduzidas em meados dos anos 2000, *Guerra sem cortes* e *Diário dos mortos* não escondem do espectador a natureza ficcional de seus sons e imagens. Quem vê os filmes é capaz de indexá-los à categoria de ficção sem qualquer dificuldade, já nos primeiros segundos de projeção.

Romero realiza essa operação logo na sequência de abertura, através de uma colagem de trechos de reportagens falsas de TV (**Fig. 1**) que expõe o ponto de partida do enredo: a doença que faz mortos voltarem à vida e atacam os vivos, lançando o mundo no caos. É uma premissa tão absurda e já codificada ao subgênero dos zumbis que elimina qualquer possibilidade de indexação documental. De Palma é ainda mais resolutivo, pois *Guerra sem cortes* inicia com uma tela cujo texto informa ao espectador de que ele verá “um trabalho de ficção, inspirado por eventos supostamente ocorridos no Iraque” (**Fig. 2**). Esta primeira linha contém uma dupla tentativa de afastar o filme da leitura documentarizante, pois assegura que as imagens são encenadas por atores e reforça que os fatos não foram confirmados por qualquer fonte oficial.

Isso posto, a forma como os diretores lidam com o instrumental estilístico reflete uma atitude que pode ser tratada como maneirista. Os dois respeitam o tempo inteiro as restrições impostas pelo princípio da câmera intra-diegética (CARREIRO, 2013): a fisicalidade dos dispositivos de registro inseridos na diegese impede a ubiquidade da

FIGURA 1 – *Diário dos Mortos*FIGURA 2 – *Guerra sem cortes*

instância narradora e limita a forma como as ações físicas das personagens são gravadas, já que as câmeras não podem estar ligadas o tempo inteiro, e existem locais e momentos que esses dispositivos não conseguem ou não podem acessar. Cada cineasta, contudo, recorre a expedientes distintos para driblar essa restrição e alargar o ponto de vista narrativo.

De Palma transforma seu filme em uma colagem de registros provenientes de diferentes fontes: vídeo-diários de soldados, trechos de um documentário da TV francesa, câmeras de segurança, vídeos amadores disponibilizados na Internet, e até mesmo pedaços de conversas travadas em sistemas de comunicação similares ao Skype (**Fig. 3**). Essa estratégia torna-o capaz de construir uma narrativa de focalização zero (GAUDREULT; JOST, 2010, p. 116), em que o narrador invisível (o cineasta que organiza a colagem visual e sabe mais do que os personagens) substitui, pelo menos em parte, a ausência da ubiquidade da câmera por uma espécie de ubiquidade do ponto de vista, já que a instância narrativa permanece parcialmente onisciente. Também há a construção de personagens muito falantes, que comentam constantemente seus sentimentos e intenções, além do texto informativo do programa da TV francesa, o que permite ao filme desenvolver suas questões de forma progressiva e explícita.

Já Romero adota uma construção mais comum em filmes de *found footage* ficcional, nos quais a instância narradora espelha a perspectiva alternada de dois personagens (**Fig. 4**). O primeiro é Jason Creed (Joshua Close), estudante de cinema que, ao se deparar com mortos voltando à vida, decide registrar a realidade e editar um documentário, cujo *work in progress* divulga na Internet. Quando ele morre, a namorada Debra (Michelle Morgan) assume a direção e inclui, nos trechos editados por ele, sua narração em voz *over* e trechos de filmes

FIGURA 3 – *Guerra sem cortes*FIGURA 4 – *Diário dos mortos*

gravados de câmeras de segurança ou encontrados na Internet. Há, portanto, uma dupla estratégia narrativa colocada em operação para minimizar o estreitamento produzido pela câmera intra-diegética. A primeira tática consiste na inclusão da narração verbal, que permite a Debra comentar e ressignificar as imagens, usando a trilha de voz como contraponto à trilha visual. A segunda tática consiste no uso de metalinguagem: Romero alterna os registros audiovisuais do apocalipse zumbi com sequências em que os personagens discutem as imagens, explicam os detalhes técnicos, refletem sobre opções estilísticas e debatem, de maneira por vezes grandiloquente, a situação trágica em que se encontram.

Mas talvez o aspecto em que a abordagem maneirista de Romero e De Palma esteja mais visível seja o uso abundante de planos-sequência. A estratégia de usar tomadas mais longas também deriva do princípio da câmera intra-diegética, pois, como o dispositivo de registro está presente na diegese, o diretor tem mais dificuldade para fazer cortes e mudar a posição da câmera durante uma cena. No entanto, como convém a dois diretores que exercem um amplo domínio sobre a imagem, Romero e De Palma não resistem a encenar cuidadosamente os planos mais importantes, mostrando e escondendo elementos visuais dentro do quadro com eficiência incompatível com a precariedade de um registro visual e sonoro improvisado.

Diário dos mortos tem 379 planos distribuídos em 89 minutos, o que significa uma duração média de plano de 14 segundos, número quase quatro vezes maior do que a média praticada nos filmes de Hollywood desde os anos 1990 (SALT, 2008, p. 358). O filme de Romero tem 17 planos com duração superior a um minuto, e o mais longo, com 182 segundos, ocorre ainda no início do filme, no momento em que Romero apresenta seus protagonistas ao

FIGURA 4 – *Diário dos mortos*FIGURA 6 – *Guerra sem cortes*

espectador num set de filmagens localizado num bosque. A tomada chama a atenção pela encenação composta meticulosamente: mesmo operada manualmente, a câmera possui estabilidade, enquanto seu operador caminha para frente, para trás e para os lados, sempre reenquadrando os rostos de quem fala. Já os atores caminham em eixos diagonais, explorando a profundidade de campo e criando uma coreografia de corpos complexa e nada gratuita (Fig. 5). Nenhuma ação física importante para a compreensão da cena ocorre fora do quadro, ou em enquadramentos que bloqueiem a visão do espectador.

Em *Guerra sem cortes*, De Palma aplica o rigor de seu virtuosismo à tarefa de construir a aparência de erros técnicos em cenas e sequências que não prejudiquem a compreensão do enredo. O filme possui apenas 141 planos em 80 minutos, alcançando uma duração média de 34 segundos. Existem 20 planos maiores do que um minuto, sendo que 11 têm mais de dois minutos de duração. O plano-sequência mais longo dura 416 segundos e traz para o universo da diegese a famosa técnica da tela dividida (*split screen*), que constitui uma das assinaturas estilísticas mais proeminentes de De Palma desde os anos 1970: trata-se do plano que mostra pai e filho conversando através do Skype (Fig. 3). Note-se que este é um plano artificial, composto pela instância narradora sem qualquer interferência dos personagens. Nas tomadas longas, De Palma também recorre frequentemente à estratégia da encenação em diagonal, com a maior parte da ação ocorrendo dentro do quadro. (Fig. 6).

Também vale notar que o cineasta varia o tipo de lente, a colorimetria e a composição visual do(s) diferentes segmentos do filme, dependendo da origem de cada grupo de imagens. As tomadas oriundas das câmeras operadas pelos soldados, por exemplo, têm resolução visual mais baixa, cores mais desbotadas e pouca profundidade de campo (Fig. 7); muitas vezes esses planos constituem tomadas com câmera fixa, colocada sobre uma cadeira (Fig. 6)

FIGURA 7 – *Guerra sem cortes*FIGURA 8 – *Guerra sem cortes*

ou o capô de um carro. Já os trechos do documentário francês (**Fig. 8**) têm coloração dourada, e os movimentos de câmera são suaves e profissionais.

Nos dois filmes, é possível perceber, também, a valorização ou elogio do erro técnico. Trata-se de mais uma característica herdada do princípio da câmera intra-diegética: as imagens não vão se parecer com registros casuais de situações extraordinárias caso não contenham esses defeitos aparentes, como certa falta de estabilidade, ações inesperadas e cortes bruscos. Nem Romero e muito menos De Palma, contudo, alcançam um nível de crueza e sujeira audiovisual compatível com um registro verdadeiro feito no calor da hora. Os erros técnicos não surgem espontaneamente, mas são calculados e, portanto, virtuosos. Até mesmo as imagens oriundas de câmeras de vigilâncias são cuidadosamente compostas e enquadradas (**Figs. 9 e 10**).

Essa espécie de virtuosismo às avessas está ainda mais evidente nas trilhas de áudio dos filmes, cujos diálogos são sempre claros, limpos e perfeitamente audíveis. Há efeitos sonoros organizados metodicamente e seguindo preceitos tradicionais da edição de som (por exemplo, o filme de Romero inicia com uma sirene de polícia estrategicamente colocada na abertura do primeiro plano, a fim de sinalizar rapidamente ao espectador a urgência ‘documental’ daquele momento). Um ouvido treinado percebe o uso de manipulações técnicas oriundas do tratamento acústico, inclusive compressão e reverberação, a fim de manter vozes e ruídos dentro de um padrão de áudio confortável e legível. Por fim, os dois cineastas utilizam música não-diegética, padrão típico do cinema de ficção tradicional que eles não se preocupam em esconder porque, afinal, assumem desde o princípio seus filmes como ficções que apenas emprestam a técnica do documentário e do registro amador, sem pretender se fazer passar por nenhum deles.

FIGURA 9 – *Diário dos Mortos*FIGURA 10 – *Guerra sem cortes*

4. Conclusões

Como vimos, a produção de filmes de ficção codificados como *found footage* ganhou fôlego a partir do sucesso de crítica e público alcançado por *A Bruxa de Blair*. Os cineastas que exploraram o formato a partir do ano 2000 não realizaram grandes inovações formais de imediato. Muitos eram novatos, trabalhando com orçamentos limitados. Diante desse panorama, as soluções para os problemas de representação introduzidos pelo princípio da câmera intra-diegética demoraram a alcançar alguma originalidade formal. É nesse ponto que entram os filmes de Romero e De Palma. Veteranos acostumados a experimentar novas tecnologias e ferramentas de estilo, eles parecem ter encontrado uma oportunidade para revitalizar suas reflexões formais iniciadas nos anos 1960. Nos dois trabalhos, os diretores exploram técnicas diversas, na tentativa de solucionar questões de representação introduzidas pela consciência das personagens da ficção para a presença ininterrupta dos dispositivos de registro dentro da diegese, bem como tentam minimizar os limites estreitos para a representação impostos por essa presença.

Para além dos experimentos com forma e narrativa dos filmes, os diretores também introduziram certa dimensão crítica aos novos processos de midiatização e regimes de visualidade que privilegiam ou valorizam imagens amadoras, cenas de exposição da intimidade e a proliferação de dispositivos de registro visual. Assim, é possível dizer que tanto *Diário dos mortos* quanto *Guerra sem cortes* discutem o papel das mídias ao mostrar que, graças à existência de câmeras de segurança, telefones celulares com filmadoras e outros dispositivos espalhados por ruas, casas, hospitais etc, a privacidade tem se tornado uma dimensão cada vez menos possível – e talvez menos almeável – da vida das pessoas.

Em certa medida, por fim, podem-se ler ambos os filmes como releituras atualizadas de trabalhos anteriores. *Guerra sem cortes* funciona como uma espécie de refilmagem de *Pecados de guerra*, acrescida de reflexão crítica sobre a enorme quantidade de imagens que circulam livremente, enquanto *Diário dos mortos* pode ser visto como remixagem de *A Noite dos mortos vivos*, tendo a ação dramática deslocada para um micro-ônibus, com as câmeras nas mãos das personagens. Pensar sobre esses filmes a partir do impulso maneirista presente nas obras de De Palma e Romero pode contribuir para a reflexão sobre a incorporação de estratégias experimentais contemporâneas ao cinema de ficção comercial, fenômeno que deve ser observado com atenção à medida que reflete os novos regimes de visualidade em suas formas mais populares.

Referências

- ALTMAN, R. **Film/Genre**. London: BFI Publishing, 1999.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BALTAR, M.; DIOGO, L. "Viver conectado". In: BRASIL; MORETTIN; LISSOVSKY. (Orgs). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 137-156.
- BORDWELL, D. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BRASIL, A; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (Orgs). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- CANEPA, L; FERRARAZ, R. "Fantasmagorias das imagens cotidianas". In: BRASIL; MORETTIN; LISSOVSKY. (Orgs). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 79-100.
- CARREIRO, R. "A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror". In: **Significação**, n. 40, São Paulo, 2013, p. 224-244.
- GAUDREAU, M. JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GOMBRICH, E. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- OLIVEIRA Jr, L. C. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papyrus, 2013.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- PERETZ, E. **Becoming Visionary: Brian De Palma's Cinematic Education of Senses**. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- PRYSTHON, A. "Efeitos do real no cinema do mundo". In: BRASIL; MORETTIN; LISSOVSKY. (Orgs). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 101-117.

RUSSELL, P. **Beyond the darkness**: Cult, horror and extreme cinema. NY: Bad news press: 2012.

SALT, Barry. **Film Style & Technology**: History and Analysis. London: Stardword, 2009.

SHEARMAN, J. **Mannerism**: Style and civilization. Penguin Books, 1967.