

## O som em filmes de falso *found footage* de horror latino-americanos

por Rodrigo Carreiro\*

**Resumo:** O objetivo principal deste ensaio é examinar o *sound design* dos filmes de falso *found footage* de horror produzidos em países da América Latina, entre os anos de 2010 e 2014. A investigação pretende verificar qual o grau de obediência a (e, conseqüentemente, também o grau de desvio de) do conjunto de procedimentos técnicos de gravação, edição e mixagem de som desse tipo de filme, cuja padronização estética ocorreu a partir do ano de 2007. O eixo condutor da análise é a tensa conciliação, dentro da banda sonora de cada título, entre a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental, princípios contraditórios, mas igualmente cruciais para a compreensão do enredo e para o estabelecimento do afeto do horror.

**Palavras-chave:** cinema de horror, *found footage*, documentário, América Latina, gênero fílmico.

**Abstract:** This article examines the sound design of eight fake found footage horror films produced in Latin America between 2011 and 2014. The research examines the degree to which these movies follow the conventions of the horror film since they are encoded as documentaries. The analysis is structured by the tense relationship between the contradictory principles of narrative readability and documentary verisimilitude, both of which are crucial to an understanding of the plot and the establishment of affect to produce horror.

**Key words:** horror film, *found footage*, documentary, Latin America, film genre.

## Introdução

A câmera de segurança, depositada sobre uma estante do quarto do casal, permanece ligada durante toda a madrugada, registrando o estranho momento em que a porta do cômodo se abre sozinha e os lençóis que recobrem os corpos adormecidos são levantados e remexidos por uma força invisível. Jovens saídos de uma festa usam a câmera de vídeo de um deles para documentar o caos que reina na cidade semidestruída durante a inesperada passagem de um monstro de origem desconhecida. A reprodução de um filme contido numa fita alugada em videolocadora é interrompida logo no início para mostrar registros de assassinatos reais, feitos por um psicopata que garante ter selecionado, como próxima vítima, a pessoa que está assistindo ao filme. Estudantes de audiovisual interrompem a gravação de um filme ficcional de horror para documentar uma invasão verdadeira de zumbis, enquanto cruzam os Estados Unidos numa caminhonete, tentando encontrar um abrigo seguro.

As descrições contidas no parágrafo anterior remetem a alguns dos filmes de horror mais inventivos, influentes ou lucrativos (às vezes tudo isso junto) produzidos nos últimos 15 anos.<sup>1</sup> São produções distintas em praticamente tudo, do modelo de produção ao orçamento disponível – há na lista desde produções de grandes estúdios de Hollywood, com custo geral de alguns milhões de dólares, até filmes caseiros realizados por amadores. Todos, porém, contêm um aspecto em comum: eles se parecem estilisticamente com documentários, tendo narrativas construídas a partir de filmagens registradas ou abandonadas por pessoas comuns que testemunharam ocorrências fantásticas. Essa aparência documental, de fato, é enganosa, pois todos se tratam de filmes de ficção. Um tipo de ficção ligeiramente diferente, que pretende simular a aparência de registros históricos.

---

<sup>1</sup> Os filmes descritos são, pela ordem: *Atividade paranormal* (*Paranormal activity*, Oren Peli, 2007), *Cloverfield – Monstro* (Matt Reeves, 2008), *The last horror movie* (Julian Richards, 2003) e *Diário dos mortos* (*Diary of the dead*, George Romero, 2007).

Os filmes de falso *found footage* de horror constituem, desde meados dos anos 2000, um dos filões produtivos mais populares e numerosos da indústria cinematográfica contemporânea (Heller-Nicholas, 2014). Na verdade, a vertente estilística do falso documentário já existe há algumas décadas; cinéfilos mais experientes irão se lembrar do pioneiro *Canibal holocausto* (*Cannibal holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), produção italiana cujo diretor chegou a ser interrogado pela polícia local, por suspeitas de que tivesse filmado o assassinato de membros do elenco e inserido as imagens (evidentemente falsas) no resultado final. O ciclo de produção que este texto menciona, na verdade, nasceu a partir do sucesso massivo de *A bruxa de Blair* (*The Blair witch project*, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999).

Esse pseudodocumentário, montado a partir de filmagens deixadas por três jovens estudantes desaparecidos durante uma incursão pelas florestas de Maryland (EUA), onde supostamente filmavam um documentário sobre uma lenda local, tornou-se o quarto filme de horror mais lucrativo da história (US\$ 248,6 milhões arrecadados em salas de cinema, sem contar o lucro obtido com vendas de DVDs, Blu-Rays e exibições na TV) a um custo mínimo de US\$ 30 mil.

O sucesso alcançado chamou a atenção de cineastas de todo o mundo por causa do alto custo/benefício – nada menos que 8.266 dólares lucrados por cada dólar investido.<sup>2</sup> Em poucos anos, o contexto cultural a partir do qual *A bruxa de Blair* foi produzido se expandiu em múltiplas direções, gerando condições favoráveis à proliferação dessa variação estilística do cinema de horror, tanto na cadeia de produção quanto nas práticas de circulação e consumo de produtos audiovisuais. O fenômeno dos falsos *found footage* tem

---

<sup>2</sup> O custo/benefício de *A bruxa de Blair* permaneceu o mais alto da história de cinema até 2007, quando foi superado por outra produção amadora que fez sucesso em salas de cinema: o já citado *Atividade paranormal*, não por coincidência outro exemplar de filme de falso *found footage*.

sido, desde então, objeto de estudo de muitos pesquisadores (Inger, 2011; Bordwell, 2013; Cánepa e Ferraraz, 2013; Grant, 2013; Heller-Nicholas, 2014).

No aspecto da produção, por exemplo, a aparição de novos equipamentos de captação e edição de imagens e sons (câmeras digitais de alta resolução, gravadores digitais multipista, computadores e *softwares* de edição com alta capacidade de processamento e armazenamento etc.) vendidos a baixo custo tem permitido, cada vez mais, o acesso de amadores à infraestrutura profissional de produção cinematográfica. Até os anos 1990, as câmeras de 35 mm e os profissionais habilitados para operá-las eram caros e pouco acessíveis à produção independente. Na segunda década dos anos 2000, o mais avançado equipamento usado nos filmes profissionais, nas áreas de fotografia, edição e som, está disponível a custo acessível.

Na área da circulação de produtos midiáticos, surgiram diversas tecnologias de informação capazes de aumentar as alternativas de divulgação e disponibilização dos filmes ao público. Redes sociais como Facebook e Twitter ampliaram a tática da divulgação espontânea, boca a boca, ajudando muitos filmes pequenos a se tornarem conhecidos por meio da viralização em comunidades transnacionais de cinéfilos. Plataformas gratuitas de divulgação de vídeos, como Youtube e Vimeo, também se expandiram, servindo para disponibilizar os filmes a uma maior quantidade de pessoas. Muitos serviços de vídeo por demanda (Video On Demand, ou VOD), a exemplo de Netflix e iTunes, deram visibilidade a obras outrora relegadas a pequenos festivais.

Finalmente, o consumo audiovisual também sofreu profundas mudanças desde 1999, quando *A bruxa de Blair* estourou no mercado mundial. Naquela época, muitas pessoas que viram o filme nos cinemas sofreram de vertigens e enjoos por causa do constante balançar da câmera, muitas vezes operada por personagens que corriam para fugir de ameaças, sem poder, portanto, enquadrar e estabilizar a imagem corretamente. Graças à popularidade do

---

Youtube, as gerações mais jovens já não estranham a estética documental do filme de falso *found footage*, aceitando naturalmente a profusão de imagens desfocadas, instáveis e tremidas que constituem talvez a marca registrada visual mais reconhecível desse tipo de filme.

Para matizar corretamente o surgimento e a consolidação do falso *found footage* de horror como fenômeno midiático, cabe acrescentar que as mudanças nas cadeias de produção, consumo e circulação de bens audiovisuais ocorreram de forma profunda, mas não exatamente abrupta; elas foram aceleradas, mas graduais. Isso explica porque o uso da estilística do documentário em filmes de ficção não passou a ser adotado de forma massiva imediatamente após o sucesso mundial de *A bruxa de Blair*. Nos oito anos que se seguiram, a produção desse tipo de filme cresceu e se internacionalizou, mas de modo gradual. Somente a partir de 2007 houve efetivamente um *boom* de lançamentos de filmes de horror codificados como documentários.<sup>3</sup>

De fato, o segundo grande *boom* da produção de filmes de falso *found footage* de horror veio a ocorrer a partir do ano de 2007, no rastro do sucesso de *[Rec]* (Paco Plaza e Jaume Balagueró, 2007) e dos já citados *Atividade Paranormal* e *Cloverfield – Monstro*. Esses três filmes, realizados no mesmo ano e bem sucedidos tanto em termos de público quanto em sucesso de crítica, ajudaram a diversificar ainda mais e a espalhar o uso da estilística documental dentro da ficção. Depois de 2007, falsos documentários de horror já foram lançados, quase sempre de modo independente, em países como Egito, Bangladesh, Malásia, Sérvia, Turquia, Tailândia, Noruega e África de Sul.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Por causa do grande número de filmes codificados dentro desse estilo, boa parte da crítica cinematográfica se refere ao filão produtivo como um gênero autônomo, ou como subgênero específico do cinema de horror. Essa discussão, contudo, é complexa e escapa aos objetivos deste ensaio.

<sup>4</sup> Desde 2011, minha pesquisa mantém uma lista (atualizada semanalmente) contendo todos os longas-metragens identificados que possuem conteúdo total ou parcial de cenas de *found footage*. A lista pode ser consultada no endereço <http://www.imdb.com/list/tagV4JrrckY/>.

A América Latina tem marcado presença sistemática dentro desse fenômeno. A Costa Rica fez circular, em festivais dedicados ao cinema fantástico, o divertido *O sanatório* (*El sanatorio*, Miguel Alejandro Gomez, 2010), que narra a visita de uma equipe de investigadores a um hospital abandonado supostamente habitado por fantasmas, para a filmagem de um documentário. O México revelou *O misterioso assassinato de uma família* (*Atrocious*, Fernando Barreda Luna, 2010), trama misteriosa sobre dois jovens que vão passar um feriado numa antiga mansão rural da família. Na Argentina, o longa-metragem *Incidente* (Mariano Cattaneo, 2011) simula registros em vídeo deixados por documentaristas desaparecidos numa fábrica abandonada, enquanto tentavam produzir um filme sobre um massacre ocorrido 16 anos antes, no mesmo lugar.



*O misterioso assassinato de uma família* (*Atrocious*, Fernando Barreda Luna, 2010)

No Brasil, a produção de falsos filmes de *found footage* tem se manifestado de modo ainda mais incisivo. Pelo menos três longas-metragens foram lançados no país, nos últimos quatro anos. Eles são *Desaparecidos* (David Schürmann,

---

2011), *Matadouro* (Carlos Junior, 2012) e a continuação *Matadouro 2: Prelúdio* (Carlos Junior, 2013), todos realizados em São Paulo, mas em condições de produção diferentes. Além desses filmes, merecem registro o média-metragem *Registros secretos de serra madrugada* (Homero Meyer, 2013) e o curta-metragem *Inquérito policial N° 0521/09* (Vinícius Casimiro, 2011).

O objetivo principal desde ensaio é examinar o *sound design* desses oito filmes de falso *found footage* de horror, todos produzidos na América Latina após o segundo grande *boom* deste ciclo produtivo internacional. A investigação pretende verificar, a partir da consolidação (ocorrida de 2007 em diante) de um conjunto de procedimentos de edição e mixagem de som como modelo sonoro a ser seguido por esse tipo de filme, o grau de obediência a esses parâmetros dentro da produção de ficções de horror codificadas como documentários. O eixo condutor da análise é a conciliação, dentro da banda sonora de cada título, entre legibilidade narrativa e verossimilhança documental, princípios contraditórios, mas igualmente cruciais para a compreensão do enredo e para o estabelecimento do afeto do horror.

### **Legibilidade e verossimilhança**

Como já apontei em textos anteriores (Carreiro, 2013a, 2013b, 2014), o aspecto mais delicado do processo de construção sonora dos filmes que pertencem a esse filão responde pelo princípio que denominei de *câmera diegética*, a saber: o aspecto narrativo e estilístico compartilhado virtualmente por todos os exemplares do ciclo produtivo é a existência de aparatos de registro de imagens e sons dentro da diegese. Os personagens dos filmes, embora sejam ficcionais, estão cientes da (e são sensíveis à) existência desses equipamentos de gravação, que podem ser câmeras de vídeo, telefones celulares, máquinas fotográficas, gravadores de som etc. O aparato de

filmagem, ao contrário de uma ficção tradicional, marca presença na diegese, sendo muitas vezes operado ou pelo menos acessado pelos personagens.

Essa presença limita severamente as escolhas narrativas operadas pelos cineastas responsáveis pela condução do enredo. Como se sabe, a ubiquidade da câmera no cinema de ficção permite que o diretor do filme e sua equipe selecionem os melhores ângulos de câmera para contar a história ficcional de modo compreensível, obtendo dessa forma uma clareza narrativa que não pode existir em um filme de falso *found footage*, sob o risco de arruinar o efeito de real gerado pelas circunstâncias de instabilidade da tomada (Ramos, 2008: 27). Neste último caso, a operação do aparato de filmagem está constantemente submetida a limites de ordem ontológica: a câmera não pode ser posicionada em lugares inacessíveis do cenário, não pode mudar de lugar sem a intervenção física de um personagem, não pode ocupar dois lugares ao mesmo tempo dentro de uma mesma tomada (a não ser que mais de uma câmera faça esse registro, estratégia às vezes empregada em filmes como *O sanatório*), e assim por diante. Esses limites, que não existem na ficção tradicional, constituem uma imposição do modo documental de filmar.

Do mesmo modo, a operação desse equipamento está sujeita a erros de modo mais frequente. Como são supostos registros históricos, as imagens desses filmes precisam conter um número pelo menos razoável de erros técnicos – imagens tremidas ou fora de foco, enquadramentos trepidantes, posição longe demais ou perto demais do centro de interesse do enredo, movimentos abruptos, iluminação inadequada etc. – para transmitir ao espectador o efeito de real (Barthes, 1984: 43) que garante a indeterminação da tomada, aspecto central da estilística do documentário segundo Fernão Ramos (2008) e que determina a leitura documentarizante (Odin, 2012) a ser operada pelo espectador.

---

A pesquisa que venho realizando desde 2011, além de inventariar todos os longas-metragens de *found footage* falso, tem buscado também rastrear e explicar os principais padrões recorrentes encontrados na trilha de áudio desses filmes. A análise de pelo menos 520 filmes nos permite afirmar, inclusive, que as estratégias de sonorização desses filmes permaneceu bastante variável até aproximadamente o ano de 2007, quando a oscilação das relações entre os três componentes principais do som do filme (voz, efeitos sonoros e música) deu lugar, após o segundo *boom* de produção de filmes do gênero, a um conjunto estilístico de convenções sonoras que passou a ser seguido pelos falsos documentários de horror subsequentes. As principais convenções sonoras desses filmes foram relacionadas por mim em artigo anterior (Carreiro, 2013b). Lembro rapidamente os seis principais padrões recorrentes a seguir:

(1) Ausência quase total de música extra-diegética. No máximo, usa-se música *drone*, um estilo marcado essencialmente pela construção musical feita através de notas que não se repetem e não constituem melodias, harmonias ou ritmos, dificultando sua identificação como música pelos espectadores;

(2) a mixagem procura concentrar a maior parte dos sons diegéticos (vozes e ruídos) nos canais centrais, com pouco ou nenhum uso dos canais *surround*<sup>5</sup> (já que a apresentação das imagens e sons como sendo brutos, sem pós-produção, impossibilita em teoria o acréscimo de sons de ruídos de sala, efeitos sonoros, trilhas de ambiente, dublagem e músicas, todos procedimentos comuns na ficção tradicional);

---

<sup>5</sup> A grande maioria dos quase 500 filmes de falso *found footage* mapeados pela minha pesquisa foi mixada em Dolby Stereo (ou seja, dois canais laterais frontais, um central que consiste da soma dos anteriores, e um falso surround constituído da soma dos canais frontais acrescido de uma inversão de 90° de fase e de uma diminuição de intensidade, o que causa um pequeno *delay*, deixando a impressão de um canal extra que ocupa as caixas traseiras).

---

(3) o uso de ruídos que sinalizam e ressaltam a imperfeição do registro sonoro, como microfônias, quedas e pancadas nos microfones, batidas nos fios e no gravador, vozes sobrepostas dos atores, rangidos provenientes do manuseio apressado ou incorreto do *boom*, sinais saturados etc., é bastante frequente;

(4) apesar da sujeita sonora, existe clareza e razoável limpidez nas vozes dos atores, em momentos narrativamente mais relevantes, apesar da suposta casualidade dos registros acústicos;

(5) presença maciça de gritos, sussurros e sons de respiração (Quinlivan, 2014), muitas vezes originados do personagem que manuseia a câmera, um recurso importante para assinalar o corpo em perigo, gerar tensão e criar, a partir da urgência emanada do efeito de real, o afeto do horror;

(6) o uso frequente de sons fora de quadro (Flôres, 2013) para injetar surpresa, tensão, perigo e susto na narrativa. Esta convenção precisa ser manipulada com cuidado, por entrar em conflito com a segunda (pouco uso dos canais *surround*) da lista.

Todos esses padrões estilísticos, derivados da noção de câmera diegética,<sup>6</sup> dão aos títulos pertencentes ao ciclo produtivo um destaque à verossimilhança documental que é incomum em filmes de ficção tradicional – afinal, um som tecnicamente perfeito poderia estragar a aparência de documento histórico das imagens, eliminando a impressão de realidade que se mostra crucial para o funcionamento afetivo desses filmes. No entanto, é preciso acrescentar que a legibilidade narrativa tampouco pode ser abandonada em prol de uma sonoridade excessivamente naturalista, pois isso poderia impedir o público de acompanhar a progressão do enredo, sobretudo em momentos-chave de desenlace das complicações da trama, que precisam ser compreendidas prontamente para que o filme continue despertando interesse.

---

<sup>6</sup> Para uma explicação detalhada do princípio da câmera diegética, ver Carreiro, 2013a.

Na próxima seção, examinarei a banda sonora dos filmes latino-americanos de longa-metragem que pertencem ao filão do falso *found footage* de horror. Meu objetivo principal será investigar o grau de preocupação com a legibilidade narrativa desses filmes, detendo-me principalmente nas estratégias utilizadas para injetar a estética documental na sonoridade das obras. Pretendo também verificar se as soluções encontradas pelos cineastas latino-americanos vinculados ao fenômeno do falso *found footage* acompanham as convenções estilísticas adotadas internacionalmente desde 2007; se as estratégias diferem, procurarei explicar as razões.

### **A produção latino-americana**

Coincidentemente, na América Latina, os três primeiros filmes de falso *found footage* que se seguiram ao *boom* de produções do filão ganharam lançamentos no mesmo final de semana de outubro de 2010. Dos três, chamou a atenção principalmente *O sanatório*, por ter sido realizado num país sem tradição cinematográfica: a Costa Rica. O material promocional do filme (exibido no Brasil apenas uma vez, dentro da programação do Fantaspoa, tradicional festival de filmes fantásticos realizado na cidade de Porto Alegre) afirma que *O sanatório* foi o 17º longa-metragem realizado na Costa Rica, e o primeiro relacionado ao gênero horror. De fato, o enredo dá um tratamento levemente cômico a um enredo tenso, pontuado por sustos, no qual uma dupla de estudantes reúne uma equipe de filmagem para gravar um documentário dentro de um hospital abandonado.

Apesar de ter sido realizado sem orçamento, e com apenas dois profissionais cuidando do som (um técnico de som direto e um editor de som), *O sanatório* tem uma estética sonora compatível com os já citados filmes de *found footage* lançados internacionalmente nos anos que o antecederam. Possui música extra-diegética discreta, composta por Carlos Amador no estilo *drone*, e utilizada para realçar a tensão em alguns momentos; não utiliza os canais

*surround*, tendo sido mixado em Dolby Stereo;<sup>7</sup> explora (com timidez) os sons fora de quadro, muitos deles oriundos de falhas do manuseio do equipamento; inclui grande quantidade de gritos e respiração, especialmente no último ato, quando os atores correm muito. A clareza das vozes dos atores também é preservada, mesmo que com problemas eventuais. *O sanatório* também utiliza com alguma eficiência a reverberação pesada existente dentro da locação do hospital, mesmo que isso faça com que a legibilidade dos diálogos seja menor nas cenas em interiores do que nas externas. Em resumo, o filme costarrriquenho segue com fidelidade bastante razoável, embora sem ousadias estéticas, as convenções pré-estabelecidas dentro do ciclo de produção.



*O sanatório (El sanatorio, Miguel Alejandro Gomez, 2010)*

O caso de *O misterioso assassinato de uma família* é bastante diferente. Feito no mesmo ano de 2010, o filme é uma coprodução México-Espanha, com

<sup>7</sup> O formato Dolby Stereo inclui dois canais de áudio separados que, no processamento para reprodução na sala de exibição (ou em casa, nos formatos caseiros de DVD e Blu-Ray), podem ser transformados eletronicamente em quatro canais. Já o formato Dolby Digital consiste de seis canais sonoros autônomos (três centrais, dois *surround* e um exclusivo para sons de baixa frequência), com conteúdos sonoros individuais.

financiamento de produtoras espanholas e filmagens realizadas em Barcelona (Espanha). O tom é bem mais sério neste filme do que em *O sanatório* e, talvez por causa disso, a banda sonora foi construída para parecer mais crua. No entanto, nada menos que 15 profissionais trabalharam na equipe responsável pelo som, incluindo uma equipe de quatro pessoas no som direto (com dois microfones) e três artistas de *foley*. O resultado é perceptível na qualidade técnica do som, com esforço de limpeza e compressão do áudio gravado em locação para permitir que as vozes soem claras e limpas em todo o filme.

Além disso, o trabalho de *sound design* também não passa despercebido nas decisões criativas. Ouvintes atentos poderão perceber, ao assistir ao filme, que nas cenas mais tensas o *sound designer* Benjamin Mahoney acrescenta um zumbido grave e pesado ao som ambiente. Mesmo aparecendo de forma um tanto artificial (às vezes, cenas registradas na mesma locação, mas sem intenção de suspense, não possuem o mesmo ruído, o que evidencia o fato de este ter sido acrescentado na pós-produção), o efeito sonoro funciona com eficiência no sentido de acrescentar um elemento extra de tensão.

De resto, as convenções sonoras dos filmes de *found footage* são respeitadas. Não existe música extra-diegética (ouve-se apenas a música escutada pelos personagens). Graças à equipe de editores de efeitos sonoros e à mixagem em Dolby Digital, pode-se ouvir também uma variada gama de efeitos sonoros fora do campo, desde grilos e cigarras nas cenas noturnas até um cuidadoso trabalho de *foley* com os passos dos personagens; na mixagem, porém, a maior parte desses ruídos aparece nos canais frontais, e não nos *surround*. Gritos e respiração pesada pontuam a trama. A estética sonora foi claramente inspirada no filme espanhol *[Rec]*, que recebeu até mesmo uma homenagem interna, tendo a capa de seu DVD exibida por um personagem. Como sabemos que *[Rec]* foi efetivamente um dos títulos responsáveis pela consolidação de um modelo estético sonoro para filmes de *found footage* (Carreiro, 2014), não é

surpresa que *O misterioso assassinato de uma família* constitua, assim, um dos filmes latino-americanos do ciclo mais fiéis às convenções sonoras desse tipo de filme, mantendo a legibilidade dos diálogos nos momentos importantes.



*O misterioso assassinato de uma família* (Atrocious, Fernando Barreda Luna, 2010)

O filme argentino *Incidente* se assemelha mais à produção costarriquenha do que à mexicana, a começar pelo orçamento: o jovem diretor Mariano Cattaneo o realizou praticamente sem dinheiro, o que limitou a equipe de som a apenas dois nomes – um técnico de som direto e um editor de som. No plano estilístico, também há um cuidado em preservar a legibilidade dos diálogos e, ao mesmo tempo, explorar a textura acústica da locação principal – mais uma vez, como ocorre em vários títulos aqui analisados, uma fábrica abandonada com amplos espaços fechados. Não há música extra-diegética. Na maior parte das sequências de *Incidente*, é possível ouvir em primeiro plano sonoro a respiração do operador de câmera, e os gritos dos personagens também têm destaque nas cenas mais tensas.

O som fora de quadro mais uma vez ocupa a banda sonora com destaque, mas dessa vez sem participação ativa na construção de climas de suspense, uma vez que esses sons (diálogos, passos) despertam pouca atenção para si, constituindo aquilo que Michel Chion chamou de sons fora de quadro passivos (Chion, 1994: 85). Não há uso ativo do *surround*, pois o filme tem o mix final no formato Dolby Stereo.<sup>8</sup> Os ruídos, chiados e sons oriundos da gravação tecnicamente inadequada de imagens existem especialmente nas sequências iniciais, que provêm de câmeras de vigilância – uma longa série de zumbidos graves e chiados.



*Incidente* (Mariano Cattaneo, 2011)

O corpus analisado continua com o primeiro lançamento de *found footage* do Brasil, realizado no ano seguinte, em 2011. Produzido com orçamento de R\$ 55 mil e equipe de produção de 22 pessoas, *Desaparecidos* tem trilha sonora

---

<sup>8</sup> Tecnicamente é possível incluir um canal surround em trilhas Dolby Stereo, mas há limitações: como esta faixa resulta da manipulação eletrônica dos dois canais laterais frontais, o conteúdo dela não é dedicado. Há limites mais severos também na faixa dinâmica alcançada (o canal surround não suporta sons muito graves e nem muito agudos).

quase que inteiramente construída na fase de pós-produção, com a exceção das vozes dos atores, captadas quase sempre em som direto. Embora tenha sido objeto de muitas críticas na época do seu lançamento no Brasil, sobretudo por causa de sua fragilidade narrativa (os personagens são seis jovens que comparecem a uma festa numa ilha deserta do litoral de São Paulo, munidos de telefones celulares que devem, por ordem do organizador da festa, serem mantidos filmando o tempo todo), *Desaparecidos* tem uma qualidade sonora tecnicamente muito boa. Ao lado de *O misterioso assassinato de uma família*, pode ser considerado o mais bem feito dos falsos *found footage* de horror latino-americanos. E é, também, ao lado do filme mexicano, o título mais próximo da sonoridade convencional dos *found footage*.

O longa-metragem de David Schürmann foi feito cuidadosamente para dar a impressão de casualidade, ou seja, de que utiliza exclusivamente o som direto em suas imagens editadas (embora os créditos deixem claro que existem tanto dublagem quanto ruídos de sala no longa). Possui vozes claras e audíveis em todos os momentos relevantes (ou seja, a sobreposição e a sujeira que impedem a legibilidade das vozes aparecem apenas em momentos cuja relevância narrativa é desprezível); existe uma abundância de ruídos oriundos do manuseio técnico apressado dos equipamentos, mas – de novo – apenas em momentos narrativamente irrelevantes; a música extra-diegética não é utilizada. A mixagem em Dolby Digital 5.1 e a excelente equalização utilizam com discrição os canais *surround*, mesmo com o trabalho das equipes de pós-produção de *foley* (duas pessoas), edição de efeitos sonoros (três editores e três assistentes) e edição de diálogos (uma pessoa). A qualidade técnica sobressai na compressão do áudio, na reverberação correta utilizada em todas as cenas e na clareza dos *hard effects*. O filme também possui uma ambiência que utiliza generosamente os sons fora de campo, os gritos e a respiração pesada dos personagens (essas últimas características estão presentes de modo praticamente ininterrupto nos dois terços finais).



*Desaparecidos* (David Schürmann, 2011),

Já *Matadouro* e a sequência *Matadouro 2: Prelúdio* são casos bem diferentes. Colocados ao lado de *Desaparecidos*, esses dois filmes realizados por um cineasta amador residente em Marília (SP) revelam claramente a inexperiência e, de certa forma, alguma desatenção da equipe criativa para com a legibilidade narrativa do filme. Vale ressaltar que ambas foram produções realizadas sem orçamento, utilizando-se apenas uma câmera HD e ajuda de custo da Secretaria Municipal de Cultura da cidade. Nenhum dos dois filmes teve pós-produção específica de som; nenhum possui crédito de som direto, edição de som, *foley*, mixagem ou *sound design* – de fato, o som do filme foi construído pela mesma equipe que trabalhou na edição de imagem.

Sendo assim, podemos afirmar que a trilha de áudio consiste da mixagem rústica de um som direto bastante rudimentar e pequenos trechos esparsos de música *drone*, minimalista, contendo breves sequências de notas longas tocadas pelo próprio diretor do filme, Carlos Junior, em um teclado. A pobreza de recursos e a conseqüente desatenção para com a qualidade sonora de ruídos e diálogos busca claramente um investimento na verossimilhança documental, ainda que essa busca seja meramente casual e não planejada. Com isso, nos dois filmes a legibilidade é limitada: por vezes, fica muito difícil

conseguir compreender o que os atores falam, ainda mais porque em grande número de cenas os personagens falam de fora dos limites do quadro, sem que o espectador possua o auxílio da imagem dos rostos para, através da sincronia labial, melhorar o entendimento daquilo que é dito. Além disso, uma reverberação pesada e indesejável pontua praticamente todas as cenas de ambos os filmes, dificultando a compreensão semântica dos diálogos (muitos deles sobrepostos).

Nota-se, apesar disso, o uso frequente de técnicas improvisadas que buscam permitir algum nível de compreensão das falas dos personagens – por exemplo, o operador de câmera frequentemente se aproxima do personagem que está falando, sem que haja qualquer motivo narrativo para isso. O objetivo real, nesse caso, parece ser permitir que o público compreenda as frases que estão sendo ditas pelo ator (e melhor captadas pelo microfone embutido na câmera), algo que não aconteceria se a câmera não estivesse bem perto dos seus lábios, dada a qualidade do microfone utilizado e, principalmente, o fato de que a captação do som não está sendo feita a partir de dispositivos autônomos. Se o amadorismo dos indivíduos envolvidos na realização afasta um pouco o som dos dois exemplares da série *Matadouro* das convenções estilísticas sonoras do falso documentário de horror, o uso da música *drone* ajuda a alinhar a produção à safra mais recente de *found footage* internacionais.

O penúltimo filme focado neste ensaio merece um exame um pouco mais detalhado, por ser constituído de duas sequências que tratam o som de modo muito distinto entre si – e uma delas chama a atenção, em especial, por fazê-lo de maneira bastante diferente dos parâmetros adotados normalmente no design de som dos filmes vinculados ao subgênero.

Dirigido por Vinícius Casimiro, *Inquérito policial N° 0521/09* é um curta-metragem com *sound design* assinado por Eduardo Santos Mendes e Luiz

Adelmo. O filme é constituído de duas sequências de seis minutos cada. A primeira explora uma tradição lançada por alguns *found footage* mais recentes, que é a utilização de imagens supostamente oriundas de câmeras de vigilância patrimonial. No caso, são imagens em preto e branco da central de segurança de um suposto edifício em São Paulo, que registram o assassinato de uma garota por um casal. No final da sequência, um homem invade o prédio, mata o casal agressor e leva consigo o corpo da garota morta por eles.

A segunda sequência evoca uma tradição um pouco mais antiga do falso documentário de horror, que consiste na exibição de imagens supostamente registradas por um soldado da Polícia Militar durante uma blitz que teria acontecido no apartamento onde mora o misterioso agressor da primeira parte.

O filme espanhol *[Rec]* parece ser influência explícita para a sequência final. A trilha de áudio emula o som captado pelo microfone de uma câmera operada por um soldado, durante a blitz. Todas as características tradicionais do ciclo de *found footage* estão presentes: vozes sobrepostas de forma calculada para não atrapalhar a compreensão do público, gritos guturais e respiração pesada sinalizando medo, horror e repulsa – afetos trabalhados pelos cineastas de horror, conforme exposto por Noël Carroll (1999) –, uso discreto dos canais *surround*, ausência total de música e presença constante de “defeitos” técnicos que reforçam o efeito de real e buscam ampliar a verossimilhança documental.

Por sua vez, a primeira sequência apresenta um *sound design* incomum, por apostar radicalmente numa concepção sonora que ressalta o assincronismo entre sons e imagens. Esse tipo de assincronia tem sido muito valorizado, em textos teóricos formalistas sobre o uso do som no cinema, desde o manifesto assinado por Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin, em 1928 (Eisenstein, 2002). Muitos outros teóricos – Béla Balazs (1970), Rudolf Arnheim (1989) e Basil Wright (1985), por exemplo – preconizaram a importância da assincronia entre sons e imagens para a construção de uma narrativa mais complexa e rica.

Como dito antes, a sequência é constituída de uma série de planos fixos filmados em preto e branco, e registrados por câmeras de segurança que não gravam sons. A escolha criativa operada pelos *sound designers* para evitar que a sequência tivesse que ser apresentada sem banda sonora seguiu no sentido de juntar à citada trilha de imagens um diálogo entre dois investigadores que examinam a sequência de imagens. Os policiais discutem aquilo que é visto, enquanto fornecem – de maneira disfarçada – a exposição essencial para que o espectador possa contextualizar aquilo que vê.

A estratégia de organização sonora desta sequência apresenta uma alternativa importante ao paradigma já consolidado em filmes de *found footage*. Do ponto de vista narrativo, um pequeno defeito depõe contra ela: as imagens das câmeras de segurança não poderiam, tecnicamente, serem apresentadas ao público como se integrassem um arquivo digital único que incorporasse o áudio da conversa entre os investigadores, uma vez que os dois eventos – o visual e o sonoro – ocorreram em momentos distintos, sendo impossível que tivessem sido registrados juntos. Esse problema narrativo, porém, não diminui o caráter inovador da sequência e nem a complexidade gerada pela assincronia entre som e imagem (o som, de fato, *comenta* a imagem) apresentados em conjunto.

O último filme comentado neste ensaio é o média-metragem *Registros de serra madrugada*, de 2013. Em 42 minutos, o filme mostra um grupo de jovens amigos que se desloca de carro para uma fábrica abandonada (como já vimos, cenário familiar nos filmes latino-americanos de *found footage*) a fim de procurar indícios da existência de uma criatura mítica que faz parte de uma lenda urbana, chamada *slender man*.<sup>9</sup> Durante a inspeção, os jovens começam a encontrar marcas de violência, e não demoram a ter visões estranhas.

---

<sup>9</sup> O *slender man* seria um homem vestido de preto, gigantesco e com braços muito mais longos do que o normal, com rosto sem feições, que apareceria fortuitamente para pessoas atormentadas que acabam por desaparecer misteriosamente, após algumas visões dessa

Assim como os dois exemplares da série *Matadouro*, *Registros de serra madrugada* é uma produção amadora. Mas, ao contrário da franquia paulista, que se notabilizou por elaborar uma estratégia de distribuição gratuita em redes sociais e blogs especializados em filmes de horror, o filme de Curitiba não teve qualquer espécie de lançamento, tendo sido disponibilizado na Internet praticamente sem divulgação. Isso explica, em parte, o caráter amador da produção, que mais se assemelha a uma brincadeira entre amigos.

A banda sonora, dessa forma, é um dos aspectos criativos do longa-metragem mais prejudicados. Se em *Matadouro* e *Matadouro 2: Prelúdio* havia uma preocupação (mesmo que incipiente) em garantir alguma legibilidade aos diálogos, notada na estratégia de aproximar a câmera do personagem que está falando, em *Registros de serra madrugada* é ainda mais difícil entender aquilo que os atores dizem, porque a captação (provavelmente feita com microfones omnidirecionais embutidos na câmera) mistura indistintamente sons ambientes, *hard effects* e diálogos em um único canal. Algumas características sonoras dos filmes de *found footage* estão presentes – a profusão de gritos e sons de respiração, a ausência de música e de sons *surround* – mas a principal nunca dá as caras: não existe qualquer preocupação com a legibilidade das vozes, mas tão somente com a verossimilhança documental.

## Conclusão

Em primeiro lugar, é fundamental perceber que a produção de filmes de falso *found footage* de horror na América Latina segue um padrão de produção compatível e perfeitamente coerente com a massa internacional de realizações no estilo. A grande maioria dos 500 títulos registrados em minha pesquisa (inclusive em países cuja tradição profissional do cinema está firmemente estabelecida, como os Estados Unidos) surge na forma de produções

---

criatura. A lenda surgiu em 2009, a partir de uma série de vídeos misteriosos postados no Youtube, criando uma webserie de sucesso com o nome de *Marble Hornets*.

amadoras, feitas quase sem orçamento, em geral por cineastas jovens que aspiram a se tornarem profissionais, e que utilizam a estética amadora permitida pelo formato de *found footage* para marcar presença no mercado cinematográfico e tentar chamar a atenção de produtores profissionais. Sem dúvida, o padrão descrito está claramente repetido nos oito filmes analisados neste ensaio.

O fator “produção” nos permite, contudo, dividir esses filmes em pelo menos dois grupos distintos. Essa distinção será feita primordialmente por fatores relacionados ao orçamento, e que irão reverberar decisivamente no modo como o som de cada filme será apresentado no resultado final. O primeiro grupo de filmes é formado por *Incidente*, *O sanatório*, *O misterioso assassinato de uma família* e *Desaparecidos*, mais o curta-metragem *Inquérito policial N° 0521/09*. Esses filmes, embora concebidos por diretores em início de carreira e realizados em diferentes países (respectivamente Argentina, Costa Rica, México, e os dois últimos no Brasil), foram efetivamente produzidos – ainda que com orçamento pequeno – nos moldes de uma realização profissional. Em cada caso, a estrutura da equipe seguiu a lógica de trabalho da cadeia produtiva cinematográfica profissional, incluindo diretor de fotografia, diretor de produção, técnico de som direto, diretor de arte, editores de som e montadores.

A estética sonora desses cinco filmes apresenta um grau de semelhança muito grande, tanto entre si quanto para com as convenções estabelecidas desde 2007 nos *found footage* internacionais mais bem sucedidos. As trilhas sonoras dos cinco filmes trabalham o *surround* com discrição, incluem pouca música diegética (ou não incluem), exploram com abundância os sons fora de quadro, acrescentam falhas técnicas propositais em momentos não relevantes da narrativa, utilizam gritos, sussurros e sons de respiração como efeitos sonoros capazes de gerar empatia entre espectador e personagens. Os cinco títulos se esforçam para garantir um grau relevante de legibilidade dos diálogos, especialmente nas cenas mais importantes.

Os outros três filmes são produções mais descuidadas, quase amadoras, que não obedecem de forma estrita a cadeia produtiva profissional do audiovisual e, como consequência, se afastam um pouco dos padrões sonoros de referência para filmes de *found footage* falso. O fato de *Matadouro*, *Matadouro 2* e *Registros de serra madrugada* possuírem falhas técnicas, pouco uso do *surround*, gritos e respiração pesada não indica atenção e/ou desejo consciente de aproximar o som de cada filme ao padrão de estética sonora do gênero fílmico; são elementos reveladores, na verdade, da precariedade dos recursos e métodos usados para editar e mixar os sons.

Nesses três casos, as falhas técnicas não apenas são gritantes, mas ferem de modo agudo a mais importante das características do som desse tipo de filme: a legibilidade dos diálogos. Os momentos em que não se pode compreender o que falam os atores desses filmes são muitos, seja pela técnica inadequada de gravação das vozes, seja pela mixagem mal feita, seja pela inexistência de um tratamento de áudio digital capaz de limpar a sujeira das vozes, ou até mesmo porque os atores foram mal orientados durante as filmagens, falando (ou gritando) todos ao mesmo tempo.

De modo geral, o desvio considerável que esses três filmes representam, em relação aos padrões recorrentes de estilo dos filmes de falso *found footage*, não oblitera o fato de que as produções latino-americanas desse gênero, quando realizadas com um mínimo de profissionalismo, não ficam a dever aos melhores exemplares estrangeiros do ciclo produtivo mais abundante do cinema de horror contemporâneo.

### **Bibliografia**

Arnheim, Rudolf (1989). *A arte do cinema*, Lisboa: Edições 70.

Balázs, Béla (1920). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, New York: Dover.

Barthes, Roland (1984). *Literatura e semiologia*, Petrópolis: Vozes.

Bordwell, David (2012). "Return to Paranormalcy", en *Observations on film art* (blog). Disponível em <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy>. Acesso em 03 de junho de 2015.

Cánepa, Laura; Ferraraz, Rogério (2013). "Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo", en André Brasil, Eduardo Morettin, Maurício Lissovsky (editores), *Visualidades hoje*, Salvador: Edufba.

Carreiro, Rodrigo (2013a). "A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror", em Revista *Significação* (USP), São Paulo, v. 40, pp. 224-244.

\_\_\_\_ (2013b). "Este não é um filme de ficção: notas sobre o som em falsos documentários de horror", em Revista *Logos* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 20, p. 19-31.

\_\_\_\_ (2014). "Imperfeição calculada: [Rec] como paradigma do *sound design* em falsos documentários de horror", em Revista *E-Compós*, Brasília, v. 17, pp. 1-16.

Carroll, Noël (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, Campinas: Editora Papirus.

Eisenstein, Sergei (2002). *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Flôres, Virginia Osorio (2013). *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*, Campinas: Unicamp. Tese de Doutorado em Multimeios.

Grant, Barry Keith (2013). "Digital anxiety and the new verité horror and SF film", em Revista *Science Fiction Film and Television*, v. 6, n. 2, pp. 153-175.

Heller-Nicholas, Alexandra (2014). *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*, London: McFarland.

Ingle, Zack (2011). "George A. Romero's Diary of the Dead and the rise of the diegetic camera in recent horror films", em Revista *O3Media* (Università Roma Tre), Roma, v. 4, n. 9, pp. 26-30.

Odin, Roger (2012). "Filme documentário, leitura documentarizante", em Revista *Significação* (USP), São Paulo, v. 39, n. 37, pp. 10-30.

Quinlivan, Davina (2014). *The place of breath in cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ramos, Fernão (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora Senac.

Wright, Basil (1985). "Manifesto: Dialogue on Sound", en Elizabeth Weis e John Belton (editors), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University.

\* Rodrigo Carreiro é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, onde conduz pesquisa sobre cinema de horror, estilística cinematográfica e *sound design*. E-mail: [rcarreiro@gmail.com](mailto:rcarreiro@gmail.com).