

# Quando o arrepio fala do calafrio: a metaficção em filmes de horror do século XXI

Quando el frío habla sobre el escalofrío: la metaficción en las películas de horror del siglo XXI

Ednelson João Ramos e Silva Júnior  
Roberto Sarmiento Lima

Resumo: No panorama do presente século, a autorreferencialidade – metaficção – parece ser um dos aspectos reforçados nas artes. Sendo assim, considerando o caráter acentuadamente visual da cultura hodierna, analisou-se o diálogo entre a metaficção e a estética da narrativa cinematográfica de horror. Como corpus, foram selecionados os seguintes filmes: *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon* (2006), de Scott Glosserman; *Diary of the dead* (2007), de George A. Romero; *The cabin in the woods* (2012), de Drew Goddard; *The last showing* (2014), de Phil Hawkins; *The final girls* (2015), de Todd Strauss-Schulson; *10 Cloverfield Lane* (2016), de Dan Trachtenberg. Por fim, concluiu-se que a metaficção pode representar uma forma ou um veículo de incentivo a uma vivência mais analítica da sétima arte.

Palavras-chave: Metaficção; Narrativa; Cinema; Horror.

---

Ednelson João Ramos e Silva Júnior é graduando em Letras, com habilitação em Espanhol, pela Universidade Federal de Alagoas. Email: cyberleitor@gmail.com.

Roberto Sarmiento Lima é Doutor em Letras pela Universidade Federal de Alagoas e Professor Associado desta instituição. Email: sarmenrobr@uol.com.br.

Resumen: En el panorama del presente siglo, la autorreferencialidad – metaficción – parece ser uno de los aspectos reforzados en las artes. Por lo tanto, teniendo en cuenta el carácter marcadamente visual de la cultura hodierna, se analizó el diálogo entre la metaficción y la estética de la narrativa cinematográfica de horror. Como *corpus*, fueron seleccionadas las siguientes películas: *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon* (2006), de Scott Glosserman; *Diary of the dead* (2007), de George A. Romero; *The cabin in the woods* (2012), de Drew Goddard; *The last showing* (2014), de Phil Hawkins; *The final girls* (2015), de Todd Strauss-Schulson; *10 Cloverfield Lane* (2016), de Dan Trachtenberg. Por fin, se concluyó que la metaficción puede representar una manera o un vehículo de incentivo a una experiencia más analítica de la séptima arte.

Palabras-clave: Metaficción; Narrativa; Cine; Horror.

## Introdução

Neste trabalho, quando se fala do presente século, fala-se de um momento histórico que abarca do início do século XXI até o presente momento, ou seja, os últimos dezesseis anos – marcados indelevelmente pela expansão de uma rede de informações a distância e de fluxo contínuo, tendo como suporte a avançada tecnologia da informação que regula a vida econômica, política e social. Ademais, compreende-se que a metaficção não é um fenômeno exclusivo desse período, permeando as artes desde que o ser humano passou a analisar a produção do discurso artístico em suas múltiplas possibilidades. Ao cruzar o século XXI e a metaficção, portanto, pensa-se no moto ininterrupto de textos, sons

e imagens no ciberespaço e em como isso se atrela a discursos abertos, discursos que se dobram sobre si mesmos.

Dessa forma, considerando também o aspecto sobretudo visual da cultura hodierna (PELLEGRINI, 2003), elegeram-se as narrativas cinematográficas de horror como objeto de estudo a fim de analisar o modo como a metaficção é trabalhada em uma arte situada no domínio visual, indicando seus *topoi* narrativos e sinalizando uma proposta específica de vivência artística. Na seleção do corpus, adotou-se como critério a representatividade do gênero horror, isto é, buscou-se selecionar longas-metragens que cobrissem um espectro significativo – fornecendo uma percepção ampla ou que conseguisse demonstrar as potencialidades – do horror em filmes produzidos no século XXI, não levando em conta a nacionalidade dos filmes, mas sim os traços narrativos que podem ser detectados em filmes de distintas origens.

Na pesquisa, existe concomitantemente a aspiração de formular uma distinção entre terror e horror, aplicando e verificando as categorias como marca de uma filmografia que transcende o ordinário ato de contar uma história horripilante e – aproveitando as narrativas fílmicas de décadas anteriores, desde os anos de 1950 – reflete sobre os seus recursos técnico-expressivos e suas constantes temáticas. Tal como os estudos que se preocupam com a metaficção na literatura produzida atualmente, a relevância deste estudo está em discutir o papel contemporâneo da metaficção, cada vez mais abraçada por produções cinematográficas – conectando-se a uma obsessão artística de época.

Almejando atingir os objetivos estabelecidos, mais adiante serão apresentados breves resumos e análises dos filmes selecionados – *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon* (2006), de Scott Glosserman; *Diary of the dead* (2007), de George A. Romero; *The cabin in the woods* (2012), de Drew Goddard; *The last showing* (2014), de Phil Hawkins; *The final girls* (2015), de Todd Strauss-Schulson; *10 Cloverfield Lane* (2016), de Dan Trachtenberg<sup>1</sup> – e uma avaliação das intersecções entre metaficção e narrativas de horror. No aporte teórico principal, estão: Linda Hutcheon (1991), Noël Carroll (1999), Tânia Pellegrini (2003), Antonio Candido (2006), Fredric Jameson (2006), Júlio Jeha (2007), Jamie Russell (2010) e David Lodge (2011). Como culminância, espera-se contribuir para o aprofundamento de futuras pesquisas que versem acerca do entrelaçamento entre a metaficção e o cinema de horror, nicho dotado de manifestações que pululam na *cultura pop*.

---

1. No Brasil, os títulos dos filmes foram traduzidos como: *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*; *Diário dos mortos*; *O segredo da cabana*; *A última exibição*; *Terror nos bastidores*; *Rua Cloverfield, 10*, respectivamente.



Fig. 1 – Pôsteres de *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon* (2006), de Scott Glosserman; e *Diary of the dead* (2007), de George A. Romero

## Na mesa de autópsia: seis narrativas cinematográficas horríficas

Em *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon*, acompanha-se a produção de um documentário que fala sobre o passo-a-passo no planejamento de um assassino (Leslie Vernon) rumo ao massacre de jovens da cidade de Glen Echo. Inicialmente, tudo parecia uma galhofa, mas a guinada acontece quando a equipe de filmagem percebe que Vernon realmente pretende levar a cabo o seu plano. Enquadrando-se em uma subcategoria dos filmes de

horror (os filmes *slasher*<sup>2</sup>), o protagonista e assassino esmiúça cada um dos componentes e arquétipos de sua própria narrativa em um gesto metalinguístico.

Em *Diary of the dead*, uma turma de estudantes de cinema está filmando um filme de horror quando descobrem que ocorreu um apocalipse zumbi de proporção global. Ao invés de interromper as gravações, o grupo cinéfilo decide continuar, aproveitando o mundo pós-apocalíptico como pano de fundo. Nessa produção, o cerne crítico da narrativa é a desconstrução – a observação analítica – dos caminhos de edificação da “verdade” do filme, da verossimilhança, da montagem, da sonoplastia, dos jogos de câmera, da edição de cenas etc.<sup>3</sup>

Em *The cabin in the woods*, jovens viajam em direção a uma cabana localizada no interior de uma floresta em busca de diversão. Com uma configuração plural, o jovial grupo encaminha-se – inadvertidamente – a uma situação na qual é levado a desencadear uma série de “quebras de selos”. Nessa conjuntura, assiste-se a duas camadas da diegese fílmica: uma onde as personagens agem mediante manipulação; outra onde estão homens e mulheres que trabalham em uma central de comando que plane-

---

2. *Slasher* é um termo – reconhecido por fãs e críticos de cinema – utilizado para classificar a filmes onde sempre existe um assassino em série que usa alguma máscara ou fantasia e mata jovens que estão em busca de diversão, flertando amiúde com a delinquência.

3. Nas entrelinhas, também pode ser vista uma crítica à espetacularização da violência e a articulação disso com o ciberespaço e as novas tecnologias e redes sociais.



Fig. 2 – Pôsteres de *The Cabin in the Woods* (2012), de Drew Goddard; e *The Last Showing* (2014), de Phil Hawkins

ja e executa eventos semelhantes ao que está acontecendo com o grupo de amigos.

Em *The last showing*, mostra-se um velho projetorista, Stuart, sendo despedido depois de recusar-se a fazer um curso de atualização para manusear um aparato de projeção digital. Como ação contraventora e afirmativa de seu ideal estético de horror, o insatisfeito trabalhador decide escrever e executar um roteiro original. Para isso, prende um casal no prédio do cinema e utiliza-os como protagonistas. Trilhando uma senda que começou a

ser pavimentada por *Scream*<sup>4</sup>, de Wes Craven, nos anos 1990<sup>5</sup>, *The last showing* segue os passos da metaficção ao explorar uma relação desregulada entre um “diretor” sádico e os seus “atores” torturados e propor uma reflexão acerca das trajetórias do horror no cinema ao longo da última década (CANE, 2016).

Com uma afinidade formal, *The final girls* e *10 Cloverfield Lane* fazem uso do expediente do pastiche, sendo esteticamente mais datados do que os outros filmes do *corpus*. No domínio do senso comum, o pastiche é comumente confundido com a paródia, pois ambos consistem na emulação de um estilo – de narrar, de pintar um quadro, de agir etc. – peculiar e exclusivo, um disfarce linguístico (JAMESON, 2006). Todavia, o pastiche mantém uma balizagem neutral, sem a energia satírica, sem o riso, sem a confiança da paródia de que existe algo normal. Com isso, o pastiche procura atrair a atenção sobre si mesmo, remeter o espectador/leitor a ele mesmo e não a uma figura padrão. Em resumo: o pastiche é um discurso orbitante em si mesmo – como a metaficção – e a paródia é um discurso que orbita ao redor de um centro de normalidade.

---

4. *Pânico*, título no Brasil.

5. Apesar de *Scream*, de Wes Craven, ter traços metaficcionais, foi deixado de fora do recorte deste trabalho porque se preferiu utilizar como *corpus* produções cinematográficas realizadas completamente no século XXI. Como a franquia *Scream* teve filmes em 1996, 1997, 2000 e 2011, faz-se a devida referência, mas não se abordará com maior profundidade. Em um futuro trabalho, pode-se analisar o papel de *Scream* no direcionamento das narrativas de horror a uma nuance metalinguística.



Fig. 3 – Pôsteres de *The Final Girls* (2015), de Todd Strauss-Schulson e *10 Cloverfield Lane* (2016), de Dan Trachtenberg

Nas décadas de 1970 e 1980, um arquétipo formou-se na rede tecida por rebentos como *The Texas chain saw massacre*, *Friday the 13th*, *A nightmare on Elm Street* e *Halloween*<sup>6</sup>: a *final girl*<sup>7</sup>. Em *The final girls*, uma adolescente traumatizada pela morte de

6. No Brasil, os títulos foram traduzidos como *O massacre da serra-elétrica*, *Sexta-feira 13*, *A hora do pesadelo* e *Halloween: a noite do terror*.

7. A *final girl* é uma personagem feminina e virgem cuja função é desafiar o vilão em uma batalha crucial para determinar o término da história. Em português, não foi encontrada nenhuma tradução oficial, mas a expressão poderia ser traduzida como *garota final* ou *garota crucial*. No primeiro caso, a tradução estaria mais próxima do idioma original; no segundo caso, a tradução seria feita visando ao sentido/valor do arquétipo na narrativa.

sua genitora – uma atriz marcada por ter interpretado uma *final girl* em um filme de horror dos anos 1980 – vai com alguns amigos a uma exibição especial do filme mais famoso de sua mãe. Durante a sessão, porém, a garota e os seus amigos entram no filme, vivendo-o como se fosse uma realidade. No entanto, a ficção mostra-se como apenas isso mesmo, uma ficção, em momentos como uma cena inicial que se repete até que as personagens do filme<sup>8</sup> decidem entrar em uma kombi amarela ou quando as personagens descobrem no epílogo que ninguém morreu de verdade.

Se *The final girls* é um pastiche dos filmes *slasher* das décadas de 1970 e 1980, *10 Cloverfield Lane* é um pastiche dos filmes norte-americanos da década de 1950 – época de alteração no cinema de horror, fruto da mescla de ingredientes da Guerra Fria (anticomunismo, perigo nuclear e temores de invasões extraterrestres) e do afastamento da estética de horror gótico, substituído por uma preocupação com o mundo moderno (RUSSELL, 2010). Nesse filme, uma jovem sofre um acidente de carro e desperta dentro de um *bunker* na companhia de dois homens, um dos quais a teria resgatado do acidente quando os E.U.A. começaram a sofrer ataques de um inimigo desconhecido. De certa forma, *10 Cloverfield Lane* revisita o passado das histórias de holocausto nuclear e seus correlatos, sinalizando como estruturas mentais e sociais podem ser reduzidas estruturalmente em narrativas (CANDIDO, 2006) e carrear os seus próprios esporos de monstruosidade, daquilo que é horrível na experiência humana (JEHA, 2007).

---

8. O primeiro filme; não o filme que está dentro do filme.

## Quando o arrepio fala do calafrio

Visto como a metaficção está na pauta dos filmes do *corpus*, é cabível explicar um pouco mais no que tange à metaficção, perguntando: pode-se aprimorar a definição de metaficção? Inicialmente, foi dito que a metaficção acontece quando a ficção fala sobre si mesma, sobre a sua construção. Outras indagações são: como a metaficção se conecta com o espectador/leitor e quais seriam as propriedades dessa conexão? Em que instante a metaficção irrompe na ficção?

No livro *A arte da ficção*, de David Lodge, lê-se que a metaficção é a ficção que – autorreferente – atrai o olhar ao status ficcional e aos métodos de engendramento da escritura<sup>9</sup> (LODGE, 2011). Cientes dessa definição aprimorada, é importante esclarecer que a metaficção se conecta com o espectador/leitor tratando-o como um intelecto suficientemente elevado, maduro a ponto de não se chocar com a confissão cabal de que o ficcional é um objeto produzido com recursos verbais, visuais e auditivos e não um fragmento da vida. Nos filmes debatidos, há continuamente a mirada desse horizonte técnico que molda as percepções e representações cinematográficas (PELLEGRINI, 2003), como exposto no tópico anterior deste artigo.

---

9. Como escritura, quer-se falar não apenas da escrita de textos verbais, mas – de modo amplo – da escrita enquanto produção de signos que podem ser lidos e interpretados.

Pensando na última das perguntas feitas dois parágrafos acima, admite-se que as seguintes objeções são passíveis de ser proferidas: se toda ficção é um objeto produzido e não uma imitação de dados da vida, como a metaficção germina? Toda ficção já não seria metaficcional? Novamente, busca-se apoio em Lodge para dar uma réplica às objeções. Lodge afirma que a condição imprescindível da metaficção é o *breaking frame*, “[...] um movimento característico da metaficção [...]”, no qual a “[...] voz autoral faz uma intervenção abrupta [...]” (LODGE, op. cit., p.216). Portanto, a intensidade da intervenção da voz autoral – denunciando a sua presença – é o termômetro da metaficção e isso é recorrentemente feito na trama dos seis filmes que constituem o objeto de estudo deste artigo. Entretanto, por *voz autoral*, que fique claro, não se quer referir a quem efetivamente produziu o objeto artístico, mas à “voz” que estaria ligada a ele, viabilizando que o objeto fale por si mesmo na ausência do autor<sup>10</sup>.

Depois de complementar a reflexão sobre a metaficção, passa-se – agora – a dispô-la ao lado de uma teorização acerca das narrativas de horror. Como exige qualquer investigação científica, a categoria em foco será discriminada, minimizando eventuais embaraços terminológicos, isto é, haverá um cotejo entre o

---

10. Em todos os casos, são as próprias personagens que abrem a visão do espectador para os mecanismos da ficção, dispensando o recurso a uma voz em *off*, o que na literatura seria mais ou menos equivalente a um narrador heterodiegético e onisciente.

horror e o terror<sup>11</sup>. No livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, Noël Carroll não usa a palavra terror, mas *dread*<sup>12</sup>, e diferencia o terror e o horror dizendo:

1. histórias de terror são histórias onde um “[...] acontecimento misterioso que remata essas histórias causa uma sensação de incômodo e de assombro, talvez de momentânea angústia e de pressentimento” (CARROLL, 1999, 63). Nas histórias de terror, as personagens são igualmente levadas “[...] a ter a ideia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis governam o universo” (Ibid);

2. Enquanto isso, as histórias de horror são histórias que “[...] têm a repugnância como característica central, ao passo que o que poderíamos chamar de pavor [...] não tem” (Ibid).

Recorrendo a dicionários, é possível deslindar ainda mais a distinção de horror e terror<sup>13</sup>. Ao verbete *horror*, estão anexadas

---

11. Em comentários leigos, é corriqueiro confundir horror e terror, daí a importância de aperceber-se das diferenças entre os dois e deixar claro o que é o horror e o que é o terror no presente artigo.

12. Traduzida como pavor, mas que poderia ser traduzida como terror. Em uma citação que será feita adiante, foi preservada a tradução de Roberto Leal Ferreira dada à palavra *dread*.

13. Para a listagem de definições de horror e terror, foram consultados os dicionários *Silveira Bueno: minidicionário da língua portuguesa* (2000), *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* (2009), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) e os dicionários online *Michaellis* e *Priberam*.

acepções como: ódio; aversão; pavor; nojo; repulsão; espetáculo horroroso; sensação de medo que faz arrepiar o cabelo e a pele; coisa ou pessoa extremamente feia; condição ou situação lamentável, de profunda tristeza e padecimento insuportável; qualidade e caráter do que causa medo intenso, susto, terror. Ao verbete *terror*, em contraponto, estão compreendidas acepções como: qualidade do que é terrível; perturbação grave, trazida por perigo imediato, real ou não; causa de ansiedade ou preocupação; dificuldade extrema; grande medo; pavor. Apesar da proximidade dos termos, em parte talvez causada pela permuta das palavras horror e terror na linguagem coloquial, é notável como no horror se fala em uma experiência com o monstruoso ou a monstruosidade que engloba alto nível de sensorialidade, mas também crivos cognitivos<sup>14</sup> (espetáculo horroroso, qualidade e caráter<sup>15</sup>), conquanto, na outra margem, o terror englobe uma experiência trivial com o monstruoso ou a monstruosidade, sem uma apro-

---

14. Noções como espetáculo, qualidade e caráter estariam relacionadas a um juízo, uma instância cognitiva. Historicamente, por exemplo, isso pode ser percebido na transição entre o padrão estético clássico e o padrão estético romântico, sendo o primeiro regido pela ideia de que a beleza residia no ordenamento, em um bom uso da razão e na sujeição aos preceitos dos gênios artísticos, e o segundo regido pela sobrelevação da emoção em face da razão, interpretando-se a realidade como algo que excede o poder da razão. Em quadros como “Paisagem com sacrifício a Apolo” (1662), de Claude Lorrain (1600-1682, um clássico), e “Ovídio banido de Roma” (1838), de William Turner (1775-1851, um romântico), é visível o contraste entre o ideal da realidade como algo regido pela ordem e abarcável pela razão e o ideal da realidade como algo irrequieto e não domável pela razão.

15. Inclusive, é pertinente destacar a aparição do verbete “caráter” na definição de horror, pois ele indicaria um nível de aprofundamento cognitivo/epistemológico no objeto maior do que o verbete “qualidade” (presente nas duas definições).

ximação intelectual entre a matéria extraordinária e a personagem-vítima ou o espectador/leitor.

Dessa maneira, o terror envolveria a desconfiança e não a visualização de que algo que inspira medo espreita; e o horror envolveria a visualização de algo que inspira asco, aversão, repulsão, saindo da esfera de um perigo pressuposto e passando à esfera de um perigo concreto, material. Se os dois pares – ficção e metaficção/terror e horror – tivessem de ser emparelhados, poderiam ser emparelhados assim: ficção e terror/metaficção e horror. Essa divisão levaria em conta que o terror é uma narrativa cuja fonte que desperta o medo tem uma silhueta indefinida e a ficção, com nível baixo de autorreferencialidade, tenta encobrir as suas engrenagens; e que – na outra face da moeda – o horror é uma narrativa de erupção do monstruoso, a qual (similar à metaficção) pode ser lida como uma dilaceração do fingimento/da pele que serve de invólucro a um paradigma de percepção estável.

Para um espectador que compreenda os artifícios da linguagem fílmica, o terror pode ser uma antessala que o habilita a assistir a esse tipo de filme e ver a apresentação de objetos que causem medo ou pavor sem ser absorvido completamente, já que ocorreria uma espécie de consciência da forma capaz de fazê-lo refletir sobre a experiência terrível que é apresentada e conectar o que vê com a percepção metaficcional. Com isso, o terror prepara a instância do horror, mostrando que ambas as categorias se relacionam, mas não se confundem. O terror é do campo da realidade fílmica, do enunciado, enquanto o horror é da área da

compreensão dos artifícios que tornam essa realidade possível na narrativa. O horror é uma narrativa de desvelamento (de visualidade direta do que é medonho), mais propícia à metalinguagem, enquanto o terror é uma narrativa paranoica (de visualidade indireta do que é medonho)<sup>16</sup>.

Volvendo ao dicionário *Houaiss*, esse alinhamento do terror com a ficção e do horror com a metaficção obtém um esteio mais firme. Com o objetivo de firmar inequivocamente esse tópico da discussão, apresenta-se novamente (abaixo) a definição de terror e horror:

1. Terror: elemento composicional do latim *terror*, espanto, horror, pavor, objeto para meter medo, espectro, pessoa ou coisa que amedronta, objeto de espanto.
2. Horror: forte impressão de repulsa ou desagrado acompanhada ou não de arrepio gerado pela percepção, intuição, lembrança de algo horrendo, sentimento de nojo, de aversão, ódio, fobia, receio, medo, aquilo que se mostra desagradável, estado ou situação lamentável, de muito sofrimento; aspectos aterrorizantes, conceitos ou palavras com intenção de desmerecer.

---

16. A ideia de visualidade direta e visualidade indireta também pode ser aplicada à metaficção e à ficção, pois na metaficção o olhar estaria direcionado – a princípio – diretamente para os elementos de urdidura do ficcional, enquanto na ficção (de baixo teor metalinguístico) o olhar para esses elementos seria indireto, enviesado.

No terror, trocando em miúdos, o medo é semeado no sujeito por um objeto externo, o germe amedrontador está neste e não naquele. No caso, o objeto seria o texto fílmico ou literário, a história relatada. Consequentemente, o espectador/leitor pode ficar atemorizado ainda que não alcance a compreensão dos artifícios estéticos do filme ou do livro<sup>17</sup>, pois, quando não se tem o conhecimento teórico das mídias (como ocorre com o espectador/leitor comum), tem-se apenas a vivência banal do medo, o qual duraria o tempo do filme ou da leitura do livro. Dessa forma, pode-se argumentar que o terror é o mundo da ficção que não se dispõe como ficção.

No horror, em comparação, parece haver uma nuance que inicia no intuitivo (uma impressão, não consciente) e chega ao campo da lembrança (ou por um esforço racional ou por um desabrochar espontâneo no espírito). Nisso, volta a saltar o elemento cognitivo do horror e não só emotivo ou intuitivo. Passando para o plano teórico, o horror residiria na consciência do espectador/leitor a respeito do que é o terror, o horror seria a explicação do terror (portanto, metaficcional)<sup>18</sup>. O horror, diz ainda o *Houaiss*,

---

17. No cinema, campo específico deste artigo, isso seria correspondente a desconhecer os efeitos de sentido de ângulos de câmera, iluminação de ambientes, cores da fotografia, edição de cenas etc.

18. Nos filmes tomados como base para a discussão, mais do que gerar algum medo no espectador, explicam-se os movimentos de roteiro que tornam algo terrível: a relação entre as personagens, o olhar da câmera que age como um prestígitador (atraindo o olhar para um lado quando deveríamos olhar para o outro), os barulhos que se insinuam ao fundo da cena e sugerem a aproximação de algo, a iluminação que incide sobre determinados objetos e projeta formas suspeitas etc.

é “conceito” (o terror não é conceito, é somente “objeto”, “espectro”, “pessoa” ou “coisa” canalizadora do terrível); o horror é uma “palavra” dita com intenção de desmerecer – ou de explicar o que merece ser desmerecido: o feio, o terrível, o monstruoso.

A respeito do horror, sustentado por uma experiência de repugnância, Carroll inquire: como podemos nos horrorizar com ficções? Para solucionar a dúvida, Carroll parte de duas hipóteses do senso comum (a teoria da ilusão e a teoria da resposta ficcional como fingimento) e filtra-as, até chegar a uma hipótese que julga mais satisfatória (a teoria do pensamento como respostas emocionais às ficções). A teoria da ilusão defende que os mecanismos de verossimilhança conseguiriam enganar espectadores/leitores, levando-os a esquecer que estão diante de uma ficção. Contudo, se essa teoria estivesse correta, os espectadores/leitores sairiam correndo ao descobrir um monstro nas histórias<sup>19</sup>. A segunda teoria defende que o espectador/leitor seria enredado por uma emoção ilusória autoinduzida, não estando com medo realmente. Todavia, Carroll argumenta que essa hipótese também seria inadequada porque alguns espectadores/leitores teriam sustos verdadeiros e a total ciência de que o lido/visto é uma farsa já

---

19. Quando alguém abre um livro, assiste a um filme (em casa ou em um cinema) ou adentra um teatro, faz isso com a ciência de que o lido/visto/ouvido não é um fato real, como real é o corte causado por um bisturi em uma cirurgia. O leigo pode achar que os dados exibidos aconteceram outrora, sem consultar outras fontes de informação, principalmente se a ficção tiver personagens históricas, mas – excetuando anomalias psíquicas – não toma como real o que lê/assiste/ouve. Ocasional emoção sentida (medo, tristeza, raiva etc.) é expressão do potencial da ficção de instigar a imaginação, induzir a uma ilusão de referência.

interceptaria qualquer chance de o espectador/leitor passar por uma sensação de medo.

Acercando-se da teoria que alega ser a mais apropriada, Carroll diz que uma “[...] ficção não é uma mentira e não suscita a resposta emocional que uma mentira provocaria” (Ibid, p.115). Com essa assertiva, aduz-se que as respostas dadas a uma ficção são respostas a um objeto autônomo, um universo que produz os seus próprios critérios de “verdade” (ou verossimilhança, sendo mais fiel às teorias narrativas) e não se subordina a uma verdade externa que a regula. A teoria do pensamento, logo, defende que pensar no caráter horrendo da composição monstruosa é o que gera a repugnância e o medo, ou seja, o deleite proporcionado pela ficção vem do contato do espectador/leitor com a ficção como um observador externo – percebendo o ficcional por meio da urdidura dele (XAVIER. In: PELLEGRINI, op. cit.) – e não como alguém que vive a história.

Em todos os seis longas-metragens do *corpus*, nota-se como a organização das peças das histórias é o que dá expressividade ao monstruoso. Enfim, se o conteúdo de uma narrativa impressiona ao sujeito que a contempla é por causa da forma. Em *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon*, o assassino Leslie Vernon coloca as cartas na mesa sem ludibriar. Em *Diary of the dead*, os estudantes de cinema são francos ao deixar os artifícios do cinema à mostra. Em *The cabin in the woods*, as personagens têm os seus cordões puxados para um e outro lado, abrindo as cortinas e revelando o autor do espetáculo e os seus jogos. Em *The last showing*,

o psicótico projetcionista conduz explicitamente e friamente o seu roteiro de horror, sem afetações em um exercício doentio, mas intelectual. Em *The final girls*, a articulação de todo o esqueleto narrativo é o que fornece a razão de ser de uma personagem, a *final girl*. Em *10 Cloverfield Lane*, um tipo de história horrífica tem os seus elementos e condições de produção analisados.

Depois de assistir aos filmes analisados, comprovou-se que “[...] as histórias de horror parecem diferir mais em variações superficiais do que nas estruturas narrativas profundas” (CARROLL, op. cit., p.147). Desse modo, qual seria o valor da metaficção em filmes de horror do século XXI? Linda Hutcheon (1991), apoiando-se em Larry McCaffery, considera que a autoconsciência textual pode ser uma estratégia para incitar os leitores a examinar criticamente os códigos culturais e padrões de pensamento. Por fim, deduz-se que a emergência mais potente da metaficção no âmbito da cultura pop do século XXI pode ser mais bem compreendida à luz da aparente evidência de que se alastra na sociedade humana “[...] uma convicção de que nossas maneiras vigentes de moldar o mundo são, em certo sentido, arbitrárias. Podem ser desconstruídas. Não se referem realmente ao mundo” (CARROLL, op. cit., p.294).

## Conclusão

Analisando-se o corpus deste estudo, constatou-se que: a metaficção, no âmbito da narrativa cinematográfica de horror, salienta os clichês do gênero e estabelece com eles uma relação de pastiche intencionalmente construída a fim de indicar os *topoi* narrativos do horror; o horror parece estar ligado a um princípio sensorial, mas que progride em direção a um campo intelectual, enquanto o terror estaria ligado a uma vivência do medo desprovida de índices cognitivos e mais direcionada ao exterior do sujeito; por meio da metaficção, as narrativas cinematográficas analisadas realizam uma discussão sobre os procedimentos da mimese cinematográfica, evidenciando-se que a experiência de medo resultante no espectador não consiste em apenas mostrar imagens que sejam chocantes, mas em uma série de ações conscientes que engendram o enredo e a atmosfera tétrica – retomando a teorização aristotélica, que já dizia que o prazer da *poiesis* não advém da imitação (pura e simplesmente), mas da forma como a “visão da coisa” é produzida; ademais, como consequência desse último resultado, o prazer do espectador tende a ser estimulado em uma perspectiva mais crítica, consciente dos artifícios da narração fílmica, da camada que faz o filme ser algo artístico. Diante desses resultados, conclui-se que a metaficção – aliada a uma mídia de massas – pode representar uma forma ou um veículo de incentivo a uma vivência mais analítica da sétima arte.

## Referências

- BUENO, Silveira. *Silveira Bueno: minidicionário da língua portuguesa*. Ed. rev. e atual. São Paulo: FTD, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANE, Sutter. *Crítica: The Last Showing*. Disponível em: < <http://www.terroracto.es/critica-the-last-showing/> > Acesso em 21 nov. 2016.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- Dicionário Michaelis Online*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em 17 dez. 2016.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>> Acesso em 17 dez. 2016.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JEHA, Julio (Org.) et al. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PELLEGRINI, Tânia, et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

RUSSELL, Jamie. *Zumbis: o livro dos mortos*. Trad. Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya Cult, 2010.