

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

KLAUS'BERG NIPPES BRAGANÇA

**REALIDADE PERTURBADA**  
CHOQUES CORPORAIS, ESPECTROS DOMÉSTICOS E A TECNOFOBIA DA VIGILÂNCIA NO  
FOUND FOOTAGE DE HORROR

Niterói  
2016

KLAUS'BERG NIPPES BRAGANÇA

**REALIDADE PERTURBADA**

CHOQUES CORPORAIS, ESPECTROS DOMÉSTICOS E A TECNOFOBIA DA VIGILÂNCIA NO  
FOUND FOOTAGE DE HORROR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. MARIANA BALTAR

Niterói  
2016

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

- B813 Bragança, Klaus'Berg Nippes.  
Realidade perturbada: choques corporais, espectros domésticos e a  
tecnofobia da vigilância no found footage de horror / Klaus'Berg  
Nippes Bragança. – 2016.  
261 f. : il.  
Orientadora: Mariana Baltar.  
Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal  
Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.  
Bibliografia: f. 250-258.
1. Found footage de horror. 2. Corpo. 3. Família. 4. Vigilância.  
5. Tecnofobia. I. Baltar, Mariana. I. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

KLAUS'BERG NIPPES BRAGANÇA

**REALIDADE PERTURBADA**

CHOQUES CORPORAIS, ESPECTROS DOMÉSTICOS E A TECNOFOBIA DA VIGILÂNCIA NO  
FOUND FOOTAGE DE HORROR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Aprovada em 02 de maio de 2016

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariana Baltar – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Erick Felinto  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Rodrigo Carreiro  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Fabián Núñez  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa  
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2016

*(in memoriam)*

Para Gabriel Labanca, por me ensinar sobre a vida.

## **Agradecimentos**

À Roberta Nunes, por me ensinar como viver.

Aos meus pais, Horlandezan e Rosembergue, por me ensinarem.

À mãe do meu amor, Rita Nunes, por me acolher.

Às minhas irmãs, Hanne e Flávia, por me entenderem.

À minha orientadora Mariana Baltar, pela confiança e aprendizado.

Aos professores Fabián Núñez, Fernando da Costa, Erick Felinto e Rodrigo Carreiro, pelas valiosas leituras e sugestões.

Ao professor Steve Jones, pelas respostas e indicações de leitura.

Ao meu amigo Paolo Bruni, pela amizade.

Aos amigos do curso de Cinema e Audiovisual da Ufes Gabriela Alves, Marcus Neves, José Magalhães Jr., Erly Vieira Jr. e Gabriel Menotti, pelas aulas.

Aos professores do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF Tunico Amâncio e Maurício de Bragança, pelas lições.

Aos amigos do Departamento de Comunicação Social da Ufes Rosane Zanotti, Rodrigo Scherrer, Ismael Thompson, Robson Barros e Helia Joseph, pelas palavras.

Aos colegas de Pós-graduação da UFF Thalita Bastos, Hadija Chalupe, Nina Tedesco, Érica Sarmet, Marcela Dutra, Manu Galindo, Pedro Curi e Diego Brotas, pelas conversas.

Aos amigos do “orfanato cinematográfico” *Finordia Produções Culturais*, Magno Santos, Éder Formigoni, Alex Buck, André Rios e Thiago Lins, por me adotarem.

Aos alunos de iniciação científica do *GHOSTEC*, Juliana Monteiro, Victor Neves, Matheus Santana e Caian Viola, por se horrorizarem comigo.

Ao secretariado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, especialmente Silvinha e Luciana, cujos esforços renderam esta pesquisa.

E aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, cujas disciplinas levaram-me ao horror.

## **Resumo**

Bragança, Klaus' Berg Nippes. *Realidade Perturbada: choques corporais, espectros domésticos e a tecnofobia da vigilância no found footage de horror*. Tese de Doutorado em Comunicação – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

Esta tese investiga alguns filmes do subgênero found footage de horror produzidos após os atentados terroristas de 11/09, principalmente seus reflexos nos domínios do corpo, da família e do lar, da vigilância e do exibicionismo. Tais domínios foram se conjugando cada vez mais ao horror durante o desenvolvimento da modernidade urbana, em especial no que tange as fobias e ansiedades despertadas social, política e culturalmente pelo progresso moderno – espólios ressaltados ainda pelos conflitos e guerras contemporâneas. Corpo, família e vigilância estão sensacionalmente atrelados entre si e o found footage de horror incorpora e materializa estas propriedades em suas narrativas. Visando formatar visibilidades íntimas através do controle do ponto de vista conferido às famílias e ao amador pela mídia digital, o found footage de horror ressuscita assim figuras de alteridade e convenções estilísticas do horror por meio do poder de visibilidade adquirido pelo indivíduo. Com a decorrente disputa pelo poder de visibilidade entre agentes emergentes e tradicionais do campo midiático, o found footage de horror direciona seus medos ao uso cotidiano das tecnologias digitais de mídia, fomentando então uma tecnofobia.

*Palavras-Chave:*

1. Found Footage de Horror 2. Corpo 3. Família 4. Vigilância 5. Tecnofobia

## **Abstract**

Bragança, Klaus' Berg Nippes. *Realidade Perturbada: choques corporais, espectros domésticos e a tecnofobia da vigilância no found footage de horror*. PhD. Thesis in Communication – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

This thesis investigates some movies of the found footage horror film subgenre produced after the terrorists attacks of 09/11, especially its reflexes in the domains of the body, the family and the home, the surveillance and the exhibitionism. Such domains have been increasingly combining to the horror during the development of urban modernity, in particular regarding phobias and anxieties stirred social, political and culturally by modern progress – spoils highlighted by contemporary conflicts and wars. Body, family and surveillance are sensorially tied to each other and the found footage horror film embodies and materializes these properties in its narratives. Targeting to format intimate visibilities through the point of view control given to the families and to the amateur by the digital media, the found footage horror film resurrects alterity figures and stylistic conventions of horror through the power of visibility acquired by the individual. With the resulting dispute for the visibility power between emerging and traditional agents of the media field, the found footage horror film directs his fears to the everyday use of digital media technologies, fostering then a technophobia.

### *Keywords:*

1. Found Footage Horror Film 2. Body 3. Family 4. Surveillance 5. Technophobia

## Lista de Figuras

Figura 1: a repórter Angela conduz uma entrevista íntima em [REC].....	95
Figura 2: a menina Jeniffer toca o antecampo em [REC].....	97
Figura 3: a dinâmica da mordida em [REC].....	100
Figura 4: o olhar para dentro do <i>night-shot</i> em [REC].....	101
Figura 5: a família amedrontada por ameaças externas em <i>The lonely villa</i> .....	105
Figura 6: anúncio publicitário com a “família Netflix”.....	115
Figura 7: o <i>set up</i> de felicidade programado na câmera em <i>Home Movie</i> .....	121
Figura 8: o confronto aos valores familiares em <i>Home Movie</i> .....	123
Figura 9: o último jantar de família em <i>Home Movie</i> .....	125
Figura 10: a distância da mãe em <i>Atrocious</i> .....	127
Figura 11: a duplicação da audiência em <i>Atrocious</i> .....	128
Figura 12: o sacrifício ritualístico em <i>Atrocious</i> .....	129
Figura 13: o horror patológico escondido nas memórias de família em <i>Atrocious</i> .....	130
Figura 14: a vigilância do sono em <i>Atividade Paranormal</i> .....	134
Figura 15: a presença insistente da câmera em <i>Atividade Paranormal</i> .....	136
Figura 16: montagem com a técnica da <i>transfoto</i> .....	140
Figura 17: o “escroto assombrado” visto pelo Dr. J. R. Harding.....	142
Figura 18: o “rosto no escroto” visto pelos médicos canadenses.....	143
Figura 19: a fotografia espírita na abertura de <i>Lake Mungo</i> .....	144
Figura 20: o fantasma fabricado de Alice em <i>Lake Mungo</i> .....	145
Figura 21: o fantasma digital em <i>Lake Mungo</i> .....	147
Figura 22: a presença espectral preservada nas memórias de família em <i>Lake Mungo</i> .....	149
Figura 23: a máscara de <i>glitch</i> do monstro em “ <i>Tuesday the 17<sup>th</sup></i> ”.....	152
Figura 24: as memórias digitais em “ <i>Tuesday the 17<sup>th</sup></i> ”.....	153
Figura 25: as interferências digitais sobre a morte em “ <i>Tuesday the 17<sup>th</sup></i> ”.....	154
Figura 26: a violência dos vigiados em <i>Getting Evidence</i> .....	159
Figura 27: o erotismo do corpo feminino refletido na videovigilância de <i>Look</i> .....	175
Figura 28: o olhar erótico da câmera de celular em <i>Look</i> .....	176
Figura 29: “ <i>the candid camera killers</i> ” agredindo o policial em <i>Look</i> .....	177
Figura 30: o <i>MacGuffin</i> de impunidade com o policial-stripper em <i>Look</i> .....	180
Figura 31: a afetação do mau-olhado segundo a <i>Spiritual Science Research Foundation</i> .....	182
Figura 32: o convívio mediado por telas em <i>Alone with her</i> .....	184
Figura 33: a frustração sexual de Doug em <i>Alone with her</i> .....	186
Figura 34: o olhar sem rosto em <i>388 Arletta Avenue</i> .....	187
Figura 35: a vigilância presencial do sono em <i>388 Arletta Avenue</i> .....	188
Figura 36: a coleção de “vidas de vídeo” em <i>388 Arletta Avenue</i> .....	190
Figura 37: o <i>insert</i> com a vigilância do diário confidencial em <i>My little eye</i> .....	199
Figura 38: a confissão do roteiro oculto em <i>My little eye</i> .....	201
Figura 39: o espetáculo sensacionalista da morte em <i>My little eye</i> .....	202
Figura 40: a campanha sexual para a promoção de <i>Ragini MMS</i> .....	205
Figura 41: os “olhares invisíveis” encenados pelos espelhos em <i>Ragini MMS</i> .....	207
Figura 42: a baixa definição da ameaça fantasmagórica em <i>Ragini MMS</i> .....	208
Figura 43: montagem com o estupro sobrenatural em <i>100 Ghost Street</i> .....	214
Figura 44: a “imagem negativa” do espectro em <i>100 Ghost Street</i> .....	215
Figura 45: a “espiral de vigilância” global oferecida pela empresa <i>Spiral Inc.</i> .....	217
Figura 46: o <i>happy slapping</i> de “ <i>Tape 56</i> ” em <i>V/H/S</i> .....	227
Figura 47: a inocência feminina ameaçada pela tecnologia em “ <i>Amateur night</i> ”.....	228
Figura 48: a fúria do objeto de prazer do olhar masculino em “ <i>Amateur night</i> ”.....	229

Figura 49: a monstruosidade feminina sob a ótica masculina em “ <i>Amateur night</i> ” .....	230
Figura 50: montagem com os detalhes da sobreposição de janelas em “ <i>The sick thing</i> ” .....	232
Figura 51: o ferimento auto-infligido por Emily em “ <i>The sick thing</i> ” .....	233
Figura 52: o experimento científico alienígena em “ <i>The sick thing</i> ” .....	234
Figura 53: as <i>camgirls</i> Megan e Amy em <i>Megan is missing</i> .....	236
Figura 54: a moeda de troca sexual de Megan em <i>Megan is missing</i> .....	237
Figura 55: o cadáver real da vítima de um predador sexual em <i>The child molester</i> .....	239
Figura 56: a impotência do CCTV para identificar o criminoso em <i>Megan is missing</i> .....	240
Figura 57: o sensacionalismo do cadáver de Megan em <i>Megan is missing</i> .....	241

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: PERTURBAÇÕES ÍNTIMAS</b> .....	<b>38</b>
1.1 A MODERNIDADE DO HORROR .....	<b>43</b>
1.1.1 CONFLITOS DO HORROR .....	<b>49</b>
1.1.2 O HORROR DA GUERRA E A GUERRA AO TERROR .....	<b>60</b>
1.2 CORPO PERTURBADO .....	<b>69</b>
1.2.1 TOQUES DE HORROR .....	<b>77</b>
1.2.2 INTIMIDADES DO HORROR .....	<b>81</b>
1.2.3 CHOQUES CORPORAIS: [REC] .....	<b>89</b>
<b>CAPÍTULO 2: INTIMIDADES DOMÉSTICAS</b> .....	<b>103</b>
2.1 A FAMÍLIA, O LAR E A CULTURA DO VÍDEO .....	<b>112</b>
2.1.1 PROBLEMAS DE FAMÍLIA: <i>HOME MOVIE</i> E <i>ATROCIOUS</i> .....	<b>119</b>
2.1.2 A CASA CAIU: <i>ATIVIDADE PARANORMAL</i> .....	<b>131</b>
2.2 IMPRESSÕES DA MORTE .....	<b>138</b>
2.2.1 FANTASMAS DE FAMÍLIA: <i>LAKE MUNGO</i> .....	<b>144</b>
2.2.2 MÁSCARAS DO SLASHER: “ <i>TUESDAY THE 17<sup>TH</sup></i> ” .....	<b>149</b>
<b>CAPÍTULO 3: VIGILÂNCIA EXIBICIONISTA</b> .....	<b>156</b>
3.1 PODERES DA VIGILÂNCIA .....	<b>165</b>
3.1.1 A MORAL DO OLHAR: <i>LOOK</i> .....	<b>172</b>
3.1.2 MAU-OLHADO: <i>ALONE WITH HER</i> E <i>388 ARLETTA AVENUE</i> .....	<b>181</b>
3.2 AMEAÇAS DA VIGILÂNCIA .....	<b>190</b>
3.2.1 VENI, VIDI, VICI: <i>MY LITTLE EYE</i> E <i>RAGINI MMS</i> .....	<b>197</b>
3.2.2 JANELA DA ALMA: <i>100 GHOST STREET: THE RETURN OF RICHARD SPECK ...</i>	<b>208</b>
3.3 AMEAÇAS DO EXIBICIONISMO .....	<b>216</b>
3.3.1 OLHO POR OLHO: “ <i>AMATEUR NIGHT</i> ” E “ <i>THE SICK THING THAT HAPPENED TO EMILY WHEN SHE WAS YOUNGER</i> ” .....	<b>225</b>
3.3.2 OLHAR PERDIDO: <i>MEGAN IS MISSING</i> .....	<b>235</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>243</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>250</b>
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	<b>258</b>

## Introdução

“Nothing is more painful to the human mind than, after the feelings have been worked up by a quick succession of events, the dead calmness of inaction and certainty which follows and deprives the soul both of hope and fear”.

Mary Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus*, 1818.

Quase dois séculos após a publicação do clássico de Mary Shelley pode-se dizer que o horror como gênero da cultura popular continua a se transformar enquanto preserva marcas e códigos que remontam a um universo delimitado, porém expansivo o bastante para enriquecer e sustentar sua produção e consumo. O modo como migra entre meios e linguagens, adequado da literatura ao cinema, fez com que o horror ultrapassasse fronteiras geográficas e barreiras nacionais para imbricar-se com as mais diversas culturas. Desenvolvendo-se junto à sociedade o horror absorve suas angústias e desejos para devolvê-los como visões ou expressões do mundo: tão importante quanto o que o horror tira da realidade é o que deposita sobre a realidade, o que nos diz sobre o mundo e a humanidade, e o que o mundo e a humanidade incorporam do horror.

Durante a modernidade o horror acompanhou o advento do cinema e sua trajetória, dos curtas do Primeiro Cinema às vanguardas artísticas autorais, dos *Blockbusters* produzidos pelo *Studio-system* norte-americano ao filme B, coube ao horror articular seus pressupostos sensacionais e afetivos para identificar os perigos e fobias da modernidade nos domínios cinematográficos. Mais do que obedecer à forma fílmica, hoje parece que o gênero ainda contribui ativamente para a formação de uma pedagogia do olhar preponderante na economia de circulação dos produtos audiovisuais contemporâneos.

O problema geral tratado nesta pesquisa é investigar como o chamado “*Found Footage de horror*” contemporâneo materializou algumas perturbações em relação ao corpo, à família e à vigilância. Através de procedimentos de linguagem correlacionados a estas instâncias capazes de dar acesso íntimo à vida cotidiana, o horror incorporou perturbações e fobias geradas por este acesso. Durante a modernidade estas instâncias se integraram cada vez mais e hoje são traduzidas pelo horror em uma escala de intensidades que ampliaram as convenções de linguagem.

Esta potência em desestabilizar as convenções também traz implicações similares para o próprio gênero; embora possamos identificar sem muitas dificuldades um típico exemplar do horror através de uma única experiência, poucos universos parecem ser tão voláteis na cultura popular quanto o horror. Se as fronteiras vacilam embaçando a crítica e há uma fertilidade de interesse que acomete sazonalmente a história do gênero, vale perguntar, por que é preciso empreender esforços para a investigar o horror agora? O que pode corroborar investidas sobre um fenômeno tão amplo e simultaneamente tão restrito dentre os interesses humanos, sociais, políticos e culturais que compõem a contemporaneidade? Grosso modo, o horror importa porque resiste, persiste e insiste sobre a vida.

É o horror que pode ditar o conhecimento feito sobre ele. O que o gênero nos autoriza falar, ou o que pensa e nos faz pensar sobre o mundo, continua a ser uma relação mediada pela obra. Novas incursões sobre velhos filmes, abordagens antigas sobre novos filmes, de qualquer maneira, o gênero fomenta um conhecimento e uma pedagogia constantemente atualizável pela vida – como dito, o horror ensina.

Invariavelmente qualquer estudo sobre o gênero procura responder por um efeito recorrente: o medo – mesmo que esta marca nem sempre seja atestada em toda obra, a relação com o medo obedece também uma demanda humana. Não é coincidência que o medo seja incorporado na cultura popular durante o desenvolvimento da modernidade. Menos secularizada do que ostentaria ser, a sociedade moderna conservou uma imaginação pelo fantástico perpetuada em várias manifestações culturais, sobretudo com a entrada do cinematógrafo no circuito das atrações urbanas. O projeto moderno condenara-se a projetar também suas fobias.

Um projeto de modernidade também se atenta para outros desejos estimulados com o acuro da tecnociência. Atender vontades de controlar a realidade, ampliar as margens do real, esmiuçar seus detalhes orientou a mentalidade, a técnica e a cultura popular da modernidade. O realismo é apresentado como uma chave estética: ilusões, representações, imitações, reproduções, simulações, impressões e projeções compõem o cenário das atrações urbanas oferecidas ao indivíduo para exercitar “sensações realistas” a partir de máquinas, artifícios e técnicas. Inserido neste âmbito, o cinema repercute como espetáculo que potencializa a vocação pelo realismo na modernidade.

Desde seu princípio o cinema conseguiu burlar os limites do mundo visível, subjugando o olhar natural e até mesmo expandindo as capacidades da visão através de tecnologias. Ainda no século XIX, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge demonstrou os limites humanos da visão, ao passo que magnificou a dimensão mecânica da visibilidade técnica, ao fotografar o galope de um cavalo através do encadeamento de câmeras estereoscópicas. A fração dos movimentos temporalmente congelados pela imagem técnica tornou claro que a realidade possuía aspectos talvez negligenciados, senão invisíveis ao olhar humano, que poderiam abrir novas perspectivas à consciência. A tecnologia ofertava uma cobertura do mundo natural ainda incompreendida pela virgindade pedagógica do olho moderno, algo que poderia aprofundar o conhecimento da realidade encoberto pelos limites da percepção.

O desenvolvimento das tecnologias cinematográficas era orientado para uma pedagogia do olhar capaz de abrir uma janela para o que a realidade e a vida escondiam. O Primeiro Cinema, em especial os registros de Auguste e Louis Lumière, se balizou na captura de imagens do cotidiano, empregando a tecnologia para desnudar a realidade, uma atitude quase científica que poderia apresentar nitidamente novas atrações para as mesmas situações que outrora seriam vistas apenas com a banalidade substancial que essas próprias ações autorizavam, por exemplo, a chegada de uma locomotiva à estação. Se imagens calcadas no mundo natural poderiam chocar a percepção, seja pelo desmembramento do movimento ou pela escala microscópica que poderiam atingir, não tardou para que artistas e investidores encontrassem outras funções e objetivos para empregar a nascente tecnologia.

Em algum momento e por determinadas circunstâncias sociais, políticas e tecnológicas o cinema incorporou demandas culturais subsidiadas pela imaginação moderna. Histórias que seguiriam rumos paralelos sofreram interseções que adensaram seus caminhos e confirmaram a volatilidade entre fronteiras antes metodicamente segregadas – a ficção e o real, o público e o privado, o espetacular e o banal, o sagrado e a ciência cambiavam valores em regimes narrativos populares.

Ao longo do século XX o horror atentou-se para os ditames da realidade ao mesmo tempo em que não perderia de vista a imaginação atávica, sempre permitindo conciliá-las para devolvê-las como visões ou metáforas do mundo moderno. Acompanhando as crises, angústias e fobias que surgiam junto à sociedade, o gênero se atualizava constantemente, embora não abandonasse figuras tradicionais do horror:

repetia certos padrões junto a inovações narrativas, estéticas e, não menos importantes, tecnológicas.

Historicamente o cinema de horror sempre se apropriou de temas e fobias da realidade, bem como de outros meios e linguagens artísticas, da literatura ao teatro, da pintura ao videogame. Nos últimos anos os formatos audiovisuais do real<sup>1</sup> estiveram entre os mais recorrentes, seja o estilo documentário, o reality show ou o telejornalismo. Estas ficções chamadas por acadêmicos, críticos e fãs de “*Found Footage de horror*” têm se tornado cada vez mais frequentes e despontaram principalmente após o sucesso de sua referência máxima, *A bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999). A marca que nomeia este universo é um letreiro recorrente antes do início da narrativa atestando a veracidade da gravação, em geral descoberta ao acaso (“*found footage*”).

Desde 1999 o subgênero absorve transformações e expande sua concentração, desintegra e reintegra códigos, desestabiliza padrões e alça patamares às vezes pouco explorados ou mesmo debatidos. O intuito desta pesquisa é investigar como o subgênero reflete a (e sobre a) cultura popular contemporânea. Em pouco mais de quinze anos coube ao found footage apropriar-se de figuras tradicionais do cinema de horror para remodelar seus conceitos. Neste período vimos o subgênero invadir domínios tradicionalmente ligados a outras temáticas e enredos de horror, como seria o caso do *slasher* ou do *torture porn*<sup>2</sup>.

Atravessamos um momento de turbulência cultural e o found footage reflete estes anseios, um caos implementado tecnológica e criativamente apto a perturbar até seus próprios domínios. Como um produto da cultura popular o found footage é composto por um híbrido de linguagens e formatos: incorpora as condutas de atuação e os estilos de representação domésticos, reveste-se do conflito travado entre a mídia de massa e a mídia amadora, nutre-se do poder de vigilância e do direito de exibicionismo que as tecnologias digitais alimentam. O found footage de horror parece ser um fenômeno fílmico que personifica a ambivalência do momento cultural.

---

<sup>1</sup> Chamo de “formatos do real” certos produtos audiovisuais que usam a realidade como matéria-prima para embasar e compor criativamente suas propostas artísticas ou informacionais, ao contrário dos formatos ficcionais que criam ou simulam uma realidade inspirada no real como material narrativo.

<sup>2</sup> Estes três subgêneros estão entre os mais frequentes do horror: o *slasher* se caracteriza pelo assassino mascarado que retalha jovens e adolescentes explicitamente, já o *torture porn* exhibe gratuitamente uma cena de tortura quase pornográfica para o olhar público.

Na edição da revista *Time* de 16 de agosto de 1999, o repórter Richard Corliss aborda *A bruxa de Blair* como um filme que intriga a pedagogia formalizada pelas convenções cinematográficas:

Este não é o padrão de filmes de Hollywood, cuja finesse técnica tranquiliza enquanto excita. Os bizarros filmes de horror indie parecem não-mediados, fora de controle, um instantâneo borrado ou aberrante de loucura. É como se a filmagem tivesse sido encontrada, um ano depois, e tudo o que resta é um registro granuloso de acontecimentos terríveis<sup>3</sup> (Vol.154, n.7, p.61)<sup>4</sup>.

Desde seu lançamento, primeiramente no *Festival de Sundance*, que o filme provoca inúmeros debates em torno de seus métodos, técnicas, encenações e até mesmo de suas estratégias de marketing viral – um ponto forte de sua promoção e da adesão massiva que a obra independente recebeu. Nesta mesma edição do *Sundance* outro título importante corroborou algumas premissas disseminadas por *A bruxa de Blair*. *American Movie: the making of Northwestern* (Chris Smith, 1999), documentário sobre Mark Borchardt, um cineasta independente americano que, apesar de suas restrições orçamentárias, vícios, problemas pessoais e técnicas amadoras, persistia com suas atividades cinematográficas domésticas.

Distinto da proposta do filme de Myrick e Sánchez, que trocam de lugar com os atores, delegando a realização a eles enquanto assumem o papel da “bruxa invisível”, *American Movie* é um “verdadeiro” documentário sobre as práticas fílmicas feitas por um cineasta desligado do circuito comercial de Hollywood, um realizador *runaway* entusiasmado com suas atividades audiovisuais. Borchardt mantém uma prática diletante que impele seus investimentos e afetos diante e atrás das câmeras, um profundo desejo otimista de produzir o “genuíno filme americano”, *Northwestern* – um drama psicológico em preto e branco granuloso, de atmosfera sombria carregada com um espectro de horror.

Ele não consegue fazer este filme por motivos que variam entre os mencionados mais acima, mas motivado ou não pela presença dos documentaristas, Borchardt resolve então terminar seu curta, *Coven* (1997): um thriller de 37 minutos gravado em preto e branco granuloso, de atmosfera sombria carregada com um

---

<sup>3</sup> This is not your standard Hollywood movie, whose technical finesse reassures even as it excites. The bizarre indie horror films seem unmediated, out of control, a blurred or garish snapshot of lunacy. It's as if the footage had been found, a year later, and all that's left is a grainy record of awful happenings.

<sup>4</sup> Esta e as demais citações de obras estrangeiras referenciadas na bibliografia foram traduzidas pelo autor deste trabalho.

espectro de horror – a repetição é intencional, é a marca autoral do diretor. Apesar de não ser seu sustento, a dedicação de Mark ao ofício não pode ser chamada de informal, pois é parte deliberada de sua rotina e conduta de vida, mais, é um projeto de vida. Linda Badley comenta que “Borchardt faz filmes desde os catorze anos, vive no porão de sua mãe, sustenta três filhos entregando jornais e trabalhando em um cemitério, e faz filmes de modo confessional com um elenco e equipe recolhidos entre amigos e familiares”<sup>5</sup> (2010, p.54).

Conscientemente ou não, *American Movie* e *A bruxa de Blair* anunciavam ao mundo algumas tendências que o horror viria a assumir na cinematografia contemporânea: os filmes demonstram cada qual a sua maneira que qualquer um poderia fazer um filme de horror, onde quer que estivesse. Este é um fator decisivo para o momento cultural, pois mostra que o sistema normativo da indústria Hollywoodiana não mais poderia concentrar a produção ou a as convenções do horror nos Estados Unidos e no mundo – os fatores econômicos e comerciais também contam neste cálculo, pelo menos ao que concerne o filme de Myrick e Sánchez, já que provaram que o horror não precisaria mais de um investimento alto em tecnologia e estrelas para repercutir massivamente nas bilheterias.

Estas foram algumas das perturbações ocasionadas especialmente com a popularização de *A bruxa de Blair*, porém outra mais latente emergia na crítica em periódicos, em estudos acadêmicos e em comunidades de aficionados: termos como “*docu-horror*”, “*POV horror*”, “*hand-held camera horror*”<sup>6</sup>, “*horror mock-dockumentary*” (ROSCOE, 2000), “pseudo-documentário de horror” (TRESCA, 2011), “falsos documentários de horror” (CARREIRO, 2013a), “falsos found footage de horror” (CARREIRO, 2013d), “*new verité horror*” (GRANT, 2013), “*live-record horror*” (LAYCOCK, 2011), “*discovered footage*” (BORDWELL, 2012), “horror em direto” (PEPERONI, 2011), “*reality horror film*” (HELLER-NICHOLAS, 2011) entre outros, surgiam para acompanhar o fluxo da crescente produção do subgênero, com proporção ampliada em consequência da proliferação das tecnologias digitais.

---

<sup>5</sup> “Borchardt has been making films since he was fourteen, lives in his mother’s basement, supports three children by pitching newspapers and working at a cemetery, and makes films in a confessional mode with a cast and crew gleaned from friends and family members”.

<sup>6</sup> Estes três primeiros termos são usados especialmente entre comunidades culturais que trocam arquivos e filmes através de fóruns, blogs, sites de compartilhamento de vídeos e plataformas *peer-to-peer* na internet.

Todas as terminologias tentam denominar e explicar um fenômeno em disputa de definição, procuram dar uma resposta para aquilo que vem abalando inúmeros cânones estéticos e narrativos, e que por isso merece receber uma distinção apropriada a sua forma. Durante este começo do século XXI a disputa conceitual se refreou sobre a alcunha “found footage de horror”. Ainda que incida sobre um estilo documental composto por imagens de arquivo e gravações pré-existentes, como pode ser visto em vários documentários de Péter Forgács, realizados a partir de registros de família e filmagens amadoras (*The Danube Exodus*, 1998; *Angelos’ film*, 2001 etc.), a terminologia vigorou.

Como nos lembra Alexandra Heller-Nicholas na introdução de sua publicação recente “o cavalo da definição há tempos fugiu do estábulo e ‘found footage de horror’ agora é o rótulo mais extensamente reconhecível para o subgênero”<sup>7</sup> (2014b, p.21). A imprensa também teve papel importante na legitimação do subgênero, como constata-se no título da matéria publicada na edição online do *The Boston Globe* de 02 de janeiro de 2014, “*Hollywood embraces found-footage craze*”. Comparado ao período de lançamento de *A bruxa de Blair*, a matéria do jornalista Michael Ordoña procura mostrar o aumento vertiginoso na produção do subgênero no período entre 2007 e 2013, na qual “64 filmes como tais foram feitos, ou três vezes tantos quanto em toda a história do cinema até ali”<sup>8</sup>.

Parece que a classificação definitiva não estancou as investidas críticas sobre este universo particular, mas ampliou a quantidade e qualidade dos problemas e questões surgidos com a legitimação do campo de interesse. Para termos um norte conceitual podemos tomar como definição a proposta apresentada no livro de Heller-Nicholas, que abrange e sintetiza bem os critérios usuais empregados:

Um tipo muito particular de estética do cinema amador define o found footage de horror contemporâneo, e uma de suas características mais imediatamente reconhecíveis é materializada através de uma gravação trêmula feita à mão, má qualidade de imagem e som, e quase sempre através da inclusão diegética da câmera<sup>9</sup> (2014b, p.14).

---

<sup>7</sup> “the definitional horse has long bolted from the stable and ‘found footage horror’ is now the most widely recognizable label for the subgenre”.

<sup>8</sup> “64 such films were made, or three times as many as in the entire history of cinema before that”.

<sup>9</sup> A very particular brand of amateur filmmaking aesthetics define contemporary found footage horror, and is one of its most immediately recognizable features materializing through hand held shaky cinematography, poor sound and image quality, and almost always through the diegetic inclusion of the camera itself.

Seja qual for a resposta estética indicada na terminologia, o found footage não respeita completamente os limites traçados por seus congêneres, pois ainda é um estilo em transformação, temos por enquanto sua gênese e crescimento, algo que continua a perturbar padrões, linguagens, maneirismos, valores, estudiosos e o público. O found footage de horror perturba uma diversidade de domínios públicos e privados de caráter produtivo e criativo, doméstico e social, político e moral, econômico e ideológico, que sua listagem completa seria aderente ao projeto de Umberto Eco em *A vertigem das Listas* (2010).

Não é intenção da pesquisa catalogar todos os filmes de horror que se encaixam sobre estas características ou sobre a rubrica found footage<sup>10</sup>, contudo foi importante para o percurso analítico trilhado examinar como o subgênero se espalhou e se ramificou pelo mundo, trafegando entre espaços profissionais e caseiros. Por exemplo, uma rápida pesquisa no *YouTube* usando uma única palavra-chave irá encontrar um canal intitulado “*Found Footage*”<sup>11</sup> mantido pelo usuário *JLovesHarleyQ*, e que possuía 155 vídeos armazenados entre longas e curtas-metragens, profissionais e amadores, comerciais e independentes. Em outro canal similar, *DocuHorror/Found Footage Films*<sup>12</sup>, mantido pela usuária *DeeandraRose*, a proporção é parecida: 158 vídeos publicados.

Da mesma forma séries televisivas que homenageiam o horror, como o famoso seriado *Arquivo X* (criado por Chris Carter e exibido entre 1993 e 2002, com um breve retorno em 2016), assumiu em 2000 no décimo segundo episódio de sua sétima temporada a influência de um clássico dos reality shows, *COPS* (criado por John Langley e Malcolm Barbour, e exibido desde 1988 através de diversas dilatações e extensões narrativas). No episódio “*X-COPS*” os agentes do FBI são mobiliados em uma trama de horror formatada através da lógica representacional do reality show criminal, adicionando arquétipos e ícones típicos do cinema de horror, como lobisomens, além do “retrato falado” de um suspeito célebre, *Freddy Krueger*.

Outra série mais recente que também presta um tipo de homenagem ao horror, *Supernatural* (criada por Erick Cripke e exibida desde 2005), teve que se render aos códigos destilados do found footage pela relevância adquirida dentro do universo

---

<sup>10</sup> O professor Rodrigo Carreiro criou uma interessante lista no site *IMDB* com o mapeamento que fez sobre o subgênero. Cf em: <<http://www.imdb.com/list/ls054367204/>>.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PLD059B32FCC891B8A>>.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PL3ADAC91838CD26A5>>.

conceitual do gênero. O quarto episódio da oitava temporada, “*Bitten*”, veiculado em 2012, assume os pressupostos estéticos do estilo amador, bem como as motivações narrativas que respaldam o registro das situações vividas pelos personagens. Pode-se dizer que esta atitude é sensível, mas também é uma adoção lucrativa, pois trata-se de um estilo reconhecível e promissor em audiência.

Acompanhando este fluxo muitos estudos examinam ponderações estéticas que invariavelmente procuram explicar os efeitos realistas das obras ofertados na dimensão da espectralidade. Estas abordagens remontam principalmente ao início do subgênero, quando a popularidade de *A bruxa de Blair* alcançou o interesse acadêmico, como podemos ver no artigo de Jane Roscoe publicado na revista *Jump-Cut* n.43, “*The Blair Witch Project: Mock-documentary goes mainstream*” (2000); ou ainda no estudo de Margrit Schreier “‘*Please help me; all I want to know is: Is it real or not?*’: *How recipients view the reality status of The Blair Witch Project*” (2004).

Um foco de interesse para alguns pesquisadores foi (e continua sendo) as estratégias de marketing e promoção que certos filmes empregam, algo que intrigou acadêmicos desde o lançamento do filme de Myrick e Sánchez em 1999. Brigid Cherry se atentou para a questão no capítulo “*Stalking the web: celebration, chat and horror film marketing on the internet*”, escrito para o livro editado por Ian Conrich, *Horror Zone* (2010), e considera os aspectos mercadológicos envolvidos no sucesso de filmes de horror tomando como fundamento também *A bruxa de Blair*.

Este trabalho de Cherry aponta para uma interseção interessante, o vínculo transmidiático que as estratégias de promoção do found footage assumem. Outros estudiosos seguiram esta interseção a partir de novos títulos que viriam a surgir ao longo do século XXI, como Daniel North em “*Evidences of things not quite seen: Cloverfield’s obstructed spectacle*” (2010) que aprofunda o debate sobre a visualização interrompida do filme articulada ao marketing viral feito para a divulgação da obra nos cinemas. *Cloverfield* (2008) surgiu como um modelo interessante para avaliar as condições mercadológicas estimuladas por sua campanha de convergência midiática, discutida também por Emanuelle Wessels em “‘*Where were you when the monster hit?*’ *Media convergence, branded security citizenship, and the trans-media phenomenon of Cloverfield*” (2011).

Outras franquias estabelecidas no circuito mainstream mantinham esta preocupação, como *Atividade Paranormal* que conta com seis filmes consecutivos, mais seu *spin-off* japonês. Janani Subramanian acata este problema no artigo “*Candid Cameras: transmedia haunting and the Paranormal Activity franchise*” (2014). Significativo para alguns pesquisadores é a correspondência desta franquia com a questão do consumo, algo percebido por Hahner, Varda e Wilson em “*Paranormal Activity and the horror of abject consumption*” (2012).

A franquia *Atividade Paranormal* ainda trouxe outras complexidades em sua narrativa, como a relação entre o feminino, o horror e a tecnologia, um fator determinante na dissertação de mestrado de W. Patrick Bingham, *Possessed Technology: exploring the gender-technology relationship in the Paranormal Activity franchise* (2011) – um problema travado também na época de lançamento de *A bruxa de Blair* por Deneka C. MacDonald (2002) e Linda Badley (2003).

Apesar de muitos acadêmicos estarem se enveredando pelo found footage, resumido nesta pequena relação, alguns estão desenvolvendo estudos mais robustos e concentrando importantes contribuições na história e mapeamento do subgênero, como a própria Heller-Nicholas (2009a; 2009b; 2011; 2014a; 2014b). Xavier Aldana Reyes, estudioso das heranças da literatura Gótica na cultura popular contemporânea, vem procurando dialogar com o found footage em alguns de seus trabalhos prévios (2013a; 2013b) e de maneira mais específica em recentes publicações editadas junto a Linnie Blake, *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon* (2016) e *Digital Nightmares* (2015).

Neste mesmo sentido é necessário prestigiar as colaborações de importantes pesquisadores no cenário brasileiro que trazem debates notáveis para o found footage, com destaque ao professor Rodrigo Carreiro, interessado substancialmente na estética do subgênero através do design de som (2013a; 2013b), também na questão da câmera diegética (2013c; 2013d; 2013e), e junto com Laura Loguercio Cánepa, o que chamaram de câmera intra-diegética (2014).

A maior parte da bibliografia exclusiva sobre found footage, como pode ser visto nos títulos citados, se concentra praticamente em filmes precursores, comerciais e norte-americanos, deixando à deriva uma vastidão de outras obras que continuam a ser lançadas todos os anos. O livro já citado de Heller-Nicholas empreende esse

esforço e procura resgatar junto à pré-história do subgênero outros produtos marginais, descentralizados do mercado, mas reconhece que “apenas arranhou a superfície do alcance global do found footage de horror, e a vasta gama de produções internacionais para o subgênero que sugere sua durabilidade”<sup>13</sup> (2014b, p.169).

Não são muitos os pesquisadores que tentam fugir dos blockbusters de sucesso e dos títulos consagrados, não por conta de algum prestígio derivado disto, mas talvez por causa do impacto sobre a audiência que um produto mainstream alcança, ou talvez pela facilidade de circulação que o filme obtém. Isso complica um pouco a diversidade de fontes. Poucos foram os trabalhos localizados com objetos distintos aos que em geral se abordam. Um deles, entretanto, foi extremamente pertinente não só por considerar filmes diferentes, mas também pelo problema levantado no trabalho. O cineasta e pesquisador de Nova Deli Shaunak Sen (2014) discute o sensacionalismo pornográfico do vídeo de baixa resolução feito por celular como estratégia de divulgação e engajamento da audiência no found footage hindi *Ragini MMS* (Pawan Kripalani, 2011). No filme um casal deve manter o decoro de sua libido para evitar que os fantasmas digitais punam a má conduta sexual.

O mesmo pode ser dito sobre o artigo de Barry Kaith Grant “*Digital anxiety and the new verité horror and sf film*” (2013) que adota cinematografias estrangeiras – como o norueguês *Trolljegeren* (André Øvredal, 2010) – sem abandonar os cânones e precursores do estilo, entre eles *Holocausto Canibal* (Ruggero Deodato, 1980). A questão da ansiedade digital é tratada pelo pesquisador como uma chave de leitura para alguns membros do subgênero, o que, por um lado, determina um marco temporal obedecido pelos filmes e suas experiências.

Muitos filmes compõem a amostra retirada do subgênero, seja como comparativos, outros como citações de marcas do universo, apenas alguns são aprofundados analiticamente – como forma de orientar os argumentos que conduzem o percurso de pesquisa. O recorte do estudo pretende contemplar exemplares consagrados dentro do universo, tanto por público e crítica, e ainda produtos menos conhecidos e também pouco discutidos por acadêmicos. Além disso, selecionei as produções que orientam os capítulos da tese através de um recorte temporal que privilegia sobretudo o período após 2001, um período nebuloso comentado adiante.

---

<sup>13</sup> “has only scratched the surface of the global reach of found footage horror, and the vast range of international additions to the subgenre suggests its durability”.

Ao longo do estudo irei investigar os seguintes filmes: *[REC]* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007), *Home Movie* (Christopher Denhan, 2008), *Atrocious* (Fernando Barreda Luna, 2010), *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2007/2009), *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008), a “antologia de horror” *V/H/S* (vários diretores, 2012), *Look* (Adam Rifkin, 2007), *Alone with her* (Eric Nicholas, 2006), *388 Arletta Avenue* (Randall Cole, 2011), *My little eye* (Marc Evans, 2002), *Ragini MMS*, *100 Ghost street: the return of Richard Speck* (Martin Wichmann, 2012) e *Megan is missing* (Michael Goi, 2011). Estes filmes estão divididos entre os três capítulos que compõem o estudo, sendo que alguns poderão ser retomados em mais de um capítulo, como é o caso de *V/H/S*, formado por vários curtas-metragens, e que por isso serão desmembrados entre os capítulos.

O objetivo do primeiro capítulo, “*Perturbações íntimas*”, é organizar uma argumentação assessória para o desenvolvimento analítico da pesquisa, dividida em três grandes categorias perturbadas após os atentados de 11 de setembro, mas que já haviam sido alcançadas e tensionadas pelo horror antes da catástrofe: o corpo, a família e a vigilância. Cada instância é discutida e analisada em um capítulo próprio, e embora sucedidas, uma irá amparar a outra – noto que as categorias identificadas são frequentemente atingidas em períodos de instabilidade, e no atual estágio da cultura parecem estar fortemente atreladas umas às outras, além, é claro, de serem temas recorrentes na história do horror (que as reprocessa sazonalmente).

Tal opção procura ressaltar a importância que estas categorias possuem como “pautas” tanto na agenda pública quanto na cultura popular. Em cada capítulo questiono como as perturbações geradas sobre estas instâncias contemporâneas afetam a materialidade e a experiência fílmica do found footage de horror. Para cada perturbação analiso como as características definidoras do estilo fílmico podem incorporar e saturar valores refletidos nestas categorias, e o que estes valores podem nos dizer e nos ensinar sobre a realidade. A relação entre o horror e o espectador é um processo construído historicamente, por isso é importante considerar as implicações que a história de um gênero tão oscilante quanto o horror trazem para a experiência.

Assim, o primeiro capítulo inicia-se com o intuito de debater algumas considerações, como destaca David J. Skal (1993), sobre um “progresso auto-referencial” do gênero que antecede e condiciona o desenvolvimento do found footage de horror. Embora auto-referencial, alguns autores como Dana Polan (1997),

Thomas Riegler (2009) e Brigid Cherry (2009) sugerem que o horror se desenvolve em paralelo a outra história, compartilha correlações e associa sintomas das diversas perturbações ocasionadas pelas tensões culturais, sociais, econômicas e políticas da modernidade. Se o gênero incorpora os traumas da realidade para manejar seus apelos, uma análise do horror deve presar também pelos modos como o gênero se atenta e reflete os anseios da modernidade.

Nesse sentido, se diversos estudiosos concordam que *A bruxa de Blair* abre caminho para a popularidade e reconhecimento dos códigos do found footage, outro fenômeno parece igualmente impulsionar a ascensão de novos títulos e determinar os rumos que seriam percorridos pelo subgênero, e pelo horror como um todo, na cultura contemporânea. Os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 encerraram o século das grandes guerras ao passo que inauguraram um novo tempo. Um tempo embaçado pela fumaça dos destroços que encobriu os horizontes da consciência. Assentados sobre estes escombros, os filmes procuram refletir as fobias encontradas entre as névoas deixadas pelos atentados que abriram o século.

Quase quinze anos após a tragédia a mídia e a cultura popular continuam a projetar repetidamente os espólios dos ataques: seja para perpetuar a memória de suas vítimas, para justificar as retaliações militares e políticas promovidas pelo governo norte-americano, ou para nos lembrar que por mais incrível que tenha sido, aquela tragédia realmente ocorreu – em um momento e de um modo que ninguém esperava que pudesse ocorrer. Desde o instante em que o primeiro avião atingiu a Torre Norte do WTC, a mídia de massa apossou-se daquele evento como se fosse um espetáculo produzido por ela para sua audiência. De fato, a catástrofe assumiu contornos que somente a mídia industrial poderia e já havia imaginado (a Casa Branca já havia sido explodida por alienígenas, por exemplo) e tratou logo de atender os requisitos de audiência que compele suas atividades, pois, de acordo com Slavoj Žižek:

Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros, pois [...] a realidade é a melhor aparência de si mesma (2003, p.25).

A realidade espetacular emoldurada pela tragédia atualizou nossa visão de mundo rememorando a sociedade sobre seus apegos pelo sensacionalismo, o

“bombardeio de estímulos” final que recobrou definitivamente as capacidades perceptivas angariadas pedagogicamente durante a modernidade, uma explosão fenomenal iniciada muitos anos antes das torres tombarem. Tivemos um período anterior, segundo Ben Singer, de preparo dos sentidos:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio a turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos (2004, p.96).

“Um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos” foi exatamente o que pudemos acompanhar através dos televisores – aliás, uma mídia conveniente para promover este evento “em tempo real”. Slavoj Žižek em *Bem-Vindo ao deserto do Real!* (2003) corrobora também outra marca moderna remontada pela catástrofe e destacada por Alain Badiou como a principal característica do século XX: a “Paixão pelo Real”. Esta paixão vem sendo exercitada pela sociedade através de suas inúmeras atrações urbanas como se estivesse sendo preparada para receber o espetáculo máximo de sua trajetória, isto é, “pode-se entender o colapso das torres do WTC como a conclusão culminante da ‘Paixão pelo Real’ da arte do século XX – os próprios ‘terroristas’ não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas *pelo seu efeito espetacular*” (2003, p.26, ênfase no original).

Os ataques terroristas contavam com a participação da mídia para que seus danos reais e simbólicos fossem também espetaculares. Se entendermos esta “Paixão pelo Real” através do efeito espetacular proveniente dela, encontraremos uma qualidade ambivalente: uma paixão por um real espetacular, um real que excita os sentidos por meio de seus excessos. Esta paixão é saciada pela mídia com produtos audiovisuais que, ao contrário das tradições do minimalismo estético que marcou o realismo da segunda metade do século XX, prometem um excesso hiperrealista que saciam uma paixão e não apenas uma demanda pelo real – como o reality show *Big Brother* por exemplo, ou mesmo os produtos que prometem uma imersão sensacionalista no real, como um documentário ou um filme pornográfico em 3D.

Cada vez mais parece que a mídia e as tecnologias de comunicação estão a serviço desta paixão, suprimindo numerosas demandas de captura, preservação e

exibição de instantes saturados de real. Registrar e mostrar o real não é apenas um apressado, é uma forma de conferir um caráter espetacular para saciar as paixões que motivaram o interesse do sujeito. Várias tecnologias de registro, exibição e compartilhamento de instantes de real promovem uma circulação quase irrestrita de imagens e narrativas íntimas e espetaculares na cultura popular contemporânea.

Tamanha é a proliferação, fragmentação e espetacularização do real na cultura popular que uma suspeita se ergue sobre ele, em especial sobre as narrativas que se apoderam (ou tomam o nome) do real. No campo do pensamento crítico o estatuto de real que um fenômeno ostenta é amplamente interrogado e, quando este real entra no domínio das artes com suas narrativas e imagens o questionamento invariavelmente permanece – muitos filmes usam a linguagem para interrogar ou desafiar a capacidade que o cinema tem em representar a realidade.

A desconfiança que se instala não é exatamente sobre o que é real, mas o quão espetacular a realidade poderia ser. Espetáculo e realidade convergem para o mesmo resultado nesta equação, isto é, os “autores dos ataques terroristas de 11/09 contavam que os eventos fossem encenados na frente do mundo. O 11/09 foi um *show*. Esse show demonstrou não só os ataques em si, mas também que os EUA foram deixados em um estado de vulnerabilidade”<sup>14</sup> (WETMORE, 2012, p.11, ênfase no original).

Um equilíbrio entre a realidade espetacular e o espetáculo realista que magnificou o fenômeno de valores simbólicos e traumas coletivos suficientes para manter-nos em um constante estado de alerta contra as incertezas que emergiram quando a densa neblina cinza cobriu as ruas de Manhattan e as telas dos televisores. Não é uma nova idade das trevas, é uma era da opacidade em que a visão não nos foi nem destituída nem garantida. O espírito do tempo pós-11/09 permitiu ao medo um anonimato desnorteado pela névoa da indefinição, conforme comenta Bauman:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance (2008, p.08).

---

<sup>14</sup> “the perpetrators of the terror attacks of 9/11 counted on the events being played out in front of the world. 9/11 was a *show*. That show demonstrated not just the attacks themselves, but also that the US was left in a state of vulnerability”.

Os perigos invisíveis passaram a assolar a sociedade nas esferas pública e privada, e mesmo invisíveis são sensíveis – sentidos como reais. A realidade amedronta não apenas pelo que torna visível, mas nesse caso também por aquilo que não pode materializar aos sentidos, e por conseguinte, o que não podemos compreender nitidamente. “O incompreensível virou rotina” diz Bauman (2008, p.23), e nossa rotina contemporânea confia em imagens para compreender a realidade, já que elas “são muito mais reais do que palavras impressas ou faladas. As histórias que contam oculta quem as conta, ‘aquele (ou aquela) que poderiam mentir’ e, portanto, desinformar. Diferentemente dos intermediários humanos, as câmeras não ‘mentem’, ‘dizem a verdade’” (p.29).

Não é possível ainda rastrear concretamente todas as modificações que os atentados de 11 de setembro trouxeram à mentalidade ocidental, mas é possível dizer que os atentados são um efeito e um instrumento das modificações dessa mentalidade. A crise das instituições hegemônicas e seus modelos de representação política foi acompanhada por um abalo igualmente sistemático sobre a confiança no outro e nos modos de preservar e intervir sobre a segurança pública, porque “fiel a esse ‘viver na neblina’, nossa ‘certeza’ direciona e focaliza nossos esforços de precaução sobre os perigos visíveis, conhecidos e próximos, perigos que podem ser previstos e cuja probabilidade pode ser calculada” (BAUMAN, 2008, p.19).

É possível “enxergar” no cinema de horror algumas correspondências tanto com a mentalidade que resultou nos atentados, quanto com os abalos ocasionados por eles. Hollywood apresentou as mesmas imagens em várias oportunidades, sobretudo em filmes-catástrofe. Talvez o “efeito surpresa” sentido com o acontecimento não venha da “imagem” de destruição resultada, por estar diluída em um repertório midiático pré-existente, mas por ter ocorrido “em casa” e não em outro território distante o bastante para não perturbar o cotidiano doméstico e ser visto apenas através da segurança mediada.

É essa a lógica que se oculta por trás da associação frequentemente mencionada entre os ataques e os filmes-catástrofe de Hollywood: o impensável que havia acontecido era o objeto da fantasia, e assim, de certa forma, os Estados Unidos haviam transformado em realidade as suas fantasias, e esta foi a grande surpresa (ŽIŽEK, 2003, p.30).

Inúmeros filmes tentaram retratar diretamente a tragédia através de enredos “baseados em fatos reais” que faziam a reconstituição de alguns eventos ocorridos

durante os atentados. Alguns filmes reservam um apelo dramático ao sacrifício heroico de pessoas comuns envolvidas em circunstâncias catastróficas, mostram um tipo de representação otimista: pequenas vitórias sobre uma grande tragédia. Mas, conforme informa Kevin J. Wetmore, o “11 de setembro não foi sentido como uma experiência vitoriosa”<sup>15</sup> (2012, p.2).

Os traumas sofridos são amenizados narrativamente, os padrões ficcionais da linguagem cinematográfica pulverizam os acontecimentos narrados do impacto ligeiramente experimentado através da cobertura feita pela imprensa global. A representação realista caduca frente ao horror da realidade que a inspira – serão filmes sempre “baseados”. Outras narrativas, porém, se inspiram em toda uma atmosfera pessimista e perturbadora arraigada após os atentados. Abolem motivações, retiram a clareza e a esperança para condenar a audiência a experimentar um pouco do desespero maquinado pelos terroristas, quer dizer, “*Guerra dos Mundos* (2005) e *Cloverfield* (2008) interveem e abraçam o medo e o horror dos acontecimentos, não o heroísmo”<sup>16</sup> (WETMORE, 2012, p.2).

Esta é para Kevin Wetmore uma chave de distinção dentro do próprio gênero, pois os filmes de horror feitos antes dos atentados conservam uma esperança em combater e destruir o mal. Uma característica que começa a minguar a partir de 11 de setembro de 2001, quando as virtudes heroicas parecem não mais fazer sentido (porque talvez sejam ineficazes para impedir o mal) e passam a ser substituídas por outros valores e fobias espelhadas na mentalidade contemporânea. Narrativas que outrora poderiam finalizar com um “retorno à normalidade”, passariam a conformar-se às cicatrizes legadas, um modo de dialogar com as dores e as consequências geradas pelos ataques.

Filmes de horror capturam e respondem à experiência do 11 de setembro, frequentemente de maneira indireta, através de sentimentos mais aguçados de insegurança, vulnerabilidade, carência de sentido, desesperança, desespero sombrio e incerteza, sem mencionar as técnicas específicas de produção de filmes que ecoam a experiência do 11/09<sup>17</sup> (WETMORE, 2012, p.3-4).

---

<sup>15</sup> “9/11 did not feel like a victorious experience”.

<sup>16</sup> “*War of the Worlds* (2005) and *Cloverfield* (2008) step in and embrace the fear and horror of the events, not the heroism”.

<sup>17</sup> Horror films capture and respond to the 9/11 experience, frequently indirectly, through heightened senses of insecurity, vulnerability, meaninglessness, hopelessness, bleak despair and uncertainty, not to mention specific film-making techniques that echo the experience of 9/11”.

A tortura pornográfica exibida em algumas franquias cinematográficas como *Hostel* (2005) e *Saw* (2004), tornou-se um código visual para este subgênero muito prolífico no começo do século XXI, filmes que se pautam em cenas de extrema violência e tortura para provocar as angústias corporais do horror. Evangelos Tziallas define a terminologia cunhada pelo jornalista David Edelstein a partir da combinação semântica adotada: “‘porn’ (sexo) e ‘torture’ (violência). O rótulo em si é sintomático das formas extremas de visibilidade que o *torture porn* envolve, trazendo o corpo, mas mais importante ainda, a visibilidade para o primeiro plano”<sup>18</sup>. (2010, p.2).

Mais do que reforçar uma visibilidade extrema típica da história do gênero, estes filmes evocam a atmosfera de desconfiança e opressão trazida com as políticas e protocolos de segurança da administração de George W. Bush. Como resposta aos ataques terroristas as franquias *Hostel* e *Saw* “são enraizadas na ambivalência americana e na preocupação de que nós nos tornamos uma nação que tortura”<sup>19</sup> (WETMORE, 2012, p.5). As práticas de retaliação do governo norte-americano se tornaram um modelo referencial para o repertório visual do horror. Dito de outra forma, “o *torture porn* é sobre as políticas de tortura e a visibilidade pornográfica”<sup>20</sup> (TZIALLAS, 2010, p.4). São filmes que assumem os males usados para combater o terrorismo e evitar que novas ameaças pudessem prejudicar o estilo de vida ocidental – um estilo já vitimado de modo irreversível.

O medo não é só do Outro mas do que o Mesmo se torna em resposta ao outro. Em muitos filmes de horror pós-11/09, o filme não termina com a derrota do monstro e o retorno ao status quo da ordem social. A mudança paradigmática do horror reflete a mudança paradigmática depois de 11/09. Nós não podemos retornar ao status quo<sup>21</sup> (WETMORE, 2012, p.5).

Os legados do 11 de setembro impregnaram-se no cinema de horror de maneira ostensiva, e especificamente de forma expressiva no found footage. O subgênero acatou os desígnios dos atentados com naturalidade e criatividade. São filmes que destilam uma mentalidade forjada através da realidade do terror e parecem

---

<sup>18</sup> “‘porn’ (sex) and ‘torture’ (violence). The label itself is symptomatic of the extreme forms of visibility that torture porn engages with, bringing the body, but most importantly, visibility to the foreground”.

<sup>19</sup> “are rooted in American ambivalence and concern that we have become a nation that tortures”.

<sup>20</sup> “*Torture porn* is about the politics of torture and porn’s visibility”.

<sup>21</sup> The fear is not just of Other but what Self becomes in response of other. In many post-9/11 horror films, the does not end with the defeat of the monster and the return of the status quo in the social order. The paradigm shift in horror reflects the paradigm shift after 9/11. We cannot return to the status quo.

devolver para o mundo pontos de vista genuínos sobre as transformações pós-11/09 instauradas social, cultural e politicamente. Ao fazer isto, de certa maneira, o found footage está cumprindo não apenas um tipo de contrapartida, é também um compromisso com sua natureza artística e cultural, pois “o papel do filme de horror é causar medo. O papel do ataque terrorista também é causar medo. Filmes de horror e terrorismo estão ambos enraizados na experiência visual de imagens horripilantes que causam medo e terror”<sup>22</sup> (WETMORE, 2012, p.10).

Filmes podem cambiar de valores com o passar do tempo, seja por aspectos ressaltados historicamente, seja por olhares renovados e adaptados às circunstâncias socioculturais vigentes; de qualquer forma, o found footage acolhe questionamentos travados pelo viés deste período de proliferação da incerteza catalisado por um fenômeno multifacetado. Um período nebuloso instalado na morfologia do subgênero que interfere e afeta a visibilidade sensível do horror e isso já lhe é suficiente para provocar as fobias que lhe compete.

Ainda no primeiro capítulo da tese, proponho uma problematização sobre os paradigmas que fundamentam a relação estabelecida entre os filmes de horror e o corpo, compreendendo esta relação cultural como um processo histórico construído através do gênero fílmico. Diversos pesquisadores se enveredam pelas tramas da experiência corporal com o intuito de desenvolver um pouco mais os problemas motivados pelo contato (e pelo contrato) entre o corpo e o filme. Em especial no que tange a relação estabelecida entre o filme de horror contemporâneo e o corpo, o trabalho de Linda Williams sobre os “gêneros do corpo” trouxe implicações para a pesquisa ao estabelecer o excesso como um sistema inerente aos filmes que “apresentam sensações que estão no limite do respeitável”<sup>23</sup> (1991, p.2).

Williams admite três grandes gêneros que incorporam a retórica do excesso para aludir às respostas sensacionais do público: o melodrama, a pornografia e o horror. Cada qual busca incorporar efeitos sensacionais aptos a encontrar respostas corporais na audiência que os caracterizam e os distinguem entre si. Similarmente Noël Carroll em seu livro referencial, *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), de certa forma corrobora as intuições de Williams.

---

<sup>22</sup> “the role of the horror film is to cause fear. The role of the terrorist attack is also to cause fear. Both the horror film and the terrorism are rooted in the visual experience of horrifying images that cause dread and terror”.

<sup>23</sup> “display of sensations that are on the edge of respectable”.

Em seu projeto de “fenomenologia da emoção” Carroll descreve que a correspondência corporal do que chama de “horror artístico” está inclusive na etimologia do termo: “horror deriva do latim ‘horrore’ – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo ‘orror’ – eriçar ou arrepiar. [...] é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal [...] de agitação sentida” (1999, p.41). Para Carroll as agitações corporais estabelecem o resultado afetivo necessário para o funcionamento das proposições ficcionais do gênero, e pelo pressuposto aristotélico obedecido pelo autor, devem ser condizentes com os estados de crise, angústia, medo, asco e tensão: o destino sensório-emotivo pretendido por qualquer obra que deseje atender às normas afetivas do horror (p.41).

O horror enquanto gênero que promove efeitos sensacionais através de imagens que fascinam e amedrontam, tende a dispor o corpo fílmico como um espetáculo de violência e medo para gerar correspondências emocionais e sensoriais intensas no corpo do espectador (WILLIAMS, 1991, p.4). Esta predisposição sensório-afetiva está no cerne do programa fílmico de horror, e no caso do found footage há readequações da correspondência entre os corpos da tela e do público, pois estes corpos parecem efetivamente imbricados na narrativa por meio da câmera diegética. Os corpos do mundo ficcional portam os aparatos de representação imagética usados para registrar outros corpos (e também os seus próprios) e exibi-los aos corpos que compõem a audiência.

Aquele “tipo muito particular de estética do cinema amador” que define o found footage de horror contemporâneo segundo Heller-Nicholas (2014b, p.14), pressupõe um “corpo amador” como elemento narrativo e como referência cultural. O “corpo amador” enquanto sujeito e objeto do registro fílmico transubstancia uma intimidade típica da cultura contemporânea; uma promessa de intimidade entre o corpo do sujeito e o corpo da câmera que sustenta a potencialidade de explorar ainda mais o consumo privado desses corpos.

Trata-se, como afirma Williams, “de uma aparente falta de distância estética apropriada”<sup>24</sup> (1991, p.5). Trazer as sensações expostas nos corpos da tela para os corpos da audiência estreita os laços estéticos entre uma obra e seu público. No fundo a premissa de Linda Williams, bem como a de Carroll, resguarda um problema de

---

<sup>24</sup> “an apparent lack of proper esthetic distance”.

ordem metodológica: Thomas Elsaesser e Malte Hagener empreendem esforços para conciliar o trabalho operativo dos sentidos corporais em *Film Theory: An introduction through the senses* (2010). Em um capítulo dedicado ao debate sobre as teorias da percepção tátil do filme, os autores propõem que as teorias que “tocam a pele fílmica” atentam-se a compreender a interação dos sentidos e da percepção como encarnações da materialidade fílmica, da mesma forma que julgam a experiência de corporificação em toda sua complexidade (p.110).

Nesse quesito Vivian Sobchack é provavelmente uma das referências mais mencionadas pelas teorias do “conhecimento carnal”. Em seu livro *Carnal Thoughts: Embodiement and moving image culture* (2004) ela postula o papel desempenhado pelo corpo para extrair significados e sentidos de um filme, um modo de engajar o corpo de um sujeito que ela chama de “cinestésico”, termo derivado de cinema e de duas faculdades aplicadas pelo sensorio humano: sinestesia e *cenestesia* (a auto-percepção da consciência como algo que existe e é diferente daquilo que lhe cerca).

“Tocar” o filme com os olhos também é a premissa de Jennifer M. Barker em *The Tactile Eye* (2009) na qual o tato “é um modo de percepção e de expressão em que se comprometem todas as partes do corpo, ou são atraídas, para uma relação com o mundo que é ao mesmo tempo uma relação mútua e íntima de contato”<sup>25</sup> (p.3). O contato corporal com o filme de horror, como sugerido por Carroll (1999), gera respostas da dimensão tátil, como o arrepio por exemplo. Essa intensificação das sensações promovida pelo gênero de horror mostra ser um campo fértil para articular tais teorias, pois em certo sentido os filmes podem suscitar respostas corporais mais “objetivas” do que “subjetivas” para serem categorizadas em uma avaliação.

Por este âmbito Angela Ndaljianis em *The horror sensorium* (2012) debate a peculiaridade tátil de produções lançadas a partir do século XXI. O interesse de Ndaljianis no que ela descreve como “*New Horror*” é “explorar como, além da imersão feita por nós nas narrativas e nas ações dos personagens, podemos também extrair significados através de nossos corpos”<sup>26</sup> (2012, p.6). A dimensão sensacional do filme de horror permite uma apuração significativa da narrativa, um conhecimento gerado por e para o corpo. Ndaljianis sustenta que o “Novo Horror é ‘um discurso do

---

<sup>25</sup> “is a mode of perception and expression wherein all parts of the body commit themselves to, or are drawn into, a relationship with the world that is at once a mutual and intimate relation of contact”.

<sup>26</sup> “exploring how, in addition to immersing ourselves in the narratives and character actions, we also extract meaning through our bodies”.

corpo”<sup>27</sup> (2012, p.19), pois o corpo é parte da experiência fílmica e “mesmo não literalmente, o assunto repulsivo imbrica-se em nossos corpos e em toda nossa pele incitando nossos sentidos direta e sinestesticamente, por formas muito reais”<sup>28</sup> (p.6).

Já o segundo capítulo intitulado de “*Intimidades Domésticas*” aborda a forma como a família se tornou uma instituição presente nos horrores do found footage contemporâneo. A família é colocada como a fonte dos horrores e por meio de seu ponto de vista íntimo temos acesso à experiência fílmica. Mais do que posiciona-la como uma representação inserida no horror, a figura familiar e seu ambiente privado passa a ser formatada por um componente estético substancial: o filme de família. O tradicional filme de família confere outro nível de comprometimento com a narrativa, retira o objeto do nível da representação para elevá-lo à auto-representação.

Com essa mesma virtude o “lar”, ambiente privado invadido por horrores e olhares públicos desde que era ainda um castelo gótico, é compartilhado através do crivo destes agentes detentores do poder de “visibilidade íntima” – um poder incrementado fundamentalmente com o vídeo digital. A cultura do vídeo defendida por autores como David Buckingham, Rebeca Willet e Maria Pini (2009) e Linda Badley (2010) sustenta e preserva a domesticação de novas práticas vernáculas permitidas às famílias através da imagem eletrônica.

A domesticação das tecnologias imagéticas providas desde o Primeiro Cinema, de acordo com Flávia Cesarino Costa (2005), trouxeram novas possibilidades para atender as demandas afetivas da família, seja em seus eventos cotidianos, ou nos afetos resguardados pelo mundo sobrenatural. Para alguns pesquisadores como Simone Natale (2012) e Murray Leeder (2011) a fotografia espírita atravessa a modernidade estabelecendo-se entre a cultura popular e a religião, fomentando crenças ambivalentes. Usada enquanto prática de contato com um mundo afetivo invisível, a fotografia espírita deixou um legado para novas formas e tecnologias imagéticas incorporarem o potencial de contato com o mundo sobrenatural – uma ampliação das funções e capacidades originais da tecnologia.

Com a tecnologia digital o vídeo caseiro amadureceu e saiu de casa permanentemente. A partir da facilidade de produção digital aumentou-se a

---

<sup>27</sup> “New Horror is ‘a discourse of the body’”.

<sup>28</sup> “while not literal, the disgusting subject matter imbricates itself into our bodies and across our skin by inciting our senses directly, and synaesthetically, in very real ways”.

disseminação proliferada de vídeos amadores pelas redes de compartilhamento. A cultura participativa audiovisual do *YouTube* consumiu somente em 2007 a soma de toda a capacidade de armazenamento de dados usada por todos os sites desde a criação da internet até o ano 2000. Uma coleção de imagens que atingiu a marca de 150 mil vídeos publicados diariamente ainda em 2008 (WILLET, 2009, p.11), dos quais a maior parte foi produzida e compartilhada pelos próprios usuários do site, pessoas comuns interessadas em mostrar suas vidas domésticas e particulares.

Míriam Rita Lucena Silva sugere ainda que em novembro de 2010 o site atingiu picos participativos até então inimagináveis: “constatou-se que 35 horas de vídeo e áudio eram enviadas ao site por minuto. E em dezembro, o balanço dos 12 meses do ano foi de 700 bilhões de vídeos, que perfazem um total de 13 milhões de horas de conteúdo em áudio e vídeo publicados” (2012, p.10). A precariedade estética mesclada à banalidade das situações desses vídeos muitas vezes acabam adquirindo o significado de autenticidade. Embora o banal seja uma trilha comum para a maior parte deles, apenas aqueles que registram um momento extraordinário acabam repercutindo em milhares de visualizações.

Uma diversidade de conhecimento coletivo produzido principalmente por usuários que veem na plataforma um modo de distribuir globalmente criações audiovisuais identificadas por Jean Burgess e Joshua Green em *YouTube e a revolução digital* (2009) como “criatividade vernacular”, que seriam essas manifestações públicas de “formas mais triviais e anteriormente privadas” (p.31), práticas de criatividade do dia a dia “realizadas fora dos sistemas de valores culturais da cultura erudita ou da prática comercial criativa” (p.47).

Henry Jenkins enxerga nas tecnologias digitais um potencial que ainda não havia sido exercido plenamente pela criação vernácula, pois “incentiva a ampla participação, a criatividade alternativa e uma economia baseada em trocas e presentes. Isso é o que acontece quando os consumidores assumem o controle das mídias” (2009, p.189). Quanto maior a participação maior a variedade de conhecimento audiovisual que se concentra na mesma plataforma. Essa é uma mudança importante na formação da cultura popular, pois destaca o papel de agentes situados fora da mídia oficial de massa e inseridos em uma plataforma volátil o bastante para poder fazer determinado conteúdo pessoal se tornar público e irrestrito – conforme diz Jenkins:

Esses filmes não são mais caseiros, e sim públicos – públicos porque, desde o início, são destinados a espectadores que vão além do círculo imediato de amigos e conhecidos; públicos em seu conteúdo, que envolve a recriação de mitologias populares; e públicos em seu diálogo com o cinema comercial (2009, p.200).

Com a tecnologia digital qualquer indivíduo está capacitado a representar seu cotidiano e compartilhá-lo com uma comunidade muito mais ampla e mesmo assim interessada em acompanhar a vida íntima de desconhecidos, pois para Jenkins “a web fornece um ponto de exibição, levando o cineasta amador do espaço privado ao espaço público” (2009, p.200). É importante frisar, porém, que esta tendência é moldada antes por uma mentalidade representacional que “existe apenas dentro de uma cultura maior de voyeurismo, exibicionismo e vigilância”<sup>29</sup> (BADLEY, 2010, p.59). Para que haja interesse voyeurístico deve haver interesse exibicionista. Plataformas *Open Media* de interação como o *YouTube* atendem ambas as demandas, proporcionando um “local” de encontro para estes interesses complementares.

No último capítulo, “*Vigilância Exibicionista*”, questiona-se como um dos espólios obtidos pela Guerra ao Terror, a vigilância, assume papel preponderante no cotidiano. Analisada nos estudos sobre os regimes disciplinares de Michel Foucault (2014) a vigilância espraia-se por todo o corpo social, em espaços públicos, semi-públicos e privados. Neste regime as investidas do poder de visibilidade soberano e as contraofensivas amadoras de vigilância distribuída (BRUNO, 2013) desempenham o papel tanto de vítima quanto de monstro. A tecnologia digital, que une os dois antagonistas, surge com uma promessa ambivalente: as circunstâncias de seu emprego sugerem riscos para o corpo do indivíduo e para a moral que estrutura a sociedade.

A tecnologia digital se torna uma afronta à soberania de visibilidade do Estado e é revelada então como um impulsionador do horror e do medo – ela é assombrada, se torna uma metáfora fóbica acusada de atuar aonde não deve (um poder que deve ser limitado, especialmente para o amador). Uma tecnofobia (DINELLO, 2005) emana das disputas de poderes entre estes polos antagônicos do regime de vigilância – uma disputa desequilibrada, pois pende negativamente para o indivíduo comum e suas tecnologias. O começo do século XXI apresentou um novo modelo de legitimação e saturação do real a partir da catástrofe que o inaugura.

---

<sup>29</sup> “exists only within a larger culture of voyeurism, exhibitionism, and surveillance”.

É difícil determinar todos os fenômenos que provocaram ou intensificaram uma oportunidade para a “virada amadora”, mas, com base na argumentação suscitada até aqui, pode-se presumir que desde os atentados de 11 de setembro a imagem amadora vem alcançando outro patamar de credibilidade. Enquanto a cobertura jornalística da mídia de massa mantinha suas câmeras à distância fria dos acontecimentos, inúmeras pessoas que se encontravam no local e no momento da catástrofe puderam não apenas testemunhar, mas munidas de algum dispositivo digital também puderam registrar, no pavor imediato da ação, horrores domésticos que eram até então impensáveis – por eles que não trabalham em Hollywood, claro.

Embora hajam defeitos técnicos e estéticos em muitas das imagens, como granulação, trepidação excessiva ou desfoques constantes, além da resolução *low-fi* que faz com que estes registros beirem a indeterminação, são eles que melhor representam o pânico da catástrofe – antes e após de ser encoberto pela densa névoa de concreto que seguiu o desabamento das torres. Talvez tão temível quanto o que se pode ver nestas imagens, seja o medo e o horror que elas não mostram.

Com a popularização das tecnologias digitais, a imagem amadora edificou outro patamar de repertório do imaginário, atraindo olhares e expectativas sobre seu paradigma representacional de construção da *mise-en-scène*. Quer dizer, estas imagens carregam as marcas de uma estética e de uma ética do corpo amador dado a ver em seu espaço privado ao olhar público. Como recurso de veracidade, as imagens amadoras foram incorporadas e pautam inúmeros editoriais telejornalísticos, trafegam como material de arquivo em documentários, recebem ênfase e apelos melodramáticos nos momentos mais íntimos de reality shows e programas de auditório, adornam categorias da pornografia mainstream, tornaram-se a matéria-prima de estilos fílmicos vanguardistas, e, para o principal interesse deste estudo, reformularam os procedimentos estéticos, éticos e narrativos do horror.

Cada vez mais a cultura popular parece solicitar o envolvimento criativo de seus consumidores, exibindo-os através de inúmeros produtos e janelas, de editoriais jornalísticos a programas de auditório, de concursos promocionais a conteúdos auto gerados em sites e plataformas digitais. Esta reabilitação e cooptação de conteúdo produzido por pessoas que estão fora da indústria foram sentidas pelo subgênero como um conflito midiático em algumas narrativas. Uma fobia da mídia industrial que

contorna as narrativas promovidas por ela, e que acabam sendo citadas e repetidas pelas produções independentes e amadoras.

Nesse sentido, a crise de valores sentida pelas instituições tradicionais parece ter abatido também os modelos profissionais de representação, já que a mídia oficial, ou mesmo a arte contemporânea, recorrem à promessa de real que as imagens amadoras adquiriram, uma força de autenticidade capaz de condicionar o “pacto de intimidade” (BALTAR, 2014) que prometem ao público. A ascensão da tecnologia digital no cotidiano permitiu a um público sempre ávido pelo registro imagético apoderar-se de ferramentas que contribuem para a legitimação de seus esforços criativos realizados fora do mercado de mídia. Trata-se do reconhecimento das atividades de um grupo social marginalizado na história da cultura popular, como afirma David Buckingham:

O termo “amador” é muitas vezes usado pejorativamente – classificar uma pessoa como um “completo amador” é difamar sua capacidade; mas ainda um “amador” também é um amante, uma pessoa que se envolve em algo pelo prazer que proporciona, e não por causa de motivos comerciais sórdidos<sup>30</sup> (2009, p.32).

A lógica que conduz a produção amadora é assentada em uma vontade e em uma possibilidade. Uma vontade adquira através da mentalidade de exibicionismo que leva o amador a registrar a si mesmo e seu ambiente privado. E uma possibilidade adquirida com a democratização e o acesso às tecnologias de produção de imagens – essa possibilidade foi incrementada sobretudo com o barateamento e popularização dos dispositivos digitais. Como consequência da revolução digital, afirma Jenkins, “a tecnologia colocaria nas mãos de pessoas comuns, para sua expressão criativa, ferramentas de baixo custo e fáceis de usar” (2009, p.211).

O “direito” a expressão criativa através de câmeras digitais e plataformas de compartilhamento de arquivos fere a soberania de visibilidade que o Estado, o mercado e a mídia de massa outorga e a simples possibilidade disto ocorrer é filtrada como um destino distópico-fatalista que se deve não só temer como também evitar, afinal filmes caseiros, indica Jenkins, “nunca ameaçaram Hollywood, enquanto permaneceram dentro de casa” (2009, p.193). Mesmo que permita enxergar fatias de mundo entre a nebulosidade do tempo, a tecnologia conserva sua própria ruína.

---

<sup>30</sup> The term “amateur” is often used pejoratively – to categorise a person as a “complete amateur” is to cast aspersions on their ability; yet an “amateur” is also a lover, a person who engages in something for the pleasure it affords, and not because of sordid commercial motives.

As três categorias eleitas para a etapa analítica não são as derradeiras chaves de leitura para o entendimento do filme found footage de horror. Elas funcionam mais como propostas para se pensar como o subgênero expandiu e dilatou as próprias fronteiras que ajudou a erguer. A durabilidade de um “ciclo” ou subgênero de horror depende sempre de sua capacidade em se adaptar perante as circunstâncias do tempo. Com o found footage parece não ser diferente, tanto sua produção quanto sua recepção mantêm-se atuais e atualizáveis – perante a vida.

A intenção deste trabalho não é hierarquizar um estilo fílmico proeminente na cultura de massa em detrimento a outro, talvez menos popular, ou que tenha perdido fôlego com o tempo. Esta pesquisa pode trazer um ponto de contato ainda pouco explorado para o debate sobre os horizontes que o found footage vêm enxergando. Mais importante para este estudo é buscar em modelos fílmicos algumas formas de dialogar sobre a realidade e, neste caso, usar as lentes do found footage de horror para enxergar a vida e a cultura contemporânea.

## 1. Perturbações Íntimas

“I would have been surprised and hurt as anybody would if they’d been told that a presentation was less effective than life”.

Orson Welles, pedido de desculpas pela transmissão de *A Guerra dos Mundos*, 31 de outubro de 1938.

A mesma capacidade em subverter a autenticidade dos fatos que legou ao final dos anos 1990 uma posição notória para *A bruxa de Blair*, foi demonstrada mais de sessenta anos antes por um dos grandes nomes da história do cinema ao fazer a famosa transmissão radiofônica da novela de H. G. Wells, *A Guerra dos Mundos* (1898). Orson Welles dirigiu e narrou a apresentação especial de Halloween para o programa de rádio-dramaturgia realizado pelo *Mercury Theatre* e veiculado pela *Columbia Broadcasting System* na noite de 30 de outubro de 1938<sup>31</sup>, véspera do Halloween norte-americano.

Apesar de anunciar abertamente que se tratava da dramatização de um texto ficcional tanto na abertura do programa quanto nos intervalos de seus segmentos, a transmissão ficou marcada precisamente pela confusão generalizada que causou em sua audiência inadvertida – alguns relatos mantêm inclusive certa similaridade com o suposto pânico ocasionado pela “chegada do trem à estação” promovida pelos irmãos Lumière no final do século XIX. Tomando como base a imitação de procedimentos editoriais dos boletins jornalísticos da época, Welles incrementou a ficção ressaltando o apelo sensacionalista que a imprensa e o rádio detinham no contexto cultural.

Talvez a confusão não tenha sido ocasionada apenas pelo modo de produção emprestado dos folhetins jornalísticos, mas também em decorrência da estrutura ficcional empregada que, como sugere Noël Carroll (1999), é uma variação narrativa do “enredo de descobrimento complexo”. Carroll aponta a adaptação feita por Welles como um modelo do enredo de duplo movimento “irrupção/confronto”, na qual uma ameaça é descoberta pelos personagens que procuram então modos de combatê-la e destruí-la para retornar à normalidade. Porém, para Carroll, na novela radiofônica de Welles “há muito pouco para descobrir; todo o mundo, subitamente, sabe que os

---

<sup>31</sup> A transmissão do programa pode ser ouvida na íntegra pelo *YouTube* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W6YNHq1qc44>>.

marcianos chegaram e que o confronto foi travado. [...] Tudo o que resta a fazer é resistir. O resto da história enumera a derrota da humanidade num confronto após o outro, até o *deus ex machina*” (1999, p.164).

Alexandra Heller-Nicholas (2011; 2014b) inclui o episódio de *A Guerra dos Mundos* nos antecedentes estilísticos que perfazem uma “pré-história” para o found footage de horror. Para a autora, a transmissão de rádio de Welles popularizou algumas formas estilísticas que os produtos de horror viriam a abrigar para avançar e repercutir sobre a realidade mais tarde, isto é, “uma pátina da ‘verdade’ foi continuamente desenvolvendo um sistema formal que significa ‘o real’. O contorno de autenticidade do subgênero found footage de horror é o resultado de um código formal que se desenvolveu ao longo do tempo”<sup>32</sup> (2014b, p.14).

Se a véspera do Halloween de 1938 foi espantosa para muitos ouvintes, o dia seguinte foi digno de um susto típico do dia das bruxas, principalmente para o jovem diretor Orson Welles. Muito se comenta sobre o episódio da transmissão e a histeria coletiva produzida midiaticamente, entretanto, pouco é falado sobre os espólios obtidos no dia após a guerra entre os mundos (da ficção e da realidade). Convocado a prestar esclarecimentos sobre a apresentação da noite anterior, Orson Welles foi confrontado por uma turba de repórteres inquirindo-o com perguntas que refletiam a perturbação sofrida pela opinião pública com a transmissão<sup>33</sup>. Os questionamentos da imprensa tendem a acentuar um despreparo da audiência: vitimada pela ficção, a população parecia não estar pedagogicamente protegida das formas híbridas com que a mídia poderia modelar seus produtos.

Enquanto os repórteres procuravam em suas perguntas extrair opiniões de Welles sobre os perigos que uma “nova tecnologia” de mídia poderia trazer para a população (como o rádio naquele contexto), e as sanções legislativas que deveriam ser empregadas para coibir tais procedimentos criativos, o jovem diretor mostrava-se surpreso pelos efeitos gerados, e tentava se defender das acusações afirmando que “tinha toda a esperança que as pessoas ficariam entusiasmadas como elas ficariam em

---

<sup>32</sup> “a patina of ‘truth’ have steadily developed a formal system that signifies ‘the real’. The found footage horror subgenre’s veneer of authenticity is the result of a formal code that has developed over time”.

<sup>33</sup> Alguns fragmentos deste esclarecimento também podem ser vistos pelo *YouTube* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uuEGiruAFSw>>.

um melodrama”<sup>34</sup>. Uma alegação paradoxal contradita alguns instantes depois, pois para Welles e vários outros profissionais de mídia as apresentações dramáticas deveriam ser tão eficazes quanto a própria vida.

Mesmo que declare que os efeitos da tecnologia do rádio ainda fossem insuficientemente compreendidos, Welles acreditava que um enredo tão incrível quanto uma invasão alienígena não pudesse ser tomado como realidade, apenas como mais uma fantasia do reino dos contos de fada. Perdoado ou não, as desculpas de Welles destacam algumas considerações que precisam ser mencionadas: parece haver um sensacionalismo derivado do encontro entre narrativas ficcionais e os modos de produção não-ficcionais; as excitações geradas pela ficção podem ultrapassar seus objetivos culturais imediatos; as consequências do episódio exprimem simultaneamente uma confiança sobre as mensagens da mídia e uma desconfiança sobre os efeitos que as tecnologias de comunicação poderiam gerar no âmbito social.

Conjecturar hipóteses que possam esclarecer o comportamento da audiência durante a transmissão de *A Guerra dos Mundos* é inapropriado aqui, mas poderíamos até especular sobre outros fatores cuja influência possa ter sido determinante para que o fenômeno fosse interpretado equivocadamente na época: como a significativa relevância que o meio radiofônico exercia na vida sociocultural norte-americana da década de 1930, uma mídia de massa usada como fonte de informação, educação e lazer das famílias; ou ainda a sombra de um conflito iminente que se projetava sobre a consciência ocidental no final da década de 1930, a atmosfera ameaçadora de uma invasão estrangeira – um tropos sentido ocasionalmente pelo cinema de horror.

De uma forma ou de outra, se a real intensão dos produtores da dramatização era fazê-la tão eficaz quanto a vida, ou não – e mesmo que pudessem prever os resultados obtidos –, a peça foi recebida pela audiência com um caráter de “verdade vivida” que marcou a gênese e o desenvolvimento do found footage – embora este estatuto atualmente não seja exigido ou mesmo pertinente para incorporar a experiência fílmica proposta pelos exemplares do subgênero. Mas isso não quer dizer que não haja “verdade” nas proposições do found footage, apenas que um filme do subgênero não precisa ser “visto” como “verdadeiro” para exercer seus efeitos fílmicos de horror – e isso também não desmerece as investidas promocionais que

---

<sup>34</sup> “I had every hope that the people would be excited as they would be at a melodrama”.

*Holocausto Canibal, A bruxa de Blair, Contatos de 4º Grau* (Olatunde Osunsanmi, 2009) ou *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011) fizeram para divulgar e cativar a audiência com o apelo verídico que suas narrativas supostamente possuíam.

Diferente da audiência radiofônica do final da década de 1930, não precisamos acreditar que uma ficção seja verdadeira para sentir excitações sobre nosso comportamento – e isso não é uma escolha. Após diversos “incidentes” com a mídia e pelo menos quinze anos de consolidação do found footage de horror, nos acostumamos com estas estratégias e reconhecemos o estilo como tal: uma ficção de horror que usa outros métodos para excitar nossos sentidos. Não quero dizer que estamos imunizados de seus efeitos, pois o pacto que estabelecem não é igual ao proposto em documentários de Michael Moore, por exemplo.

Ao contrário do personagem Roger, o antagonista retratado como um tipo de monstro capitalista em *Roger e Eu* (1989), não acreditamos que seres sobrenaturais, criaturas mitológicas e monstros fantásticos possam existir – não é e nunca foi uma exigência ou um impedimento para apreciar o horror –, mas aceitamos o modo de engajamento mobilizados por estes filmes. Aceitamos que a forma como as narrativas apresentam as situações ficcionais faz parte de um acordo travado entre o corpo do espectador e o “corpo do filme” para podermos ser afetados pelo horror; aceitar as mentiras de maneira honesta é uma condição para participar dessa relação.

No regime da experiência fílmica do found footage de horror a “crença” não é mais uma condição para estabelecer uma relação de identificação ou um contato afetivo com o horror, porque o apelo verídico da narrativa é uma estratégia recorrente (principalmente nos letreiros dos precursores do subgênero) que rapidamente tornou-se obsoleta, e vem caindo em desuso já que não funciona como uma atração ou uma chave de leitura para a participação do público. Nesse caso não é preciso “ver para crer” nem “crer para ver”, antes ou após a exibição do filme a ficção continuará sendo apenas incrível – lembrando que isso não invalida a experiência ou o prazer decorrente dela.

A lógica da razão me diz que não devo acreditar nos horrores daquela ficção disfarçada de “verdade”, mas as agitações do meu corpo dizem que não preciso crer nas proposições fílmicas para obter respostas sensacionais e emocionais reais de uma ficção. Carroll (1999) indica que o horror se vale de elementos extraordinários para

provocar respostas sensoriais e sentimentais reais na audiência, um choque interpretativo entre as conclusões da mente e do corpo – daí o paradoxo.

Neste capítulo defendo alguns fatores que auxiliam a formação de um repertório para o desdobramento do found footage de horror na cultura contemporânea. O objetivo final deste debate é interrogar como o corpo pode ajudar a gerar conhecimentos e sentidos capazes de nos fazer refletir sobre o horror e a realidade que ele pode expressar – aprendizados sensoriais que a modernidade conferiu ao corpo para reagir e participar do regime fílmico configurado pelo subgênero. Além disso, se os filmes found footage de horror não precisam ludibriar nossa crença para promover seus apelos, o que poderia diferenciar sua experiência de outros exemplares da história do gênero?

Como dito, os códigos do subgênero, e os do horror como um todo, obedecem um repertório construído historicamente, sendo que esta gramática envolve uma alfabetização somática para poder ser decodificada e interpretada. Podemos dizer que é um aprendizado de fato, visto que o próprio Orson Welles, em meio ao arrependimento pelos incidentes causados, tirou lições proveitosas do problema midiático em que se envolveu – algo exercitado na obra metalinguística, e uma entre as precursoras da vertente *mockumentary*, *F for Fake* (1973), na qual parece questionar o poder evocativo do documentário enquanto ufana a “farsa ilusória” que a linguagem cinematográfica parece possuir naturalmente.

Reconstituir a história do cinema de horror até atingir o objeto de estudo da tese seria algo cansativo que prolongaria o caminho de modo inadequado para esta pesquisa; apontar cada filme que reverbera e influencia o subgênero também não parece ser metodologicamente fortuito para a economia do estudo. Esta proposta abre uma porta de entrada para o found footage através de certos indícios culturais localizados na história do cinema capazes de abrir alguns operadores para as análises aplicadas nos capítulos seguintes. Assim o percurso avalia como as transformações urbanas adquiridas com a modernidade estimularam a mentalidade e capacitaram nosso corpo a interagir com as produções de horror; e como estes padrões interativos foram expressados pelo cinema de horror, sobretudo a partir do desenvolvimento do found footage no começo do século XXI.

## 1.1. A modernidade do horror

Ao se considerar qualquer gênero fílmico que obedeça uma formação histórica é preciso averiguar as condições que permitiram sua gênese na cultura; e mesmo que não seja o foco deste estudo, a história do horror é intercedida por e localizada em um marco temporal determinante para a instalação do gênero e sua repercussão no momento cultural vigente. Nesse sentido, o found footage de horror é fruto de um fluxo histórico da cultura popular acompanhado pelo cinema em geral e pelo horror particularmente: um fluxo instalado pela modernidade.

Enquanto um conceito tangente aos objetivos da pesquisa, o termo “modernidade” não será um parâmetro analítico, mas uma condição referencial para o problema abordado aqui. A consolidação do horror na história da cultura popular está diretamente associada à formação e desenvolvimento da modernidade na vida ocidental. Em um dos ensaios escritos por H. P. Lovecraft sobre o horror literário há uma pequena passagem sobre a construção da forma fixa e reconhecível do gênero, na qual o autor comenta que “o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII” (2007, p.24). Lovecraft reconhece e associa a gênese literária do horror à escola Gótica, e embora não o tenha “inventado”, sua raiz como gênero popular está plantada nos romances e novelas góticas surgidas durante a modernidade.

“Modernidade” como conceito é um termo amplo e pode sugerir diversas interpretações a depender da forma como é teorizada ou empregada em um recorte histórico. Para Zygmunt Bauman (1999, pp.11-12) o termo é discutível e ainda sem um consenso solidificado quanto a datas, esquivava-se ao ser retirado de um fluxo contínuo de ser e se torna carregado de ambiguidade. Qualquer que seja o aspecto definidor do conceito ele terá sempre como prerrogativa sua latente indefinição – mas isso não elimina as investidas em tentar defini-lo ou caracteriza-lo, a tentativa progressiva de definição é sua melhor característica. Para Bauman, embora cético com definidores estanques, “modernidade” é:

Um período histórico que começou na Europa ocidental no século XVII com uma série de transformações socioestruturais e intelectuais profundas e atingiu sua maturidade primeiramente como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo e depois como forma de vida socialmente consumada, com o desenvolvimento da sociedade industrial (capitalista e, mais tarde, também a comunista) (1999, pp.299-300).

Modernidade pode ser compreendido por sentidos adjacentes a sua cobertura histórica, o termo incorpora outros significados da miríade de ideias que pode denotar, sendo que para Ben Singer (2004), três destes conceitos preponderam no pensamento contemporâneo: moral e político, cognitivo, e socioeconômico. Cada um destes conceitos repercute no debate e na definição de modernidade realizada por pensadores sociais como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel – constituindo o que Singer considera uma concepção neurológica do termo: “um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (2004, p.95).

Pela noção de Bauman a modernidade opõe dois polos antagônicos e complementares, gêmeos modernos segundo o sociólogo: a ordem e o caos. Uma bifurcação da existência moderna que oferece a alternativa tanto da ordem quanto do caos. A modernidade pressupõe que a determinação elimine a ambiguidade, isto é, ao se definir a ordem simultaneamente estaremos definindo o que é o caos. O projeto moderno prevê que a clareza definidora da ordem compreenda a obscuridade da ambivalência. A ordem é concebida para discernir a ambivalência gerada pelo caos.

O outro da ordem é o miasma do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo medo. Os tropos do “outro da ordem” são: a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência (BAUMAN, 1999, p.14).

Muitos esforços foram implantados por um projeto e um planejamento administrativo moderno capazes de “suprimir ou eliminar tudo que não poderia ser ou não fosse precisamente definido” (1999, p.15). Entre as práticas de existência tipicamente modernas interagem esforços para eliminar a ambivalência através da ordem: “a taxonomia, a classificação, o inventário, o catálogo e a estatística são estratégias supremas da prática moderna” (p.23). Bauman comenta que a ambivalência constitui tanto uma meta a se superar, quanto uma ansiedade enraizada no pensamento e na condição da vida moderna, pois “a ambivalência é, provavelmente, a mais genuína preocupação e cuidado da era moderna, uma vez que, ao contrário de outros inimigos derrotados e escravizados, ela cresce em força a cada sucesso dos poderes modernos” (p.23).

O projeto moderno, desenhado em um plano racional cientificamente concebido e potencializado pela tecnologia, tentou domar a indeterminação

ambivalente do caos para substituí-la pela ordem. Um modo de formatar os mecanismos modernos sob a tutela de um projeto racional. A política e a ciência se encarregaram de destituir qualquer manifestação da ambivalência caótica a partir dos poderes imbuídos pela mentalidade moderna, e isto “acima de tudo, significa execrar e invalidar o ‘senso comum’ – sejam ‘meras crenças’, ‘preconceitos’, ‘superstições’ ou simples manifestações de ‘ignorância’ (BAUMAN, 1999, p.33).

Esta preocupação corresponde ao que Singer define “como um conceito moral e político, a modernidade sugere o ‘desamparo ideológico’ de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento” (2004, p.95). Este plano racional moderno com esforços direcionados ao enfrentamento da ambivalência previa fundamentalmente a *domesticação* das forças naturais, as forças capazes de trazer o caos da indeterminação para a sociedade (BAUMAN, 1999, p.38). Este é um aspecto definidor da modernidade, pois “como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído” (SINGER, 2004, p.95).

A modernidade é marcada por uma ânsia de apressar o desenvolvimento da sociedade por meio de um projeto racional, pois “a ordenação – o planejamento e execução da ordem – é essencialmente uma atividade racional, afinada com os princípios da ciência moderna e, de modo mais geral, com o espírito da modernidade” (BAUMAN, 1999, p.47). Das execuções postas em prática surgem atributos que caracterizam o desenvolvimento capitalista-industrial da modernidade. A proliferação rápida de mudanças tecnológicas no final do século XIX alcançadas pela sociedade urbana são diagnosticadas por Ben Singer no aporte socioeconômico do conceito: “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante” (2004, p.95).

Um minucioso e sinérgico processo de modernização que acelerou a ciência, a política e a indústria de maneira ainda não vivenciada pela sociedade. Enquanto práticas planejadas inúmeros investimentos e técnicas foram aplicados como modelos de engenharia social, procurando no ordenamento da sociedade fontes para angariar o progresso moderno. O estilo de vida urbano foi tomado de incrementos socioculturais que variam desde espetáculos sensacionalistas como o cinema, até a industrialização

do genocídio empregada na Alemanha nazista e denunciada por Bauman como uma ambiguidade, uma tentativa de corrigir a sociedade através do mesmo plano fundado pela razão moderna.

Uma indústria do espetáculo é fomentada pelo mesmo pensamento que gera uma moral e uma tecnologia de industrialização da morte – ambas capazes de empreender medo e horror. Enfrentar a ambivalência constitui um princípio da modernidade, ainda que a ambivalência seja um produto deste próprio enfrentamento. O progresso moderno alimenta a permanência da ambivalência nas esferas públicas e privadas. O medo e o horror gerados pelo aparato e progresso moderno, tanto no cinema quanto nos campos de extermínio nazistas, são sentimentos impregnados na vida social urbana.

Junto à prosperidade moderna trafegam riscos que acometem a experiência subjetiva. A noção de circulação – como enfatiza João Luiz Vieira (2007) em um breve ensaio sobre a construção do medo no cinema – caracteriza a produção e a conduta do corpo durante a modernidade.

Por meio daqueles novos sistemas de circulação mais eficazes e rápidos, encenava-se um drama da modernidade: o colapso das noções prévias de espaço e tempo através da velocidade, com consequências imediatas na extensão dos poderes e da produtividade do corpo humano. Novas fronteiras foram colocadas a esse corpo, ampliando os limites de necessidade, perigo e medo, e criando, conseqüentemente, novos regimes de disciplina e controle corporais (2007, p.228).

Simultaneamente as cidades circunscreviam as fontes da segurança contra as adversidades da natureza, uma proteção planejada contra o caos da vida pré-moderna, e o local do perigo urbano que poderia acometer o corpo do sujeito moderno. Esta noção de circulação implica a estimulação sensorial a que o corpo está sujeito na modernidade, uma era de “hiperestímulo” disseminada pela vida urbana. Nesse quesito Ben Singer comenta que “observadores sociais das décadas próximas da virada do século fixaram-se na ideia de que a modernidade havia causado um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal” (2004, p.98).

Singer toma como exemplo deste alarde sensorial a imprensa sensacionalista do começo do século XX, que ilustrava os perigos do ambiente moderno, com novas e aceleradas máquinas de locomoção e produção: “essas figuras comunicavam uma ansiedade com relação à periculosidade da vida na cidade moderna e também

simbolizavam os tipos de choques e sobressaltos nervosos aos quais o indivíduo estava sujeito no novo ambiente urbano” (2004, p.102). A fragilidade da vida acometida pelos males da urbanização circulava por imagens e narrativas da cultura popular: acidentes e criminalidade nas ruas eram manchetes e ilustrações típicas.

Tabloides, folhetins, atrações de parques de diversões, feiras científicas ou de rua expunham e refletiam as sensações e perigos advindos com a vida urbana. Estes redutos de diversões efêmeras constituem um modelo para o sensacionalismo que o cinema de horror viria a incorporar ao longo da modernidade: “feiras de rua e parques de diversão foram os laboratórios originais para o entretenimento que emocionava e amedrontava, do show de aberrações à montanha-russa e trem-fantasma, e até os nickelodeons protótipos dos filmes em si”<sup>35</sup> (SKAL, 1993, p.37).

Viver nas cidades imputa-nos a conviver com as ameaças que circulam pelo espaço urbano, muitas vezes incógnitas e inesperadas. Mesmo protetor o ambiente urbano abriga riscos para o indivíduo e a sociedade, conforme declara Singer, “a cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto a seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade” (2004, p.106). O frenesi sensacional da vida urbana além de pautar editorias é filtrado pelos espetáculos e atrações da cultura popular. Os investimentos na modernização das cidades coincide com o gradativo investimento no sensacionalismo do entretenimento, na tecnologia de estimulação perceptiva e na comercialização de espetáculos sensoriais.

Singer defende que “à medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais” (2004, p.112). João Luiz Vieira comenta que a participação do cinema neste cenário de certa maneira servia para sintetizar “tecnologia e indústria, ao mesmo tempo que construía também novas formas de experiência visual como expressão de vivências tipicamente modernas, marcadas por estímulos e sensações físico-psicológicas de sucessão rápida, da alternância frenética espaço-tempo” (VIEIRA, 2007, p.228).

O capitalismo industrial produz entretenimentos de horror como um espetáculo cunhado nas demandas perceptivas da vida moderna, sendo que a

---

<sup>35</sup> “fairgrounds and carnivals were the original laboratories for entertainment that thrilled and frightened, from the freak show to the roller coaster to the ghost-train, and even the nickelodeon prototypes of motion picture itself”.

“sensacionalização” do divertimento cinematográfico comercial traduzia em si a experiência subjetiva sofrida com a urbanização do ambiente, pois “o início do cinema culminou com esta tendência de sensações vividas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma ‘estética do espanto’, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo” (SINGER, 2004, p.114).

Nesse sentido João Luiz Vieira entende que “o cinema formou, a um só tempo, um feixe de novas formas de tecnologia, espetáculo, distração e passatempo, representação, consumismo, mobilidade e entretenimento, além de materializar, em película, o lado cada vez mais efêmero da experiência moderna” (2007, p.228). Tal analogia entre cinema e modernidade é mais do que uma metáfora, trata-se antes de um modo similar de se relacionar com o filme e com o mundo, já que “o ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna” (SINGER, 2004, p.115).

Relacionar-se com o ambiente urbano capacitava o indivíduo a experimentar o choque sensacional promovido pelo cinema, sendo que o foco e o filtro desta relação se estabelece com e por meio do corpo. Como sugere João Luiz Vieira, “no que se refere ao corpo, às sensações corporais, o cinema desenvolveu novas respostas a novos estímulos, à atenção e à distração exigidos pelas novas formas da vida moderna” (2007, pp.228-29). Através da experiência subjetiva da vida nas cidades, o cinema se muniu de estratégias de contato com a realidade moderna, uma capacidade de refletir a própria vida perturbada pelo progresso da modernidade. Uma atenção moldada por “uma visão em movimento”, como avalia Vieira, “as formas da percepção e da experiência modernas convergiam simultaneamente para essa conjunção de movimento e visão” (p.232).

A mobilidade da visão no ambiente urbano configura modos de engajamento sensorial, por vezes dinâmicos e abruptos. Para não descompassar-se da vida coube à tecnologia cinematográfica acompanhar e desafiar os aprendizados sensoriais que a modernidade estimulava efemeramente nos centros urbanos. Obedecendo o mesmo ritmo que as transformações do progresso moderno determinavam à percepção “o sensacionalismo popular aparentemente encaixava-se nesse padrão. A demanda por excitações intensificava-se à medida que a percepção *blasé* exigia impressões cada vez mais intensas” (SINGER, 2004, p.118).

Um ciclo vicioso se instala na relação entre a sensacionalismo popular e sua matriz moderna: quanto mais estímulos são promovidos pela modernização da vida, mais impactante deverá ser a estimulação do entretenimento popular. Uma manutenção sensorial que evita que a experiência fílmica caduque frente às ofertas perceptivas desenvolvidas na cidade. Para não se tornar obsoleta a estimulação cinematográfica deve ser, nesse caso, tão ou mais efetiva que a própria vida, pois “há uma constante necessidade de mais e mais estímulos e apenas diversões com estímulos variados e intensos poderiam se igualar às energias neurológicas de sensações antenadas à vida moderna” (VIEIRA, 2007, p.235).

Assim a modernidade serviu como um cenário decisivo para a formação do cinema de horror, principalmente por conta das fobias e anseios que acompanham seu progresso, e “certamente, isto pode significar que o contexto sociopolítico do filme deve ser levado em conta juntamente com explicações teóricas quando investiga-se reações a filmes ou ciclos específicos”<sup>36</sup> (CHERRY, 2009, p.168). O plano moderno não conseguiu eliminar a ambivalência que o progresso urbano trouxe, tampouco o medo e o perigo oculto por trás da vida social; pelo contrário, talvez não tenha nem mesmo substituído velhos medos medievais por novos (e melhorados) medos da modernidade.

Parece ter ampliado as ambiguidades do que é considerado nocivo e o universo de contato com o medo e o horror. A modernidade convive com inúmeras formas de experimentar suas fobias, dentre elas o cinema. Uma forma fílmica capaz de projetar sensacionalmente os espólios, traumas e consequências do projeto moderno, sendo que “estes temas são acessíveis ao público através de diferentes épocas e culturas (embora, claro, os momentos de horror possam não funcionar tão eficazmente para todos os públicos)”<sup>37</sup> (CHERRY, 2009, p.169).

### **1.1.1. Conflitos do horror**

Comparações entre as questões sociais originadas durante o contexto de produção ou lançamento de filmes e os temas correlatos que suas narrativas podem

---

<sup>36</sup> “certainly, this can mean that the socio-political context of the film must be taken into account alongside theoretical explanations when exploring responses to specific films or cycles”.

<sup>37</sup> “these themes are accessible to audiences across different periods and cultures (although, of course, the horror moments may not work as effectively for all audiences)”.

derivar são maneiras do público interagir e se relacionar com a obra, e não apenas tarefa da crítica e da academia. Não raro um filme, um ciclo de filmes ou um gênero, e não apenas o horror, consegue sentir a atmosfera e as perturbações de um momento cultural. Ben Singer (2001) em seu livro dedicado a compreender algumas interconexões entre as ansiedades sociais originadas durante a modernidade e o melodrama – como um produto que reflete as qualidades da experiência moderna –, investiga o papel exercido pelo *serial-queen melodrama* no início do século XX.

Para o autor o *serial-queen melodrama* trouxe uma mudança alegórica na representação da dinâmica social feminina naquele momento cultural. Singer avalia que o aumento da escolaridade, a participação da mulher no mercado de trabalho e na vida urbana transformou a rotina doméstica feminina. A “saída do lar” proporcionou uma imagem-modelo de *New Woman*: “energia, autoconfiança, contato direto com o mundo extra-doméstico – foram claramente os termos de uma feminilidade revisada, celebrada e exagerada no *serial-queen melodrama*”<sup>38</sup> (2001, p.242).

O *serial-queen melodrama* refletia mulheres emancipadas participando da esfera pública, e não somente uma vítima indefesa, pois “o gênero capturou a natureza basicamente paradoxal da experiência feminina em uma fase crucial da modernidade”<sup>39</sup> (2001, p.258). Para Singer o gênero metaforizava uma fantasia sobre recusa de domesticidade, embora este empoderamento traga consigo novos riscos:

Proporcionalmente, no seu imaginário de vitimização feminina o gênero também viu o perigo desta perda. Suas cenas de assalto, sequestro, tortura e estupro declarado sugeriam o pior cenário de entrada da mulher no caos de mistura sexual, mistura de classes e mistura étnica do meio urbano moderno<sup>40</sup> (2001, pp.258-59).

Apesar de influente não foi apenas a ficção seriada melodramática que posicionou mensagens de advertência para as condutas femininas dentro e fora do lar. De modo similar a condição da mulher no desenvolvimento da modernidade pautou e ressaltou a cinematografia de horror. Seja através das disputas por representação política de seus direitos civis; dos avanços da ciência médica em torno dos métodos

---

<sup>38</sup> “energy, self-reliance, direct contact with the extradomestic world—were clearly the terms of a revised femininity celebrated and exaggerated in the serial-queen melodrama”.

<sup>39</sup> “the genre captured the basically paradoxical nature of female experience at a pivotal phase of modernity”.

<sup>40</sup> Correspondingly, in its imagery of female victimization the genre also envisioned the dangers of this departure. Its scenes of assault, abduction, torture, and intimated rape suggested the worst-case scenario of woman’s entry into the mixed-sex, mixed-class, and mixed-ethnicity chaos of the modern urban milieu.

anticoncepcionais; do empoderamento econômico e social da mulher no mercado e na estrutura familiar; ou da ascensão de novos papéis culturais no exercício da feminilidade no cotidiano. A mulher e seu comportamento sempre foram fontes inesgotáveis de temas e figuras no cinema de horror.

O gênero de horror invariavelmente apresentou confrontos com as forças que ameaçam as mulheres no seio da sociedade e deu-lhes mais espaço do que outros gêneros para agir. [...] No entanto, no horror americano contemporâneo as mulheres adquiriram uma importância ainda maior. Heroínas femininas agora assumem-se como o monstro<sup>41</sup> (CHERRY, 2009, p.174).

O avanço do progresso moderno gera conflitos e instabilidades políticas, sociais e culturais que emergiram sob diversas manifestações já no começo do cinema de horror, porque “apesar de tudo, morais, ou a sua aparência, eram a moda da época e muitas vezes eram transmitidas aos jovens através de folhetos e versos mórbidos e assustadores”<sup>42</sup> (SKAL, 1993, p.99). Turbulências e traumas de natureza econômica, moral ou ideológica são acolhidos pelo horror para apresentar o lado mórbido e ameaçador da sociedade moderna – pois tensões sociais acabam tencionando também os produtos da cultura popular. Para Brigid Cherry isto demonstra que “a natureza colaborativa da produção (sendo o trabalho de muitos indivíduos dentro de um sistema industrial) significa que o cinema atua como um ‘barômetro’ refletindo o clima cultural”<sup>43</sup> (2009, p.169).

O gênero parece acompanhar as ordenações da sociedade, adaptando-se às diferentes oscilações de pensamento derivadas dos embates e conflitos que atravessam a história do século XX. Thomas Riegler defende a premissa “que há de fato uma coincidência entre tempos de violência e uma cultura pop violenta”<sup>44</sup> (2009, p.109), um movimento constante em torno das perturbações ocasionadas com a evolução da sociedade moderna. Riegler compara filmes de horror da década de 1970 e alguns de seus *remakes* produzidos nos anos 2000 para avaliar os temas espelhados na disposição mental dos períodos.

---

<sup>41</sup> The horror genre has invariably presented confrontations with the forces that threaten women within society and give them more space than other genres in which to act. [...] However, in contemporary American horror women have acquired an even greater importance. Female heroes now take on the monster themselves.

<sup>42</sup> “nonetheless, morals, or their appearance, were the fashion of the time, and were often imparted to young people through morbid and frightening chapbooks and verse”.

<sup>43</sup> “the collaborative nature of production (being the work of many individuals within an industrial system) means that cinema acts as a ‘barometer’ reflecting the cultural climate”.

<sup>44</sup> “that there is indeed a coincidence between violent times and a violent pop culture”.

Para o autor os filmes situam-se nas angústias características de suas épocas de lançamento, cada qual respeitando a influência que a violência detinha culturalmente em ambas situações. Riegler averigua que a circulação midiática da violência não é proporcional a do passado, violências e horrores antes não alcançados pela lente de uma câmera hoje contam com o poder de cobertura da visibilidade digital. O registro e disseminação de imagens na era da mídia digital é maior e mais veloz do que em suas fases anteriores, de modo que “hoje a violência é certamente mais visível: através de ciclos de notícias 24 horas, a dinâmica de um sistema de mídia corporativa, os portais de internet, tais como o YouTube e a fácil circulação da fotografia digital”<sup>45</sup> (2009, p.114).

A violência na década de 1970 já existia e provavelmente era sentida com a mesma intensidade de hoje; por outro lado a circulação dinâmica e sensacionalista que a violência possui atualmente na mídia é distinta e constantemente reiterada. Se o clima social pode ou não influenciar o cinema de horror é um problema persistente, o problema oposto vigora ocasionalmente em debates midiáticos. Alguns legisladores dos bons costumes da mídia acusam o cinema, e o horror mais particularmente, de incitar comportamentos violentos ou nocivos para a sociedade.

Como um gênero, o horror tem sido muitas vezes difamado como perigoso, ligado ao que é percebido como o declínio dos valores morais e submetido a mídia ou campanhas políticas que pedem que ele seja controlado ou proibido. É certo que o cinema de horror aborda frequentemente temas “difíceis”, mas isto é inerentemente uma parte da sua natureza e um dos seus principais objetivos<sup>46</sup> (CHERRY, 2009, p.200).

Comparando filmes de horror entre as décadas de 1950 e 1980 Dana Polan (1997, p.119) informa que para cumprir com estes objetivos proibidos os filmes da década de 1950 mostram a alteridade de ameaças extremas, destituídas de nome, que atacam aparentemente sem motivação. Sempre algo externo ao domínio humano e que acaba erguendo uma barreira moral entre dois estilos de vida: um normal e familiar, e outro maligno e destrutivo. A violência resulta na única forma de lidar com esta alteridade, pois qualquer outro tratamento comunicativo seria um gesto de

---

<sup>45</sup> “violence is certainly more visible today: Through 24 hour news cycles, the dynamics of a corporate media system, the internet-portals like Youtube and the easy circulation of digital photography”.

<sup>46</sup> As a genre, horror has often been denigrated as dangerous, linked to what is perceived as the decline of moral values and subjected to media or political campaigns calling for it to be controlled or banned. Certainly, horror cinema has frequently dealt with ‘difficult’ topics, but this is inherently a part of its nature and one of its main purposes.

autoflagelação. Este dualismo ainda incide sobre o horror, mas localizar as oposições tornou-se mais fugidio, como reforça Cherry:

O horror tradicional apresentou o problema como uma oposição entre ordem e desordem, normalidade e anormalidade, o consciente e o eu inconsciente. No horror contemporâneo tornou-se cada vez mais difícil distinguir entre essas oposições. Como resultado o fechamento narrativo é muito menos provável, narrativas de horror contemporâneo frequentemente têm finais abertos ou provisórios<sup>47</sup> (2009, pp.174-75).

Entre as décadas de 1950 e 1980 a barreira moral que separava o monstruoso de nós foi se tornando gradativamente mais fina e volátil. O horror constitui o monstruoso como uma parte do próprio domínio humano, “os filmes refletem modos correntes da vida cotidiana e enxergam a própria vida como uma fonte e incorporação do monstruoso. O rompimento das formas mais antigas de relações sociais parece incitar o ataque, parece direcionar uma ira virtualmente dirigida”<sup>48</sup> (POLAN, 1997, p.120). Alguns filmes abordam os modos correntes da vida cotidiana para mostra-los como uma fonte do monstruoso: temas como poluição e lixo industrial, racismo, monogamia, virgindade e promiscuidade pareciam sugerir que o monstruoso não só está entre nós, mas também poderia ser causado por nós ou mesmo estar em nós.

Incorporar o monstruoso não foi a única forma de ressaltar as excitações da modernidade, já que “além da ansiedade em torno da identidade, o cinema de horror também pode lidar com questões sociais ou culturais externas que afetam o sujeito no nível da vida cotidiana”<sup>49</sup> (CHERRY, 2009, p.185). Inúmeros fatores e fenômenos podem suceder-se sobre a vida cotidiana e serem absorvidos pelo cinema de horror: de questões políticas e ideológicas a conflitos armados ou preocupações com epidemias e pandemias, pois como lembra Cherry “filmes de horror lidam com experiências cotidianas ou com os contextos socioculturais das vidas de muitas pessoas (e especialmente das pessoas mais jovens)”<sup>50</sup> (p.185).

---

<sup>47</sup> Traditional horror presented the problem as an opposition between order and disorder, normality and abnormality, the conscious and the unconscious self. In contemporary horror it has become increasingly difficult to distinguish between these oppositions. As a result narrative closure is much less likely, contemporary horror narratives frequently have open or provisional endings

<sup>48</sup> “the films look at current modes of everyday life and see that life itself as a source and embodiment of the monstrous; the break-up of older forms of social relations seems to incite attack, seems to direct a virtually inward-directed wrath”.

<sup>49</sup> “in addition to anxiety surrounding identity, horror cinema may also deal with external social or cultural issues that affect the self on the level of everyday life”.

<sup>50</sup> “horror films deal with everyday experiences or the sociocultural contexts of many people’s (and especially younger people’s) lives”.

Como ocorrido com a invasão alienígena narrada por Orson Welles, alguns filmes receberam ligações entre um ataque extraterrestre e o contexto sociocultural de sua repercussão, e nesse quesito as várias versões de *Invasion of the body snatchers* (1956, 1978, 1993 [*Body Snatchers*], 1998 [*The Faculty*] e 2007 [*The Invasion*]) são exemplares. Cada um destes filmes acompanha perturbações da vida e dos costumes cotidianos sofridos pela sociedade norte-americana. É interessante que o ciclo inicie durante um cenário de paranoia e perseguição determinado por uma guerra.

Após a destruição de Hiroshima e Nagasaki e o fim da 2ª Guerra Mundial, o cinema absorveu o alerta nuclear que conduziria o imaginário da sociedade perante a iminência de um novo conflito. A década de 1950 e de 1960 é rica em títulos que incorporaram a atmosfera de desconfiança e paranoia implementada política e tecnologicamente durante a polarização feita com a Guerra Fria. David J. Skal corrobora a relação entre uma tecnologia e uma aversão estrangeira: “intimamente relacionada à bomba era a Ameaça Vermelha, uma alteridade ideológica que era frequentemente extraterrestre. Monstros espaciais controladores de mente tomaram o lugar dos comunistas em numerosos filmes”<sup>51</sup> (1993, p.250).

Eric Dufour (2012, pp.60-64) identifica neste período uma safra de filmes classificados por ele como “filme de propaganda de FC”, produções que manifestavam preocupações arraigadas na sociedade norte-americana do pós-guerra, dentre as quais *Invasion of the body snatchers* (Don Siegel, 1956). Dufour questiona a assunção de que a metáfora do monstro disfarçado de humano seria uma propaganda ideológica anticomunista e “a civilização extraterrestre uma imagem da URSS” (p.60). Para ele, parafraseando o diretor Don Siegel, *Invasion of the body snatchers* “é uma crítica da sociedade democrática liberal – uma crítica da sociedade anticomunista e paranoica que denuncia e exclui. [...] A denúncia é a da sociedade dos EUA no pós-guerra” (p.61). A invasão e a conseqüente homogeneização da sociedade na versão de Siegel implica tanto uma advertência ideológica quanto uma crítica à paranoia delatora criada com a lista negra do Macarthismo.

A ambivalência abrigada parece indicar outras relações ou demandas culturais preservadas pelo filme, uma estratégia recorrente na evolução do horror observada

---

<sup>51</sup> “closely related to the Bomb scare was the Red Scare, an ideological otherness frequently went extraterrestrial. Mind-controlling monsters from space took the place of communists in numerous films”.

por Dana Polan: “Em seu pior lado político, o novo estilo dos filmes de horror pode servir como justificativa para a violência de justiceiros. No seu melhor lado, eles podem servir como crítica das próprias justificativas ideológicas nas quais a sociedade contemporânea se sustenta”<sup>52</sup> (1997, p.126).

Disputas de poderes entre atores sociais antagonistas se perpetuam em nível simbólico, metafórico e até mesmo declarado. Minorias políticas, étnicas e culturais são retratadas como violações da natureza reprimidas por forças que transfiguram seus corpos: “a população tornou-se cada vez mais ansiosa e paranoica e criticava-se não só a ciência e a tecnologia, mas a autoridade em geral. Na década de 1960, o mundo moderno foi um pesadelo de regulamentação e a população foi incapaz de resistir”<sup>53</sup> (CHERRY, 2009, p.173). Lançado ao final da década de 1970, a refilmagem de *Invasion of the body snatchers* (1978) dirigida por Philip Kaufman apropria a contaminação alienígena para outros fins. Os invasores de corpos agora mediam uma perturbação que vinha abatendo o comportamento moderno da sociedade, e sem explicações claras para isso, apenas dúvidas e incertezas sobre um mal que paira sobre o corpo.

O liberalismo sexual e os novos comportamentos assumidos pela sexualidade durante os anos que seguiram a contracultura e o “*flower power*” receberiam destaques e ataques à medida em que a AIDS avançava pela sociedade. Atravessando a década de 1970, sendo identificada e reconhecida pelo Centro de Controle de Doenças apenas no início da década de 1980, a AIDS seria um tema tão assustador quanto a própria guerra para emoldurar o cinema de horror. O corpo é tomado como um campo de batalha desta disputa de poderes e passa a ser cada vez mais controlado e manipulado pelo horror. Passa a incorporar traços da alteridade de um mundo conservador, de modo que “a Igreja Católica já não persegue bruxas e vampiros, mas na era da AIDS inflexivelmente opõe-se ao avanço dos direitos civis para os homossexuais”<sup>54</sup> (SKAL, 1993, p.347).

---

<sup>52</sup> “at their political worst, the new-style horror films can serve as justification for vigilante violence. At their best, they can serve as a critique of the very ideological justifications by which contemporary society sustains itself”.

<sup>53</sup> “the population became increasingly anxious and paranoid and was critical not just of science and technology, but authority in general. By the 1960s, the modern world was a nightmare of regulation and the population was powerless to resist it”.

<sup>54</sup> “the Catholic Church no longer persecutes witches and vampires, but in the age of AIDS adamantly opposes the advancement of civil rights for homosexuals”.

Levada à metrópole urbana de São Francisco, palco de um liberalismo cultural e sexual agitado, a trama de 1978 envolve personagens em conflito com seus cônjuges e pares românticos. Tratam-se de crises conjugais entre casais na qual um deles não se sente bem com o que o outro se tornou, um estranhamento do que era para ser familiar, rotineiro e cotidiano. Até um psicólogo interpretado pelo ícone da cultura *sci fi* Leonard Nimoy intercede para que os casais, heterossexuais e efetivamente casados, reconciliem-se para viverem a harmonia de uma sociedade ordeira e sem paixões, como uma conspiração para controlar a vida conjugal sadia.

Na mesma linha, o *affaire* extraconjugal entre o casal de protagonistas é uma ameaça do liberalismo sexual. O sexo extraconjugal é uma afronta aos valores que a sociedade tem em relação ao contrato monogâmico do matrimônio, e trair este contrato pode contaminar a sociedade. Os sobreviventes devem, portanto, imitar a frieza dos invasores a fim de preservar suas identidades da contaminação alienígena. Trata-se da “invasão” de um organismo que funciona como um mecanismo de controle dos comportamentos sexuais – fingir é a forma de manter a integridade de sua subjetividade. Aqueles sobreviventes descobertos pelos invasores são então apontados por todos de seu meio social e do espaço público: indicados, denunciados e acusados por suas paixões – uma discrepância sentimental revelada fisicamente pelo corpo do sobrevivente em relação ao coletivo homogêneo da sociedade de invasores.

Se a refilmagem de Philip Kaufman abandona o tropos da guerra para alimentar um debate sobre o liberalismo sexual dos grandes centros urbanos, a de Abel Ferrara absorve a questão da política militar norte-americana nitidamente. De acordo com David Skal, assim como todos os conflitos em que o exército norte-americano esteve envolvido durante o século XX “a Guerra do Golfo teve seus ecos no mundo do horror da mídia”<sup>55</sup> (1993, p.383). *Body Snatchers* (1993) situa sua narrativa em uma base militar onde o patriarca de uma família trabalha inspecionando uma possível contaminação que tem promovido casos de histeria coletiva na base.

O paralelo com as missões especiais do exército americano em território iraquiano fica mais sólido à medida que os filhos da família testemunham atividades suspeitas e incoerentes dos militares da base. Um clima de desconfiança se instala na pequena comunidade. Militares tornam-se uma ameaça para civis e para a nação como

---

<sup>55</sup> “the Gulf War had its echoes in the world of media horror”.

um todo, pois por trás da rotina trabalhista dos oficiais surgem intenções nefastas. Suas operações e exercícios militares reservam outros objetivos, bastante distintos da proteção declarada que o exército ostenta: uma invasão estrangeira que controla o próprio corpo militar do Estado para ter efeito surpresa – uma transfiguração no papel conferido às forças militares de uma nação.

Aqui a estrutura familiar recebe um diferencial por ser a ameaça localizada de uma alteridade infiltrada incognitadamente, pois trata-se de uma família fabricada, uma mistura entre núcleos familiares distintos. O patriarca e sua filha adolescente recebem a madrasta e o pequeno filho em seu lar, uma reordenação familiar que gera uma crise entre as gerações. De acordo com Skal “monstros significam coisas diferentes em momentos diferentes, mas monstros do milênio são profundamente enredados na cultura de guerras da América, densamente codificados em símbolos de sexualidade – especialmente inconformidades sexuais”<sup>56</sup> (1993, p.397).

A jovem, cuja descoberta sexual ocorre com um piloto da base, entra em conflito com sua madrasta, alguém que invadiu a vida familiar que ela havia se acostumado. A adolescente também entra em conflito com seu pai que não acredita nas especulações sobre a madrasta, e mais ao final ela ainda tem que lutar com seu meio-irmão para salvar-se da invasão alienígena. Marginalizada e alienada em sua própria estrutura familiar a adolescente foge com o piloto do helicóptero na esperança de encontrar um local ainda não dominado pelos invasores.

A alienação juvenil também é um ponto de apoio para a versão que Robert Rodriguez dirigiu ao deslocar a trama para uma *highschool*. Embora deslocada do cenário de guerra *The Faculty* (1998) recupera um espólio desta mentalidade ao denotar as preocupações despertadas com a violência no meio estudantil ao final da década de 1990. A refilmagem de Rodriguez manifesta que havia alguma coisa errada acontecendo nas escolas e com a juventude. Consequência de uma profunda cultura armamentista arraigada na sociedade o medo da violência nas escolas não ficou contido apenas nas periferias das grandes cidades, mas migrou para a segurança comprada nos subúrbios norte-americanos.

---

<sup>56</sup> “monsters mean different things at different times, but monsters at the millennium are deeply enmeshed in America’s culture wars, densely coded symbols of sexuality – specially sexual nonconformity”.

Entre 1997 e 1999 diversas ocorrências de violência e homicídio em escolas repercutiram na grande mídia. Entre os exemplos mais populares estão o caso do jovem de 17 anos que matou a própria mãe, mais dois colegas e feriu outros sete em uma escola do Mississippi em 1997; a chacina cometida em março de 1998 por dois adolescentes de 11 e 13 anos em uma escola do Arkansas, onde mataram quatro colegas e uma professora; e claro o caso amplamente divulgado e documentado por Michael Moore sobre a escola *Columbine High*. Em 20 de abril de 1999 em uma escola de Jefferson no Colorado (onde nunca antes houve qualquer registro de violência), Erick Harris de 18 anos e Dylan Klebold de 17 mataram treze pessoas e feriram outras vinte e uma, entre colegas e funcionários.

Foi um atentado contra o sistema de ensino e o estilo de vida da juventude norte-americana. *Columbine High* era considerada uma escola de ensino conservador que privilegiava o desenvolvimento de atletas e tinha média de 82% de seus alunos aceitos em universidades, muitas com prestígio e tradição. No extremo desta violência existe outra que até recentemente poderia ser considerada um tipo de “violência velada”. Harris e Klebolds foram descritos na mídia como jovens solitários, retraídos, deslocados, seriam vítimas de abusos constantes na escola e poderiam sofrer de psicopatologias não diagnosticadas ou mesmo negligenciadas por seus pais ausentes e professores desmotivados. A cobertura da mídia fez um retrato das dores que corriam por baixo da pele dos jovens nas escolas norte-americanas.

O fato de que o cinema de horror lida com ansiedades que são de grande preocupação para a cultura, portanto, pode explicar alguns dos prazeres para o público. Endereçar ansiedades sociais contemporâneas (que podem ser objeto da frenética cobertura da mídia) desta forma também pode permitir ao espectador a superar esses medos, e além disso também pode explicar porque o horror é tão duradouro e sempre popular<sup>57</sup> (CHERRY, 2009, pp.169-70).

Em *The Faculty* antes de acometer os estudantes a invasão atinge os professores e consolida o distanciamento hierárquico entre antagonistas e protagonistas. Uma formalidade impera nas atitudes dos professores, um controle disciplinar destituído de qualquer sentimento que possa humanizar a relação educacional. No filme os protagonistas também são vítimas do ambiente antes da violência invasora se deflagrar. São jovens alienados a seu ambiente, tratados como

---

<sup>57</sup> The fact that horror cinema deals with anxieties that are of great concern to the culture can thus explain some of the pleasures for the audience. Addressing contemporary social anxieties (which may be the subject of frenzied media coverage) in this way can allow the viewer to also work through these fears, and further it can also explain why horror is so enduring and always popular.

estranhos em seu próprio espaço social, ameaçados e agredidos por seus colegas e professores. São *outsiders* por natureza: nerds, góticos, mestiços, atletas viciados, alunos de intercâmbio, jovens hostilizados por sua cultura ou por desviarem-se de padrões de comportamento considerados “normais” e “apropriados”.

A moral do “vencedor/perdedor” é marcadamente usada como estereótipo na definição e enquadramento da categoria de “sobrevivente”. Os perdedores, alunos sem prestígio ou afamados por seus atributos e condutas errôneas, são os que sobrevivem e combatem a invasão alienígena. É através de uma droga, a cocaína, que os sobreviventes conseguem combater e impedir a invasão. O estimulante usado por alunos solitários como válvula de escape da rotina escolar (e o estigma social que marginaliza o atleta em sua comunidade) é o que denuncia quem está contaminado e salva os sobreviventes dos alienígenas – a droga permite saber quem pertence a determinado agrupamento social.

De todos os sobreviventes apenas uma, entretanto, difere das características usuais: branca, loira, bonita, inteligente, sociável, quase o arquétipo ideal para uma *cheerleader* (ou para uma *final girl*), a personagem parece destoar do grupo de sobreviventes. Nesse sentido não é surpresa esperar que a personagem revele sua monstruosidade ao final. Seu corpo se transforma plasticamente, expõe os horrores escondidos por baixo de sua pele juvenil, transparece a violência oculta em um corpo familiar e inofensivo.

A última refilmagem lançada até agora, *The Invasion* (2007) de Oliver Hirschbiegel, é influenciada por um fenômeno mais recente que será tratado logo adiante, mas vale adiantar que este filme comunga uma forte aliança com os demais, além do fato de remontar a uma obra original – como descreve Cherry “independentemente da ideologia codificada nesses filmes, todos eles centram-se em um monstro ou forma de monstruosidade que é representada junto ao texto em oposição à postura ideológica dominante”<sup>58</sup> (2009, pp.175-76).

Apesar de cada filme relacionado estar endereçado a momentos culturais específicos e vividos por parcelas distintas da audiência, todos conservam uma preocupação comum fecundada na modernidade e na história do gênero: os perigos que uma ameaça externa reserva ao invadir não apenas o território doméstico, mas

---

<sup>58</sup> “regardless of the ideology encoded in these films, they all center on a monster or form of monstrosity that is represented within the text in opposition to the dominant ideological stance”.

também violar nosso corpo e alterar nossa identidade. Todos os filmes dispõem invasores de corpos aptos a destituir-nos de nossa identidade e estilo de vida em sociedade. O domínio territorial pretendido pelos invasores, nesse caso, coincide com o domínio dos corpos e o controle das subjetividades que compõem a sociedade.

O regime de representação do monstruoso cambia e se renova com as demandas do tempo. Reconhecer as marcas deixadas é também uma maneira de entrar em contato com os significados impregnados na materialidade fílmica, pois “muitas vezes é o imperativo ideológico da narrativa de um filme que lhe dá significado em um contexto histórico ou cultural: o ponto de análise aqui é perguntar o que o filme tem a dizer sobre o mundo que reflete”<sup>59</sup> (CHERRY, 2009, p.210).

### **1.1.2. O horror da guerra e a guerra ao terror**

Um reflexo persistente na cultura popular contemporânea, e no filme de horror em especial, é o da guerra moderna, como pode ser visto nos exemplos indicados mais acima. O cinema de horror foi atingido por “fogo-amigo” em inúmeras guerras ao longo de sua história, embora isso não invalide as influências de outras preocupações despertadas com a modernidade. Porém as repetidas guerras do mundo ocidental subsidiaram um repertório prolongado para o gênero de horror, visto que “guerras não costumam resolver-se, culturalmente, até anos depois do fim dos combates reais. O mesmo vale para depressões econômicas, epidemias fatais, caça às bruxas na política – os traumas podem durar décadas”<sup>60</sup> (SKAL, 1993, p.386).

Contudo, vale reconhecer que foi no intervalo entre a 1ª e a 2ª Guerra Mundial que a história do cinema de horror clássico se inicia, se consolida e se desenvolve. As nações diretamente envolvidas nos combates, vencedoras ou perdedoras, desenvolveram cinematografias de horror abundantes e iconografias proeminentes na cultura popular. Alemanha, Estados Unidos e Japão, por exemplo, deram expressão fílmica ao horror após suas participações nas duas primeiras guerras mundiais.

---

<sup>59</sup> “it is often the ideological imperative of the narrative of a film that gives it meaning in a historical or cultural context: the point of analysis here is to ask what the film has to say about the world it reflects”.

<sup>60</sup> “wars tend not to resolve themselves, culturally, until years after actual combats stops. The same is true of economic depressions, fatal epidemics, political witch-hunts – the traumas can linger for decades”.

Para Skal a mentalidade mórbida e assustadora do cinema de horror está sedimentada nas consequências advindas com as guerras, como um espólio concedido ao gênero: “Caligari, Nosferatu, o monstro de Frankenstein, o lobisomem, e o inseto radiativo gigante dos anos 1950 podem todos traçar sua linhagem de uma forma ou de outra ao trauma cultural da guerra”<sup>61</sup> (1993, p.397). Com a mecanização da morte vislumbrada na bomba atômica e no campo de extermínio o cinema inaugurou o pós-guerra aproximando-se da vida cotidiana. A ciência nuclear, para Skal (p.248), era um símbolo ambíguo, trazia a fé e a esperança da energia atômica, e a incerteza e o receio de sua capacidade bélica e destrutiva – algo dividido com os soviéticos.

A tecnologia polarizada entre duas intenções, benevolente e perversa, manteve-se presente na cinematografia de horror, ainda que os símbolos tecnológicos tenham variado na relevância cultural da vida cotidiana. Como avalia Cherry, “um aspecto da vida cotidiana que tem sido a chave no cinema de horror contemporâneo é a tecnologia e a cultura das novas mídias que tem sido gerada pela Internet, consoles de jogos, comunicação por telefone móvel e televisão multicanal”<sup>62</sup> (2009, p.186). Éric Dufour analisa que a Guerra Fria catalisou alguns filmes chamados de “filme de guerra de FC”, um ciclo “que exalta a guerra da qual os humanos sairão vencedores e faz dos extraterrestres criaturas horríveis, por certo inteligentes, mas totalmente nocivas e hostis, e assim no fundo piores que o homem” (2012, p.49).

O cenário de instabilidade social foi proveitoso para o horror, “não é de surpreender que, conforme a Guerra Fria retrocedia, novos tipos de ‘guerras’ surgiam e com eles novos tipos de monstros”<sup>63</sup> (SKAL, 1993, p.397). Os sintomas de uma guerra que deveria ser evitada eram reavivados ocasionalmente através de conflitos na Coreia e no Vietnã. Outras guerras políticas, morais e culturais eram travadas em território doméstico trazendo à tona assuntos defendidos por minorias e indesejados por alguns setores da sociedade conservadora. Para Brigid Cherry a partir da década de 1960 a sociedade ocidental começa a ser tomada por um cinismo político e passaria então a contestar seus próprios pilares.

---

<sup>61</sup> “these life and death issues very often have their roots in war and its aftermath. Caligari, Nosferatu, the Frankenstein monster, the Wolf-Man, and the giant radioactive bugs of the 1950s can all trace their lineage in on way or another to the cultural trauma of war”.

<sup>62</sup> “one aspect of everyday life that has been key in contemporary horror cinema is technology and the new media culture that has been engendered by the Internet, games consoles, mobile phone communication and multi-channel television”.

<sup>63</sup> “not surprising, as the Cold War subsided, new kinds of “wars” arose, and with them new kinds of monsters”.

Isto por um lado levou à rejeição dos sistemas autoritários do modernismo (fascismo, estalinismo, a “sociedade tecnocrática”) e por outro, a ascensão de posições pós-modernas “individualistas” e mesmo “sobrevivencialistas” enquanto as pessoas procuravam manter o pouco que lhes foi deixado<sup>64</sup> (2009, p.173).

Cada nova guerra implica novos monstros e novos horrores. Enquanto o mundo ocidental abandonava as polaridades estanques da Guerra Fria, um novo inimigo disperso e difuso colocaria novamente a sombra de um conflito generalizado sobre o planeta, pois conforme Riegler destaca, “a polaridade clara e administrável da Guerra Fria, deu lugar a um ‘constante’ estado de anarquia, com novos atores emergentes poderosos e ameaças ‘assimétricas’ às quais o aparelho militar convencional se esforça para ajustar”<sup>65</sup> (2009, p.114). O atual inimigo do estilo de vida ocidental é o terrorista extremista que pode inclusive estar residindo no território doméstico que ele pretende atacar – uma invasão já em progresso.

Diversas comparações entre os atentados terroristas e os espetáculos fílmicos foram feitas por jornalistas e acadêmicos após os ataques. Na matéria publicado no site do *The Nation* em 10 de setembro de 2006, “9/11 in a movie-made world”, Tom Engelhardt reflete sobre as similaridades que a catástrofe tinha com os produtos ofertados pela mídia: “não admira que os eventos parecessem tão estranhamente familiares. Convivíamos com o possível retorno do nosso armamento mais poderoso via TV e cinema, em romances e em nossa própria vida onírica, no passado, no futuro e até mesmo em algo [...] como o quase-presente”<sup>66</sup> (p.2).

De modo semelhante vários pesquisadores se debruçaram sobre as repercussões que os ataques tiveram na cultura popular, como Spigel (2004) e Takacs (2009) sobre a cultura televisiva assombrada pelo terrorismo, ou o trabalho de Birch-Bayley (2012) que debate a reconfiguração do zumbi sobre a ótica da Guerra ao Terror. Esta influência profunda e arraigada em uma diversidade de produtos da mídia é analisada também na sessão temática editada por Will Brooker para a edição número 51 do *Cinema Journal*, “*In Focus: the long shadows of 9/11 – Science fiction*,

---

<sup>64</sup> This led on the one hand to the rejection of the authoritarian systems of modernism (Fascism, Stalinism, the ‘technocratic society’) and on the other to the rise of the ‘individualist’ and even ‘survivalist’ positions of postmodernity as people sought to hold on to what little was left to them.

<sup>65</sup> “the clear and manageable Cold War polarity has given way to a ‘constant’ state of anarchy, with new powerful actors emerging and ‘asymmetrical’ threats to which the conventional military apparatus struggles to adjust”.

<sup>66</sup> “no wonder the events seemed so strangely familiar. We had been living with the possible return of our most powerful weaponry via TV and the movies, novels and our own dream-life, in the past, the future and even in something like [...] the almost-present”.

*thrillers, and the war on terror*” (2011). Segundo o editor a sessão se dedica a “mapear o campo minado de conflitos, interações e negociações – a relação entre ‘11/09’, a ‘guerra ao terror’, e a cultura popular”<sup>67</sup> (p.147).

Não quero generalizar a amplitude que a Guerra ao Terror tem para todo e qualquer “cinema”, mas, por exemplo, tanto o torture porn quanto o found footage de horror se pronunciaram na cultura de massa após os ataques. Em suas materialidades incorporam vestígios culturais dos acontecimentos e seus resultados diretos e indiretos, pois estes filmes “têm muito a ver com a mudança de foco desses medos enquanto a nação americana move-se da Guerra Fria para a Guerra ao Terror, mas outros cinemas de horror nacionais podem também refletir seus próprios conjuntos de preocupações políticas”<sup>68</sup> (CHERRY, 2009, p.175).

Seguindo esta premissa pode-se entender a gênese e ascensão do torture porn e do found footage na cultura de massa como uma resposta aos anseios despertados não só com os ataques, mas também com as consequências impregnadas na sociedade – principalmente pela mentalidade protecionista e paranoica que se infiltrou na política, no regime de vigilância deflagrado e na consciência moral norte-americana. Amplamente discutida pela imprensa mundial, as formas de controle e combate aos inimigos da América teciam receios condizentes com as propostas afetivas do horror.

Esses filmes gráficos usam o excesso para expressar o trauma infligido na consciência nacional americana. Medo – o medo de ser morto em um ataque terrorista aleatório, o medo de ser observado ou o medo de ser sequestrado e rotulado como terrorista – afetou os Estados Unidos depois do 11/09<sup>69</sup> (TZIALLAS, 2010, p.3).

Nesse sentido a refilmagem *The Invasion* obedece os receios adquiridos com os ataques de 11 de setembro e a consequente Guerra ao Terror implementada pela política armamentista norte-americana. No filme a invasão alienígena situa algumas perturbações sobre os ataques terroristas deflagrados, bem como a reação da sociedade ao experimentar o fenômeno. O filme participa do papel pedagógico que o cinema desempenha ao longo de sua história, pois o 11/09 foi sentido como um

---

<sup>67</sup> “to map that minefield of conflict, interaction, and negotiation—the relationship between “9/11,” the “war on terror,” and popular culture”.

<sup>68</sup> “they are very much about the changing focus of those fears as the American nation moves from the Cold War to the war on terror, but other national horror cinemas might well reflect their own sets of political anxieties”.

<sup>69</sup> These graphic films use excess to express the trauma inflicted on the American national consciousness. Fear—the fear of being killed in a random terrorist attack, the fear of being watched, or the fear of being kidnapped and labeled a terrorist—has affected the United States after 9/11.

fenômeno midiático, sendo que “o cinema nos ensinou a como perceber, receber e entender os eventos que se desenrolaram nesse dia (em uma tela, para a maioria dos observadores)”<sup>70</sup> (WETMORE, 2012, p.23).

A trama é mais uma vez deslocada para uma metrópole cosmopolita e caótica, um local onde o multiculturalismo foi integrado para posicionar os receios crescentes em relação ao outro. A protagonista, uma psiquiatra divorciada que divide a guarda de seu filho com o ex-marido, atende inúmeros casos sobre o distanciamento afetivo nos centros urbanos, algo que Riegler liga a uma perspectiva maior de suspeita do outro nas metrópoles: “casos prioritários de abuso infantil, violência doméstica e terroristas vivendo vidas duplas perfeitas parecem ter aguçado a preocupação com o que ‘realmente’ está acontecendo nos bastidores”<sup>71</sup> (2009, p.111). A modernização urbana trouxe junto ao “hiperestímulo sensacionalista” a hipotrofia das relações afetivas.

Várias queixas de solidão são tratadas pela psiquiatra variando entre problemas conjugais e afetivos no lar, até o isolamento social na cidade – uma ansiedade em relação à convivência com o outro chamada por Kristen M. Thompson de “ansiedade de proximidade” (2007). A narrativa fílmica mantém esta aversão à proximidade com o outro através da atmosfera de desconfiança que instala junto a invasão. Distinta da aversão que *The Invasion* mostra, Kevin Wetmore enxerga na adaptação *Guerra dos Mundos* feita por Steven Spielberg um sinal da atmosfera paranoica projetada pelo outro no convívio social, pois “o medo não é que alguém poderia ser um deles, mas que eles estão entre nós, não são como nós, e não podemos fazer nada sobre isso”<sup>72</sup> (2012, p.48).

*The Invasion* faz o clima de desconfiança pairar sobre as relações pessoais e também sobre as institucionais. Parece revelar um cinismo frente a ineficácia das autoridades governamentais no enfrentamento da ameaça. A invasão atinge primeiramente as autoridades governamentais, médicas, sanitárias e policiais para infiltrar-se dos mais baixos aos mais altos escalões. Com isso a população se vê desamparada e ameaçada pelos órgãos públicos que deveriam protegê-los. As

---

<sup>70</sup> “cinema taught us how to perceive, receive and understand the events unfolding that day (on a screen, for most observers)”.

<sup>71</sup> “high profile cases of child abuse, domestic violence and terrorists living perfect double lives seem to have sharpened concern for what’s ‘really’ going on behind the scenes”.

<sup>72</sup> “the fear is not that anyone could be one, but that they are among us, are not like us, and we cannot do anything about it”.

informações e denúncias sobre a invasão não provém de meios oficiais, mas rumores espalhados por chats e redes sociais da internet.

Tanto em *Guerra dos Mundos* quanto em *Cloverfield* os cidadãos também estão abandonados à própria sorte. Wetmore afirma que “outro tropo do filme de horror pós-11/09 é a falta de uma ‘visão geral’”<sup>73</sup> (2012, p.42). Em *Cloverfield*, um marco do found footage de horror, a falta de uma “autoridade” parece mais drástica quando nem mesmo o exército consegue dar informações sobre os eventos. Estas autoridades imediatas implicadas nos ataques sabem tanto quanto as vítimas, apenas aquilo que foi divulgado através da mídia. Há uma semelhança percebida por Kevin Wetmore com a falta de informação oficial sobre os ataques de 11 de setembro, a importância da mídia para explicar os acontecimentos para a população, e a demora do governo em tomar medidas para combater as ameaças.

Esta experiência é capturada em filmes como *Cloverfield*, onde os personagens apenas apanham breves notícias anunciadas em uma loja de eletrônicos após o ataque recente. Caso contrário, permanecem no escuro sobre o que está acontecendo, onde está a criatura e como vai o contra-ataque<sup>74</sup> (2012, p.43).

Para Wetmore o found footage recebeu novo tratamento e popularidade após o 11 de setembro e o início da Guerra ao Terror. O subgênero está relacionado assim com uma questão midiática, alimentado tanto pelos registros amadores feitos durante os atentados e usados pela imprensa na cobertura da catástrofe, quanto pelos vídeos de fabricação própria de grupos terroristas como a Al-Qaeda, o Estado Islâmico e o Boko Haram: “estas duas correntes, a documentação em vídeo amador do 11/09 e o vídeo feito por terroristas, que dispersa pela internet a verdadeira tortura e morte, combinam-se em um tropo principal do horror pós-11/09: o pseudo-documentário / filme ‘found footage’ de horror”<sup>75</sup> (2012, p.59).

O found footage de horror incorpora as ansiedades do 11/09, mas ao absorver o trauma do fenômeno enquadra também o modo como ele foi experimentado pela maior parte do mundo ocidental: pelas telas da mídia. Filtrado midiaticamente pela cobertura da imprensa, pelo testemunho do vídeo amador, pela vigilância do CCTV,

---

<sup>73</sup> “another trope of the post-9/11 horror film is the lack of a ‘big picture’”.

<sup>74</sup> This experience is captured in films such as *Cloverfield*, where the characters only briefly catch news announcements in an electronics store after the immediate attack. Otherwise, they remain in the dark as to what is happening, where the creature is and how the counter attack is going.

<sup>75</sup> “these two streams, the amateur video document of 9/11 and the terrorist-made, internet-dispersed video of real torture and death, combine into a major trope of post-9/11 horror: the pseudo-documentary / ‘found footage’ horror film”.

ou pela postura punitiva do vídeo feito por terroristas, o 11/09 e a subsequente Guerra ao Terror são refletidos pelo found footage como uma manifestação da influência que as tecnologias de mídia assumiram no cotidiano sociocultural.

Não é surpresa, então, que na década de 1990 e 2000, o cinema de horror tenha refletido sobre a forma como a tecnologia e a mídia tornaram-se cada vez mais dominantes na vida das pessoas. Também não é de surpreender que alguns destes filmes abordem narrativas fílmicas e estéticas de novas maneiras que são bem diferentes das formas narrativas clássicas<sup>76</sup> (CHERRY, 2009, p.186).

O terrorismo é um problema midiático, e não apenas por ser retratado pela cultura popular contemporânea. Durante e após o 11 de setembro o efeito maior para as causas extremistas sempre foi a repercussão midiática de seus ataques. Os ataques terroristas parecem servir de advertência para o mundo ocidental e portanto precisam receber a atenção massiva da mídia. Quanto maior o ataque, no sentido de sua grandeza simbólica, maior será sua relevância para receber a atenção da mídia, e é nesse sentido que o ataque recebe o caráter espetacular. O objetivo de um atentado, em última análise, é obter circulação e audiência midiática através de sua espetacularização, como sustenta Kevin Wetmore:

O terrorismo é uma “atividade para-teatral” destinada a um público que não são suas vítimas diretas. O objetivo dos terroristas é gerar terror através do espetáculo. Se alguém responde com uma notícia, se ocorre uma grande quantidade de cobertura da mídia, então, o terrorista é recompensado com a atenção desejada<sup>77</sup> (2012, p.74).

Atualmente a guerra travada contra o terrorismo ocorre no espaço da mídia digital e nesse quesito a tecnologia de mídia oferece uma qualidade ambivalente: através dela o cidadão consegue registrar e obter informação sobre ameaças terroristas, mas é por ela também que os extremistas divulgam seus ideais e espalham seus terrores. As novas tecnologias de comunicação que permeiam a vida cotidiana nutrem o desejo de romper o isolamento social através das plataformas de relacionamento da cultura participativa, as mesmas ferramentas usadas, por exemplo,

---

<sup>76</sup> It is unsurprising then that in the 1990s and 2000s, horror cinema has reflected the way technology and the media have become increasingly dominant in people’s lives. It is no surprise either that some of these films approach film narrative and aesthetics in novel ways that are quite different to classical narrative forms.

<sup>77</sup> Terrorism is a “paratheatrical activity” aimed at an audience other than its direct victims. The purpose of the terrorist is to generate terror through spectacle. If one responds with a notice, if a great deal of media coverage occurs, then the terrorist is rewarded with the desired attention.

pelo grupo armado Estado Islâmico para promover seus ideais radicais e recrutar adeptos para suas causas – uma preocupação agravada em relação aos jovens.

Numa demonstração de perfeita compreensão de técnicas de análise de instrumentos de comunicação e seus efeitos, eles investiram uma quantidade extraordinária de energia em redes sociais para divulgar profecias assustadoras, sabedores de que elas produzirão um efeito que se realizará por si mesmo. Eles parecem também perfeitamente conscientes de que, num mundo em que a mídia funciona sem parar e transformou jornalistas e leitores em viciados em acontecimentos chocantes e extraordinários, a veracidade de um relato tem menos valor do que sua capacidade de chocar (NAPOLEONI, 2015, p.83).

Plataformas de compartilhamento de vídeos que resguardam a memória amadora dos atentados armazenam simultaneamente as promessas de atrocidades que o terrorismo é capaz, como a decapitação de vinte e um egípcios católicos divulgada na internet e noticiada televisivamente pela imprensa mundial<sup>78</sup>. Desde o início o vídeo mostra através de sua planificação equilibrada, dos movimentos de câmera estáveis, e dos efeitos de edição de imagem e som na montagem, que os extremistas dominaram a tecnologia e aprenderam a manipular a técnica e a linguagem audiovisual.

O vídeo difere muito do padrão cru, amador e rudimentar dos vídeos terroristas, possui um acabamento mais refinado e apresenta o avanço do terror no campo da mídia alcançado com a tecnologia digital. Como um novo símbolo do poder exercido pelos radicais religiosos, o “vídeo de decapitação” recebeu um tratamento midiático adequado, porém isto não pode ser tratado como uma influência dos atentados terroristas. Kevin Wetmore reconhece uma influência do comportamento da sociedade na midiaticização do terrorismo.

Entre Twitter, Facebook, YouTube e e-mail, cada pensamento, cada impulso nosso, cada imagem que capturamos podem ser e muitas vezes são colocadas na internet para todos verem. O exato fator que permitiu o 11/09 ser um evento tão fortemente documentado e fortemente mediado também infunde em cada evento e cada aspecto da nossa sociedade<sup>79</sup> (2012, pp.77-78).

Cada vez mais parece surgir exemplos que relacionam a mídia ao terror, chega-se ao ponto dos ataques terroristas pretenderem não somente se dirigir, mas

---

<sup>78</sup> Este vídeo pode ser visto no YouTube através do endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=V9B8pcJIFhs&bpctr=1424725226>>.

<sup>79</sup> Between Twitter, Facebook, YouTube and email our every thought, our every impulse, every image we capture can be and is often put up on the internet for all to view. The very factors that allowed 9/11 to be such a heavily documented and heavily mediated event also infuse every event and every aspect of our society.

também atingir a mídia – como se fosse um espetáculo que vitima a mídia para repercutir em sua audiência. O episódio do “massacre do Charlie Hebdo” reproduz bem esse conflito midiático: no final da manhã do dia 07 de janeiro de 2015 os irmãos Saïd e Chérif Kouashi, muçulmanos franceses descendentes de Argelinos, invadiram a redação do jornal *Charlie Hebdo* em Paris e mataram 12 pessoas deixando feridas outras 11.

A motivação do crime seria uma vingança contra os desenhistas que satirizaram a figura do profeta Maomé em charges publicadas no jornal, mas nas entrelinhas é possível perceber o benefício midiático de um ataque como este. Nesse sentido, atacar a mídia é talvez a melhor estratégia para atrair a atenção da mídia e de sua audiência. A população francesa se juntou em uma campanha que avançou sobre as ruas de Paris reunindo e mobilizando autoridades europeias, milhões de manifestantes e mais outros milhões de espectadores. A manifestação em prol da liberdade de expressão consolidada com o ato expressa também o objetivo midiático do atentado, pois mais do que vingar-se dos desenhistas mortos, os terroristas usaram a transmissão midiática do ataque para angariar atenção da audiência ocidental.

A Guerra ao Terror é travada em diversos fronts, dentre os quais na mídia e no cinema de horror. Steven Spielberg já é um veterano dos filmes de ficção científica, horror e até de guerra, pois havia tentado retratar outras guerras de maneira mais direta e fiel aos acontecimentos históricos em filmes como *A lista de Schindler* (1993), *O resgate do soldado Ryan* (1998) e *Cavalo de Guerra* (2011), por exemplo. Até mesmo o terrorismo já foi assunto de seus filmes, como é o caso de *Munique* (2005) e a vingança israelense contra o atentado de terroristas palestinos praticado nos jogos olímpicos de 1972.

Entretanto ao reposicionar a narrativa clássica de H. G. Wells sob os escombros do 11/09 o diretor investiu em um retrato indireto e exagerado do fenômeno com vistas a engajar o corpo do público nas experiências sensacionalistas do atentado terrorista mais perpetuado pela mídia. O processo de adaptação realizado por Spielberg não é tanto da novela em si, ele segue uma ótica até muito fiel à invasão alienígena do original. O trabalho de Spielberg parece ser mais uma adaptação da invasão para o momento cultural vivido pela sociedade ocidental pós-11/09.

## 1.2. Corpo Perturbado

“A film is not completely finished until it takes shape before an audience for the first time. This is what infuses it with its first breath of life. Beginning at that very moment, and every time someone watches it on future occasions, the film continues to develop and is transformed, through life. It is transformed into an autonomous body that can exist independently, well beyond the control of its creators”.

Jaume Balagueró e Paco Plaza, directors' statement no presskit de *[REC]*<sup>2</sup>, 2009.

Com as transformações urbanas e a circulação de sensações trazidas com a modernidade, tanto o cinema, enquanto indústria, tecnologia e linguagem, quanto o corpo do indivíduo foram assaltados abruptamente pela atmosfera caótica instalada como espetáculo. O choque sensorial implementado pelos avanços de infraestrutura e pelas atrações hedonistas gerou conhecimentos que a mentalidade moderna incorporaria em seu repertório cultural gradativamente. Participando deste regime disciplinar o cinema proporciona um espetáculo do corpo ao corpo, pois, de acordo com Elsaesser e Hagener, “os espectadores tinham de aprender a manejar a distância, desfrutar de uma recepção individualizada e se acostumar com uma contemplação silenciosa para o cinema clássico desdobrar sua força”<sup>80</sup> (2010, pp.123-124).

Além de acompanhar, o cinema passa a atender demandas despertadas com a modernidade. Em seus códigos assume modos de engajamento corporal espelhados no frenesi da vida urbana. Como um método pedagógico a linguagem cinematográfica desafia o corpo do sujeito ou, como sugerem Elsaesser e Hagener, “a preparação do corpo e todos os seus sentidos através do filme serve ao propósito de ajustar o indivíduo para as complexas tarefas perceptuais e aspectos fisiológicos da modernidade”<sup>81</sup> (2010, p.120). Atingido por sensações conhecidas, e as vezes mal exploradas, o corpo do sujeito funciona como o “meio” para o espetáculo, isto é “a experiência estética se torna mais importante do que o objeto estético”<sup>82</sup> (p.120).

---

<sup>80</sup> “spectators had to learn to manage distance, enjoy individualized reception and get used to silent contemplation in order for classical cinema to unfold its force”.

<sup>81</sup> “the schooling of the body and all its senses through film serves the purpose of adjusting the individual to the complex perceptual tasks and physiological aspects of modernity”.

<sup>82</sup> “the aesthetic experience becomes more important than the aesthetic object”.

Através do contato entre filme e espectador uma competência sinestésica é gerada para e pelo corpo que atinge o nível do intelecto. Noël Carroll (1999) admite um paradoxo entre a razão e a emoção quando contemplamos um filme de horror. O terreno onde esse paradoxo se encontra está nos corpos, tanto no corpo fílmico quanto no do sujeito. Que o cinema pressupõe um contato com o corpo parece um pouco obvio, mas como este contato é estabelecido e como são os resultados deste encontro são questões mais complexas para uma discussão. De maneira similar temos que considerar que este contato pode variar em qualidade também, no sentido de oferecer uma diversidade de experiências a depender do filme e/ou do público.

Três “gêneros brutos” correspondem à proximidade estética destacada por Linda Williams. O horror como “gênero do corpo” tende a proporcionar uma zona de encontro com qualidades sensoriais que diminuem a distância estética entre o filme e o corpo do espectador, e isso constitui uma violação de conduta na visão de Elsaesser e Hagener, já que “a franqueza com que estes gêneros lidam com fluidos corporais (lágrimas, sangue, suor, esperma) faz deles (culturalmente, mas também para os censores) suspeitos porque violam a regra básica da estética moderna, a (desinteressada) distância entre o espectador e a obra”<sup>83</sup> (2010, p.121).

Por conta disso, foram por muito tempo (ou são ainda) considerados como gêneros menores no campo cultural, e seus produtos como manifestações vulgares da baixa cultura. Gêneros que provocam os padrões da cultura moderna, desafiam valores de vanguardas artísticas e cânones consagrados por políticas autorais. Acusados de mobilizar o corpo da audiência através da apresentação de corpos cujas sensações transbordam da tela, os gêneros do corpo parecem sofrer críticas pela relação impactante que oferecem ao sujeito, isto é: “o que especialmente pode marcar esses gêneros do corpo como menores é a percepção de que o corpo do espectador é pego em uma imitação quase involuntária da emoção ou sensação do corpo na tela, junto com o fato de que o corpo exibido é feminino”<sup>84</sup> (1991, p.4).

Muitas sensações podem culminar de um filme, independente de seu gênero ou qualidade artística; uma miríade sensacional que intervém sobre os sentidos e a

---

<sup>83</sup> “the directness with which these genres deal with bodily fluids (tears, blood, sweat, sperm) makes them (culturally, but also for the censors) suspect because they violate a basic rule of modern aesthetics, the (disinterested) distance between spectator and work”.

<sup>84</sup> “what may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen along with the fact that the body displayed is female”.

consciência para engajar o corpo em estados de ânimo e disposições afetivas caras para remeter à experiência com a obra. Vivian Sobchack empreende uma análise de base fenomenológica para questionar as dimensões afetivas que podem emanar da experiência fílmica em *Carnal Thoughts: Embodiment and moving image culture* (2004). Em seu livro Sobchack tem o objetivo de desenvolver um debate sobre “a relação significativa entre o cinema e nossos corpos sensoriais”<sup>85</sup> (p.54), um problema que segundo a autora floresce a partir da década de 1930 e 1940 com o “materialismo fenomenológico” de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer (p.55).

Sobchack investiga os “fundamentos carnis da inteligibilidade cinematográfica”: um pressuposto usado para integrar o sentido e o significado da visão – e a espetacularização derivada desse encontro – com um corpo que durante a experiência fílmica “vive a visão sempre em cooperação e em troca significativa com outras maneiras sensoriais de acessar o mundo, um corpo que produz sentido antes de ter consciência, pensamento reflexivo”<sup>86</sup> (2004, p.59). Se, como aponta a autora, a experiência fílmica é significativa por causa de nossos corpos, então podemos considerar que através de nossos corpos poderemos articular os procedimentos analíticos do filme – embora um método que aplique o corpo como processo e ferramenta desafie o rigor científico que marca o pensamento moderno.

Este “sentido ainda obscuro” do movimento sensacional que, “como se fosse real”, provoca uma resposta corporal, marca a confusão e o desconforto que nós estudiosos temos não só em confrontar nossa experiência sensual do cinema, mas também em confrontar nossa falta de habilidade para explicar sua *somaticidade* como algo mais do que “mero” reflexo fisiológico ou admitir seu significado como algo além da descrição metafórica<sup>87</sup> (SOBCHACK, 2004, p.58).

Em um filme o que é dado aos olhos e ouvidos se envolve com nossos outros sentidos em uma sinergia ativada corporalmente. Um movimento sensacional que invade a consciência para produzir significados sobre a experiência fílmica, desde a estética percebida, passando por informações narrativas até atingir as emoções subjetivas que podem ser externadas em respostas corporais – como um movimento que sai do filme ao encontro do corpo do espectador e retorna do corpo ao filme em

---

<sup>85</sup> “the meaningful relation between cinema and our sensate bodies”.

<sup>86</sup> “lives vision always in cooperation and significant Exchange with other sensorial means of access to the world, a body that makes meaning before it makes conscious, reflective thought”.

<sup>87</sup> This “still unclear sense” of the sensational movement that, “as if real”, provokes a bodily response marks the confusion and discomfort we scholars have not only in confronting our sensual experience of the cinema but also in confronting our lack of ability to explain its somatism as anything more than “mere” physiological reflex or to admit its meaning as anything more than metaphorical description.

forma de conhecimento: “Colocado de outra maneira, poderíamos dizer que o corpo vivido tanto provê quanto decreta uma *reversibilidade comutativa* entre sentimento subjetivo e conhecimento objetivo, entre os sentidos e seu sentido ou significado consciente”<sup>88</sup> (SOBCHACK, 2004, p.61, ênfase no original).

Corporificados, estes estímulos atuam não apenas no nível perceptivo, mas imbricam-se com os domínios do conhecimento e do sentimento para prover significados sobre o filme, sua experiência, nossos corpos e a realidade. Somos, portanto, dotados de uma máquina orgânica capaz de gerar conhecimento carnal sobre o contato com o corpo fílmico a partir do repertório vivido e desenvolvido socioculturalmente durante a modernidade. Aquilo que foi corporificado subjetivamente retorna como um conhecimento objetivo sobre o filme, pois “nós vemos e compreendemos e sentimos os filmes com a integralidade de nossos seres corporais, informados por toda a história e o conhecimento carnal de nosso sensorio aculturado”<sup>89</sup> (SOBCHACK, 2004, p.63).

O “corpo fílmico” tratado por Vivian Sobchack é uma instância autônoma, e independe tanto do corpo representado em tela quanto do corpo do aparato, não se trata do corpo do realizador nem do espectador, mas é traduzido pela conjugação destes corpos – não é algo visível no filme, porém só se materializa através do filme. A autora define o “corpo fílmico” como a existência material do filme, uma encarnação funcional localizada “reflexivamente apenas como um ‘olho’ quasi-subjetivo e corporificado que tem uma discreta – senão ordinariamente pré-pessoal e anônima – existência”<sup>90</sup> (2004, p.66).

Nesse caso o corpo fílmico reverbera sobre o corpo do sujeito, da mesma forma que o corpo do sujeito reverbera sobre o corpo fílmico, já que “meu corpo vivido decreta esta reversibilidade na percepção e subverte a própria noção de *dentro e fora da tela* como locais ou posições mutualmente exclusivas do sujeito”<sup>91</sup> (2004, p.67, ênfase no original). Este corpo subversivo da experiência fílmica é nomeado por

---

<sup>88</sup> “Put another way, we could say that the lived body both provides and enacts a *commutative reversibility* between subjective feeling and objective knowledge, between the senses and their sense or conscious meaning”.

<sup>89</sup> “we see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium”.

<sup>90</sup> “reflexively as a quasi-subjective and embodied ‘eye’ that has a discrete – if ordinarily prepersonal and anonymous – existence”.

<sup>91</sup> “my lived body enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of *onscreen* and *offscreen* as mutually exclusive sites or subject positions”.

Sobchack como “sujeito cinestésico”. Como mencionado, o conceito alude ao corpo do cinema, bem como às faculdades do corpo humano de promover sinestesia e cenestesia, o que para a autora são faculdades fundamentais para a experiência fílmica, de modo que:

Ambas estas estruturas e condições estão no primeiro plano da complexidade e riqueza da experiência corporal mais geral que fundamenta nossa experiência particular do cinema, e ambas também apontam para os caminhos em que o cinema usa nossos sentidos dominantes de visão e audição para falar compreensivelmente aos nossos outros sentidos<sup>92</sup> (2004, p.67).

Trata-se de um caminho de mão-dupla; ao passo que o filme formula modos de engajar o corpo da audiência para diminuir a distância da experiência, o corpo da audiência encontra modos táteis de encostar no corpo fílmico e tomar significados da experiência fílmica. Durante a experiência fílmica os corpos podem até se encostar, como resultado do fluxo sinestésico iniciado pela visão e audição, mas cada qual ainda resguardará sua identidade. Um corpo não substitui o outro, a superfície de cada um resguarda o local de troca e de separação. A sinestesia gerada durante a experiência fílmica não elimina a noção de dentro e fora garantida cenestesicamente: “isto é uma questão de sentirmo-nos pressionados contra a pele do filme, não sermos absorvidos ou apagados por ele. Perdemos nosso senso de distanciamento do filme, mas não perdemos nosso senso de sermos nós mesmos”<sup>93</sup> (BARKER, 2009, p.36).

É um jogo de trocas corporais que se faz em um limiar, na relação gerada pela intersecção entre os corpos: trocas sinestésicas intra-corporais, trocas táteis inter-corporais e trocas de significados extra-corporais – pois os significados gerados por este encontro são moldados também pela realidade, fora de ambos os corpos. Uma vazão de significados saída de um corpo para outro pode encontrar pelo caminho um repertório pré-existente no mundo que passará então a encarnar a experiência fílmica. Enquanto os corpos procurarem interferir um sobre o outro a experiência fílmica reforçará sua funcionalidade somática.

Portanto, o sujeito cinestésico tanto toca quanto é tocado pela tela – apto a comutar a visão com o toque, novamente sem um pensamento e, através de atividades sensuais e cruzamentos modais,

---

<sup>92</sup> Both of these structures and conditions foreground the complexity and richness of the more general bodily experience that grounds our particular experience of cinema, and both also point to ways in which the cinema uses our dominant senses of vision and hearing to speak comprehensibly to our other senses.

<sup>93</sup> “this is a matter of feeling ourselves pressed against the film’s skin, not being absorbed or erased by it. We lose the sense of our separateness from the film, but we don’t lose our sense of ourselves”.

apto a experimentar o filme como tanto aqui quanto lá, mais do que localizar claramente o lugar da experiência cinematográfica como dentro ou fora da tela<sup>94</sup> (SOBCHACK, 2004, p.71).

Não se trata de uma metáfora, mas um contato tátil literal entre filme e espectador, um encontro facilitado pelas similaridades entre estes corpos, como defende Jennifer Barker (2009) ao tratar o toque como um “estilo de ser” que tanto filme quanto espectador compartilham. Para a autora as particularidades do toque humano correspondem a certas estruturas da experiência fílmica. Orientada por pressupostos da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, Barker considera que o corpo fílmico também não pode ser visto com os olhos, apenas pelo toque compartilhado entre corpos.

Sua forma é uma presença palpável que pode ser reconhecida por sensações táteis fomentadas pela visão (2009, p.7) e, claro, também pela audição – já que os estímulos sonoros manifestam-se e são sentidos simultaneamente pela audição e pelo tato. Não apenas sentimos a “pressão sonora” imprimir-se sobre a pele, por exemplo em shows e salas de cinema, além da superfície externa do corpo há o contato do som com os tecidos sensíveis do ouvido para estimularem a audição, um toque das ondas sonoras sobre os tímpanos que gera a sensação de som<sup>95</sup>.

A experiência fílmica travada por meio do contato tátil aproxima os territórios e diminui as fronteiras entre filme e espectador. O contato confunde as demarcações dos corpos, mas não ao ponto de substituímos uma dimensão pela outra – como se fosse possível trocar de corpos. Entretanto Barker (2009, p.12) sugere que ao assistirmos um filme nós não estamos dentro do filme, mas também não estamos completamente fora. Nós existimos em um espaço de contato onde as superfícies se misturam. A relação estabelecida entre filme e espectador se dá em uma conjuntura associativa mais íntima, uma relação de proto-cooperação gerada durante a experiência fílmica na qual um subsidia as atuações do outro.

Isto é outra maneira de dizer que o corpo e a linguagem (seja linguagem fílmica ou linguagem “natural”) simplesmente não

---

<sup>94</sup> Thus, the cinesthetic subject both touches and is touched by the screen – able to commute seeing to touching and back again *without a thought* and, through sensual and cross-modal activity, able to experience the movie as both here and there rather than clearly locating the site of cinematic experience as onscreen and offscreen.

<sup>95</sup> Christoph Wulf tem um pequeno e interessante artigo em que averigua as capacidades táteis da audição. Cf. WULF, Christoph. “O Ouvido”. In: *GHREBH – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. n.9. São Paulo. Mar. 2007. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>>.

opõem ou refletem um ao outro. Ao contrário, mais radicalmente *in-formam* um ao outro em uma relação fundamentalmente não-hierárquica e reversível que, em certas circunstâncias, manifestam-se como uma experiência vacilante, ambivalente, muitas vezes de forma ambigualmente indiferenciada, e portanto “inominável” ou “indefinível”<sup>96</sup> (SOBCHACK, 2004, p.73).

A relação com um filme, por mais indefinível que possa ser, implica desníveis e desequilíbrios. As condutas do aprendizado corporal adquirido culturalmente são desafiadas em meio à experiência fílmica, já que “sensações e comportamentos constantemente sangram, vibram, dissolvem, cortam, infectam, contorcem ou muscularizam seus caminhos de uma dimensão para a outra”<sup>97</sup> (BARKER, 2009, p.21). Muitas vezes o fator “autenticidade” ou “originalidade” projetado junto à linguagem fílmica pode estar associado a uma capacidade da obra em atualizar e ser atualizada através da vida. Nesse sentido, se podemos dizer que para atualizar e ser atualizável perante a vida o horror expande suas fronteiras ao incorporar fobias, linguagens e elementos de outros gêneros, é válido pensar que a relação que o gênero estabelece com o corpo do espectador também pode ser tensionada por esta lógica.

A cultura popular contemporânea abriga alguns filmes que podem apresentar em suas superfícies um terreno edificado em camadas – um relevo que pressupõe penetrações, entradas e saídas, a depender do interesse do espectador em adensar o contato com o corpo fílmico. Pelo contato tátil, de acordo com Barker, conhecemos o corpo fílmico, sua complexidade, aberturas e limites, já que “a pele fílmica é uma amálgama complexa de peças perceptivas e expressivas – incluindo elementos técnicos, estilísticos e temáticos – unidas para apresentar um modo específico e tátil de existir no mundo”<sup>98</sup> (2009, p.29).

Tecnologias foram desenvolvidas em consonância às estratégias estético-narrativas incorporadas ao cinema contemporâneo para incrementar e estreitar o contato entre os corpos. A cultura audiovisual parece assumir uma vocação que a renova e a amplia através do contato que possibilita ao espectador, isto é, “o cinema

---

<sup>96</sup> This is another way of saying that the body and language (whether film language or “natural” language) do not simply oppose or reflect each other. Rather, they more radically *in-form* each other in a fundamentally nonhierarchical and reversible relationship that, in certain circumstances, manifests itself as a vacillating, ambivalent, often ambiguously undifferentiated, and thus “unnameable” or “undecidable” experience.

<sup>97</sup> “sensations and behaviors constantly bleed, vibrate, dissolve, cut, infect, meander, or muscle their way from one dimension into the next”.

<sup>98</sup> “the film skin is a complex amalgam of perceptive and expressive parts – including technical, stylistic, and thematic elements – coming together to present a specific and tactile mode of being in the world”.

implica toda uma gama de possibilidades de toque contra nossa pele: filmes podem nos furar, bater, empurrar, apalpar e atacar; Eles também podem deslizar, rajar, inundar, esfolar e decair ao longo de nossa pele”<sup>99</sup> (BARKER, 2009, p.36).

A premissa tátil defendida tanto por Barker quanto por Sobchack pode parecer fortuita para a aparente falta de distância estética assumida pelos “gêneros do corpo”. Contudo no caso do horror há uma reserva, pois a premissa resguarda um ranço do paradoxo sustentado por Noël Carroll (1999). Se filme e espectador erigem uma zona limiar de contato pelo toque, o que motiva alguém a tocar e ser tocado por um corpo fílmico horrível, repulsivo, agressivo e assustador? Dito de outra maneira, “se a proximidade e contato com outro corpo pode nos trazer aconchego e conforto, também pode trazer umidade, viscosidade, germes e doenças”<sup>100</sup> (BARKER, 2009, p.47), por que alguém buscaria isso para si? Enquanto o filme toca e deixa-se tocar, tanto o toque quanto a pele do horror, acredito, são mais ásperos e asquerosos.

O horror tem uma textura que requer mais do que um toque; o contato íntimo com o gênero impõe uma colisão, um choque entre corpos que se repelem durante o toque – algo compartilhado com outros gêneros do corpo, melodrama e pornografia também oferecem isso. Para ter o corpo tocado pelo horror é necessário que o corpo queira também tocar e se deixar tocar pelo filme, sem este consentimento tátil o contato (e o contrato) proposto pela experiência fílmica será tão distante e prazeroso quanto comungar um território invadido por forças estrangeiras inimigas.

Ao assistirmos um filme de horror usamos o corpo como um barômetro de sua efetividade, o prazer decorrente parece coincidir com as perturbações sentidas. Se há um prazer oriundo do contato com o horror, este prazer se dá na pele, pois como afirma Barker, “tanto prazer e horror surgem a partir da função da pele como limite – como algo que mantém nossa carnalidade escondida dentro de nós e a carnalidade do mundo à deriva – mas também como algo que nos coloque em contato com as coisas em nós e ao nosso redor ao mesmo tempo”<sup>101</sup> (2009, p.55).

---

<sup>99</sup> “cinema entails a whole range of possibilities of touch against our skin: films can pierce, pummel, push, palpate, and strike us; they also slide, puff, flutter, flay, and cascade along our skin”.

<sup>100</sup> “if proximity and contact with another body can bring us warmth and comfortable, they can also bring moisture, clamminess, germs, and disease”.

<sup>101</sup> “both pleasure and horror arise from the skin’s function as boundary – as something that keeps the carnality within us concealed and the carnality of the world at bay – but also as something that bring us into contact with the things in us and around us at the same time”.

### 1.2.1. Toques de horror

Na vida quando somos atacados por criminosos ou sofremos um acidente, é a integridade de nossos corpos que primeiro nos preocupa, apesar dos danos e perdas materiais que um assalto ou uma colisão no tráfego nos traria. O contato com tais situações nos mostra as possibilidades que o mundo exterior tem em perfurar nossa pele e invadir nosso organismo físico e mental – dado que algumas violências provocam feridas mais morais e psicológicas do que físicas. A mesma capacidade que um bandido tem em penetrar nosso corpo com uma lâmina, o cinema possui com imagens e sons que penetram por nossos olhos e ouvidos para atingir todo o sensorio do corpo. O toque do filme de horror pode agredir nosso corpo, e não só fisicamente.

O limite que cobre a superfície de nosso corpo é um órgão de contato e comunicação com o mundo e os outros, mas é na possibilidade desse limite ser violado que o horror se manifesta. A pele protege e comunga nosso interior íntimo com o mundo exterior, e quando somos ameaçados ou violados a pele mostra em si os temores que um invasor externo traria para nossa consciência e integridade. Jenniffer Barker argumenta que “a pele esconde e revela, nos protege e expõe não só nossas entranhas, mas também nossos estados emocionais e nossas histórias pessoais. É a superfície através da qual podemos experimentar e expressar sentimentos, de variedades físicas e emocionais”<sup>102</sup> (2009, p.56).

Na pele trafegam os medos que o cinema de horror expõe, sua natureza limítrofe comunga as reações interiores ocasionadas pelo contato com o filme ao mundo exterior. Das respostas geradas na pele tiramos um conhecimento sobre a alteridade de uma ameaça do mundo externo, um aprendizado tátil que não se imprime apenas na pele, pode ser uma marca psicológica que compele nossos pensamentos e condutas, isto é, “quando o mundo nos tocou tão cruelmente, nós dizemos que estamos ‘cicatrizados’ pelo resto da vida”<sup>103</sup> (BARKER, 2009, p.56-57).

A representação da alteridade do mundo foi historicamente convencionada no cinema de horror através da figura do monstro. Noël Carroll admite que uma narrativa de horror deve conter necessariamente uma entidade monstruosa que combina

---

<sup>102</sup> “the skin conceals and reveals, protects us and exposes not only our innards but also our emotional states and our personal histories. It is the surface through which we experience and express feelings, of both physical and emotional varieties”.

<sup>103</sup> “when the world has touched us too cruelly, we are said to be ‘scarred’ for life”.

atributos letais, horripilantes e repulsivos, cuja simples presença é capaz de provocar medo, náusea ou asco nas personagens – reações e avaliações emocionais que correm em paralelo às reações da audiência:

Eles não só sentem medo desses monstros; acham-nos repelentes, repugnantes, nojentos, repulsivos e impuros. São antinaturais no sentido de que são desajustados metafísicos e, por conseguinte, provocam repulsa nos personagens de ficção e, por sua vez, devem supostamente provocar uma resposta correspondente no público (CARROLL, 1999, p.77).

O público imitaria a recepção emocional que os personagens têm na iminência de um contato com o monstro ou, “mais do que isso, eles sentem a extraordinária fragilidade da pele, que é incapaz de manter tanto o exterior do mundo e o interior de seus próprios corpos a uma distância segura”<sup>104</sup> (BARKER, 2009, p.56). A segurança do organismo que a pele tenta preservar é onde o horror parece privilegiar suas impressões: toda e qualquer alteridade exterior é filtrada e indicada pela pele.

As perturbações corporais de uma apresentação audiovisual de horror, embora dependente, não provém apenas de uma figura ou personagem monstruoso – no sentido mais amplo do termo. O cinema de horror contemporâneo tem provido condutas de engajamento mais íntimas a fim de ampliar as potencialidades de contato com o corpo da audiência, diminuindo assim sua dependência pela materialidade do monstro, pois “nossas peles são frágeis coberturas que oferecem contato íntimo com, e pouca proteção contra, as texturas do filme, que mancham e escorregam e suam contra nós”<sup>105</sup> (BARKER, 2009, p.56).

Mais amedrontador e ameaçador do que um monstro é o corpo fílmico do horror, cuja anatomia não é “antinatural” ao espectador, contudo igualmente potente em invadir e assolar-nos. Angela Ndalians compreende esta potencialidade e enxerga um novo momento para o gênero de horror que “é capaz de intensificar a gama de reações e experiências nas quais podemos enredar ao nos conectar com textos da mídia e, na última década em particular, a proliferação de textos de horror em meios de comunicação amplificaram seu foco nos encontros sensoriais”<sup>106</sup> (2012, p.4).

---

<sup>104</sup> “they have felt the extraordinary fragility of the skin, which is unable to keep both the exterior of the world and the interior of their own bodies at a safe distance”.

<sup>105</sup> “our skin are fragile coverings that offer intimate contact with, and little protection against, the textures of the film, which smear and slither and sweat against us”.

<sup>106</sup> “it’s capable of intensifying the range of reactions and experiences in which we can become enmeshed when connecting with media texts and, over the last decade in particular, the proliferation of horror texts across media have amplified their focus on sensory encounters”.

A autora sugere que após os anos 2000 o gênero passou a assaltar o espectador com estratégias sensoriais tão agressivas quanto o próprio conteúdo exibido, por conta dos modos realistas e sensacionais com que este conteúdo é apresentado ao espectador. Nestes filmes a falta de distância estética é aliada aos artifícios realistas para estimular a corporificação do horror. O realismo sugerido nesse caso viria tanto da capacidades representacional do filme, suas qualidades miméticas de narrar o horror, quanto da capacidade de imersão proporcionada pela experiência fílmica, suas qualidades de gerar sensações e emoções autênticas sobre os fatos incríveis que são narrados – o que em certa medida também pode ser caracterizado como uma faculdade mimética.

Nesse sentido, um filme de horror não dependeria de qualquer tipo de fidelidade ao mundo real para ser considerado realista, desde que a experiência com a obra possa responder por esta impressão e dar ao corpo sensações verdadeiras. Como um “discurso do corpo” o cinema de horror vem investindo já há algum tempo na visualização da fragilidade corporal para engajar sensacionalmente a audiência. Ndalians comenta que “filmes de horror, especialmente desde os anos 1960, traçaram suas viagens textuais nos corpos dos personagens que povoam seus mundos ficcionais. Por sua vez, a destruição corporal retratada na tela incansavelmente tece seu caminho fora da tela, e sobre o corpo do espectador”<sup>107</sup> (2012, p.17).

Além de monstros a história do cinema de horror também foi edificada por uma variedade de corpos, especialmente femininos, vitimados por inúmeras ameaças e perigos: dissecado, retorcido, consumido, retalhado, inflamado, explodido ou dilacerado o corpo humano, morto, agonizante ou vivo, já foi representado das mais diversas formas, sob as mais adversas circunstâncias e de modos tão realistas e sensacionais quanto fossem suficientes para atingir os resultados do horror.

Contudo não basta apenas mostrar um corpo perturbado para atender às demandas do horror – documentários clínicos também aplicam tais representações corporais. O corpo da vítima, mais do que ameaçado pelo encontro com o monstro, é transfigurado através do corpo fílmico, isto é, “no novo cinema de horror, essa relação corporal é toda marcada pelo corpo fílmico – o mundo ficcional audiovisual

---

<sup>107</sup> “horror films, especially since the 1960s, have performed their textual journeys on the bodies of the characters that populate their fictional worlds. In turn, the bodily destruction depicted onscreen unrelentingly weaves its way offscreen and onto the body of the spectator”.

apresentado – que reflete e amplifica a experiência dos corpos horrorizados, em sofrimento e voláteis dentro do espaço narrativo”<sup>108</sup> (NDALIANIS, 2012, p.23).

Se o resultado do horror compreende além das dimensões sensoriais e afetivas as cognitivas também, o corpo deteriorado na tela, mais do que um “espelho” que reflete as reações da audiência, pode funcionar como um barômetro das deteriorações sociais, pois “o novo horror se posiciona sobre esse foco no corpo e dá voz ao tema da sociedade em decadência através do intenso envolvimento sensorial e carnal. O novo horror fala a um sensorium que investe na inteligência sensorial do seu espectador”<sup>109</sup> (NDALIANIS, 2012, p.17). Ao perturbar o corpo da audiência os filmes de horror também apelam a seu engajamento cognitivo, muitas vezes debatendo questões preocupantes e angustiantes na sociedade, já que “como todos os gêneros populares, eles abordam problemas persistentes na nossa cultura, em nossas sexualidades, em nossa própria identidade”<sup>110</sup> (WILLIAMS, 1991, p.9).

Isso quer dizer que a experiência fílmica também pode ser considerada autêntica ao estimular o corpo a pensar sobre a realidade, “mais ainda”, para Ndalians “o novo horror dota os sentidos de uma inteligência própria: em mundos onde significado e cultura desmoronam, os sentidos tornam-se um poderoso – e muitas vezes horripilante – método de comunicação”<sup>111</sup> (2012, p.30). Este engajamento cognitivo não é produzido em paralelo ou a parte da estimulação sensorial; durante a experiência fílmica os problemas sociais e ideológicos que trata, suas indagações metafísicas e mesmo sua referência à história do gênero, dependem das respostas sensoriais que o horror solicita (2012, p.20).

O conhecimento carnal do horror surge de uma agressão sensorial contra nossa consciência, uma pedagogia violadora implicada na falta de distância estética em relação ao corpo fílmico. De acordo com Ndalians “o resultado é que o impacto mental, psicológico e sensorial nos corpos dos personagens que sofrem nas mãos de

---

<sup>108</sup> “in New Horror Cinema, this bodily relationship is all the more marked in that the cinematic body – the audio-visual fictional world presented to us – reflects and amplifies the experience of the horrified, suffering and volatile bodies within the narrative space”.

<sup>109</sup> “new Horror ups the ante on this focus on the body and gives voice to the theme of society in decay through intense sensorial and carnal engagement. New Horror speaks to a sensorium that invests in the sensory intelligence of its spectator”.

<sup>110</sup> “like all popular genres, they address persistent problems in our culture, in our sexualities, in our very identities”.

<sup>111</sup> “yet New Horror endows the senses with an intelligence of its own: in worlds where meaning and culture collapses, the senses become a powerful – and often horrifying – method of communication”.

monstros não são apenas representados explicitamente mas esse trauma também dirige-se sobre o corpo do espectador”<sup>112</sup> (p.23).

Do atrito entre o corpo e o horror pode-se tirar reflexões: algo desperta durante e após a exibição de um filme de horror que parece refletir a realidade, seus traumas, ansiedades e os atritos instalados culturalmente. O sensorio corporal é um instrumento de interpretação das proposições compactuadas com o corpo fílmico, uma habilidade somática que compreende a narrativa e seus efeitos, inclusive os cognitivos, decorrentes da ficção. Vivian Sobchack (2004) chama esta capacidade de “pensamento sensorial” e “inteligência emocional”, um modo de relacionar os estímulos do corpo fílmico em formulações somáticas que informam sobre a ficção.

E deste modo a pedagogia fomentada pelo gênero é aprendida pelo corpo durante a experiência fílmica para ser usada em eventos subsequentes. Os realizadores de filmes de horror delimitam as convenções e os modos de produção que serão usados para atingir suas propostas de recepção. Com os recursos necessários e os materiais disponíveis organizados e agenciados no filme os realizadores, mesmo aqueles que promovem suas obras em lançamentos, não possuem mais controle sobre o que foi produzido. A obra não obedece a seus criadores porque possui um corpo próprio e independente. O filme está apto a circular, se desenvolver e se transformar através do contato com as vidas que toca – autônomo, embora sustentado por cada corpo que compõe sua audiência.

### **1.2.2. Intimidades do horror**

Aproximar-se ao corpo do espectador é a razão de ser do filme de horror. Para encurtar as distâncias entre os corpos o horror mune-se de estratégias sensoriais diversificadas e variadas, muitas vezes ultrapassando limites e fronteiras que regem a experiência e o prazer ficcional. Se o horror perturba o corpo para compartilhar sensações, emoções e reflexões sobre a narrativa, muitas vezes ele faz isso afastando-se de sua natureza ficcional, “mas mesmo quando reflexivamente desconstrói a relação entre a visão e os prazeres do horror, o filme de horror contemporâneo

---

<sup>112</sup> “the result is that the mental, psychological and sensory impact on the bodies of the characters who suffer at the hands of the monsters are not only depicted explicitly but this trauma also thrusts itself onto the body of the spectator”.

insistentemente exige de seu espectador uma resposta multisensorial para o mundo que conjura na tela”<sup>113</sup> (NDALIANIS, 2012, p.19).

No filme de horror contemporâneo, bem como no found footage, as alterações tecnológicas, temáticas e sensoriais sofridas pela linguagem fílmica muitas vezes tendem a determinar as técnicas de apresentar os apelos do horror de uma maneira realista (lembrando ainda que esta é uma marca da modernidade), seja qual for o meio para isso. A transformação sentida na linguagem fílmica do horror pode ser vista como um aspecto comum da estética contemporânea, como aponta Vera Lúcia Follain Figueiredo, “enquadra-se na tendência para a busca do ‘real como matéria bruta’, acompanhada da rejeição do ficcional, que nos permite falar em um movimento de retorno a uma estética realista ou, melhor dizendo, na emergência de uma espécie de neorealismo” (2007, p.2).

As narrativas contemporâneas apoiam-se em técnicas que retiram o caráter ficcional de foco para destacar um novo realismo que se volta ao próprio ato de narrar; apresentar os procedimentos que criam e produzem a narrativa é um avanço no estágio moderno do realismo ficcional – mas isso não quer dizer que é um abandono das tradições realistas. Em determinado grau esta tendência não superaria os preceitos estilísticos realistas, mas, mais importante, informaria sobre eles, exporia seus modos, pois “a ficção moderna voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do ‘bem narrar’” (FIGUEIREDO, 2007, p.5).

Enquanto gênero do corpo o horror pressupõe uma aproximação estética durante sua experiência, para tanto emprega meios capazes de ampliar o contato com o corpo da audiência, como as técnicas de aproximação dos mundos da ficção e da audiência: “muitos filmes de horror punem seus telespectadores por verem cenas como esta: introduzir o dispositivo da audiência duplicada, os eventos que ocorrem na tela são espelhados reflexivamente no domínio ‘real’ da audiência”<sup>114</sup> (NDALIANIS, 2012, p.32). A reflexão sobre o ato de narrar é acionada com a reflexão do mundo da audiência, juntas proporcionam a impressão de aproximação e realismo que muitas narrativas de horror contemporâneas sustentam durante suas experiências.

---

<sup>113</sup> “but even when reflectively deconstructing the relationship between vision and the pleasures of horror, the contemporary horror film has insistently demanded of its spectator a multisensory response to the world it conjures onscreen”.

<sup>114</sup> “many horror films punish their viewers for looking at scenes like this one: introducing the device of the doubled audience, the events that take place onscreen are mirrored reflexively in the ‘real’ domain of the audience”.

A vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso (FIGUEIREDO, 2007, pp.5-6).

Um realismo íntimo e próximo parece conveniente a filmes que procuram diminuir a distância estética no envolvimento com o público. O horror contemporâneo ressalta visualidades íntimas e particulares com vistas a dotar sua experiência de apelos realistas. O fator “intimidade particular” no gênero de horror muitas vezes é associado ao ambiente cênico, casas, lares e domicílios que são perturbados por uma alteridade externa e conseqüentemente invadidos pelo olhar público do espectador. No entanto o horror contemporâneo frequentemente associa intimidade também à exposição de emoções e pensamentos íntimos de um sujeito. No caso do found footage essa intimidade muitas vezes está atrelada ao olhar do personagem que conduz a moldura narrativa, a personagem imbuída com uma câmera.

Como há um requisito formal do subgênero de uma câmera estar inserida no mundo diegético, muitas vezes ela é manuseada por um personagem que confere valores testemunhais, idôneos e subjetivos para seu ponto de vista. Há em diversas vezes uma intimidade do ponto de vista do personagem com o ambiente registrado, como também uma intimidade do personagem com o próprio aparato – como se a câmera fosse um objeto próximo ou natural da vida íntima da personagem. Elena Del Río (2000) comenta este atrelamento personagem-câmera-intimidade ao propor uma leitura sensorial do clássico de Michael Powell *Peeping Tom* (1960).

Del Río enxerga na relação entre o assassino e o aparelho um fetiche voyeurístico íntimo que culmina na violência contra o objeto registrado. O filme apresenta uma relação sensual entre todas as partes envolvidas, assassino-câmera-vítima: “já não há uma pergunta sobre uma estrita separação entre sujeito e objeto, através da mediação tecnológica fornecida pela câmera; em vez disso, identifica-se uma configuração perceptiva onde sujeito, instrumento e objeto se sobrepõem em um sentido comum de *corporalidade*”<sup>115</sup> (2000, p.121).

---

<sup>115</sup> “no longer is there a question of a strict separation between subject and object via the technological mediation provided by the camera; instead, one identifies a perceptual configuration where subject, instrument, and object overlap in a common sense of corporeality”.

Uma relação de intimidade entre sujeito, câmera e objeto é compreendida também por Figueiredo, especialmente em alguns documentários que procuram aludir ou quebrar os artifício empregados para o público, ou documentários que aplicam estratégias autoetnográficas e dispositivos confessionais. Em geral estes são filmes em que “os aparatos de filmagem são mostrados ao espectador, quebrando a ilusão de uma comunicação direta entre ele e o entrevistado, ao mesmo tempo em que este ultimo fala por si e sobre o que lhe é próximo. A ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história” (FIGUEIREDO, 2007, p.6).

No found footage de horror, mesmo os exemplares que se fundamentam em uma abordagem de documentário como *A bruxa de Blair*, a câmera visualiza momentos de intimidade, situações e ambientes particulares dos personagens, e revelam simultaneamente a própria intimidade, a familiaridade que os personagens, bem como o público, possuem hoje com os aparatos de registro audiovisual. Nesse quesito a hipótese de “duplicar a audiência” parte também de um princípio de compartilhamento da intimidade que o público tem em relação à tecnologia.

Da mesma maneira que os personagens são íntimos do aparato que registra suas realidades cotidianas, o espectador também conhece essa intimidade. A câmera faz parte de nossa realidade, é capaz de mostrar nossa vida particular enquanto denota nossa intimidade com seu manejo – o desempenho do ponto de vista que empreendemos através dela. Conhecemos os procedimentos e condutas que regulam essa visualização de intimidade e os artifícios tecnológicos que produzem a impressão de realismo sobre a narrativa – a câmera é um instrumento íntimo porque revela nossa realidade através do crivo de um ponto de vista particular (nesse caso o nosso) e quando fazemos isso é porque temos (alguma) familiaridade com ela.

Se, como dito, a busca pelo realismo é uma marca da mentalidade moderna, pode-se dizer que a busca pela intimidade é uma marca da mídia contemporânea, e não somente do horror. A cultura popular atende a esta demanda sob as mais diversas vertentes, desde a publicação de correspondências pessoais de autores canonizados à diários virtuais de “anônimos famosos” ou “celebridades virtuais” na Web 2.0. A mídia de massa atinge um apogeu do íntimo ao estipular o confinamento de sujeitos em ambientes monitorados para transmitir seus comportamentos privados – mesmo que suas condutas sejam condicionadas pelo viés de produtores, câmeras e editores, não desmerece o fator “intimidade” que é promovido junto ao formato de reality.

No horror contemporâneo a falta de distanciamento estético é determinada por uma visualização íntima permitida pela câmera. Para o found footage esta intimidade também se manifesta no realismo que um artifício revelado catalisa, pois “diante das novas técnicas de fabricação de imagens, realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário” (FIGUEIREDO, 2007, p.10). O corpo fílmico do found footage tem uma anatomia exposta: podemos sentir o modo como expõe as intimidades, podemos ver os artifícios que articulam seus efeitos, os defeitos e deturpações técnicas de seu manuseio, o motivo e o modo de captar este motivo, e isto também gera uma rubrica de autenticidade ao subgênero.

O termo intimidade parece ser ambivalente, possuir conotações emocionais e físicas, parece abrir seu significado para além da busca de intimidades apenas na linguagem e no discurso. Na cultura popular contemporânea há uma tendência crescente em descobrir a intimidade dos corpos, tanto dos famosos quanto dos anônimos – um desejo quase tão forte quanto “ter” intimidade com aqueles corpos, ser íntimo a eles. A visualização das intimidades dos corpos supre um tipo de carência: na impossibilidade real de ser íntimo àquele corpo, a visibilidade íntima promovida pela mídia satisfaz os anseios da audiência. Dito de outra maneira, se a intimidade precisa ser exibida e vista, tanto melhor quanto for desempenhada por corpos em performances íntimas – os resultados registrados das atividades destes corpos tornam-se então produtos no mercado de intimidades midiáticas.

Neste mercado cabem nivelamentos de intimidade como parâmetro do realismo proporcionado, como é o caso da pornografia mainstream chamada, apesar disso, de “amadora”. Ela é amadora por conta dos atores (e atrizes principalmente) supostamente não serem profissionais da indústria pornográfica, simularem que não são remunerados pelo trabalho que desempenham; ou muitas vezes são assim caracterizados simplesmente por empregar dispositivos digitais amadores como *handcams*, celulares ou tablets; mas também por causa dos modos deturpados de se manusear a câmera, irregularidades estéticas que fogem às convenções formais da linguagem, na planificação, no enquadramento, no movimento ou no foco.

A ironia da classificação está na oposição entre a promessa de realidade íntima do amator e o descompasso dos produtos midiáticos profissionais perante a avaliação e o critério de realismo de sua própria audiência – em geral amadores aptos a produzir

o conteúdo que adquirem pela mídia comercial. É pela intimidade visível que o realismo se mostra; numa visão íntima sobre os corpos o realismo fílmico se expressa ao público. No caso do horror a intimidade que merece ser vista é aquela perturbada pela alteridade do mundo exterior, materializada ou não na figura do monstro. Ver o íntimo das personagens coincide corriqueiramente com a visualização do horror e do medo vivenciado por elas, ou seja, o toque do corpo fílmico do horror é íntimo, porém é geralmente agressivo, repulsivo e assustador.

Há de fato uma troca de intimidades entre o horror e a audiência regulada pelo corpo. Imitar reações de personagens perante um monstro não integra toda a complexidade que uma relação íntima com o horror provê. Sendo uma troca parece óbvio que cada parte toma algo da outra, uma relação em que um tira enquanto cede-se algo ao outro. Estar em intimidade com o horror é deixar-se tocar enquanto o tocamos, um fomentando os interesses do outro mutua e simultaneamente.

Tanto nós quanto o filme experimentamos e expressamos horror: podemos suspirar ou encolher ou contorcer-nos em nossos lugares, considerando que o filme expressa seus horrores através de explosões ou vazões de textura e som. Estas coisas são expressões ambas do horror em si, feitas para enojar-nos, e da delicadeza do filme, que nós imitamos<sup>116</sup> (BARKER, 2009, p.68).

Algum nível de imitação persiste sobre o filme de horror, apesar de que as reações reflexas às atitudes das personagens perante um monstro não podem responder por toda a gama de estratégias sensoriais materializadas em um filme. Ao entrar em contato íntimo com o horror nós damos também nossas sensações e emoções. Permitimos que o filme reaja a nossa consciência, deixamos nossas marcas íntimas mobilizar o contato com a obra, ou como declara Barker, “nós e o filme somos mutuamente contagiosos, contratando os desejos de cada um, medos, repulsões, tristezas e estilos de toque através do contato direto da pele”<sup>117</sup> (p.68).

O filme de horror comunga aptidões sensoriais similares às nossas, ele é capaz de ver e ser visto, ouvir e ser ouvido, tocar e ser tocado. Apenas um elemento fílmico, como o personagem, não é suficiente para proporcionar a relação sensacional e afetiva proveniente do encontro entre o corpo fílmico e o corpo da audiência. É algo que

---

<sup>116</sup> We and the film both experience and express horror: we may gasp or cringe or squirm in our seats, whereas the film expresses its horrors through bursts or oozings of texture and sound. These things are expressions both of the horrible itself, meant to disgust us, and of the film’s own squeamishness, which we mimic.

<sup>117</sup> “we and the film are mutually contagious, contracting each others desires, fears, repulsions, sorrows, and styles of touch through direct skin contact”.

parece confrontar a autonomia que tanto filme quanto público possuem durante a experiência. Compartilhar intimidades com um filme é permutar particularidades, interioridades, confidências e interesses comuns sobre a apresentação da tela, “assim, a carícia que se move entre nossa pele e a pele do filme nasce de um desejo mútuo do filme e do espectador para o objeto filmado, e quando nossa pele arpeja e rasteja, é por causa de um sentimento comum de repulsa e horror”<sup>118</sup> (BARKER, 2009, p.68).

Quando falamos sobre intimidade, imitação, aproximação, correspondências e similaridades do corpo fílmico, além de sugerir o potencial de envolvimento realista, estamos tratando ainda da questão da identificação. Em geral o termo nos estudos de cinema e audiovisual é centrado na personagem (na protagonista na maioria das vezes). Nos estudos sobre o horror fílmico a regra prevalece e muitas pesquisas são condicionadas à relação empática estabelecida entre uma personagem e o público. É importante haver um personagem condutor para gerar o envolvimento íntimo com a narrativa, mas ainda assim o conceito de “identificação”, principalmente aplicado ao cinema de horror, parece se deslocar um pouco além da protagonista, como Carroll notou brevemente em seu estudo sobre o gênero.

O conceito de identificação com o personagem não parece ter a estrutura lógica correta para analisar nossas respostas emocionais aos protagonistas da ficção em geral e da ficção de horror em particular. “Identificação” sugere que nos fundamos com os personagens ou nos tornemos iguais a eles, o que sugeriria, no mínimo, que duplicássemos os estados emocionais deles. Mas, quando vemos o monstro indo na direção da vítima paralisada, nossa resposta emocional leva em conta a paralisia incapacitante da vítima (1999, p.138).

A questão da sincronia de reações corporais entre os personagens do filme e o público – a correspondência sensório-emotiva entre os corpos representados na ficção e os corpos da audiência – é um pressuposto de identificação. Entretanto soa um pouco fugidio para ser contido somente no personagem, ou melhor, “a empatia do espectador com o corpo do filme não deve ser confundida com ou ser reduzida a identificação com personagens”<sup>119</sup> (BARKER, 2009, p.73). Identificação parece ser uma categoria de relacionamento ambígua: definição da coisa identificada, dar uma identidade à coisa (mesmo havendo uma definição negativa haverá algum nível de

---

<sup>118</sup> “thus the caress that moves between our skin and the film’s skin is borne of a mutual desire of the film and viewer for the object filmed, and when our skin creeps and crawls, it is because of a shared sense of disgust and horror”.

<sup>119</sup> “the viewer’s empathy with the film’s body should not be confused with or reduced to identification with characters”.

identificação) e contato, assimilação ou corporificação da coisa identificada – dispor o corpo em um estado idêntico ao do corpo fílmico.

Existe uma correspondência imitativa em jogo, porém mais ampla e sinérgica. Grosso modo podemos nos identificar com toda a materialidade do filme de horror. Qualquer elemento fílmico que compõem a matéria narrativa oferece algum nível de identificação, como personagens e conflitos, espaço e tempo, situações e citações, convenções e estilos, técnicas e linguagens, sensações e sentimentos, medos e horrores, realidade e ficção. Tomamos a totalidade do corpo fílmico, muitas vezes sem conseguir segregar um único elemento como fonte de nossa identificação.

Mas isso não quer dizer que abandonemos as personagens como modelos de nossos afetos, como lembra Barker, essa maneira de entender identificação funciona mais como uma maneira de expandir a qualidade imitativa comungada entre filme e audiência. Nas palavras da autora: “para além de pensar em identificação dos espectadores com personagens como sendo demasiado complexa para ser chamada de imitação, poderíamos argumentar em vez disso que imitação é complexo demais para ser apenas centrada na personagem”<sup>120</sup> (2009, p.74).

Ao identificar-nos com o corpo fílmico levamos em conta nossas disposições em relação ao que o filme pretende compartilhar, “ou seja, as respostas corporais dos espectadores aos filmes podem ser imitativas em outro sentido: não imitação de personagens, mas do filme em si. Talvez os espectadores respondam a estruturas totalmente cinematográficas”<sup>121</sup> (BARKER, 2009, p.74). Jennifer Barker define a relação com o filme quase como um jogo de mímica gestual, na qual “o gesto do filme – um repetido movimento de câmera lento, oculto – exige uma resposta de algum tipo do corpo do espectador atento. Ele evoca um correspondente, mas não predeterminado, gesto de nossos corpos”<sup>122</sup> (2009, p.80). Filme e espectador, em suma, imitam-se reciprocamente em determinado nível gestual, um corpo funciona para modelar e incrementar sensações, informações, afetos e condutas do outro em uma relação íntima que visa interesses comuns.

---

<sup>120</sup> “beyond thinking of spectators’ identification with characters as being too complex to be called mimicry, we could argue instead that mimicry is too complex to be only character-centered”.

<sup>121</sup> “that is, viewers’ bodily responses to films might be mimicry in another sense: not mimicry of characters, but of the film itself. Perhaps viewers respond to whole cinematic structures”.

<sup>122</sup> “the film’s gesture – a repeated, slow-moving, surreptitious camera movement – demands a reply of some kind from the attentive spectator’s body. It evokes a corresponding, but not predetermined, gesture from our bodies”.

### 1.2.3. Choques corporais: [REC]

Qualquer abordagem teórica que se fundamente no encontro tátil ou corporal com a obra artística, destacam Elsaesser e Hagener (2010, p.127), reserva um problema em celebrar um empoderamento sensorial e negligenciar outros aspectos igualmente fortuitos para um exame analítico das qualidades da experiência fílmica. A materialidade fílmica pode revelar atributos inalienáveis para qualquer relacionamento com uma produção, seja ela narrativa ou não. Afinal, as investidas possíveis sobre sua experiência são autorizadas através do que o filme materializa para público, críticos e estudiosos. Nossos sentidos devem estar abertos para interferências de outras teorias e critérios corroborados pela materialidade do filme.

Negociar estes polos opostos, manter viva uma sensibilidade criticamente astuta e esteticamente informada, assim como contar com um espectador que cada vez mais vem trocando a imobilidade do assento de cinema pelo movimento dinâmico do dispositivo audiovisual manual, serão portanto um dos principais desafios para esta escola teórica<sup>123</sup> (ELSAESSER; HGENER, 2010, p.128).

O objetivo deste capítulo é debater alguns fatores e questões que venham a repercutir nas análises subsequentes, e por isso é importante não só avaliar os limites da abordagem pretendida, mas também apontar e levantar considerações que possam particularizar o universo do found footage em relação ao gênero. Enquanto um subgênero delimitado, e ainda que constantemente mutável, o found footage mantém certos padrões. Não se tratam apenas de fabulações narrativas ou convenções de linguagem: modos de engajar a audiência também são fontes de classificação.

O debate metodológico traçado pode ser discutido com maior pertinência quando aplicado especificamente em exemplares fílmicos. Nesse sentido, além de detalhar com um pouco mais de acuro algumas inferências que podem ter carecido de exemplos para suas explicações, a intenção da análise fílmica seguinte é também descrever alguns procedimentos analíticos de forma a angariar características gerais da experiência com o found footage; bem como correlacionar à experiência as informações contextuais despertadas durante a interação sensorial com a obra.

---

<sup>123</sup> Negotiating these opposing poles, keeping a critically astute and aesthetically informed sensibility alive, as well as accounting for a spectator that is increasingly exchanging the immobility of the cinema seat for the dynamic movement of the hand-held audiovisual device, will therefore be one of the key challenges for this school of theory.

Alguns títulos detêm maior influência dentro do subgênero, pautando seus afiliados e incrementando as regras do estilo, como chefes de escola. Ainda que não possa atender todos os parâmetros abarcados pelo universo, alguns filmes respondem como precursores de marcas estilísticas e modos de engajamento. Geralmente são obras que tiveram grande repercussão na mídia, no público e na crítica, foram bem sucedidas ao percorrerem circuitos comerciais de cinema, e acabaram rapidamente tomadas como cânones do found footage de horror, como *A bruxa de Blair*.

*[REC]*, de Jaume Balagueró e Paco Plaza, é um filme exemplar, por inúmeros motivos: o filme espanhol é desde *A bruxa de Blair* um dos títulos com maior popularidade e reconhecimento do subgênero, tendo recebido um remake norte-americano no ano seguinte a seu lançamento (*Quarentena* é uma cópia quase exata do original), além de quatro sequências que continuam os eventos apresentados no primeiro – embora somente *[REC]*<sup>2</sup> (2009) mantenha fidedignamente as convenções do found footage de horror. Foi vencedor de 16 premiações, inclusive em festivais dedicados exclusivamente ao horror, dentre eles melhor diretor, melhor atriz, prêmio da audiência e prêmio da crítica no *Festival Catalão de Filmes – Sitges-2007*; melhor montagem e atriz revelação no *Prêmio Goya* de 2008; prêmio do júri da audiência e de melhor filme no *Fantasporto* de 2008.

Além disso *[REC]* insere-se em um espectro muito recorrente do gênero e surge durante um momento de levante dos mortos. Desde o começo do século XXI a cultura popular passou a revalorizar um ícone monstruoso proeminente na história do cinema de horror. O zumbi, um personagem que se destacou no cinema entre as décadas de 1960 e 1970 nas mãos de George A. Romero e Lucio Fulci, e que vem recebendo novo destaque neste século. Filmes, seriados televisivos, histórias em quadrinhos, romances *best-sellers*, jogos de tabuleiro e de consoles variados dedicados aos zumbis, tiveram colaborações plurais de artistas da América, Europa e Ásia, principalmente.

Em um artigo publicado um ano antes do lançamento de *[REC]* e dedicado a compreender as fórmulas legadas pelos autores do passado que podem ter influenciado esta revalorização do zumbi no cinema contemporâneo, Kyle Bishop indica que o filme de zumbi se mantém atualizável pela capacidade com que explora o intelecto de sua audiência: “considerando que muitos filmes de horror podem ser facilmente descartados como entretenimento estúpido ou lixo B, o filme de zumbi

mantém sua capacidade de fazer o público pensar enquanto grita”<sup>124</sup> (2006, p.196). Se o filme de zumbi faz pensar é devido ao contato corporal que nos contamina durante sua experiência, um contato contagiante muito caro a [REC].

A narrativa começa com a repórter Angela Vidal gravando uma matéria com o cameraman Pablo<sup>125</sup> sobre a rotina de um quartel do corpo de bombeiros para o programa “*Mientras usted duerme*”. Ao acompanhar os bombeiros Alex e Manu em um resgate, a equipe de TV se vê aprisionada no prédio pelas autoridades de vigilância sanitária, uma quarentena para conter a infecção misteriosa surgida em um dos apartamentos. À medida em que os moradores e os profissionais que atenderam o chamado de emergência se relacionam e avançam pela edificação, a infecção os contagia e os transforma em zumbis agressivos.

O contato corporal no filme de zumbi mistura as naturezas das personagens, faz uma troca somática de atributos que confunde as funções dos personagens envolvidos no conflito: o corpo da vítima torna-se quase imediatamente o corpo do monstro. De modo visceral, comenta Angela Ndaliansis, o toque corporal do zumbi “faz lembrar aos vivos do que se tornarão – os mortos. Isto torna-se bastante literal nos filmes de mortos-vivos em que o horror associado à repugnância moral e física vem literalmente do medo do contágio da morte”<sup>126</sup> (2012, p.35). Dente, saliva e sangue: a partir do momento em que essas substâncias se misturam com a pele são capazes de transformar a identidade dos personagens.

Uma variedade de corpos compõe esta pequena comunidade condominial. A anatomia de [REC] é composta por velhos e adultos, jovens e crianças, homens e mulheres, várias famílias aglomeradas entre pais e avós, mães e filhos, maridos e esposas. Enquanto estes corpos relacionam-se, tocam-se, agarram-se, arranham-se e mordem-se, suas propriedades se contaminam e se modificam. Embora o toque seja a forma de disseminar o contágio da morte, é também através dele que se combate os contaminados para preservar assim a natureza das personagens. O toque é a forma de

---

<sup>124</sup> “whereas many horror films may be easily dismissed as mindless entertainment or B-reel schlock, the zombie film retains its ability to make audiences think while they squeal”.

<sup>125</sup> O personagem Pablo é interpretado por Pablo Rosso que é também o diretor de fotografia do filme e de sua sequência na qual encarna o policial Rosso. Essa é uma estratégia em que a equipe técnica é colocada dentro do mundo cênico para cumprir o requisito da câmera diegética com um profissional capaz de garantir o resultado da fotografia e evitar desperdício de tempo e recursos.

<sup>126</sup> “it reminds the living of what they will become – the dead. This is made quite literal in the living dead films in which the horror associated with moral and physical disgust comes quite literally from the fear of the contagion of death”.

garantir a integridade corporal contra um corpo infeccioso e mortal. Esse recurso também é direcionado aos personagens não infectados, os sobreviventes confinados no prédio com os zumbis.

Desde o instante em que os personagens entram no edifício uma disputa de poderes entre as autoridades presentes (bombeiros e policiais) evidencia que a força é a única forma de lidar com a situação, seja para defender-se dos infectados ou dos sobreviventes. Logo no hall de entrada um policial tenta controlar a desordem feita pelos moradores assustados e curiosos. O embate corporal é a relação mais duradoura entre os personagens, como meio de instalar o caos ou detê-lo, o que propicia um cenário de desconfiança e paranoia realçado gradativamente pelo filme.

Mais do que uma aversão à alteridade, trata-se de um medo de ser convertido no outro. A ameaça vem do fato de que qualquer um pode potencialmente se transformar, de maneira muito rápida e incontrolável, num algoz para os sobreviventes. Qualquer corpo é apto a se tornar o próximo monstro, a suspeita que se instala é proveniente dessa dúvida sobre o outro. Em uma sequência, a menina enferma Jeniffer se torna suspeita de estar infectada, todos os personagens querem tirar a menina do colo de sua mãe que a protege assustada.

A aparência frágil da menina se desfaz ao revelar sua alteridade agressiva com uma mordida no rosto da mãe protetora. A fragilidade de seu corpo não impede que ela apresente uma violência desproporcional contra a única defensora de sua inocência e integridade. O mal pode se esconder sob todas as peles, e pessoas que não cogitamos podem revelar horrores, pois segundo Bishop “a forma física do zumbi é seu aspecto mais marcante e assustador: ele era muito recentemente uma pessoa viva. As protagonistas descartáveis do filme se tornam seus eventuais antagonistas: assim, os personagens não podem confiar totalmente um no outro”<sup>127</sup> (2006, p.203).

Em certo grau a atmosfera de paranoia e desconfiança não é gerada apenas pelo zumbi, a figura do monstro está à disposição de uma intensificação de sentimentos já configurados na mentalidade moderna da sociedade ocidental. *[REC]* reage e intercede como um sintoma do espírito pós-11/09. O horror enclausurado dentro de um edifício em deterioração, a falta de informações oficiais sobre uma

---

<sup>127</sup> “the physical form of the zombie is its most striking and frightening aspect: It was once-quite recently a living person. The one-time protagonists of the movie become its eventual antagonists: thus, the characters cannot fully trust each other”.

ameaça doméstica, o frenesi sensacionalista da mídia para cobrir o fenômeno, a impotência das autoridades e sua própria vitimização durante a emergência. São marcas deixadas na mentalidade e no estilo de vida ocidental pelos ataques e pelas consequentes reformas feitas através da Guerra ao Terror.

Kevin J. Wetmore defende que o 11 de setembro pareceu servir como um tipo de modelo para o found footage incorporar. Para o autor há um fator nítido na forma como muitos dos filmes são feitos: a cobertura midiática realizada durante os atentados. Profissionais e amadores com interesses diversos pegos de surpresa e sem aviso por uma catástrofe doméstica. De acordo com o autor essa é uma semelhança com o enredo que trata de “cineastas que partiram para filmar outra coisa inadvertidamente começam a documentar o desenrolar dos acontecimentos terríveis de um fenômeno incomum”<sup>128</sup> (2012, p.63).

Em *[REC]* este fator é bem expressivo, pois o interesse imediato da equipe televisiva, a rotina ordinária dos bombeiros, é substituído por um fenômeno não esperado, tanto por eles quanto pelos demais personagens, e que acaba inserindo-os nos acontecimentos e na gravação. Trocar o motivo da gravação é um imprevisto que a repórter procura adequar seguindo uma postura de profissional da mídia; mesmo não sabendo nada sobre os fatos, ou durante os momentos mais caóticos, Angela persiste em sua atividade, tenta apurar as evidências e descobrir mais sobre o problema e os envolvidos; ela mantém uma performance de apresentadora de espetáculos midiáticos.

A personagem sofre de uma ansiedade com o registro dos fatos, insiste para que o cameraman grave tudo o que puder levar à lente do aparato, o mais próximo possível e ininterruptamente – seja como for, a gravação não pode parar. Wetmore descreve essa ansiedade como um momento recorrente no subgênero, conflitos dramáticos em que “todos insistem que a câmera continue a gravar, mesmo quando pedem para desligá-la, mesmo quando suas vidas estão ameaçadas”<sup>129</sup> (2012, p.63). A obsessão com o registro atinge o ponto de perturbar outros personagens, constrangidos, intimidados e nervosos por serem gravados em situações às vezes

---

<sup>128</sup> “film-makers who set out to film something else inadvertently begin documenting the horrific unfolding events of an unusual phenomenon”.

<sup>129</sup> “all insist the camera keep rolling, even when asked to turn then off, even when their lives are threatened”.

violentas, vergonhosas ou moralmente incriminadoras, até mesmo para a situação extraordinária apresentada – como matar uma idosa ou uma criança, por exemplo.

A câmera explora todos os conflitos e relações que surgem da situação, incluindo breves momentos de ócio e de tempos mortos, quando é deixada no chão gravando por conta própria, por exemplo. A intenção da repórter, além de cobrir o furo jornalístico, é descobrir com a câmera os motivos e circunstâncias que ocasionaram a infecção. Segundo Wetmore são cenas que “ênfatizam como a equipe de filmagem não sabe nada do que está acontecendo dentro do lugar quando eles chegam ou fora do lugar uma vez que entram”<sup>130</sup> (2012, p.69). É uma característica similar à falta de informação que a mídia de massa, bem como os cidadãos, tiveram durante os ataques terroristas.

Uma nuvem de incerteza que acometeu profissionais, transeuntes e telespectadores, e que durou até as primeiras notícias oficiais (junto ao vídeo com a autoria do terrorista) circularem da Casa Branca para a imprensa. A velocidade com que os ataques aconteciam mantinha todas as câmeras sob vigília, atentas ao desastre, mesmo que não soubessem o que estivesse de fato acontecendo. Registrar era a única forma de encarar o extraordinário, mais do que para tentar entendê-lo, as câmeras eram usadas como mecanismos de “recordação”, criavam memórias sobre a catástrofe. No filme a câmera serve como um instrumento de revelação do imprevisível, atuando em tempo real e com elipses curtas para não perder os acontecimentos imediatos e desconhecidos que se sucedem cronologicamente; mas a gravação faz também um tipo de memorial das personagens e do evento.

Neste regime são intercaladas três modalidades de visibilidades que o aparato registra: íntimas, dinâmicas e banais. Embora uma possa se desdobrar sobre a outra estas categorias de visibilidades apresentam distinções de nível estético, narrativo e afetivo. Cada uma compele um modo específico de engajamento com o corpo fílmico. O que essas disposições sensoriais oferecidas pelo corpo fílmico do horror requerem é a interação atenta da audiência, dispor os sentidos ao intercâmbio sensacional proveniente da experiência fílmica.

A visibilidade íntima se manifesta em *[REC]* desde a abertura: a repórter faz uma promessa de intimidade diretamente para a câmera, sua intenção é mostrar o

---

<sup>130</sup> “emphasize how the film crew knows nothing of what is going on inside the site when they arrive or outside the site once they enter”.

cotidiano noturno dos bombeiros: o que fazem, o que vestem, o que comem e onde dormem fazem parte da pauta de intimidades que o programa apresenta aos espectadores. Angela procura incorporar a vida profissional de um bombeiro, e não só através da entrevista, a repórter veste os trajes dos bombeiros, indaga que será a heroína do programa e quer acompanhar uma chamada de ocorrência.

Em meio aos hábitos rotineiros, a câmera revela um cotidiano enfadonho, pouco atrativo mesmo para um programa televisivo noturno. Chega-se ao ponto de mostrar salas e escritórios vazios, funcionários ignorando ou fugindo da câmera por vergonha, enquanto alguns bombeiros dormem. São planos e cenas que não incrementam a narrativa ou adicionam informações pertinentes a ela, são banais em sua essência. Este regime persiste até a sirene indicar o pedido de resgate, a partir daí imagens e sons dinâmicos, agitados e conflitados predominam.

Durante alguns breves hiatos íntimos a repórter passa a abordar os sobreviventes no prédio. O cameraman procura enquadrar os personagens em primeiro plano evidenciando suas expressões faciais, a gestualidade do rosto que relata sua memória. A aproximação ao rosto concede uma atenção aos olhos, à boca, às palavras da personagem, uma estratégia que destaca sua expressão. A repórter sabe do valor destas visualidades e interfere na performance de seus entrevistados. Mais do que colher depoimentos, informações e impressões sobre o problema que une este pequeno coletivo, Angela procura extrair questões pessoais, dramas particulares que ocorrem em paralelo à situação. A repórter pergunta e a personagem expõe à câmera suas angústias íntimas – e o espectador é seu confidente mediado.



Figura 1: a repórter Angela conduz uma entrevista íntima em [REC].

A própria repórter mantém algumas confidências com a câmera, sobretudo em relação ao resultado da gravação e seu desempenho profissional. Pode-se dizer que até

no último instante do filme a repórter compartilha seu íntimo ao se arrastar no escuro pelo assoalho sujo do terraço. O medo da protagonista, contido para não revelar sua localização ao zumbi que a esgueira, é solitário (principalmente após Pablo ser morto) e invisível ao monstro. Somente a visão noturna da câmera mostra o temor oculto na escuridão por um plano estático, rente ao solo. A visibilidade do recurso digital compartilha o desespero silencioso e incógnito da personagem com o espectador, até o último grito da *final girl*.

Da visibilidade banal, por enquanto, basta subtrair os sentidos pejorativos que o termo portaria para nossa análise. Esta categoria de visibilidade não se caracteriza pela banalidade com que apresenta a violência ou a morte, é antes uma visibilidade desinteressada, espontânea, modulada muitas vezes apenas pela própria câmera, ligada e posicionada meramente ao acaso – o que evidencia certa autonomia do aparato. Como na cena exemplificada mais acima, mas com outros fins, na visibilidade banal muitas vezes o objeto é gravado espontaneamente pelo aparato, ou seja, não há a intenção de um sujeito sobre o ponto de vista assumido.

Não é banal pela falta de “assunto”, nem pela falta de ação, é antes um momento despropositado, um excesso que invade o sistema narrativo e rompe com o fluxo causal de acontecimentos da ficção. Em seu pequeno ensaio sobre a televisão Pierre Bourdieu cita um comentário atribuído à Gustave Flaubert: “é preciso pintar bem o medíocre” (1997, p.27). Uma visibilidade banal não deve ser confundida também com o momento de espera que antecede um susto no filme de horror, pois o banal pode ser acometido pelo horror sem espera ou aviso. Trata-se de uma “sobra” audiovisual, um registro desprovido de interesse sobre o que é gravado.

Não são cenas em que nada ocorre, mas o que ocorre parece um instante que reflete o mundo da audiência por flagrarem um momento indiferente à câmera ou ao registro. Durante um intervalo no desespero dos condôminos, a câmera é abandonada no chão, mas continua a gravar os personagens recostados pelo hall do prédio sem que assim o saibam. A menina Jeniffer sai dos braços de sua mãe curiosa com o aparelho, se aproxima e tateia sua lente, tenta se relacionar com a câmera, ainda sem muita intimidade. Ao encostar na lente do aparato a menina parece querer tocar o que está no oposto, apontar e atingir o mundo da audiência. Jeniffer entra em contato com nosso mundo ao mostrar o artifício em funcionamento.



Figura 2: a menina Jeniffer toca o antecampo em [REC].

Apontar o antecampo é uma forma de sustentar a auto-reflexibilidade do filme e a mediação de sua experiência. A menina deixa sua identidade na câmera, suas digitais ficam impressas na lente, e Pablo precisa limpá-las para manter a pureza e a transparência de seu relato. Mesmo quando alguém intervém sobre o aparato confrontando o artifício, o profissional procura garantir a fidelidade de seu registro, precisa tirar qualquer impureza que danificaria a transparência de suas imagens e tiraria a ilusão de realidade que a câmera pode trazer. Afinal ele está registrando um evento extraordinário e nenhum obstáculo pode obscurecer a realidade.

A câmera deve estar pronta e preparada para gravar qualquer situação que possa surgir do desconhecido. Ela, e seu cameraman, devem ser ágeis para acompanhar a dinâmica dos acontecimentos, uma postura implicada na cobertura de um fenômeno veloz, fugaz e, como se espera em um furo jornalístico, irrepetível. A visibilidade dinâmica de [REC] é a modalidade predominante na experiência fílmica. Durante a primeira metade do filme a câmera persegue a notícia e na segunda metade a notícia literalmente persegue a câmera.

Velocidade, instabilidade, intensidade, todas são qualidades do que no jargão recorrente do found footage é conhecido como *shaky cam*, um modo de direcionar e deslocar o aparato para reproduzir a trepidação e o ritmo dos movimentos de um corpo. Este movimento tende a ser abrupto e desequilibrado, o que compele maior atenção do espectador e simultaneamente um pouco de dispersão. A visibilidade é dinâmica porque precisa compreender de forma automatizada uma diversidade de assuntos. É instantânea demais para ser preestabelecida e intervém sobre o aparato para tirar a predominância de um único foco.

Dinamizar significa, nesse caso, dar uma versatilidade ao aparato para acompanhar, independente do resultado do registro, o todo do instante. A visibilidade é modulada pela velocidade com que a câmera corrige seu foco ou se desvia de obstáculos que impedem a focalização total ou adequada sobre os motivos que capta. A partir do momento que entramos no prédio de [REC], a visibilidade obedece uma dinâmica de ir ao encontro dos fatos, na qual os planos-sequência predominam. Para tanto é preciso cobrir com a maior proximidade possível o espaço e os eventos. Ir até ao problema torna-se uma responsabilidade da equipe televisiva.

Ao subir as escadarias e penetrar os corredores dos apartamentos em busca dos acontecimentos, a câmera oferece uma perspectiva cada mais labiríntica e vertiginosa do prédio. Danielle Dellorto (2008), repórter da *CNN.com International*, em seu artigo sobre casos de enjoo e náusea durante a exibição do filme *Cloverfield*, admite o problema da vertigem proporcionada pelo efeito de movimento da *shaky cam*. Entrevistando o chefe do departamento de otorrinolaringologia do Hospital Presbiteriano de Nova York, Dr. Michael G. Stewart, a repórter informa que vertigem é causada quando o sistema de equilíbrio de uma pessoa fica confuso, o corpo sente uma forte sensação visual de movimento, mas na realidade está parado.

À medida em que a violência se instala no prédio o movimento desnorteia nossas coordenadas e nos coloca em um caleidoscópio de imagens borradas e sons desconexos. A instabilidade do corpo fílmico impregna-se na pele e imerge o espectador em um espaço que deixou de ser familiar, um lugar onde corpos deteriorados atormentam e afligem os que por ali transitam. O prédio torna-se um interior perpétuo que causa estranheza e desconforto, pois não tem “fora”, cada vez mais avança-se para “dentro” do prédio e, conseqüentemente, do horror e do medo. Distanciando-se do que era familiar e ingressando nas profundezas do desconhecido, como professa Grant, “este ciclo de filmes do gênero retrata o monstruoso em espaços mundanos, os espaços que vemos diariamente em redes sociais, mas que também captam e disseminam globalmente atrocidades diárias aos quais os filmes de monstro clarificam”<sup>131</sup> (2013, p.173).

---

<sup>131</sup> “this cycle of genre movies depicts the monstrous in mundane spaces, the spaces we see every day in social networking, but which also captures and disseminates globally daily atrocities beside which monster movies whitish”.

O filme edifica um caos corporal, um abandono do sujeito a mercê dos horrores com que foram aprisionados. Os corpos com os quais a câmera se depara enquanto vasculha as habitações estão imbricados ao espaço, surgem em meio a escuridão, saltam dos corredores, despencam das escadarias. A câmera que desde o início procurava ir ao encontro dos corpos, agora sofre com sua proximidade; todos os horrores dispersos convergem para a lente do aparato. A visibilidade dinâmica de *[REC]* desprende o olhar e o ouvido de um centro de atenção; o que está fora de campo constantemente invade o plano, colide-se, choca-se contra a tela e nossa pele, convoca uma abertura multissensorial do que o filme materializa para a audiência.

Aproximar o corpo através do deslocamento simulado, no caso do recurso de zoom ótico e digital, é seguro, pois mantém a ameaça à distância. Mas quando a ameaça não obedece o distanciamento estético entre sujeito, câmera e objeto, ela coloca o produtor do registro na qualidade de vítima, desapropriando-lhe de sua observação distanciada e passiva. Funciona como uma denúncia e uma afronta ao interesse indiferenciado dos profissionais da mídia, isto é, “cidadãos jornalistas também são cidadãos observadores passivos. Eles não fazem nada para mudar ou aliviar a situação; eles estão desanexados e desconectados dos eventos exceto para documentá-los”<sup>132</sup> (WETMORE, 2012, p.70).

Seja através do zoom ou do contato físico a proximidade com o corpo é um princípio que rege a dinâmica do filme. Driblando obstáculos ou confrontando-se inadvertidamente com os corpos, a câmera vai até o lugar em que se concentram dores, angústias e violências. O corpo fílmico traz para o primeiro plano as deformações e exageros corporais e nisso expõe a organicidade da pele e da carne arrancadas por dentes e unhas. Estes são planos valorizados dentro do regime visual, pois como afirma Angela Ndalians “a fonte de horror nesses filmes é o contágio literal da morte que é corporificado pela figura do zumbi. E a expressão deste contágio em sua forma mais nojenta e intensamente sensorial é quando os mortos são pegos no ato de consumir a carne dos vivos”<sup>133</sup> (2012, p.35).

---

<sup>132</sup> “citizen journalists are also passive citizen observers. They do not actually do anything to change or relieve the situation; they are detached and disconnected from the events except to document them”.

<sup>133</sup> “the source of horror in these films is the literal contagion of death that’s embodied by the figure of the zombie. And the expression of this contagion is at its most disgusting and intensely sensory when the dead are caught in the act of consuming the flesh of the living”.



Figura 3: a dinâmica da mordida em *[REC]*.

Conforme adentra-se o mundo ficcional a escuridão vai contaminando a visão, e a interação fílmica torna-se dependente da visibilidade dinâmica. À velocidade com que o aparato se desloca são somadas a quantidade e a qualidade de estímulos que saltam sobre a tela. Os excessos sensoriais não são diminuídos ou apagados com a baixa iluminação, mas mudam de tom. A visibilidade dinâmica é facilitada por uma convergência sensorial em que um sentido ampara outro que esteja em desvantagem perceptiva. Assim, na última sequência de *[REC]* o predomínio da escuridão confere ao som um papel fundamental na manutenção do horror.

Angela e Pablo, os últimos não-infectados, refugiam-se no apartamento do terraço. Sem eletricidade a única claridade vem da luz direcional da câmera. A decrepitude do lugar parece ressaltada pela iluminação precária, e o foco direcionado pela luz da câmera destaca rapidamente notícias e recortes de jornais que aludem a um problema religioso. O caso da “menina Medeiros” mostra um vínculo entre a infecção espalhada no prédio e um exorcismo mal sucedido. Tanto as notícias coladas nas paredes quanto o áudio do gravador encontrado apresentam os motivos envolvidos na situação<sup>134</sup>. Isto é talvez uma última relação com a atmosfera cultural da Guerra ao Terror, pois confere motivos religiosos para a problemática, e ao mesmo tempo repercute os traumas dos ataques terroristas feitos com armas químicas e biológicas – como o episódio dos envelopes contaminados com Antraz enviados a editoriais e tabloides norte-americanos na semana seguinte aos atentados.

Com a luz direcional destruída, os personagens dependem do recurso de visão noturna proporcionado pelo aparato para guiarem-se em meio à escuridão. A visão

---

<sup>134</sup> Esta trama é desenvolvida na continuação *[REC]²*.

noturna revela o que deveria permanecer oculto na escuridão, desnaturaliza as características das trevas que não seriam apreendidas pela percepção. E para tanto possui um preço, pois de acordo com Grant “isto torna mais difícil para os espectadores discernirem o que está acontecendo, e então temos de olhar mais atentamente ‘dentro’ da ‘profundidade’ da imagem, tentando penetrá-la para estar advertido de qualquer perigo que pode estar ‘lá fora’”<sup>135</sup> (2013, p.165).



Figura 4: o olhar para dentro do *night-shot* em [REC].

A coloração esverdeada da visão noturna dota o contorno esquelético e distorcido de um zumbi de atributos doentios. Confere uma textura quase espectral a um corpo enfermo e por isso repulsivo e assustador. A morte de Pablo ocorre sob seu ponto de vista, um violento e abrupto ataque à tela que se direciona a nossos sentidos. É uma destruição simbólica da primeira pessoa – do ponto de vista do sujeito que configura nossa percepção. Trata-se de uma forma de direcionar a violência contra o ponto de vista que corporificamos perceptivamente, e segundo Ndalians “a violência extrema e a carnalidade visceral que é martelada insistentemente em toda a superfície desses filmes geralmente atuam como metáforas para a violência e a falta de humanidade que intriga o mundo dos vivos”<sup>136</sup> (2012, p.36).

Angela é a *final girl* do espetáculo, uma previsão contida em suas palavras. O filme mostra suas memórias quando retrocede no tempo para revermos uma senhora contaminada ser alvejada pelos tiros do policial. “Nós não precisamos esquecer

---

<sup>135</sup> “this makes it more difficult for viewers to discern what is happening, and so we must look more intently ‘into’ the ‘depth’ of the image, trying to penetrate it in order to be forewarned of whatever danger may be ‘out there’”.

<sup>136</sup> “the extreme violence and visceral carnality that hammers itself insistently across the surface of these films generally act as metaphors for the violence and lack of humanity that riddles the world of the living”.

enquanto houver vídeo para nos lembrar”<sup>137</sup> declara Wetmore (2012, p.66). Rastejando pelo chão Angela cumpre as promessas recordadas pelo aparato ao ser arrastada para dentro da escuridão – um plano parado que concentra sua atenção no desespero da personagem, algo expresso também em seu grito.

A repórter queria que tudo fosse registrado, e nesse sentido até sua própria destruição participa desta dinâmica – a memória imersa nos sensores da câmera materializa no escuro o som de seu testamento: “*Pablo, grave tudo*”. Uma visibilidade pode ser dinâmica e pode até ser efêmera, mas seu registro por mais obscuro que seja permanece perenizado pela memória da câmera. Conforme sustenta Ndalianis sobre *28 Weeks Later* (2007) – outra recente produção com zumbis que retoma os episódios iniciados em *28 Days Later...* (2002) –, “o filme reflete uma estratégia-chave do novo horror: a compreensão do espectador de questões ideológicas dependentes de seu direcionamento através dos sentidos”<sup>138</sup> (2012, p.39).

Da mesma maneira que o modo de engajamento de *[REC]* abre uma perspectiva para as marcas do horror reconhecidas no passado, apresenta também alguns padrões em relação ao universo do found footage que determinam a manutenção sofrida pelo gênero. Kyle Bishop defende que “o horror do filme de zumbi vem de reconhecer o ser humano no monstro; o horror do filme de zumbi vem de saber que não há nada a fazer quanto a isso a não ser destruir o que resta: a diversão vem de observar o gênero continuar a se desenvolver”<sup>139</sup> (2006, p.204).

No próximo capítulo a história do horror será relacionada ao período em que uma domesticação das tecnologias e da linguagem cinematográfica permitiu às famílias exporem suas intimidades. A domesticação do cinema no lar abre margem para uma pedagogia do olhar através do crivo da família. Esta pedagogia, envolvida em várias práticas domésticas, intercede sobre a visibilidade íntima que as famílias desempenham com o poder conferido pelas tecnologias imagéticas. Por esta vertente o horror não só apropriou-se da representação da família, mas, no caso do found footage, também apoiou-se na visibilidade conferida pelo ponto de vista íntimo que as famílias fizeram de sua privacidade doméstica.

---

<sup>137</sup> “we need not forget so long as there is video to remind us”.

<sup>138</sup> “the film reflect a key strategy of New Horror: the spectator’s understanding of the ideological issues is reliant on targeting the spectator through the senses”.

<sup>139</sup> “the horror of the zombie movie comes from recognizing the human in the monster; the terror of the zombie movie comes from knowing there is nothing to do about it but destroy what is left: the fun comes from watching the genre continue to develop”.

## 2. Intimidades Domésticas

“Visibility depends on the action of the visible bodies on light. Either a body absorbs light, or it reflects or refracts it, or does all these things. If it neither reflects nor refracts nor absorbs light, it cannot of itself be visible”.

H. G. Wells, *The Invisible Man*, 1897.

Tanto o cinema quanto o desenvolvimento de suas tecnologias parecem estar profundamente vinculados à família e ao ambiente doméstico. Desde pelo menos o Primeiro Cinema que a família tem seus domínios invadidos. Flávia Cesarino Costa comenta que há uma característica fundamental no processo de integração à cultura e transformação do cinema em arte do espetáculo, algo que ela se refere como uma *domesticação*: “esta transformação que começa a se operar no final do período do primeiro cinema” (2005, p.68). A domesticação do primeiro cinema é um percurso gradual entre a passagem “da dominância do espetáculo popular até a dominância de um modelo narrativo e consagrado pela tradição” (p.68).

Podemos perceber este percurso não somente na modificação temática que os filmes deste período absorviam, mas também pelo modo de usar a tecnologia a serviço de uma linguagem, pois, como explica Flávia Costa, “quando falamos em domesticação, estamos nos referindo também a uma submissão civilizatória, através da transformação do próprio código narrativo do cinema” (2005, p.69). Durante sua domesticação o cinema teria como legado técnicas de enquadramento e montagem, elementos de linguagem que o ajudariam, além de registrar e projetar, também a narrar histórias.

Nesta domesticação a família serve como um modelo. Por exemplo, “as primeiras imagens cinematográficas capturaram o cotidiano da família Lumière, filmado pelos irmãos Auguste e Louis. Revelaram as práticas burguesas de uma família industrial francesa”<sup>140</sup> (PEIXOTO, 2008, p.112). Os irmãos precursores do cinema exibiam um apreço pelo cotidiano, reconheciam a importância da vida familiar para a sociedade, pois segundo Clarice Peixoto, “o que estava sendo filmado

---

<sup>140</sup> “The earliest cinematographic images captured the everyday life of the Lumière family, filmed by the brothers Auguste and Louis. It revealed the bourgeois practices of a French industrial family”.

não eram exatamente performances individuais dos membros da família, mas seus papéis sociais. Lentamente, o privilégio de registrar imagens (em movimento) foi estendido a todas as famílias endinheiradas, Europeias ou não”<sup>141</sup> (2008, p.112).

Enquanto alguns registros feitos por Auguste e Louis Lumière mostram um deslumbramento com os incrementos que a modernidade trouxe para a vida urbana (como locomotivas aceleradas e o trabalho industrial da cidade), em outros percebe-se a valorização pelo registro de um cotidiano doméstico (como o almoço de um bebê). A possibilidade de registrar a vida cotidiana era sedutora para muitas famílias, pois domesticar uma tecnologia era uma forma de capturar e preservar os bons e efêmeros momentos familiares.

O período da *domesticação* é aquele em que o cinema é trazido para dentro das famílias (passando de marginal a doméstico) e para dentro da vida social civilizada e controlada pelas elites (passando de selvagem a domado). Nesse trajeto, sofre mudanças decisivas em suas formas de representação (COSTA, 2005, p.212).

Progressivamente a participação da família na vida cotidiana moderna incidiria sobre o período de domesticação da linguagem do primeiro cinema e isso a incluiu em seus códigos. Projetados junto a seu ambiente doméstico para as telas contidas no espaço público urbano, dramas familiares passariam a ser enquadrados durante o desenvolvimento cinematográfico sob várias vertentes: desde o dilema moral contido em um engate romântico, até o suspense das ameaças externas que rondam o lar.

João Luiz Vieira (2007) chama a atenção para três adaptações fílmicas da peça *Au téléphone* escrita por André de Lorde em 1902, em que situa uma família ameaçada pelos perigos que podem invadir o cotidiano privado. *The physician of the castle* (1907) uma produção francesa da *Pathé*, *The lonely villa* (1909) e *A woman scorned* (1911), ambas produções dos estúdios *American Biograph* dirigidas por D. W. Griffith, tinham todas um enredo simples: um médico é chamado a atender uma falsa emergência e deixa sua família desprotegida contra criminosos que invadem a casa<sup>142</sup>. O suspense dos filmes é gerado pela montagem alternada entre o desespero da

---

<sup>141</sup> “what were being filmed were not exactly individual performances from members of the family but their social roles. Slowly, the privilege of registering images (in movement) was extended to all well-heeled families, European or not”.

<sup>142</sup> A simplicidade deste enredo, entretanto, dá a ele um fator de perenidade na cultura popular, pois, como indica João Luiz Vieira (2007), a narrativa foi novamente adaptada, agora por David Fincher,

família durante a invasão dos criminosos e as tentativas do médico em salva-los – sempre impedido por algum problema relacionado à tecnologia, de telefones cortados à um carro que não funciona.

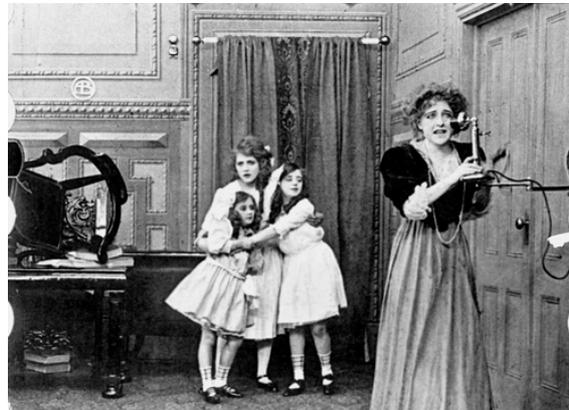


Figura 5: a família amedrontada por ameaças externas em *The lonely villa*.

Vieira descreve um notável avanço da linguagem em cada adaptação, resultado da domesticação de elementos estéticos e narrativos, o “aperfeiçoamento e controle de uma linguagem calcada exatamente numa habilíssima manipulação temporal destinada a provocar pânico nos espectadores, mérito das experimentações com a montagem efetuadas por Griffith” (2007, p.236). Com o desenvolvimento das técnicas de montagem foi possível trazer o medo e o suspense para dentro do lar. As ameaças do mundo urbano invadiam os lares e perturbavam as famílias, tudo o que a modernidade trouxe de assustador foi montado em paralelo à vida doméstica.

Neste ponto, contudo, vale notar uma questão importante: estas adaptações são filmes sobre famílias, mas não feitos pelas famílias. São narrativas ficcionais que dramatizam eventos privados para o olhar público. O ambiente e a vida íntima das famílias são retratados por terceiros ao domínio público. Em simultâneo a este processo de domesticação do núcleo familiar através de técnicas de registro, montagem e projeção de imagens, ocorre a entrada e permanência destes mesmos procedimentos no ambiente doméstico da família. Assim domesticação pode ser entendido como um período em que a família foi tanto domesticada quanto também domesticou o cinema.

O acesso à tecnologia capacita a família a codificar seus próprios maneirismos e temas. A entrada de equipamentos de registro audiovisual no lar possibilitou que

---

intitulada de *Panic Room* (2002). A figura do médico sobrevive nesta versão, embora como coadjuvante, pois a heroína do filme (sozinha com sua filha dentro da casa invadida) é divorciada dele.

peças excluídas da nascente indústria cinematográfica atendessem suas próprias demandas de registro e preservação. Os filmes não eram feitos para circular fora dos limites domésticos e, de acordo com Peixoto (2008, p.113), apenas a família e as pessoas registradas pela câmera fariam parte de uma projeção privada. A restrição de circulação do filme de família é um componente de seu desenvolvimento enquanto gênero, uma restrição imposta também ao acesso à tecnologia, ainda pouco difundida fora dos circuitos mais abastados da sociedade moderna.

Clarice Peixoto diz que o filme de família se desenvolve como gênero durante a domesticação do primeiro cinema superando algumas destas restrições, como a aquisição dos equipamentos necessários para fazer filmes em casa, sendo que “pouco a pouco, eles se tornaram mais acessíveis para as classes mais baixas, de modo que hoje em dia, com a popularização dos procedimentos técnicos, a prática de família (a respeito de imagens) não é mais exclusiva para famílias de classe alta”<sup>143</sup> (2008, pp.112-113). Um modo de produção e projeção caseiros foram implementados em várias residências, o que subsidiou o desenvolvimento de marcas estilísticas para a formação de um gênero.

Considerando que essas imagens são elaboradas a fim de ser vistas pela própria família e, sobretudo, por aqueles que foram pegos pela câmera, uma das principais características deste gênero é que geralmente estas pessoas estabelecem uma comunicação direta com a câmera-pessoa; seus brilhos são invariavelmente voltados para a câmera<sup>144</sup> (PEIXOTO, 2008, p.113).

Enquanto a tecnologia se popularizava e se perpetuava entre as famílias, as formas de representar e de auto-representar a intimidade do lar se configuravam nos filmes. Condutas informais de se apresentar e se relacionar, e “não só isso, mas também seus gestos, conversas, piadas, acenos e pedidos de ‘pare de me filmar’ dão uma relação de proximidade (ou intimidade) entre eles”<sup>145</sup> (PEIXOTO, 2008, p.113). Uma tecnologia é domesticada à medida em que seu acesso incrementa e se estabelece como componente íntimo da vida cotidiana.

---

<sup>143</sup> “little by little, they became more accessible to the lower classes in such a way that nowadays, with the popularization of technical procedures, the family practice (of adverting to images) is no longer singular to upper-class families”.

<sup>144</sup> Considering that these images are elaborated in order to be seen by one’s own family and, above all, by those who were caught on camera, one of the main characteristics of this genre is that generally these people establish a direct communication with the camera-person; their glares are invariably directed toward the camera.

<sup>145</sup> “not only that, but also their gestures, conversations, jokes, waves, and “‘stop filming me’” calls give away the relation of closeness (or intimacy) between them”.

Ao ser empregada como um utensílio da vida doméstica a câmera obedece aos padrões de interesse das famílias e “apesar de todos os avanços tecnológicos na captura de imagens, filmes de família inicialmente estabeleceram-se dentro da tradição do retrato de família; como meio de retratar momentos específicos da vida familiar”<sup>146</sup> (PEIXOTO, 2008, p.113). Portanto o uso de uma tecnologia imagética no cotidiano da família, como a câmera fotográfica antes do cinematógrafo, é condicionado aos interesses e vontades que integram este núcleo.

Esta vontade pode atender objetivos mais tradicionais, como montar um álbum de fotografias; mas pode ser um interesse em ampliar a função original atribuída à tecnologia, como comunicar-se com o mundo espiritual por exemplo. Popularizada em meados do século XIX a *fotografia espírita* emergiu após a consolidação do movimento espiritualista em comunidades urbanas. A técnica busca superar as restrições do olho humano e ampliar as funções da tecnologia para enxergar além da realidade: “assim como um médium em transe, a mídia visual da fotografia era capaz de acessar o mundo dos espíritos, oferecer aos fiéis espiritualistas a possibilidade de receber um retrato *post-mortem* de seus amados”<sup>147</sup> (NATALE, 2012, p.126).

Muitos profissionais e a opinião pública moderna taxavam a capacidade extraordinária vislumbrada na tecnologia de serem truques ou acidentes óticos, já que se tratava de uma técnica conhecida e divulgada entre as atrações da modernidade. Mais do que a própria fotografia espírita o procedimento técnico era conhecido no ambiente cultural, como explica Simone Natale, trata-se da “circulação de uma técnica fotográfica – exposição múltipla – e de um efeito visual – sobreposição – no espiritualismo, na ilusão de palco, na projeção de lanterna mágica, na fotografia e no cinema”<sup>148</sup> (2012, p.126).

A fotografia espírita estava inserida no cenário cultural da modernidade urbana e tinha um caráter ambivalente por conta da popularização de seu efeito visual, como sugere Simone Natale “imagens fotográficas que mostravam um elemento sobreposto às vezes eram acreditadas como manifestações reais da existência de

---

<sup>146</sup> “despite all technological advances in capturing images, family films initially established themselves, within the family portrait tradition; as means to portray specific moments of the family life”.

<sup>147</sup> “just like trance mediums, the visual medium of photography was able to access the spirit world, offering to spiritualist believers the possibility to receive a post-mortem portrait of their beloved”.

<sup>148</sup> “the circulation of a photographic technique – multiple exposure – and a visual effect – superimposition – in spiritualism, stage magic, magic lantern projection, photography and cinema”.

espíritos e fantasmas, às vezes desmascaradas como um truque fotográfico, às vezes usadas por seu efeito divertido e espetacular”<sup>149</sup> (p.126). O valor religioso ou afetivo que uma fotografia espírita poderia ter entre os fiéis de uma família cambiava para a descrença entre fotógrafos profissionais e ilusionistas de palco, ou mesmo como um entretenimento popular que circulava entre a população urbana e “assim, a fotografia espírita também pode ser considerada uma atração visual, capaz de atrair a curiosidade dos espíritas e não espíritas”<sup>150</sup> (p.128).

Uma vez que a técnica de sobreposição se alastrava em diferentes meios e com motivos diversos, a modernidade associava tecnologia, magia, religião e espetáculo sob o mesmo patamar. O efeito técnico visual apresentava a ambivalência assumida pela cultura da modernidade, pois como afirma Natale “a circulação da sobreposição em múltiplos contextos culturais e tecnológicos contribuíram para moldá-la como um conjunto de tecnologias e conhecimentos que oscilava entre realismo e fantasia, estase e movimento, ficção e crença”<sup>151</sup> (2012, p.128). Quer como fosse empregada a sobreposição de imagens se tornou um código relevante para a cultura popular.

Nesse sentido as técnicas de montagem cinematográfica também serviam para trazer à vida cotidiana o que a fotografia espírita mostrava. Se imagens inspiradas no mundo natural poderiam chocar a percepção – por exemplo através dos efeitos de suspense gerados pela alternância entre duas situações distintas ocorridas em espaços separados – não tardou para que artistas e investidores encontrassem uma “demanda sobrenatural” para empregar tais técnicas.

As ilusões fantasmagóricas de Georges Méliès indicariam através de inúmeros títulos como *Évocation Spirite* (1899), *L'Antre des Esprits* (1901) e *La Clownesse Fantôme* (1902) o que Joseph Laycock denuncia como uma incoerência da modernidade, pois “o ocidente não tem uma sociedade secularizada, desencantada como é frequentemente pensado. Apesar da autoridade cultural da ciência, muitas pessoas modernas ainda abrigam medos de demônios, alienígenas, e outras

---

<sup>149</sup> “photographic images that featured a superimposed element were at times believed to be real manifestations of the existence of spirits and ghosts, at times debunked as a photographic trick, at times used for their entertaining and spectacular effect”.

<sup>150</sup> “thus, spirit photography can also be considered a visual attraction, capable of attracting the curiosity of spiritualists and non-spiritualists alike”.

<sup>151</sup> “the circulation of superimposition in multiple technological and cultural contexts contributed to shape it as a body of technologies and knowledge that wavered between realism and fantasy, stasis and movement, fiction and belief”.

entidades”<sup>152</sup> (2011, p.12). O trabalho do ilusionista era exatamente dar corpo ao invisível sobrenatural para transubstanciar as crenças populares, folclóricas e religiosas em espetáculos animados que interpelavam dois mundos antagônicos através de efeitos de montagem, trucagens cênicas e técnicas de múltipla exposição.

O pai dos efeitos especiais procurou estimular a imaginação popular visualmente e atingir o nível de atração espetacular. Para isso dotava as representações fantasmagóricas de corpos manipuláveis e máscaras estilizadas aptas a fornecerem uma identidade concreta às entidades invisíveis que trafegavam pela imaginação. Desde então a tecnologia seria dedicada a atender requisitos do horror e apesar de sua capacidade em criar ícones monstruosos persistentes, como atesta o ciclo de monstros dos estúdios Universal na década de 1930, poucas ameaças parecem ser mais voláteis no cinema de horror do que a representação de fantasmas, espíritos, espectros e outros mitos sobrenaturais.

Alguns cineastas se aproveitaram desta peculiaridade para se especializar e também remodelar os anseios do público frente a entidades sobrenaturais. William Castle, célebre diretor e produtor de horror, fazia o teor sobrenatural de seus filmes alcançar outros patamares através de externalidades sensoriais. Os *gimmicks* produzidos por Castle para promover os filmes faziam as figuras do horror projetarem-se da tela para a plateia, como o esqueleto suspenso por fios que pairava sobre a sala de cinema durante a exibição de *House on the Haunted Hill* (1959). Segundo Skal os “*gimmicks* de horror forneciam às audiências um necessário senso de contato, engajamento e reconhecimento. Mesmo que a sensação dominante fosse um arrepio, pelo menos era um sentimento”<sup>153</sup> (1993, p.259).

Nesse caso, além de dar forma ao sobrenatural, Castle também tirava tais figuras da segurança do mundo diegético e as materializava no mundo da audiência, em uma estratégia de envolvimento tátil da visibilidade. Como um modo de concorrer com a crescente popularização dos conteúdos televisivos entre as famílias, os produtores de cinema tiveram que investir em novas tecnologias para incrementar a projeção de seus filmes. A ideia era transformar a experiência cinematográfica através

---

<sup>152</sup> “the West is not the secularized, disenchanted society it is often thought as. Despite the cultural authority of science, many modern people still harbor fears of demons, aliens, and other entities”.

<sup>153</sup> “horror gimmicks provided audiences with a needed sense of contact, engagement, and recognition. Even if the dominant sensation was gooseflesh, at least it was a feeling”.

de recursos que a tecnologia de entretenimento doméstico não pudesse acompanhar, como relaciona David Skal:

*CinemaScope*, 3-D, *Cinerama*, som estereofônico, e até o processo de vida curta chamado *Smell-o-Vision* foram incluídos nessa tendência. Esqueletos voadores, assentos de zumbido e apólices de seguro tiveram o efeito adicional de transformar a impessoal recepção cinematográfica em um ritual ao vivo de teatro participativo, uma atração compreensível em uma década marcada pelo isolamento subterrâneo e alienação pessoal<sup>154</sup> (1993, p.259).

Enquanto acompanhava os avanços da projeção e representação do sobrenatural, o horror deslocava seus espíritos dos castelos góticos de vilarejos da Europa Vitoriana para as casas das famílias residentes em bairros de classe média. A família tem sido utilizada pelo gênero de horror como um meio traumático em vários títulos, mas ao final da década de 1970 o sobrenatural invadiu definitivamente o lar e o doméstico em filmes como *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979). Isso se deve também à entrada da tecnologia de VHS no domicílio, abrindo uma margem para o entretenimento doméstico com o *home video*.

Já na década de 1980 Steven Spielberg e Tobe Hooper usaram a tecnologia para aproximar ainda mais o incrível mundo sobrenatural da rotina familiar com *Poltergeist* (1982). Os efeitos visuais que renderam ao filme uma indicação ao Oscar apresentaram uma evolução na representação do sobrenatural, especialmente no quesito tecnológico (a cargo das precursoras técnicas da *Industrial Light and Magic*). Segundo David Skal “durante os anos 1980, os efeitos especiais da mídia popular foram o encontro mais próximo com o miraculoso que uma cultura secular poderia reunir; o grande apetite por ilusões de transformação anunciou uma fome profunda, não atendida por imagens de transcendência e transfiguração”<sup>155</sup> (1993, p.313).

A presença sobrenatural passa a ser mais do que visível, torna-se excessiva e espetacular, mas num grau ainda não encontrado na história do gênero. Tudo parecia caminhar para o princípio da máxima visibilidade que os efeitos especiais pareciam suportar, mas os padrões se acanham até mesmo perto das inovações tecnológicas. Foi no Oriente que as convenções estabelecidas para a representação do sobrenatural

---

<sup>154</sup> *CinemaScope*, 3-D, *Cinerama*, stereophonic sound, and even the short-lived process called *Smell-o-Vision* were included in this trend. Flying skeletons, buzzing seats, and hokey insurance policies had the additional effect of turning impersonal moviegoing into a ritual of participatory live theatre, an understandable lure in a decade marked by suburban isolation and personal alienation.

<sup>155</sup> “by the 1980s, special effects in the popular media were the closest encounter with miraculous that a secular culture could muster; the vast appetite for transformation illusions bespoke a deep, unmet hunger for images of transcendence and transfiguration”.

receberam novo fôlego ao unir técnicas de *CGI* com performances cênicas. No Japão os filmes de fantasmas (*Kaidan-eiga*) pertencem a um subgênero prolífico e comercialmente importante. “Recorrente nas artes dramáticas e literárias do Japão”, nos lembram Laura Cánepa e Rogério Ferraraz, “o espírito vingativo, chamado de *onryou*, é uma das figuras centrais do horror japonês contemporâneo” (2012, p.14).

A aparição do fantasma é uma marca do chamado *J-Horror*, principalmente pela adição de performances contorcionistas inspiradas em artifícios teatrais. Um regime narrativo que apresenta sua força por meio da exibição dramática da alteridade monstruosa. Seguindo as premissas de Tom Gunning sobre o “cinema de atrações”, Diane Arnaud identifica este regime através do conceito de “atração fantasma”<sup>156</sup>: um projeto fílmico caracterizado pela “visão sensacional, o terror espetacular, e um dispositivo teatral, o efeito especial de aparição”<sup>157</sup> (2010, p.120). Em alguns destes filmes a ameaça espectral é distribuída através de uma mídia, como a obsoleta “fita-cassete-amaldiçoada” e o subsequente “telefonema-de-aviso” em *Ring* (1998).

O efeito visual de aparição começou a receber outra roupagem no cinema norte-americano, algo que parecia contradizer as marcas recorrentes de sua história. Ao final do século XX surgiram exemplares para avançar estética e narrativamente as apresentações sobrenaturais, como é o caso de *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) e *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001). A grande virtude dessas obras está na forma de esconder do público o verdadeiro caráter dos personagens. O fantasma não se apresenta concretamente, ele é desenvolvido gradualmente para gerar efeitos de surpresa e espanto com sua revelação. Na verdade uma auto-revelação, uma epifania, pois disfarçado e sem as marcas da tradição representacional, o fantasma surge com o corpo de um ser humano comum, nada distingue-o dos vivos. Descobrir-se como elemento sobrenatural gera o espanto para o público e para os próprios personagens, vítimas de sua falta de consciência.

Narrativas de inconsciência espectral assentam-se na ideia de que morrer não é só uma falha corpórea, mas também um ato cognitivo: aqueles que negligenciam suas mortes não estão realmente mortos.

---

<sup>156</sup> Arnaud se remete principalmente a uma “safra” de filmes inspirados em mitos fantasmagóricos e sobrenaturais produzidos na década de 1990 no Japão, que tiveram inúmeras re-filmagens realizadas nos Estados Unidos já no início do século XXI, como *Ring* (Hideo Nakata, 1998), *Ju-on: The Grudge* (Takashi Shimizu, 2003) e *Chakushin Ari (One Missed Call)*, Takashi Miike, 2003).

<sup>157</sup> “visée sensationnelle, l’effroi spectaculaire, et d’un dispositif théâtral, l’effet spécial de l’apparition”.

[...] Eles só podem transitar para a morte real uma vez que interpretarem estas pistas corretamente<sup>158</sup> (BRIEFEL, 2009, p.97).

Essa estratégia opõe-se à visibilidade explícita e intencional historicamente construída pelo gênero. O fantasma passa a ser um elemento visual comum e familiar, tirado do foco de nossa atenção, mas, diga-se de passagem, ainda possuidor de uma materialidade visível. Simultaneamente ao “fantasma disfarçado”, uma obra abre espaço para outra forma de representação do sobrenatural: “*A bruxa de Blair e O sexto sentido* compreenderam que o horror, finalmente, foi impulsionado por sua ressonância primal com os medos imaturos e indefinidos da mente, não as imagens literais de monstros rotineiramente servidas por Hollywood”<sup>159</sup> (SKAL, 1993, p.399).

Em muitos filmes found footage de horror a representação do sobrenatural é incógnita, oculta do olhar, mas sempre presente através de ações e vestígios metafóricos que sustentam sua “imagem”. O paradigma morfológico que será tratado ao final deste capítulo é formado sobre esta égide: o espectro não se apresenta sob qualquer disfarce, mas oculto ou indeterminado, não da experiência, mas do olhar, invisível entre sombras e ruídos, presente somente em ações descorporificadas, uma impressão difusa, mas conscientemente permanente.

## **2.1. A família, o lar e a cultura do vídeo**

Emoldurada sob a perspectiva do cinema de horror a família foi apresentada em seus piores momentos, a felicidade do meio familiar foi atormentada por forças naturais e sobrenaturais. Ao mesmo tempo os núcleos familiares escondiam seus horrores em casa, ocultavam da vida pública os males que reservavam na privacidade do lar. Em meio a uma sociedade opressora em que qualquer um poderia revelar-se como uma ameaça, a família e o lar constituíam uma retaguarda segura para o indivíduo. Essa proteção doméstica é transfigurada pelo horror contemporâneo para responder à atmosfera cultural vivida em sociedade.

O pesadelo americano, como refratado em filme e ficção, é sobre privação, exclusão, mobilidade descendente, um mundo de luta-até-

---

<sup>158</sup> Narratives of spectral incognizance are predicated on the idea that dying is not only a corporeal failure, but also a cognitive act: those who overlook their deaths are not really dead. [...] They can only transition into real death once they have interpreted these clues properly.

<sup>159</sup> “*The Blair Witch Project* and *The Sixth Sense* understood that horror was ultimately driven by its primal resonance with the mind’s unformed and unassigned fears, not the literalized monster images routinely served up by Hollywood”.

a-morte de vencedores e perdedores. Familiar, os sinais da mentalidade cívica são completamente reservados: a família é uma piada doentia, sua casa é mais propensa a oferecer o cerco ao invés de abrigo<sup>160</sup> (SKAL, 1993, p.354).

O lar convive com horrores produzidos ou não através dos entes de uma família. Abriga medos e conflitos em todos os seus cômodos; antes armazenados em porões e sótãos lentamente expandiram-se para os quartos, em especial onde haviam crianças. Muitas narrativas de horror trazem uma ameaça voltada para os filhos, inocentes e desamparadas personagens vitimadas por circunstâncias adversas a suas vontades. Mostram que os perigos aos quais as crianças estão expostas no mundo estão dentro de casa – e nem sair poderá evita-los.

O que estes enredos muito difundidos no horror averiguam é, além da crise de segurança do lar, um pessimismo em relação a um horizonte melhor para os filhos. São ficções que apontam para uma expectativa frustrada em relação ao futuro das crianças; como comenta Skal, “para uma geração que cresceu na abundância sem precedentes dos anos do pós-guerra, havia a expectativa de um futuro expansivo semelhante para suas próprias famílias. Mas o sonho começou a se desgastar, lentamente no início, de formas que poderiam ser racionalizadas”<sup>161</sup> (1993, p.354). Um cenário de instabilidade cultural foi sentido pelos lares e pelo horror.

Filmes que retratam o núcleo familiar tendem a incorporar uma mentalidade conservadora para representar o monstruoso. Da família surgem tensões e crises entre gerações que são destiladas pelo horror para condenar padrões de comportamento e reivindicações liberais. David Skal aponta para o papel social empreendido pela mulher dentro do lar, pois “o movimento feminista permitiu esposas e mães se sentirem ‘poderosas’ por trabalharem fora de casa – como se elas tivessem escolha nessa questão. Para uma grande parte da geração do pós-guerra, a perspectiva de que o futuro não vai se parecer com o passado foi assustadora”<sup>162</sup> (SKAL, 1993, p.354).

---

<sup>160</sup> The American nightmare, as refracted in film and fiction, is about disenfranchisement, exclusion, downward mobility, a struggle-to-the-death world of winners and losers. Familiar, civic-minded signposts are all reserved: the family is a sick joke, its house more likely to offer siege instead of shelter.

<sup>161</sup> “for a generation raised in the unprecedented abundance of the postwar years, there was the expectation of a similar expansive future for their own families. But the dream began to fray, slowly at first, in ways that could be rationalized”.

<sup>162</sup> “the women’s movement allowed wives and mothers to feel ‘empowered’ by working outside the home – as if they had a real choice in the matter. For a big part of the postwar generation, the prospect that the future was not going to resemble the past was frightening”.

Entre as cicatrizes do passado e os desgastes do presente, a imagem de um futuro caótico conduzida pelo cinema de horror levou a família até seu abismo.

Enquanto a família era dissolvida em meio a este caos, outra ameaça invadiu o lar misturando as formas de se relacionar com o horror. A partir da entrada do vídeo em circuito doméstico diversas misturas foram instauradas: “as esferas do público e do privado, de exibição cinematográfica e doméstica não são mais separadas do que os termos apagadores-de-limites ‘home-theatre’ e ‘home office’”<sup>163</sup> (BADLEY, 2010, p.45). Com o advento das tecnologias de VHS na década de 1970, permitiu-se pela primeira vez uma verdadeira popularização do consumo caseiro de filmes que antes seriam vistos apenas em salas de cinema. Nesse cenário de democratização de consumo caseiro de vídeos um novo *player* entra para concorrer com as salas de cinema, sejam elas comerciais ou não: as vídeo-locadoras.

Já na década seguinte alguns produtores motivados pelo mercado crescente do *home video*, passaram a produzir filmes exclusivamente para estes ambientes privados – o DTV, ou *direct to video*, é um padrão que funciona até hoje principalmente para produções mais baratas e marginais. Linda Badley destaca uma interseção cultural permitida após a consolidação da tecnologia de vídeo na vida doméstica, fato que disseminou o horror para outras janelas: “o horror tinha invadido locadoras e mentes infantis com *slashers*, *splatters* e horrores adolescentes, e tornou obsoletas as comunidades de filme que tinham apoiado seus repertórios, *drive-ins* e *arthouses*. Uma vez fora dos cinemas, o horror era virulento e incontrolável”<sup>164</sup> (2010, p.46).

Ao lançar um olhar sobre o núcleo familiar o filme *found footage* de horror incorpora em seus códigos tanto práticas de produção quanto hábitos de consumo midiático da família, de forma que “a observação doméstica está mudando o modo como os filmes são experimentados, distribuídos e feitos. Cada vez mais, um ‘filme’ é visto como um nó intermediário desse universo”<sup>165</sup> (BADLEY, 2010, p.45).

Mesmo com a proliferação das salas multiplex, o incremento multissensorial dos espetáculos em 3D, e com o aumento vertiginoso de telas e janelas de mídias

---

<sup>163</sup> “the spheres of public and private, of theatrical and domestic exhibition are no more separate than the boundary-effacing terms ‘home theatre’ and ‘home office’”.

<sup>164</sup> “horror had invaded rental stores and children’s minds with slasher, splatter and teen pics and made obsolete the film communities that had supported the repertories, drive-ins and arthouses. Once out of the theatres, horror was virulent and uncontrollable”.

<sup>165</sup> “domestic viewing is changing the way movies are experienced, distributed and made. Increasingly, a ‘film’ is experienced as a node in the intermediary universe”.

móveis ou locativas, há ainda uma predominância do ambiente doméstico entre a audiência de consumo de entretenimento audiovisual, e o horror percebeu isso. Com o avanço das tecnologias de vídeo para dentro das residências vários hábitos, artefatos e aparelhos foram codificados na linguagem do horror: do telefilme ao padrão DTV em VHS, do DVD com “cenas-extras-cortadas” à transmissão simultânea do DTN (*direct to net*) e “ainda mais recentemente, lojas virtuais de aluguel na web como *Netflix*, *GreenCine* e *DVDs on Tap* agora estão disponibilizando DVDs internacionais cult, de horror e *exploitation* sob demanda como nunca antes”<sup>166</sup> (BADLEY, 2010, p.47).



Figura 6: anúncio publicitário com a “família *Netflix*”.

No anúncio da *Netflix Brasil* podemos ver uma cena familiar de descontração frente às novas possibilidades surgidas com o *video on demand* (VOD). O anúncio reitera um estereótipo da família branca e feliz de classe média se relacionando com o televisor digital, escolhendo todos juntos a programação sob demanda que o serviço disponibiliza. De fato existem alguns “absurdos” na imagem, porém o que mais chama a atenção, a meu ver, é a incoerente exibição coletiva que a família alude, sendo que o serviço oferece uma segmentação e individualização de seu conteúdo. O anúncio mostra a união da família frente a uma tecnologia que intercede sobre a fragmentação de sua audiência, buscando atingir nichos específicos para cada membro – inclusive na forma de perfis de usuários e restrições parentais de conteúdo.

Assim como a família e sua intimidade foram modeladas pelo filme de horror, a evolução de seus hábitos de consumo cultural também atraiu a atenção do gênero – e mais recentemente do found footage. No entanto o fator que nos interessa imediatamente desse problema não é a possibilidade conferida pelo vídeo em consumir narrativas audiovisuais em ambientes domésticos.

<sup>166</sup> “even more recently, web-based rental venues such as Netflix, GreenCine, and DVDs on Tap are now making international cult, horror, and exploitation DVDs available and in demand as never before”.

O que chama a atenção com a tecnologia de vídeo é sua capacidade em atender a produção das famílias, pois “agora, a ‘domesticação’ do cinema se estende não somente para a exibição de filmes em casa, mas bem como para os fins de produção, trazendo tudo de volta ao lar”<sup>167</sup> (BADLEY, 2010, p.50). O modo de produção caseiro fomentado pelas tecnologias de vídeo permitiu que amadores das mais variadas estirpes pudessem registrar suas intimidades familiares, e esse modo de produção acabou sendo incorporado no repertório do found footage como uma estética da realidade privada que registra também o extraordinário.

Quando o found footage de horror passa a integrar em seus códigos “uma estética muito particular” do vídeo amador, e nesse caso do vídeo de família, existem “particularidades” que precisam ser consideradas. As tecnologias de vídeo, analógico ou digital, deram um salto na produção doméstica e estabeleceram novos arranjos nas cadeias produtivas da cultura popular. O vínculo entre doméstico, tecnologia e horror torna-se o eixo de sustentação de alguns exemplares, uma exploração de diversas práticas de produção e circulação vindas de uma cultura subsidiada pelo vídeo. Mesmo apresentando avanços tecnológicos as práticas do modo caseiro de produção obedecem algumas características históricas, como resume Maria Pini:

A categoria de modo caseiro de imagens de vídeo compreende o tipo de material feito, se não necessariamente dentro de casa, principalmente com “a casa”, o doméstico e o familiar. Tal material tende a ser pensado como “privado” e, como tal, que seu significado se assemelha ao tradicional álbum de fotos de família<sup>168</sup> (2009, p.71).

Maria Pini e David Buckingham (2009) investigam junto a outros colegas alguns modos de produção do que eles consideram uma “cultura do vídeo”. Na verdade não é uma única cultura, como assegura o autor “existem várias ‘culturas do vídeo’ com convenções distintivas, que regem não só as dimensões formais ou estéticas de suas produções, mas também as maneiras em que elas são produzidas, exibidas e circulam. O modo ‘caseiro’ é uma dessas, mas não é o único”<sup>169</sup> (p.40).

---

<sup>167</sup> “now, the ‘domestication’ of cinema extends not only to the exhibition of films at home but to the production end as well, bringing it all back home”.

<sup>168</sup> The category of home mode video footage comprises the kind of material made, if not necessarily within the home, then dealing primarily with ‘the home’, the domestic and the familial. Such material tends to be thought of as ‘private’ and as such, its significance closely resembles that of the traditional family photo album.

<sup>169</sup> “there are multiple ‘video cultures’ with distinctive conventions, which govern not only the formal or aesthetic dimensions of the productions themselves but also the ways in which they are produced, circulated and exhibited. The ‘home mode’ is one of these, but it is by no means the only one”.

Enquanto uma evolução do filme de família o modo caseiro conserva algumas características herdadas e para David Buckingham algumas restrições persistem sobre a linguagem: “Filmes caseiros normalmente enfocam um espectro muito estreito dos temas disponíveis: evitam áreas banais ou potencialmente tabu em favor de registros previsíveis de férias, eventos especiais de família ou planos de pessoas posando, acenando ou simplesmente olhando para a câmera”<sup>170</sup> (2009, p.24).

Para o horror apropriar o repertório desta cultura foi fundamental penetrar no âmago do doméstico através do ponto de vista da própria família – e isso é exatamente uma das denominações usuais do found footage, o “*POV horror*”, ou *point of view horror*. Uma cultura do vídeo caseiro implica não apenas um olhar sobre a família e sua casa, mas um olhar sobre a intimidade doméstica de núcleos familiares, um olhar feito de dentro e exercido através dos poderes de controle da visibilidade que a família possui. A família e o lar, que sempre constituíram um contexto proeminente para enredos de horror, são recondicionadas às suas próprias tecnologias, condutas e estilos fílmicos. A família passa a ser personalizada através de suas tecnologias, como Buckingham sustenta a dinâmica da produção audiovisual:

“Mídia em primeira pessoa”, que varia entre os documentários abertamente subjetivos de Nick Broomfield e Michael Moore e reality TV, talk shows, vídeo-diários e “novelas documentárias”. Tal material é, sem dúvida, relativamente barato de produzir, e é em parte por essa razão que tornou-se significativamente mais prevalente na televisão<sup>171</sup> (2009, p.45).

É nesse quesito que uma “visibilidade íntima” se instala sobre o subgênero. A visibilidade íntima foi explorada gradativamente ao longo deste estudo, e parece ser mais pertinente mostrar suas características em exemplos fílmicos, como será feito logo abaixo, mas antes disso é válido apresentar um breve resumo sobre o que foi discutido. A visibilidade íntima é realizada por agentes detentores de um poder capaz de oferecer imagens e condutas de engajamento íntimo e ampliar o contato com a audiência. Um contato íntimo é conveniente a filmes que procuram diminuir a distanciada experiência estética, como o horror.

---

<sup>170</sup> “Home movies typically focus on a very narrow spectrum of the available subjects: they avoid banal or potentially taboo areas in favour of predictable footage of vacations, special family events or shots of people posing, waving or simply staring at the camera”.

<sup>171</sup> “First person media”, which ranges from the overtly subjective documentaries of Nick Broomfield and Michael Moore to reality TV, talk shows, video diaries and ‘docu-soaps’. Such material is, of course, relatively cheap to produce, and it is partly for this reason that it has become significantly more prevalent on broadcast television.

Da mesma forma que esta visibilidade está associada ao ambiente cênico de casas, lares e domicílios, associa-se também à exposição de emoções e pensamentos íntimos de um sujeito. Essa intimidade muitas vezes é regulada pelo olhar do personagem que conduz a moldura narrativa, ou seja, uma intimidade do ponto de vista do personagem com o ambiente registrado, como também uma intimidade do personagem com o próprio aparato. Esta categoria de visibilidade revela simultaneamente a própria intimidade que os personagens, bem como o público, possuem hoje com os aparatos de registro audiovisual. Nesse sentido há um compartilhamento de intimidade: o espectador conhece a intimidade denotada no manejo da câmera.

A câmera é um instrumento e um símbolo da busca pela intimidade da mídia contemporânea. No apogeu do íntimo a câmera se torna uma constante motivação para os corpos desempenharem performances íntimas, pois há um mercado de intimidades midiáticas interessado em exibir esses produtos ao olhar público. Para o found footage esta intimidade se manifesta na revelação de seus artifícios – o modo como expõe o interior de sua produção. Intimidade nesse caso soa ambivalente, pois parece descobrir a privacidade dos corpos enquanto mostra os artifícios capazes de desnudar aquele íntimo. Sugere, por fim, uma troca de intimidades entre o horror e a audiência mediada pelo corpo.

É preciso distinguir entretanto uma qualidade desta visibilidade, algo condizente com o que o found footage apresenta: se há um agente que regula e controla o que se torna visível na vida doméstica, é possível que haja uma espécie de seleção e intenção do que pode ou não ser exibido e visto. De acordo com Buckingham esta característica se reflete no vídeo caseiro, o que confere uma carga de unilateralidade para a expressão, pois “estas histórias representadas são claramente parciais e seletivas, mesmo que as pessoas tendam a considerá-los como verdadeiros ‘registros’ documentários: eles seguem parâmetros socialmente esperados e assim, reafirmam valores específicos ou formas de associação cultural”<sup>172</sup> (2009, p.25).

A abordagem fílmica a seguir considera que o found footage de horror incorpora a estética do vídeo de família e isto condiciona o controle do que é visível

---

<sup>172</sup> “these represented histories are clearly partial and selective, even if people tend to regard them as truthful documentary ‘records’: they follow socially expected parameters, and thereby reaffirm particular values or forms of cultural membership”

exercido pelo personagem atribuído com o poder da câmera diegética – em geral figuras masculinas, patriarcais ou com algum nível de autoridade sobre a câmera e o agrupamento social a que pertencem (ou dominam). “Ao mesmo tempo”, como sugere Heller-Nicholas o poder de visibilidade “cria uma sensação crescente de intimidade enquanto vivenciamos o outro domínio oculto da família através do convite formal do olhar em primeira pessoa da câmera diegética”<sup>173</sup> (2014b, p.149).

Nesse caso os filmes analisados tendem a valorizar tanto o que é permissível à câmera tornar visível quanto o que ela oculta de suas lentes. A materialidade fílmica é configurada também pelo o que a câmera não é capaz de revelar, mesmo que esteja diante de seu alcance. Nesse regime incide ao menos duas formas de encarar o mundo ficcional apresentado, já que “o modo caseiro é comumente visto, na melhor das hipóteses, como uma prática simples, ingênua (em termos de sua falta de códigos formais) e relativamente sem criatividade, e na pior, como uma prática que perpetua uma imagem muito seletiva e opressiva da ‘família’”<sup>174</sup> (PINI, 2009, p.72).

### 2.1.1. Problemas de família: *Home Movie* e *Atrocious*

Em muitos enredos de filmes found footage de horror a estrutura familiar e o lar são apropriados explicitamente, sendo elementos constantes na filmografia do subgênero. Podemos ver essa característica em filmes como *Alien Abduction – The McPherson Tape* (1998), *Apartment 143* (2011), *Contatos de 4º Grau*, *Filha do Mal* (2012), *O último exorcismo* (2010), entre outros um pouco menos diretos nessa relação, como Kevin Wetmore compreende: “*Cloverfield* é 11/09 para as gerações X e Y. A mídia pós-11/09 tendeu a concentrar-se nas famílias: pais, maridos e esposas perdidas. [...] Esses personagens estão desconectados de suas famílias, mas formaram uma nova família um com o outro”<sup>175</sup> (2012, p.54).

Esta tendência é formalizada em um filme que como o próprio título já garante é antes de mais nada um filme caseiro. *Home Movie*, escrito e dirigido por

---

<sup>173</sup> “At the same time, it creates an increased sensation of intimacy as we experience the otherwise hidden domain of the family through the formal invitation of the diegetic camera’s first person gaze”.

<sup>174</sup> “the home mode is commonly viewed as, at best, a simple, naïve (in terms of its lack of formal codes) and relatively uncreative practice, and at worst, as a practice perpetuating an oppressive and very selective image of ‘the family’”.

<sup>175</sup> “*Cloverfield* is 9/11 for the generations X and Y. The post-9/11 media tended to focus on families: lost parents, husbands and wives. [...] these characters are disconnected from their families, but they have formed a new family with each other”.

Christopher Denhan, lida diretamente com os conflitos registrados pelo patriarca David no lar da família Poe. A narrativa apresenta o conflito entre os pais e o casal de gêmeos Jack e Emily Poe, crianças cujas atitudes caladas, sérias e frias destoam da alegria infantil dos filmes caseiros. Um clima opressivo vai engessando ainda mais as relações e revela uma disputa de poderes estabelecida entre pais e filhos. Como observa Heller-Nicholas “crianças desempenham um papel crucial de acesso como intrusos literais e metafóricos no espaço doméstico, desafiando o controle masculino do pai”<sup>176</sup> (2014b, p.148).

Os pais procuram manter as diretrizes representacionais do modelo de vídeo de família, uma atitude encarada por Heller-Nicholas como “paternidade performativa para a câmera”. As figuras paternas tentam mostrar para a câmera uma felicidade e união familiar ficcionais, e de acordo com Maria Pini “as representações de coerência, estabilidade, continuidade e integração, as quais os produtores do modo caseiro parecem preocupados em criar, podem utilmente serem vistas como o meio pelo qual certas ‘ficções’ são trazidas para si”<sup>177</sup> (2009, pp.90-91).

Nas crianças a ficcionalidade representacional dos pais causa reações cada vez mais agressivas que ferem a soberania narrativa outorgada pelo patriarca com o controle da câmera (e da família). Todas as simulações de felicidade desempenhadas pelos pais são combatidas pelas atitudes indiferentes e violentas das crianças. O que salta à percepção é uma disputa pelo poder de visibilidade exercido pela câmera, os filhos lutam contra a visibilidade dominada pelo ponto de vista dos pais. Como resume Heller-Nicholas “as crianças buscam dominar não só os pais mas, através da tecnologia, a dominar a narrativa de sua história familiar”<sup>178</sup> (2014b, p.151).

No início nos deparamos com um televisor fora do ar para logo em seguida vermos moscas e larvas brotando de um animal já em decomposição. Esta imagem imediata confronta o padrão estético obedecido pelo vídeo de família, mas é ela que anuncia algo podre no filme. Há alguma coisa apodrecendo e este filme de família também é capaz de captar isto. Da podridão o filme avança até a tela de configuração

---

<sup>176</sup> “children play a crucial role as a gateway for both literal and metaphoric intruders into the domestic space, challenging the masculine control of the father”.

<sup>177</sup> “the representations of coherence, stability, continuity and integration, which home mode producers appear concerned to create, can usefully be seen as the means by which certain ‘fictions’ are brought into being”.

<sup>178</sup> “the children seek to dominate not only their parents but, through technology, to dominate the narrative of their family history”.

do *set up* da câmera. David, um pastor luterano casado com a médica psiquiatra Clara, já demonstra exercer o poder de visibilidade que a tecnologia autoriza: a câmera é programada para obedecer a intenção do que seu ponto de vista irá filtrar.



Figura 7: o *set up* de felicidade programado na câmera em *Home Movie*.

“Momentos felizes” são o objetivo do registro. Para David isto é um modo de passar mais tempo com as crianças e sanar seus comportamentos agressivos em família. Através deste filtro acompanhamos os momentos da família Poe, como se o *set up* pudesse garantir somente a representação da alegria doméstica: dia de ação de graças, natal, ano novo, páscoa, Halloween fazem parte desta moldura pré-determinada pelo pai. Contudo as crianças interferem nas narrativas durante almoços e jantares, comemorações e brincadeiras: a agressividade e violência surgem entre estes momentos como se estivessem burlando a autoridade paterna pré-determinada.

Alexandra Heller-Nicholas acrescenta que a capacidade que a câmera tem em pré-determinar e controlar a história da família está no coração de *Home Movie*: “A confiança nos padrões genéricos dos créditos de sua câmera de vídeo implica ubiquidade, não só na tecnologia em si, mas também na prevalência potencial de seus eventos. Todos os filmes caseiros, sugere, podem tornar-se filmes de horror”<sup>179</sup> (2014b, p.150). Até quando não está com o poder da câmera, delegando à sua esposa este controle, David mostra seu domínio sobre a família através de ordens dirigidas a todos; ordens de comportamento, conduta e atuação.

Enquanto simula situações agradáveis, como ler um conto de fadas para seus filhos, o pai apresenta seu repertório midiático encarnando personagens de ficção, locutores esportivos, âncoras de telejornal, uma variedade de performances

<sup>179</sup> “The reliance on generic default credits on their video camera implies ubiquity, not only of the technology itself, but also to the potential prevalence of its events. All home movies, it suggests, can become horror movies”.

representacionais dedicadas à câmera (ele é um *showman* e o porta voz da família). O carinho e alegria exibidos por David durante o filme são contornados por um tom exagerado, soam forçosamente suspeitos, não parecem honestos principalmente porque são interpelados pelas imitações midiáticas desempenhadas para a câmera.

O vídeo que David pretende fazer extingue a intimidade que poderia revelar por estar direcionado pela programação pré-determinada da câmera e por um ponto de vista condicionado pela aparência representacional do modelo de família feliz. É uma ficção que procura esconder questões íntimas substanciais com molduras predefinidas pelo patriarca da família. O teor íntimo revelado pela visibilidade é dado em meio ao conflito entre pais e filhos, durante momentos de crise captados indevidamente pela câmera, situações em que David não pode controlar tudo o que é registrado – desde Jack atirar uma pedra no pai, até David se deparar com um gato crucificado durante as brincadeiras em família.

Estas imagens de “famílias imaculadamente felizes” são vistas para oferecer suporte a uma forma de “fantasia romântica social”: esta “família aconchegante, exclusiva, aperfeiçoada” desmente a realidade contemporânea de estruturas e redes familiares mais complexas e apaga as outras configurações institucionais em que as pessoas vivem suas vidas<sup>180</sup> (BUCKINGHAM, 2009, p.29).

São nas disputas pelo domínio narrativo que percebemos fugazmente a intimidade familiar ser revelada. O filtro da câmera não estanca tudo o que ela é capaz de registrar, apenas condiciona uma fantasia de controle representacional da vida doméstica. Quando a câmera grava essas disputas temos acesso à intimidade da família, não aquela forjada por David, mas aquela que mostra os segredos familiares. Sabemos que existem segredos porque eles “vazam” para a câmera, são formas dos membros da família desafiarem a autoridade narrativa de David.

Na sequência do dia de ação de graças David, vestido com seus trajes de pastor, tenta impor seu ponto de vista à narrativa. Com a família sentada à mesa – um ritual tradicional que se repete até o final do filme – David faz uma oração em agradecimento, mas as crianças interrompem a prece jogando talheres, copos e pratos com comida no chão. É uma afronta aos valores da família, tanto às crenças quanto ao ritual do “jantar em família”. As ações dos filhos confrontam os dogmas religiosos e

---

<sup>180</sup> These images of ‘immaculately happy families’ are seen to support a form of ‘romantic social fantasy’: this ‘warm, exclusive, perfected family’ belies the contemporary reality of more complex family structures and networks, and erases the other institutional settings in which people live their lives.

narrativos de seu pai. São formas de atingir os valores religiosos e o poder narrativo de David através do conflito. Os valores tradicionais da família, nesse caso a religião e o jantar em família, provocam atritos e violências domésticas – retrocedidos e sumariamente apagados pelo poder de edição de David, capaz de eliminar as situações que fogem ao roteiro predefinido.



Figura 8: o confronto aos valores familiares em *Home Movie*.

A hierarquia narrativa atinge também a relação de David e Clara que critica o uso gratuito e abusivo feito por seu marido com a câmera. David se defende dizendo ter direito sobre o aparelho da família. Clara reivindica poder sobre a narrativa ao empregar a câmera como um vídeo-diário de sua investigação sobre a agressividade de seus filhos. Ela registra o tratamento para os transtornos de personalidade das crianças – um diagnóstico que parece coincidir com as diversas máscaras que as crianças vestem ao longo de toda a narrativa.

A mãe usa a câmera para diagnosticar os problemas psicopatológicos de seus filhos, sua autoridade médica expõe de maneira mais íntima a situação da família do que o registro de seu marido – porém Clara lida com a situação como se fosse um problema médico e não como um problema de família. A instabilidade entre o casal cresce quando Clara flagra seu marido deitado embriagado na cama das crianças, e que em seguida acordam com marcas de mordida pelo corpo.

Os segredos de família começam a ser expostos através do crivo psiquiátrico de Clara: ela informa sobre o passado de abusos sofridos por David, seu vício na bebida e a possibilidade de estar repetindo os mesmos traumas em seu lar. Racionalizar a violência dos filhos é o modo de Clara, enquanto autoridade médica, encarar a situação, uma forma de desviar-se da tradição do papel social conferido à mulher dentro do lar. Para se defender David usa sua autoridade religiosa ao alegar

que o problema está na casa, há algum tipo de entidade sobrenatural no lar que compele as crianças a praticarem maldades. Motivos sobrenaturais são a forma de David, enquanto pastor, explicar o comportamento violento das crianças e ausentar-se de sua responsabilidade paterna.

A disputa entre a ciência e a religião não se resolve, mesmo após David ser inocentado da suspeita, pois seus filhos atacaram um colega de escola com mordidas e dentadas (como as que eles têm). Os pais se dividem para solucionar o problema. Se a mãe-médica prescreve drogas, o pai-pastor conduz um exorcismo para purificar a casa e expulsar as supostas forças demoníacas que ameaçam seus filhos. Nas duas investidas podemos perceber formas distintas que procuram o mesmo fim: o controle corporal das crianças – seja química ou espiritualmente.

Após o exorcismo e o tratamento psiquiátrico as crianças demonstram melhora e pela primeira vez agem como crianças de filmes de família, sorrindo e interagindo com a câmera. Essa forma de se portar é padronizada, estanque dentro do espectro “momentos felizes” pré-determinado pelo pai. São atitudes ficcionais aprendidas pelas crianças com seus pais, escondem a agressão planejada contra outra criança. Como indica Maria Pini “o ponto não é que essas representações são de algum modo falsas, mas que o modo caseiro de vídeo serve como uma ferramenta para o trabalho contínuo de produzir imagens de coerência, permanência e pertencimento – e, conseqüentemente, de identidade”<sup>181</sup> (2009, p.91). Da mesma maneira que seus pais atuavam e representavam padrões de felicidade para a câmera, as crianças aprenderam a atuar e sabem simular uma felicidade familiar (apenas para a câmera).

Quando a justiça é acionada e decide colocar as crianças em uma instituição carcerária, os pais desabafam para o vídeo. A última noite das crianças no lar é o registro mais íntimo e honesto que os pais fazem até então. Confessam diretamente para a câmera sua impotência perante os atos de violência dos filhos, ao passo que não escondem o amor incondicional sentido por eles. Um problema de família não pode ser resolvido com drogas e crenças. Trata-se de um problema de hierarquia e controle da narrativa, uma disputa de poderes entre os membros da família. Controlar

---

<sup>181</sup> “the point is not that these representations are somehow false, but rather that the home mode video serves as a tool in the continuing work of producing images of coherence, permanence and belongingness – and hence of identity”.

a narrativa foi a forma encontrada para dominar a violência das crianças, mas isso só gerou mais conflitos por conta da disputa de poderes instalada no lar.

Ao tomar o controle do poder de visibilidade as crianças criam sua própria versão narrativa da família. “*The Jack and Emily show*” traduz o poder conferido à visibilidade para emoldurar o ponto de vista da história familiar: aquele que controla a câmera controla a história da família. Sairá vitorioso desta disputa quem dominar o poder de tornar visível e de representar a intimidade familiar através de seu viés e ponto de vista. Nesse sentido, amarrados, ensacados, amordaçados e servidos sobre a mesa de jantar os pais, representados pela perspectiva de seus filhos mascarados, são o motivo que alimenta as brutalidades praticadas por eles.



Figura 9: o último jantar de família em *Home Movie*.

Para os pais o vídeo era um pretexto para exercer o domínio de seus valores narrativos dentro do lar. Quando as crianças tomam a câmera elas não estão apenas “desnarrativizando” a história pré-estabelecida por seus pais (elas já faziam isso interferindo com violências durante os “momentos felizes” registrados), mas agora assumem a representação da história familiar e mostram o distúrbio doméstico escondido na intimidade do lar. As crianças controlam a câmera para mostrar os problemas familiares ocultos pelo ponto de vista paterno, problemas não resolvidos narrativa, nem química e tampouco espiritualmente.

Em *Atrocious*, dirigido por Fernando Barreda Luna, a troca de mãos dos poderes de visibilidade já ocorreu, pois são os filhos adolescentes da família Quintanilha que controlam os registros dos momentos familiares. A representação da história da família é confiada a eles – mesmo que os jovens estejam interessados em outros assuntos e registros. Somos introduzidos no auge da ação, ao final da narrativa, em uma turbulência de sons desconexos e imagens esverdeadas que nos colocam em uma atmosfera sombria e de desespero. Por um *flashback* na própria materialidade

fílmica retrocedemos até uma promessa psicológica grafada na tela: “*la mente es un laberinto en el que cualquiera puede perderse*”. Seguindo a tônica temos outra promessa, de violência, estampada em forma de selo de advertência do departamento de polícia nacional (este selo remonta ao caráter “encontrado” do registro).

Quando de fato a narrativa começa temos uma terceira promessa, agora sobrenatural: os irmãos Cristian e July são obrigados a passar o feriado de semana santa junto aos pais na casa de campo da família. Com o poder concedido pela câmera os irmãos decidem averiguar a “história de Melinda” – a lenda de uma garota desaparecida na década de 1940 no bosque *Le Garraf*, próximo a casa desta família. Esta é o tipo de lenda, como frisado no filme, “passada dos pais para os filhos”. Documentar uma lenda local durante o passeio em família é a maneira de se rebelar contra a imposição paterna – e exercer esse poder é divertido, ao menos no início.

Segundo a lenda uma jovem desaparece ao procurar por sua mãe no bosque e, hoje, quando alguém se perde na região convoca o espírito de Melinda para ajuda-lo a encontrar o caminho. A promessa sobrenatural nutre a expectativa dos irmãos, eles sentem-se poderosos com a câmera, não são mais adolescentes, são profissionais que irão descobrir outro mundo com a ajuda da tecnologia. Claro, é apenas um pretexto, já que os irmãos são forçados a obedecer as vontades de seus pais – personagens de poucas palavras e pouco gravados pelos filhos, como se não participassem da vida íntima uns dos outros.

Há um distanciamento das relações imposta pela câmera que em geral inibe a apresentação dos pais. O controle da câmera cabe aos filhos e em certa medida eles eliminam as representações paternas para se concentrar no universo que pretendem explorar durante o passeio. Mesmo quando são registrados os pais estão em segundo plano, fazendo outras atividades, indiferentes ao registro dos jovens. No caso da mãe, Débora, ela parece sempre afastada, quase propositalmente, como se tivesse uma aversão à câmera – sua imagem surge muitas vezes emoldurada entre frestas de portas, ou caminhando de costas distanciada da câmera e, por conseguinte, dos filhos. Essa aversão se mantém inclusive quando os irmãos tentam trazê-la para o primeiro plano, suas palavras somem, sua interação com a câmera é superficial.



Figura 10: a distância da mãe em *Atrocious*.

Várias vezes os pais, porém, são gravados dando ordens ou tolhendo a liberdade que os filhos desejam ter com a câmera. Nestas cenas vemos pequenos desentendimentos que são rápida e grosseiramente encerrados pelos pais – em forma de proibições como “não quero vocês no porão” ou “não quero vocês andando pelo bosque”. Com as câmeras os irmãos desobedecem essas exigências, vasculham a casa e o labirinto que leva ao bosque registrando no trajeto as curiosidades que encontram pelo caminho, como o poço abandonado no bosque e as memórias de família encontradas no porão.

No porão os jovens encontram revelações sobre a história de sua família: fotos, brinquedos, roupas, cadernos, fitas de VHS, lembranças de família guardadas embaixo do lar. Essa sequência apresenta ainda uma duplicação do universo da audiência: os jovens gravam-se assistindo um filme de horror no velho videocassete do televisor. O filme mostra o contato mediado da experiência fílmica. O porão provê as condições para os personagens duplicarem a situação vivida na experiência fílmica pela audiência. Além disso vale se atentar para o que esta cena informa: é no porão que se passa um filme de horror; é ali junto às memórias de família que os filhos descobrem o horror (por causa da mídia).

Nesta configuração de um vídeo visto em ambiente doméstico através de um vídeo feito em ambiente doméstico há, para David Buckingham, um avanço na mediação da realidade vivida em sociedade – como se a realidade só pudesse se tornar concreta através da mídia. Uma tendência em registrar todas nossas atividades, por mais corriqueiras que sejam, através de tecnologias audiovisuais para fazer de qualquer momento banal um espetáculo midiático ao olhar público.

A partir desta perspectiva, a onnipresença do vídeo e sua permeação aparentemente irresistível em todas as áreas da vida pública e privada, é normalmente vista como um sintoma mais amplo da retirada para a “sociedade do espetáculo” – um mundo de imagens superficiais com apenas uma tênue relação com o que uma vez costumávamos chamar de realidade<sup>182</sup> (2009, p.46).



Figura 11: a duplicação da audiência em *Atrocious*.

Como visto na duplicação da audiência, os jovens, ainda que imbuídos de um objetivo audiovisual imediato, fazem muitos registros de seus momentos de ócio. O labirinto, o bosque e o poço abandonado que interessam ao seu projeto não correspondem com as situações sobrenaturais pretendidas. O que sobra nestes intervalos é a rotina enfadonha de adolescentes sem muito o que fazer, recostados ou deitados eles registram os tempos mortos dos momentos banais de seu passeio. Parece que não importa o que tenham para gravar, qualquer motivo é mais interessante do que passar algum tempo em família.

Durante os momentos de ócio, entretanto, podemos ver uma tensão entre os irmãos causada pelo poder de visibilidade. Cada irmão possui uma câmera, mas não é apenas a posse da tecnologia que concede autoridade sobre a narrativa. Quando July repousa sua câmera no chão entediada com o bosque, Cristian acusa-a de desperdiçar tempo de gravação. Nesse sentido uma disputa hierárquica se estabelece, pois o irmão acha que “trabalha” mais do que July, carrega sozinho o peso da responsabilidade de registrar. De certa forma este argumento declara que há um poder e uma responsabilidade embutidos na câmera – embora nada de extraordinário ocorra para que ela possa agir como foi planejado.

---

<sup>182</sup> From this perspective, the ubiquity of video, and its seemingly irresistible permeation into all areas of public and private life, is typically seen as symptomatic of a wider retreat into the “society of the spectacle” – a world of superficial images with only a tenuous relationship to what we once used to call reality.

A responsabilidade do registro pode permear as atitudes de Cristian, mas ele percebe que o poder de visibilidade capacitado pela câmera é limitado. O momento extraordinário que ocorre não é captado pela vigília da câmera: a morte do animal de estimação da família, o cachorro Robin, deflagra a ameaça que os acomete, contudo não há como saber qual ameaça é essa por conta da ausência do registro. Isto alimenta a promessa sobrenatural do começo, pois Cristian acredita que alguém interferiu sobre a gravação e acusa sua (irresponsável) irmã que não sabe de nada. Nossa expectativa pelo sobrenatural é intensificada durante as noites, quando a visibilidade do aparato se restringe com a escuridão.

Na noite seguinte a mãe grita desesperada pela casa procurando pelo filho mais novo, José, desaparecido de seu quarto. Com as câmeras equipadas com *night-shot* os irmãos entram no labirinto seguindo sua mãe. A escuridão esverdeada deixa o percurso vertiginoso e desnorteante, causa um estranhamento de um local que já havia sido visto e catalogado pelos jovens. Em dado momento gritos distantes e a *shaky-cam* acelerada no matagal parecem remontar à bruxa de Blair e os perigos de uma força sobrenatural invisível. Vários ícones dotam a sequência do valor sobrenatural professado no início: o poço abandonado, o labirinto, o bosque escuro. Esse clima atinge um pico com o desaparecimento de July e sua consequente localização no pequeno coreto, amarrada e ajoelhada como em um ritual de sacrifício.



Figura 12: o sacrifício ritualístico em *Atrocious*.

Há uma interferência invisível à câmera que manipula os horrores vividos pelos irmãos. Esta força tira-os de casa e depois os leva de volta à residência. Dentro do lar, após encontrarem seu pequeno irmão carbonizado na lareira, um ruidoso alarme dispara quando as luzes se apagam – mais do que motivos sobrenaturais, dentro do lar estes são sinais de crise, algo invadiu o domicílio. Acuados os irmãos

refugiam-se, July em um armário vazio na cozinha, e Cristian em seu quarto. Barulhos de passos e batidas de machado integram a composição caótica do lar. Quando decide sair para avaliar a situação Cristian encontra apenas sangue onde estava sua irmã e um ruído vindo do porão.

Quanto mais o jovem avança pela residência mais ele penetra em suas memórias escondidas. No porão são essas memórias que revelam a ameaça invisível que invadiu o lar. Preservada em uma das fitas de VHS está a gravação clínica do tratamento feito por sua mãe – nesse sentido a duplicação da audiência fornece as explicações da trama para a audiência, ou seja, vemos pelo vídeo da câmera apenas o que a tela da TV lhe dá. A fita mostra os problemas psiquiátricos instalados quando ela assumiu o papel de mãe: a psicose pós-parto de Débora criou uma personalidade assassina incorporada por ela. Elvira, como é chamada, já havia matado um dos filhos dessa família, antes de retornar para matar os outros.

Ao projetar um horizonte de expectativa em torno do sobrenatural *Atrocious* frustra tal disposição para revelar os segredos mais íntimos de uma família atormentada. A trama sobrenatural que incrementa a narrativa dá lugar aos problemas psicopatológicos que a matriarca possui, descobertos através de um registro audiovisual clínico. Neste caso, o documentário pretendido pelos jovens tira a família do foco e impede que as ameaças reais possam ser vistas. Da mesma forma, um filme de família não conseguiria dar conta de exibir toda a intimidade doméstica – pois os segredos mais íntimos de uma família são guardados em outros meios.



Figura 13: o horror patológico escondido nas memórias de família em *Atrocious*.

Um detalhe importante nos dois filmes analisados: ambos impedem que possamos “ver” a morte. Os filmes tiram os momentos mais violentos de cena, não

deixam que tenhamos a imagem da morte dos personagens. No caso de *Atrocious* até vemos algumas imagens de mortos, mas nessa condição o filme codifica um “filtro” ou uma “moldura” capaz de suportar as cenas. A partir do telefonema desesperado feito pelo pai e registrado pela polícia, algumas fotografias de tabloides, tele-reportagens e laudos periciais mostram as consequências dos eventos ocorridos – como se o documentário dos irmãos e as descobertas íntimas reveladas pela câmera não fossem aptos a representar o momento sanguinolento da morte.

### **2.1.2. A casa caiu: *Atividade Paranormal***

Os horrores estão atrelados ao ambiente doméstico e ao núcleo familiar de modo tal que o registro destes horrores coincide, muitas vezes, com o registro dos problemas íntimos das personagens. Um sistema de visibilidades amadoras que vincula o horror à vida privada dos personagens que expõem suas intimidades nestes ambientes domésticos. Esta domesticação do horror é uma premissa cara para um dos filmes que provocou a manutenção no gênero após o sucesso de *A Bruxa de Blair*. Muito foi falado sobre o sucesso comercial e de crítica de *Atividade Paranormal* dirigido pelo estreante em longa-metragem Oren Peli.

O filme convida a uma narrativa sobre o lar: uma exposição do cotidiano de um casal ameaçado por uma presença sem corpo cuja alteridade demoníaca invade gradativamente a intimidade e a privacidade do lar. *Atividade Paranormal* insere-se em uma longa tradição de contos de casas mal-assombradas. Mesmo que na narrativa seja uma personagem, Kate, a pessoa assombrada, o filme mantém uma relação próxima entre o lar e a ameaça invisível. O vínculo entre entidades sobrenaturais e o ambiente doméstico faz parte desta tradição, e de acordo com Sylvia Ann Grider “espectros e seus domínios assombrados são inseparáveis em histórias de fantasmas, porque a presença do espírito é o que transforma um lugar antes mundano em um portal através do qual os vivos encontram o reino do sobrenatural”<sup>183</sup> (2007, p.143).

Para Grider (2007, p.143) esta relação entre lares e espectros reflete os anseios gerados pelo vínculo psicológico que o ser humano possui com sua propriedade doméstica, um santuário outrora seguro que se torna aterrorizante quando ameaçado

---

<sup>183</sup> “Ghosts and their haunted domains are inseparable in ghost stories because the presence of the ghost is what changes an otherwise mundane place into a portal through which the living encounter the realm of the supernatural”.

por um intruso. A posse de um território deflagra este medo generalizado de um invasor, muitas vezes representado no cinema de horror como uma entidade sobrenatural. No filme a representação do ambiente doméstico é enfatizada e sugere uma participação narrativa mais do que cenográfica<sup>184</sup>, pois “casas assombradas são participantes ativos no desenvolvimento da trama narrativa, especialmente na ficção popular, e expõem as intenções malévolas para os humanos que se atrevem a entrar”<sup>185</sup> (GRIDER, 2007, p.144). À medida que Micah, o personagem munido com a câmera diegética, cobre os domínios do lar as ações sobrenaturais se intensificam.

A ênfase sobre a casa evidencia um aspecto mais ambíguo para a narrativa, confere ao lar um significado que não se remete somente a um “palco” para a ocorrência de eventos extraordinários. Sylvia Grider, a partir do estudo de Dale Bailey sobre a “fórmula da casa assombrada”, afirma que “as casas da ficção popular são uma metáfora para os desesperos e as linhas falhas da sociedade contemporânea – moral, psicológica e econômica”<sup>186</sup> (2007, p.146). *Atividade Paranormal* assume esta ambivalência metafórica ao destilar um problema que assolou o território doméstico norte-americano a partir de 2007 com a crise imobiliária e financeira. Desde seu lançamento em salas comerciais que alguns críticos e pesquisadores reconhecem esta crise de crédito como uma “alegoria”, como situado por Dana Stevens.

Em seu artigo para a revista *Slate*, “*Paranormal Activity: A parable about the credit crisis and unthinking consumerism*”, Stevens declara que o filme trouxe um refresco sobre a expectativa da exibição explícita da morte ao passo que “a aparente complacência consumista na abertura do filme [...] brevemente, dá lugar a um foco muito mais duro na sobrevivência do dia a dia”<sup>187</sup> (2009). Dana Stevens compreende o filme como uma parábola da crise financeira ao perceber a impotência dos personagens em enfrentar o problema que invadiu seu domicílio e ainda permanecerem no local, isto é, “*Atividade Paranormal* é sobre dívidas espirituais e éticas em vencimento. Enquanto vemos o casal condenado cair no sono, noite após

---

<sup>184</sup> A locação, aliás, é o próprio domicílio do diretor Oren Peli, ambiente privado do autor incorporado narrativamente para receber as crises de intimidade do casal.

<sup>185</sup> “Haunted houses are active participants in the development of the narrative plot, especially in popular fiction, and exhibit malevolent intentions toward the humans who dare to enter them”.

<sup>186</sup> “the houses of popular fiction are a metaphor for the despairs and fault lines of contemporary society—moral, psychological, and economic”.

<sup>187</sup> “And the apparent consumerist complacency of the movie's opening [...] soon gives way to a far harsher focus on day-to-day survival”.

noite, perguntamos o que os trabalhadores diaristas nunca se perguntaram: quanto tempo eles podem continuar fingindo que está tudo certo?”<sup>188</sup> (2009).

Esta associação entre a crise econômica mundial e os distúrbios sofridos no lar pelos personagens foram percebidos através de inúmeras referências aos padrões de consumo exibidos no filme, e segundo Heller-Nicholas, *Atividade paranormal* “tem sido compreendido como um reflexo sobre a recente turbulência financeira global, e a noção de ‘posse’ deliberadamente liga-se a seus significados duplos como controle sobrenatural e como um produto de consumo capitalista”<sup>189</sup> (2014b, p.152). Heller-Nicholas informa que o filme personifica uma punição para os responsáveis pela crise financeira que abateu os lares norte-americanos através do personagem Micah.

Com o estouro da bolha imobiliária dos Estados Unidos conduzindo à crise financeira mundial que começou em 2007, a instabilidade das “McMansões” como as de Micah estão ligadas aos tremores éticos de um trabalho que ele encarna. Posicionando-o como um representante de sua indústria, a volatilidade que inflige a casa de Micah de algumas maneiras atua como vingança ficcional para a incerteza que o setor financeiro trouxe para muitos proprietários de imóveis<sup>190</sup> (2014b, p.122).

A casa é atingida pelos horrores antes mesmo de que seus moradores, portas se abrem ou se fecham sozinhas, barulhos e ruídos ressoam do assoalho e das escadas, objetos se deslocam ou se quebram espontaneamente. Muitas vezes essas ações são testemunhadas apenas pela audiência, já que ocorrem durante o sono do casal velado pelo *night-shot* da câmera diegética. Assim, registrar em vídeo seu próprio sono é uma condição auto-representacional necessária para evidenciar e provar a existência da alteridade demoníaca que deseja se apoderar da vida privada dos personagens. Maria Pini compreende que “isso coloca em questão a noção de que o produtor de

---

<sup>188</sup> “Paranormal Activity is all about spiritual and ethical debts coming due. As we watch the doomed couple fall asleep night after night, we ask what the day traders never asked themselves: How long can they keep pretending everything’s all right?”.

<sup>189</sup> “has been understood as reflecting on the recent global financial turmoil, and the notion of ‘possession’ deliberately links on its dual meanings as both supernatural control and a product of capitalist consumption”.

<sup>190</sup> With the bursting of the U.S. housing bubble leading to the worldwide financial crisis that began in 2007, the instability of “McMansions” like Micah’s are tied to the ethical shakiness of a job he personifies. By positioning him as a representative of his industry, the volatility that inflicts Micah’s house in some ways acts as fictional revenge for the uncertainty that the financial sector has brought to many homeowners.

vídeo caseiro é, como o estereótipo seria, ingênua e fielmente engajado na ‘verdade’ de suas auto-representações em vídeo”<sup>191</sup> (2009, p.90).

As noites fílmicas são confinadas ao quarto e enquanto os personagens dormem a câmera presta-se a um serviço assessorio, como um mecanismo de vigilância do sobrenatural. O sono pontua a narrativa e torna-se objeto de interesse do espectador que, privilegiado pelo registro das atividades sobrenaturais, adentra um modo de voyeurismo sobre momentos ordinários, porém incrementados pelos excessos narrativos – a perturbação do lar por uma força invisível. Testemunhamos o controle do corpo de Kate, inicialmente de modo sutil através dos ataques frequentes de sonambulismo, até a personagem ser possuída por completo. Embora haja um motivo extraordinário que estimule a gravação, dormir com uma câmera ligada parece ser um ato dispendioso e desnecessário – algo que a aceleração do tempo mostrada no *timecode* do vídeo tenta acusar: ir até onde há de fato “motivo” para o registro.

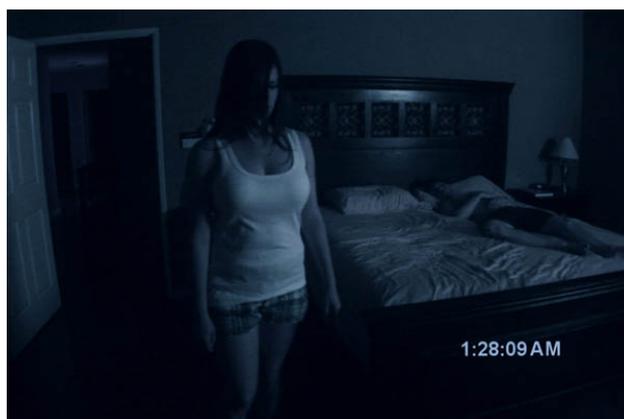


Figura 14: a vigilância do sono em *Atividade Paranormal*.

Em um estudo sobre a franquia *Atividade Paranormal* Hahner, Varda e Wilson (2012) enxergam a reflexão na crise financeira de maneira mais do que metafórica. Os autores empregam o conceito de abjeto debatido por Julia Kristeva em *Powers of Horror* (1982) para relacionar a audiência dos filmes ao consumismo exibido pelos personagens, e “desta forma, consumo torna-se abjeto na medida em que o público é atraído para consumir a tela enquanto o filme pune os proprietários de imóveis pelos mesmos apetites”<sup>192</sup> (2012, p.6).

---

<sup>191</sup> “this brings into question the notion that the home mode video maker is, as the stereotype would have it, naively and faithfully investing in the ‘truth’ of their video self-representations”.

<sup>192</sup> “In this way, consumption becomes abject insofar as the audience is enticed to consume the screen as the film punishes the homeowners for the same appetite”.

Consumo não estaria, assim, limitado somente ao conteúdo fílmico, mas também ao processo de consumo feita pela audiência da franquia *Atividade Paranormal* (que além de seis continuações ainda possui um *spin-off* japonês e inúmeros “*mockbusters*” que se inspiram nos procedimentos fílmicos compostos em sua mise-en-scène e em suas estratégias de marketing viral e de distribuição). Hahner, Varda e Wilson averiguam que tanto a materialidade dos filmes quanto suas distribuições comerciais traduzem a possessão sofrida pelos personagens como um apetite fora de controle, pois “os filmes paranormais representam e eliciam a repetição compulsiva no coração do capitalismo moderno. O apetite de consumo continua a assombrar”<sup>193</sup> (2012, p.13).

De modo similar Julia Leyda interpreta as justificativas para os ataques sobrenaturais passadas ao longo da franquia como um sintoma da crise financeira: uma dívida que deve ser paga ao demônio, quer dizer, Leyda analisa “a franquia *Atividade Paranormal* como uma alegoria pós-cinematográfica em curso sobre o endividamento do capitalismo”<sup>194</sup> (2014, p.1). Para a autora há um crescente ressentimento entre a população de classe média sobre os males que as dívidas financeiras poderão trazer para as futuras gerações.

A maldição que abate Kate no primeiro filme, como se descobre em suas sequências, é resultado de um pacto demoníaco feito por sua avó materna que cederia o primeiro filho homem que a família tivesse em troca de riqueza. Nesse caso a dívida se converte no filho da irmã de Kate, Cristie, que havia herdado o pacto ainda durante a infância para salvar Kate do ataque demoníaco. Esta é uma dívida contraída pela família que não se localiza em um local específico e acompanha os devedores para onde quer que eles possam ir. Portanto quando Kate é possuída pelo demônio, e após matar toda sua família, ela toma o filho de Cristie para saldar a dívida. Em suma, posse é dívida.

O excesso ficcional da narrativa, mesmo invisível, incorpora as tensões sociais surgidas com a crise econômica mundial, ao mesmo tempo parece denunciar o excesso consumista da sociedade capitalista contemporânea. Um dos símbolos desse excesso é materializado pela própria câmera que Micah usa para registrar o

---

<sup>193</sup> “The Paranormal films represent and elicit the compulsive repetition at the heart of modern capitalism. The appetite of consumption continues to haunt”.

<sup>194</sup> “the Paranormal Activity franchise as an ongoing post-cinematic allegory of debtor capitalism”.

sobrenatural. Logo no início Kate repreende ele por ter comprado uma câmera muito avançada, profissional demais para os interesses dos personagens, leigos na prática audiovisual. Ao longo do filme a câmera é exibida como um poder do consumo, pode registrar tanto a rotina caseira quanto as ações de uma presença sobrenatural.

Este poder de visibilidade converte-se em uma insistência cada vez mais incômoda por conta das gravações feitas por Micah. A câmera de Micah é para Kate tão invasora e agressiva quanto o próprio demônio invisível, e é exatamente isso que a câmera parece acusar – ela é capaz de ser um mecanismo invasor, um olhar agressivo e indiscreto contra a privacidade (em especial da personagem feminina). As condutas de Kate são controladas tanto pelo poder demoníaco quanto pela visibilidade invasiva da câmera de Micah – ela não é “dona” de sua intimidade mais. Desde momentos banais, dormir, escovar dentes, assistir TV ou tricotar, até episódios de desespero e raiva, todas as ações corporais de Kate são flagrados pela câmera. Até as marcas da possessão no corpo de Kate, mordidas e hematomas, parecem expressar um tipo de violência doméstica, um ataque sofrido e mantido no silêncio da privacidade do lar.



Figura 15: a presença insistente da câmera em *Atividade Paranormal*.

Um tipo de disputa é gerada entre estes controles corporais, e em dado momento um médium solicitado a ajudar adverte os personagens que a câmera irá piorar a situação: de vigilante a câmera passa a ser estimulante do mal que é incapaz de denunciar. Enquanto Micah usa a câmera como um mecanismo de vigilância incapaz de representar a força invisível que atormenta seu lar, o registro atrai a intensificação do horror – quanto mais ele exerce o poder de visibilidade mais a vida íntima de Kate é controlada e regida pela entidade demoníaca. Em certo grau o filme apresenta um perigo para a família advindo com a domesticação das tecnologias audiovisuais, uma maldição despontada com e sobre a câmera. A tecnologia é assombrada pelo poder concedido às famílias em registrar suas vidas domésticas.

Se o cinema de horror preserva um modelo muito “seletivo e opressor” de representação da família, alguns filmes conservam em sua materialidade uma preocupação sobre os perigos que os poderes de visibilidade trariam para as famílias – estimulando conflitos e exibindo a intimidade do lar para o olhar público. Soam como preocupações disfarçadas de preconceitos contra uma descentralização do poder de visibilidade e do controle narrativo que as tecnologias digitais prometem.

Por outro lado, em dois dos filmes discutidos aqui, os agentes portadores da câmera diegética, o pastor luterano David e o “comerciante” Micah, são punidos e assassinados pelas mesmas personagens que tentavam dominar através de seu poder de visibilidade. O controle da câmera deflagrou uma disputa de poderes, sendo que os personagens cujos pontos de vista eram soberanos na narrativa acabaram vitimados por conta deste comportamento vídeo-abusivo. Quer sejam as mulheres, quer sejam as crianças, em ambos os filmes o que os personagens fizeram ao punir o ponto de vista paternalista foi retomar seus consentimentos e suas privacidades para si. O olhar predefinido pelo “homem da casa”, embora manifeste-se no predomínio narrativo, é desafiado, combatido e punido pelas próprias vítimas desse controle “protecionista”, convertidas ao final, como no caso de Kate ou de Debora/Elvira, em monstros.

Com o avanço das tecnologias capazes de produzir e distribuir registros audiovisuais e sua conseqüente integração ao mercado doméstico, uma maldição entrou no lar de muitas famílias. Da mesma maneira que o incremento tecnológico possibilita novas formas e práticas criativas nas representações domésticas, ele prolifera as ameaças invisíveis que rondam a vida privada das famílias. Tal qual uma força sobrenatural a tecnologia transforma as rotinas e interfere sobre as condutas dos habitantes do lar por conta das práticas produtivas que permite. A tecnologia modifica a experiência que o sujeito tem até mesmo com ela, como comenta Buckingham:

O vídeo oferece diferentes oportunidades para produção criativa em comparação com a película, enquanto o vídeo digital é novamente diferente do analógico. No entanto, os contextos sociais em que estes meios de comunicação são utilizados e os propósitos sociais dos usuários, moldam as próprias tecnologias e os significados culturais ou ideológicos que carregam<sup>195</sup> (2009, p.46).

---

<sup>195</sup> Video offers different opportunities for creative production as compared with film, while digital video is different again from analogue. However, the social contexts in which these media are used, and the social purposes of users, shape the technologies themselves, and the cultural or ideological meanings they carry.

## 2.2. Impressões da morte

“Em geral crê-se que a morte, sendo, como gostam de afirmar alguns, a cara de uma moeda de que deus, no outro lado, é a cruz, será, como ele, por sua própria natureza, invisível. Não é bem assim”.

José Saramago, *As Intermittências da Morte*, 2005.

As tecnologias de comunicação surgidas ao longo da modernidade podem ser acolhidas pela sociedade com um fascínio e um receio. O fascínio poderia ser derivado das funções práticas e assessórias permitidas pelo dispositivo, como o uso da fotografia para a preservação da memória em um álbum de família. Pode vir também das capacidades que uma tecnologia apresenta além dos interesses potenciais que o usuário extrai de seu uso comum, como as imagens amadoras que registram a presença de entidades fantasmagóricas ou que procuram mostrar que o mundo espiritual poderia estar mais próximo do nosso do que materialmente desejaríamos pensar. Estes registros algumas vezes divulgados como “despropositais” estimulam um imaginário sobre o potencial extra e ampliado que uma tecnologia poderia ter, por exemplo, ao ser empregada para se comunicar com os mortos.

Como dito a fotografia espírita estava inserida na cultura popular urbana de forma ambivalente, em sua circulação era exibida tanto como um objeto de crença quanto uma curiosidade atrativa da modernidade. Quando integrada em apresentações de palco ou em espetáculos de ilusão a fotografia espírita assumia um caráter de farsa, e como avalia Simone Natale, “neste contexto, a fotografia espírita foi desmistificada como um truque fotográfico, e fotografias espíritas falsas foram descritas como o resultado de exposição múltipla e outras técnicas com a finalidade de expor a desonestidade dos médiuns”<sup>196</sup> (2012, p.130).

Enquanto uma atração popular a fotografia espírita influenciou artistas do primeiro cinema na representação do mundo sobrenatural. Murray Leeder, pesquisador das influências do sobrenatural na cultura audiovisual, em sua tese diz que “a associação de cinema com o sobrenatural é refletida do papel cultural mais amplamente desempenhado pelo fantasma e o sobrenatural no momento do

---

<sup>196</sup> “In this context, spirit photography was demystified as a photographic trick, and fake spirit photographs were described as the result of multiple exposure and other techniques for the purpose of exposing the dishonesty of mediums”.

surgimento do cinema”<sup>197</sup> (2011, p.26). No estudo Murray Leeder investiga a relação existente entre a cultura sobrenatural e algumas tecnologias imagéticas surgidas durante a modernidade, como a fotografia e o Raio-X, que vieram a estimular a produção de alguns cineastas como Méliès.

Leeder confere grande valor na circulação da fotografia espírita e no emprego científico do Raio-X para a formação de uma cultura cinematográfica do sobrenatural. Uma cultura que tira sua força fundamental do papel exercido pela tecnologia no cotidiano. Segundo Leeder tanto a fotografia espírita quanto o Raio-X se relacionam ao cinema pois possuem um potencial em enxergar pedaços invisíveis da realidade, já que “transportavam profundas implicações sobrenaturais em sua aparente capacidade de transformar a carne viva em um *memento mori*”<sup>198</sup> (2011, p.124).

Além de Méliès outros cineastas aproveitaram o encantamento promovido pelas técnicas usadas na fotografia espírita para formar um ciclo de filmes bastante popular durante a domesticação da linguagem no primeiro cinema, o *trick film*. A técnica de exposição múltipla permitia incorporar ao cinema qualidades semelhantes aos espetáculos de ilusões fantasmagóricas e às performances de mágicos, como caracteriza Natale, “os *trick films* eram compostos de uma série de aparições, transformações e atrações mágicas que visam surpreender o espectador com o deslumbre visual de truques visuais complexos”<sup>199</sup> (2012, p.140).

A cultura cinematográfica absorveu em sua linguagem os efeitos fotográficos e de montagem que possibilitavam apresentar truques de aparições espectrais e transformações corporais ao longo de sua história. Simone Natale (2012, p.141) afirma que inúmeros filmes após o primeiro cinema perpetuaram o repertório construído através dos efeitos de múltipla exposição e sobreposição mesmo depois que o *trick film* minguou como gênero – enquanto a tecnologia cinematográfica avançava. De modo semelhante a fotografia espírita avançou ao longo da modernidade obedecendo outras técnicas e tecnologias de comunicação para se perpetuar entre seus fiéis.

---

<sup>197</sup> “the association of cinema with the supernatural is reflective of the cultural role played by the ghost and the supernatural more broadly at the moment of cinema's emergence”.

<sup>198</sup> “carried profound supernatural implications in its seeming ability to transform living flesh into a *memento mori*”.

<sup>199</sup> “Trick films were composed of a series of apparitions, transformations, and magical attractions that aimed at astonishing the spectator with the visual wonder of complex visual tricks”.

As práticas decorrentes desse otimismo tecnológico ainda vigoram sobretudo entre comunidades espíritas, como é o caso do *EVP (Electronic Voice Phenomena)* que usa tecnologias de comunicação e de registro sonoro, telefones e gravadores principalmente, para estabelecer contatos e evidências do mundo espiritual. O título de uma publicação carioca de 1925 resume bem a questão: “*Vozes do Além pelo Telephone: novo e admiravel systema de comunicação*” escrito por Oscar D’Argonnel, reconhecido pesquisador espírita do começo do século, apresenta em vários casos uma função adicional para o aparelho. O termo “além” é sintomático e ambíguo nesse caso, já que indica uma voz a mais, além do uso costumeiro.

Esta técnica de comunicação faz parte do que o movimento espírita desenvolve como práticas de *ITC (Instrumental TransCommunication)* ou *TCI* em sua tradução literal. Porém não apenas o som é utilizado, assim como o legado da fotografia espírita, esta prática de comunicação com os mortos também se alastrou para as imagens através da *Transfoto*. Segundo o site oficial do *Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental - IPATI<sup>200</sup>*, a técnica consiste em posicionar uma superfície translúcida frente ao rosto da pessoa fotografada para assim revelar a “aparição de falecidos”.



Figura 16: montagem com a técnica da *transfoto*.

A *transfoto* não obedece ao controle do *transcomunicador*, tampouco do fotógrafo espírita, mas dos *Emissores*, como assim são chamados os espíritos, podendo inclusive revelar uma aparição não identificada, um espírito desconhecido. Mais do que fornecer um banco de dados de possíveis aparições para consulta pela internet, as pesquisas do instituto, segundo o site, “tem por meta levantar evidências

<sup>200</sup> Disponível em: <<http://www.ipati.org/>>.

da sobrevivência após a morte e fazer isso de forma controlada para que possa enfrentar análises e investigações científicas”. A técnica que atende uma intensão religiosa precisa, nesse sentido, de ser submetida à ciência – um conhecimento especializado em reconhecer a autenticidade da *transfoto*, como um avaliador de pinturas apto a investigar a “genuinidade” de uma imagem sobrenatural.

Submeter as imagens capturadas ao crivo de uma análise científica faz parte do processo de investigação, já que a sobreposição de uma superfície translúcida sobre um rosto poderia originar apenas coincidências – as imagens geradas são transfiguradas, embaçadas e desfocadas. Naturalmente, como o objetivo é obter o rosto de um falecido a partir do molde de outro rosto, esta técnica pode inspirar um efeito de *Pareidolia*, também conhecido como *Apofenia*: uma capacidade formada pelo desenho mental humano que instiga a procurar por formas familiares ou dotar formas abstratas de significados e valores capazes de nos fazer perceber rostos e figuras em imagens, objetos ou paisagens. O efeito sobrenatural, nesse sentido, poderia ser apenas obra do acaso.

No livro *Sobrenatural: por qué creemos en lo increíble* (2009) o cientista cognitivo Bruce M. Hood explica o fenômeno baseado no fato do ser humano nascer preparado para atentar-se a tudo que pareça um rosto, e quando não faz isso é devido a algum problema neurológico. O autor explica que se alguém sofre um dano na circunvolução fusiforme do cérebro (o local ativado quando vemos rostos) essa pessoa perde a capacidade de reconhecer faces individuais, é um efeito chamado de *Prosopagnosia* (p.129). Somos propensos a ver faces em figuras ambíguas e abstratas, é um processamento intuitivo de nossa formação cognitiva, porque aprendemos que o rosto “nos leva a deduzir a presença de outra mente”<sup>201</sup> (2009, p.130).

Dan North (2010) reconhece essa potencialidade ambígua da pareidolia em algumas estratégias de marketing viral promovidas pelo filme *Cloverfield*. Para North o recurso desencadeou uma procura por mistérios e informações escondidas nas peças publicitárias do lançamento, uma atitude que persistiu durante a experiência fílmica. North averigua que há outra “qualidade” na estratégia de promoção para disseminar o mistério: “Apofenia é considerada uma doença em pessoas que veem fenômenos padronizados relacionados diretamente a si, tais como a crença de que a televisão está

---

<sup>201</sup> “nos lleva a deducir la presencia de otra mente”.

endereçada a eles individualmente, enviando mensagens secretas, ou que slogans de publicidade impessoal estão saudando-os pessoalmente”<sup>202</sup> (2010, p.83).

Para experimentarmos efeitos de pareidolia nem precisaríamos necessariamente de um rosto para encontrar outro, pois nosso desenho mental é capaz de “enxergar” formas claras em objetos e fenômenos variados. Dois casos de pareidolia muito curiosos possuem a mesma base “temática”: em 1996 o Dr. J. R. Harding, um radiologista britânico, após fazer o Raio-X de um paciente publicou um artigo no *Journal of the Royal Society of Medicine* intitulado “*The case of the haunted scrotum*” (1996, p.600), na qual mostrava a imagem de um rosto na radiografia tirada do testículo direito do paciente.



Figura 17: o “escroto assombrado” visto pelo Dr. J. R. Harding.

Em 2009 dois médicos canadenses, Gregory Roberts e Naji Touma, puderam constatar através de um exame de ultrassom o “rosto no escroto” de outro paciente que alegava sentir dores e inchaço nos testículos. O fenômeno testemunhado foi publicado pela revista *Urology* no artigo “*The face of testicular pain: a surprising ultrasound finding*” (2011, p.565). Os dois exemplos mostram um entusiasmo com as imagens geradas, algo exposto na história da tecnologia que as produziu, como defende Murray Leeder:

Elas narrativizam a ansiedade muito real que muitas pessoas pareciam sentir em relação ao poder surpreendente do Raio-X em co-registrar profundidades e superfícies, vida e morte, em uma única superfície, a propriedade compartilhada com a fotografia

---

<sup>202</sup> “Apophenia is considered a disorder in people who see patterned phenomena directly relating to themselves, such as the belief that the television is addressing them individually, sending them secret messages, or that impersonal advertising slogans are hailing them personally”.

espírita antes dele e com as exposições duplas cinematográficas que se seguiram<sup>203</sup> (2011, p.140).



Figura 18: o “rosto no escroto” visto pelos médicos canadenses.

Nas duas situações a imagem clínica proporcionou o espectro de um rosto, uma forma objetiva, ainda que com ares fantasmagóricos, sobreposta sobre a matéria orgânica, e “esta tendência podia simplesmente ser um dos mecanismos que sustentam a ideia da existência de agentes sobrenaturais no mundo. E isto explicaria porque as aparições de rostos geralmente são tomadas como provas da atividade sobrenatural”<sup>204</sup> (HOOD, 2009, p.130-131). Da mesma maneira a tecnologia de Raio-X alude a uma potencialização da visão em descobrir fatias do mundo ocultas dos sentidos. Esta premissa é defendida por Corey Keller em seu estudo sobre o problema da transparência na história desta tecnologia, já que “o modelo de visão sugerido pelo Raio-X desafiou crenças antigas sobre como o conhecimento do mundo foi adquirido e lançou dúvidas sobre qualquer compreensão filosófica do mundo como cognoscível através da observação sensorial”<sup>205</sup> (2004, p.2).

Embora possam ser extremos, estes casos são comuns na economia de circulação da imagem digital. Este fenômeno está em consonância com o otimismo tecnológico que conduz usuários tanto a enxergarem uma figura sobreposta em um objeto, quanto a extrapolarem os limites pragmáticos impostos pelos dispositivos tecnológicos de produção imagética. A pareidolia é um efeito proporcionado pela

<sup>203</sup> They narrativize the very real anxiety that many people seemed to feel with respect to the X-ray's amazing power to co-register depths and surfaces, life and death, on a single surface, the property it shares with the spirit photograph before it and the cinematic double exposures that followed.

<sup>204</sup> “esta tendencia podría ser sencillamente uno de los mecanismos que secundam la idea de la existencia de agentes sobrenaturale en el mundo. Y esto explicaría por qué las apariciones de rostros suelen tomarse como pruebas de la actividad sobrenatural”.

<sup>205</sup> “the model of vision suggested by the X-ray challenged long-held beliefs about how knowledge of the world was acquired and cast doubt on any philosophical understanding of the world as knowable through sensory observation”.

fabricação, proliferação e circulação de imagens que servem tanto para desafiar quanto para estimular a crença nas capacidades tecnológicas em absorver a luz do sobrenatural. Como um efeito técnico-cognitivo é capaz de produzir resultados ambivalentes.

No caso da prática de *ITC* este efeito também é interessante no quesito em que materializa um tipo de contato afetivo entre a imagem e os membros de uma família, incluindo aqueles que se foram. Uma impressão sobrenatural que perpetua a memória dos mortos, e como afirma novamente o site *IPATI*, trata-se de “um objetivo humano, que poderia ser traduzido em auxiliar aqueles que perderam um ser querido – sem esquecer daqueles que estão do Outro Lado igualmente com suas dores e saudades”. As tecnologias de registro de imagens foram empregadas na vida privada para atender as demandas da família, principalmente as afetivas.

### 2.2.1. Fantasmas de família: *Lake Mungo*

Um filme que reflete esta tendência é o australiano *Lake Mungo* de Joel Anderson. Logo em sua abertura apresenta fotografias de família com figuras fantasmagóricas para projetar um horizonte de expectativa sobre o sobrenatural. Ao se posicionar como um documentário sobre uma tragédia da família Palmer (a morte por afogamento de Alice, a filha adolescente), a narrativa incorpora toda sorte de arquivo para reconstituir o evento não-testemunhado e adentrar a intimidade da família. Tele-reportagens, matérias jornalísticas, entrevistas, fotografias de autópsia e criminalística são gradativamente substituídas por imagens caseiras gravadas em Super 8, VHS, *handycam* e celulares. Destacam momentos privados do lar e da família, como férias e festas, e até mesmo os mais íntimos, como vídeos de sexo e de registros terapêuticos.



Figura 19: a fotografia espírita na abertura de *Lake Mungo*.

A promessa sobrenatural se destaca a partir destas práticas audiovisuais: o jovem irmão da menina começa a monitorar seu lar convencido de que o fantasma de sua irmã será revelado. Seus hobbies com imagens variam desde o vídeo até a fotografia: uma prática fotográfica periódica feita do quintal de casa, ele registra uma imagem diária sempre do mesmo lugar – e que apresentam o corpo de sua irmã sobreposto à paisagem. O jovem monta então o sistema de vigilância caseiro para registrar a presença de Alice no lar da família e vultos espectrais surgem no vídeo. As aparições não ficam restritas apenas aos registros do rapaz: um turista durante um passeio com sua esposa flagra pela *handycam* a imagem de Alice vagando perto do lago que tirou sua vida.

Todas as imagens captadas mostram figuras desfocadas, sem definição clara, podem até indicar uma presença espectral, mas indicam também o modo precário e caseiro como foram produzidas. Esta precariedade revela os truques feitos pelo rapaz com espelhos, reflexos, luzes, figurinos e sombras: ilusões caseiras aptas a simular o *ITC* usado pelo rapaz para materializar a presença de sua irmã no cotidiano.



Figura 20: o fantasma fabricado de Alice em *Lake Mungo*.

De acordo com Wetmore “nós vemos sombras aonde existem sombras, mas nós também vemos sombras aonde não há nenhuma. E haverão aqueles dentro da sociedade que irão explorar aquele medo”<sup>206</sup> (2012, p.171). O jovem então confessa a simulação deliberada do fantasma fabricado artesanalmente, o que gera instabilidades na relação familiar. As práticas do rapaz são uma farsa terapêutica que servem para lidar com a perda familiar e não para documentar o sobrenatural. Para a família a farsa trouxe a esperança de um reencontro com a filha perdida, e depois a desconfiança sobre a capacidade que a tecnologia tem em fraudar o valor afetivo das

---

<sup>206</sup> “We see shadows where there are shadows, but we also see shadows where there are none. And there are those within society who will exploit that fear”.

imagens, pois segundo Simone Natale “efeitos de sobreposição produzem imagens ambivalentes que poderiam levar o espectador a reinos fictícios ou crenças apaixonadas, às maravilhas da ilusão ou ao mundo dos espíritos”<sup>207</sup> (2012, p.142).

Apesar de não ter o poder de captar o sobrenatural, o sistema de monitoramento em vídeo caseiro registra uma figura que não foi sobreposta à imagem. Não se trata de um fantasma, é um corpo vivo e ativo que invade a casa para procurar algo no quarto de Alice. A partir desse registro a família investiga e descobre uma fita de sexo escondida no quarto. A fita apresenta um romance secreto mantido entre Alice e o casal de vizinhos da família. Esta fita mostra mais do que a vida sexual da adolescente, mostra também que sua família não conhecia sua vida íntima, mantida oculta de todos, até mesmo de seu namorado.

Com as descobertas audiovisuais a família encara os problemas afetivos que atingem a relação entre todos seus membros, algo que eles procuram sanar com sessões de “terapia mediúnica”. O parapsicólogo que atendia Alice ajuda a família da moça a lidar com sua perda conduzindo tratamentos de hipnose para localizar os traumas ocorridos. Este tratamento, gravado em vídeo, apresenta as angústias da mãe de Alice que não tinha uma boa relação com a filha e nunca conseguiu superar sua perda. Da promessa sobrenatural a narrativa passa a ser melodramática e se foca na reconciliação familiar. E essa reconciliação é estabelecida através do contato afetivo que as imagens do passado de Alice promovem.

A família passa momentos de confraternização junto às imagens da filha falecida, encontram nos bons momentos preservados pelas imagens motivos para unirem-se. A tecnologia, nesse caso, garante um encontro entre a família feito através dos valores afetivos expostos nas imagens: desde a farsa videográfica produzida pelo irmão, ao tratamento terapêutico gravado pelo parapsicólogo, até as lembranças imagéticas dos passeios familiares. O fantasma de Alice é mantido através da memória que a tecnologia permite eternizar. Nestas memórias imagéticas inclusive é possível encontrar outro mistério construído pela adolescente morta.

Em uma fotografia tirada durante um passeio no lago Mungo a família percebe que Alice enterrou alguma coisa no chão. Rapidamente se dão conta que o celular da moça desapareceu e resolvem ir até o lago para procura-lo. Alice havia registrado o

---

<sup>207</sup> “superimposition effects produced ambivalent images that could carry the viewer into fictional realms or passionate beliefs, into the marvels of illusion or the spirit world”.

passeio que fez com algumas amigas por meio da capacidade audiovisual que a tecnologia móvel permite. O celular da menina parece ser uma pista a mais para a vida íntima que ela procurava esconder e, para a família, encontra-lo é uma forma de se relacionar com a memória de sua filha ausente.

Ao final de *Lake Mungo* a disposição sobrenatural quebrada pela farsa terapêutica do rapaz, acaba se concretizando por meio do mais pessoal dos dispositivos digitais, o celular. O vídeo apresenta a aparição espectral que provocou o medo em Alice e a levou a enterrar o objeto. Um fantasma cheio de ruídos e interferências eletrônicas surge em meio a escuridão e é captado pelo celular. De acordo com Heller-Nicholas “Alice percebe que a tecnologia pode expor coisas que é melhor não ver, e ao invés de tentar dominá-la, ela escolhe em vez disso rejeitá-la – literalmente enterrá-la”<sup>208</sup> (2014b, p.158).



Figura 21: o fantasma digital em *Lake Mungo*.

Da mesma maneira que os vídeos e as fotografias forjadas pelo rapaz não conseguiam registrar a presença do sobrenatural, o vídeo do celular de Alice parece não suportar adequadamente a representação monstruosa do espectro. Esta dificuldade que os dispositivos digitais possuem em registrar o sobrenatural demonstra ser um fator de reconfiguração do horror. Shaunak Sen investiga a representação sobrenatural no novo cinema indiano e percebe que “fantasmas, parece, não podem nunca ter alta definição. Eles podem ser de baixa resolução, (na verdade, eles parecem funcionar soberbamente em 240p) mas imagens de alta resolução parecem apenas incapazes de capturá-los”<sup>209</sup> (2014, p.2).

---

<sup>208</sup> “Alice understands that technology can expose things best not seen, and rather than seeking to dominate it, she instead chooses to reject it—to literally bury it”.

<sup>209</sup> “ghosts, it would appear, cannot ever be High-Definition. They can be low resolution, (in fact they seem to work superbly with 240p) but high-resolution images just seem incapable of capturing them”.

A impressão fantasmagórica é configurada pelo crivo da tecnologia, por ela é possível enxergar o que está oculto dos sentidos, mesmo que sua capacidade de resolução do sobrenatural seja limitada. A imagem do espectro mantém certa semelhança com outra imagem mostrada logo no início do filme: a fotografia pericial do corpo de Alice após seu afogamento. Desta forma o celular da garota parece ser capaz de alertar a personagem sobre seu futuro fatalista – o único a prever e registrar a imagem de sua morte. Tomando emprestado o conceito de “visualidade háptica” de Laura Marks (2000) Sen lembra que “termos como ‘tecnologia háptica’ ou ‘visão corpórea’ tornaram-se parte do vocabulário regular em torno de tecnologias de telefone celular hoje”<sup>210</sup> (2014, p.4).

A tecnologia móvel oferece a mais íntima das imagens para a personagem, apresenta um contato privado entre a personagem e sua morte – e isto não era a intenção da adolescente, o registro sobrenatural escapa a seu controle, mas isto demonstra o máximo de intimidade que um usuário poderia ter com seu celular: a impressão particular do que seria o retrato de sua morte, quase como uma *selfie* sobrenatural. A figura da morte apresenta-se em baixa resolução, uma imagem translúcida como nas fotografias de *ITC*, granulada e pixealizada, sem contornos definidos, obedecendo a estética *low-fi* abarcada na dinâmica de produção e circulação de imagens amadoras via celular.

Esta resolução precária, além de se associar a um tipo de decomposição do corpo morto, parece conveniente para uma morfologia do sobrenatural, como destaca Shaunak Sen: “quanto menor a resolução e mais nebulosa a filmagem, mais assustador (e ‘verdadeiro’) o vídeo parece ser”<sup>211</sup> (2014, p.2). Não se pode deixar de notar que o filme aborda uma mentalidade de fascínio ao mesmo tempo em que dispõe uma fobia de que a tecnologia digital possa transparecer ou traduzir a morte, como um “*memento mori* digital”.

Uma premonição é revelada ainda na gravação do tratamento de hipnose conduzido em Alice pelo parapsicólogo. A jovem lida com seu inconsciente na frente da câmera e expõe suas confidências mais íntimas, e isso abarca também uma intuição sobre a morte – uma intuição comungada com sua mãe. Este talvez fosse o motivo

---

<sup>210</sup> “terms like ‘haptic technology’ or ‘corporeal vision’ have become part of the regular vocabulary around cellular phone technologies today”.

<sup>211</sup> “the lower the resolution and the hazier the footage, the scarier (and ‘truer’) the video feels”.

para os problemas de relacionamento entre as duas, uma impressão inconsciente do horror que abateria a família. Por meio das memórias videográficas as personagens conseguem se reconciliar e a família então segue sua vida, inclusive registrando essa superação em um álbum de fotografias.

É neste álbum, por fim, que percebemos a presença constante do espírito de Alice. Se a gravação propositadamente forjada por seu irmão inibe sua presença espectral, as fotografias espontâneas tiradas pela família enquadram sua memória – sempre ali presente nos bons momentos da família. Sua imagem é mesclada ao ambiente, difusa na escuridão e incognitamente emoldurada pela janela, mas vigilante e perseverante sobre a história de sua família. Os momentos domésticos da família são compostos pelos corpos e pelas ações de seus membros. São imagens que representam a integração e união do núcleo familiar, até mesmo por aqueles corpos preservados pela memória afetiva e representados através da tecnologia domesticada – ainda que ambígua ou indeterminadamente.



Figura 22: a presença espectral preservada nas memórias de família em *Lake Mungo*.

### 2.2.2. Máscaras do slasher: “Tuesday the 17<sup>th</sup>”

A domesticação do cinema obedece uma trajetória instalada gradativamente no lar desde o primeiro cinema. Dentro dos códigos estabelecidos pelo found footage de horror podemos encontrar referências aos padrões de consumo, produção e distribuição audiovisual proporcionados às demandas familiares. Alguns filmes, mais do que simplesmente citar estas marcas e as tecnologias que permitiram o domínio doméstico, parecem homenagear as diversas culturas do vídeo comentadas por Buckingham (2009). Este é o caso da trilogia norte-americana *V/H/S* (2012, 2013 [*V/H/S/2*] e 2014 [*V/H/S: viral*]).

Como o próprio título adianta *V/H/S* parece condensar por meio dos diversos curtas que compõem os filmes todos os padrões e hábitos que impulsionaram a popularização do cinema em ambiente doméstico a partir da entrada da tecnologia de VHS na vida familiar. Há um conceito que regula a unidade narrativa em todas as obras, um tipo de “antologia do horror” capaz de abarcar tanto as marcas da domesticação do cinema quanto os estereótipos e figuras que compõem a história do gênero de horror. Desde o primeiro filme podemos ver a proliferação do vídeo digital na vida íntima dos personagens. Os curtas estão integrados em uma dinâmica de montagem que remonta aos cliques de internet.

Como se tratam de inúmeros curtas-metragens realizados por diversos cineastas, no próximo capítulo voltarei a debatê-los. Inclusive, por terem alguns curtas que repetem algumas convenções tratadas em outras análises deste estudo, irei privilegiar apenas três deles (mantendo uma economia mais fértil para traçar questões exclusivas neste filme). Porém para encerrar a discussão sobre a representação do sobrenatural no found footage de horror vale considerar alguns aspectos de pelo menos um dos curtas que integram *V/H/S* – repetido ainda em outro curta deste filme.

Como comentado, o found footage invadiu fronteiras distintas ao longo destes quinze anos de manutenção, e nesse caso *V/H/S* apresenta duas narrativas que remetem a outro subgênero muito popular do horror desde a década de 1970, o *slasher*. A partir de *Halloween* (1978) de John Carpenter popularizou-se o enredo com assassinos mascarados que passariam a retalhar jovens e adolescentes que burlavam ou subvertiam as condutas morais da sociedade. O assassino (muitas vezes uma mistura entre o humano e o sobrenatural) punia a promiscuidade e as minorias sexuais, o uso de drogas e outros rituais da cultura juvenil. Os monstros serviriam a uma manutenção ideológica da sociedade conservadora ocidental: Michael Myers, Leatherface, Jason Voorhees ou sua mãe, e até Freddy Krueger vitimavam os corpos, os comportamentos e as condutas liberais da juventude.

Cada continuação das franquias colecionaria numerosos corpos jovens. Os monstros incorporavam a autoridade desafiada pelos jovens nos espaços privado e público. A cultura de massa contemporânea posicionou o slasher contra as práticas juvenis que fugiam ao controle familiar. Seus corpos foram picotados e transfigurados para mostrar a fragmentação da estrutura sociocultural. Assassinos compulsivos e sobrenaturais seriam os defensores da moral e dos bons costumes abalados pela

intensificação da contracultura juvenil após a Guerra do Vietnã – uma cicatriz profunda na sociedade.

Em dois segmentos, “*Second honey-moon*” dirigido por Ti West, e “*Tuesday the 17<sup>th</sup>*”, dirigido por Glen McQuail, como o título já alude, se concentram nas tradições legadas pelo slasher, com referência direta à franquia *Friday the 13<sup>th</sup>* (1980). Focarei apenas em “*Tuesday the 17<sup>th</sup>*” devido ao apelo a um dos maiores exemplares do slasher: neste curta quatro jovens vão a passeio para um lago margeado por uma pequena floresta e lá encontram um assassino que os elimina sanguinolentamente – uma receita literal do filme que o referencia. Os personagens mantêm o estereótipo da vítima padrão do slasher: há o nerd, o atleta, a loira sexy e a final girl Wendy – que todos os anos retorna ao lago.

Durante o passeio outros indicativos contornam a promessa do slasher, como uma placa de “*Dead End*” sinalizando a morte ao final da jornada. Um clima de descontração juvenil incentiva os desejos sexuais masculinos (confidenciados para a *handycam* diegética). Enquanto os jovens fumam um cigarro de maconha Wendy relata os estranhos assassinatos ocorridos na região, o que traz desconforto para seus amigos – “*Por que eu viria para um lago se soubesse que pessoas tinham sido assassinadas aqui?*”, pergunta a loira assustada.

Enquanto a representação das jovens vítimas permanece inalterada, a figura do assassino recebe outra configuração – embora esta configuração acompanhe a tradição do slasher em manter a identidade monstruosa encoberta. É a câmera que anuncia a presença do assassino através de interferências eletrônicas sobre a imagem. Sempre que algum *glitch* surge na tela o assassino se materializa, como se seu corpo gerasse ruídos sobre o registro. Sua imagem é impedida de ser definida apropriadamente, indeterminada por interferências eletrônicas, como uma estratégia que “zomba das promessas da tecnologia digital. Não só isso muitas vezes é degradado a ponto de ser apenas um borrão apressado, duvida-se ainda se poderia mesmo ser chamado de uma imagem”<sup>212</sup> (STEYERL apud SEN, 2014, p.9).

---

<sup>212</sup> “it mocks the promises of digital technology. Not only is it often degraded to the point of being just a hurried blur, one even doubts whether it could be called an image at all”.



Figura 23: a máscara de *glitch* do monstro em “Tuesday the 17<sup>th</sup>”.

Ao passo que retoma arquétipos tradicionais de um subgênero, o curta busca expandir as fronteiras e renovar a representação do assassino ao proibir o dispositivo feito para um uso doméstico e amador de registrar as imagens de algo extraordinário, algo que fugiria a suas funções ordinárias. A diferença entre as máscaras dos assassinos usadas no passado e a deste está na dependência que o monstro tem em relação a câmera – a câmera é sua máscara. A forma de materializar sua representação está diretamente atrelada à câmera: não haveria assassino se não houvesse câmera para materializa-lo. A estratégia, pelas palavras do diretor Glen McQuail,

era criar um assassino visualmente evasivo que faria o público se questionar sobre o que estão vendo, e mais importante, deixar o público questionando o que as vítimas viram. O assassino é uma presença invisível que só aparece na câmera? Ou talvez seja algo além do físico que a câmera mal possa suportar?<sup>213</sup> (2012, 5).

Wendy conta em sua história, afinal verídica, não se lembrar da aparência do assassino. Outras propriedades sobrenaturais caracterizam o monstro, como a personagem recorda: aparições repentinas, estar em dois lugares ao mesmo tempo, uma indestrutibilidade contra qualquer ataque. Tais atributos evocam uma nostalgia audiovisual, pois trazem as marcas do passado do slasher e também de um tempo em que as ameaças poderiam ser classificadas e administradas adequadamente.

Em sua análise sobre o *remake* dos clássicos do slasher no período pós-11/09, Kevin Wetmore associa esta sensação de nostalgia aos traumas sofridos com a violência inesperada dos ataques terroristas: “ninguém sabe aonde o assassino está, como e quando ele poderá atacar em seguida, e, em alguns casos, até quem ele é [...]. O filme slasher refeito nos permite conter e controlar nosso terror nos assassinos sem

---

<sup>213</sup> was to create a visually evasive killer that would have the audience questioning what they are seeing, and more importantly, leave the audience questioning what the victims saw. Is the killer an invisible presence that just shows up on camera? Or perhaps something more physical that the camera can barely pick up on at all?

rosto que estão lá fora para nos pegar”<sup>214</sup> (2012, p.198). Nostalgia nesse sentido assume uma forma conservadora que segundo Wetmore procura considerar e re-imaginar o presente como se fosse o passado – e a punição dos comportamentos que confrontam a moral representada pelo assassino é sensível nesse âmbito.

O assassino continua a ser atraído pelos impulsos sexuais dos jovens, bem como pelo uso de drogas, mas tudo isso é, antes de mais nada, registrado em vídeo. Desde o início Wendy pede para seus amigos gravarem a floresta, gravarem as ruínas de um muro, gravarem o lago, todas as atividades devem ser desempenhadas para e registradas pela câmera. Antes mesmo do assassino surgir a câmera libera *inserts* de mortes; memórias armazenadas e recuperadas por seus sensores digitais.



Figura 24: as memórias digitais em “Tuesday the 17<sup>th</sup>”.

Wendy parece entender que os comportamentos dos jovens, quando registrados pela câmera, catalisam a aparição e as punições do monstro. Antes de contar a lenda do assassino, a personagem já demonstrava ter outros motivos para o passeio, mais íntimos e particulares. Sua intenção original é usar seus supostos amigos como iscas para atrair o assassino e se vingar dele, pois ela já passou por isso e sabe que a câmera pode induzir tanto as atitudes dos jovens quanto as do monstro. Wendy traz marcas de um passado violento que a câmera conserva em sua memória e não se importa que outras pessoas precisem morrer para ela pôr fim em um horror estimulado moral e audiovisualmente.

A câmera funciona, assim, como uma armadilha para as vítimas e para o assassino, porque é capaz de estimular a aparição do mal. Wendy emprega a tecnologia como uma arma contra o monstro e os jovens. Neste regime, como é de se

---

<sup>214</sup> “no one knows where the killer is, how and when he might strike next, and, in some cases, even who he is [...]. The remade slasher film allows us to contain and control our terror at the faceless killers who are out to get us”.

esperar em um slasher, a morte é trazida para o primeiro plano, o interior dos corpos são expostos em detalhes excessivos. Contudo as interferências eletrônicas se pronunciam e passam a encobrir o sensacionalismo da violência – parecem funcionar como tarjetas digitais de censura que cobrem partes da violência explícita, o que de certa maneira nos compele a penetrar mais a imagem, forçar o olhar para tentar ver o que está encoberto. Tripas, sangue, olhos dependurados, corpos perfurados e mutilados são apresentados explicitamente, porém compostos com ruídos digitais.



Figura 25: as interferências digitais sobre a morte em “Tuesday the 17<sup>th</sup>”.

Wendy manipula seus amigos para que ajam segundo o estereótipo das vítimas dos slashers, ela controla as condutas mostradas para a câmera sabendo que a câmera irá provocar comportamentos sociais espelhados nas representações midiáticas e, por conseguinte, irá provocar a aparição do monstro – ela conhece a “intimidade” que uma câmera pode solicitar. Wendy atribui aos personagens papéis sociais de vítimas potenciais do slasher. Enquanto cita padrões do horror, o segmento cita a ansiedade social em representar os momentos íntimos através de padrões da mídia digital – e são essas afrontas morais e midiáticas, afinal, que provocam a punição do monstro.

Todas as interferências eletrônicas acusam não só a presença evasiva do monstro, mas culpam também a câmera de influenciar a presença do horror. O poder de visibilidade da câmera traz à tona sua função em atrair violências para a lente, mas simultaneamente mostra sua insuficiência em determinar o mal. O horror estimulado pela câmera não pode ser mostrado através dela e se a câmera não é capaz de “capturar” a imagem do assassino, também não é capaz de detê-lo – não é possível vencer aquilo que interfere e impede o poder de visibilidade da câmera amadora.

Nesse sentido o found footage de horror intercede contra o poder de visibilidade garantido aos amadores pela tecnologia digital. Como visto em *Atividade Paranormal* a câmera, além de impotente contra uma ameaça invisível, é também a

responsável pela intensificação de uma ameaça. A mesma tecnologia que permite hoje uma democratização da produção audiovisual amadora se torna a fonte das crises e fobias nos lares. O monstro se desenvolve junto ao poder de visibilidade concedido pela tecnologia digital e passa a punir o direito de expressão que o amador recebeu com a popularização desta tecnologia.

Todas as tecnologias surgidas com o desenvolvimento da modernidade, sejam elas de comunicação ou não, carregam uma promessa ambivalente, entre a utopia de um futuro aperfeiçoado e a distopia de um uso criminoso ou inconsequente gerado através dela. David Skal considera este aspecto já na filmografia de horror da década de 1950, pois “como todos os deuses, a energia atômica tinha o poder de agradar, bem como de punir”<sup>215</sup> (p.248). Com a mesma intensidade a tecnologia digital implica um lado positivo vislumbrado na domesticação e no acesso audiovisual, e talvez seja isso que traga seu lado negativo.

O empoderamento concedido pela tecnologia reserva uma faceta destrutiva tanto ao indivíduo, quanto à sociedade, especialmente no que tange seu emprego para a vigilância e para o exibicionismo. O regime de vigilância que atinge todo o corpo social estabelece novos poderes de visibilidade para o controle do indivíduo. Neste âmbito as contraofensivas do cidadão apoiam-se na domesticação da tecnologia de modo a reivindicar seu direito de auto-representação. Enquanto a vigilância naturaliza-se em todos os aspectos da vida cotidiana, seja como ferramenta de coerção social e moral, seja também como uma “marca estética” incorporada pela cultura de massa, o exibicionismo surge como uma afronta à soberania de visibilidade – e esta disputa de poderes pode trazer novas fobias reiteradas pela cultura.

No próximo e último capítulo deste estudo o problema do empoderamento da tecnologia digital será tratado através deste sintoma: uma disputa de poderes entre os tradicionais detentores do poder de visibilidade e os agentes emergentes no campo da visibilidade digital legou ao found footage de horror receios e preocupações sobre os usos mal intencionados feitos com a tecnologia digital. E estas preocupações escondem uma mentalidade muito mais nociva ao indivíduo e à sociedade do que os problemas que procura acusar – uma tecnofobia que toma a tecnologia usada pelo amador como bode-expiatório para defender valores conservadores.

---

<sup>215</sup> “Like all gods, atomic energy had the power to please as well as punish”.

### 3. Vigilância Exibicionista

“Iahweh, tu me sondas e conheces:  
conheces meu sentar e meu levantar,  
de longe penetras o meu pensamento;  
examinas meu andar e meu deitar,  
meus caminhos todos são familiares a ti.  
A palavra ainda não me chegou à língua,  
e tu, Iahweh, já a conheces inteira”.

*Bíblia de Jerusalém*, Salmo 139, Versículos 1 a 4.

Parece muito natural ao cinema estimular atitudes voyeurísticas tanto no público quanto nas próprias personagens de suas narrativas. As respostas decorrentes destas atitudes são variadas: no melodrama, por exemplo, a instituição de um olhar público que julga as condutas morais apresentadas pelo filme e seus personagens é componente da comoção corporal que toca o espectador; a pornografia expõe a intimidade corporal com performances e secreções sexuais explícitas para a audiência compartilhar de seu êxtase; o horror exhibe corpos violados e monstruosos para seus personagens como forma de emular um contato agressivo junto ao corpo do público. Embora essas atitudes voyeurísticas possam ser prazerosas para os espectadores, muitas vezes podem legar destinos fatalistas para os personagens envolvidos nas tramas, em especial naquelas cujo teor predominante é um crime.

O clássico de Alfred Hitchcock *Janela Indiscreta* (1954) abre literalmente várias oportunidades voyeurísticas logo no início da narrativa. Várias janelas exibem corpos em narrativas distintas simultaneamente: entre estas vemos o conflito entre dois vizinhos que resulta em romance; em outra, uma mulher jovem, bonita, atlética, desinibida e por isso cobiçada pelos rapazes, termina solitária; e a mais importante, aquela janela que predomina sobre o olhar e o filme, a que contém um crime doméstico – a suspeita de que um homem tenha agredido e assassinado sua esposa. Mesmo não sendo um found footage de horror, o filme de Hitchcock incorpora a perspectiva do olhar do personagem ao atribuir-lhe uma câmera fotográfica com uma lente teleobjetiva. E somente isto já bastaria ao ato voyeurístico.

Esta câmera mobiliada no mundo diegético capacita não só o personagem a exercer seu caráter de voyeur, mas ao perceber um comportamento suspeito em uma das janelas que observa rotineiramente, passa também a funcionar como um tipo de

investigador-vigilante. A janela emoldura o crime ocorrido na privacidade do lar e ao expor os corpos posiciona-os entre vítima e vilão para o julgamento do olhar público concedido pela câmera – acionada como um mecanismo de vigilância moral do espaço doméstico. A vigilância, nesse sentido, proporciona uma relação com a tecnologia capaz de expandir as fronteiras da família e expor o ambiente doméstico para um olhar moralizante que julga as ações dos corpos enquadrados pela objetiva em sua privacidade. Mais do que a janela, a fotografia é indiscreta.

Como uma evidência que não pode ser negada, a fotografia é de fato indiscreta, captando informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas. A fotografia é mediadora entre o público e o privado, atestando uma intimidade de corpos que agora se torna um fato verdadeiro (GUNNING, 2004, p.37).

Como uma “espionagem doméstica”, *Janela Indiscreta* indaga várias questões latentes na sociedade contemporânea; da violência doméstica que instiga um mistério, à capacidade obtida pelas tecnologias imagéticas de invadir e captar a privacidade alheia, ou ainda o poder da imagem técnica na investigação de um crime. O personagem possui o necessário para dedicar-se também à atividade de vigilância: uma câmera com lente teleobjetiva; corpos distribuídos em uma arquitetura privilegiada para a observação; e atenção para acompanhar as ações paralelas que ocorrem nas diversas janelas – já que está imobilizado com a perna quebrada.

Em certo sentido o filme parece sugerir uma “máquina de ver”, que como proposto por Michel Foucault, “é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela se torna um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira” (2014, p.201). Nesta “máquina de ver” Alfred Hitchcock oferece uma série de narrativas privadas para o olhar público julgar os dilemas e desvios morais e sentimentais de cada personagem. Tal premissa apoia-se em codificações estabelecidas pelo melodrama fílmico canônico, uma forma de engajar o espectador a partir dos conflitos privados expostos publicamente, como sugerido por Mariana Baltar:

Os valores devem ser mostrados de maneira exemplar – a virtude e a vilania, o bem e o mal – e, por isso, são apresentados nas ações dos personagens colocados em situações limites, ações estas que devem estar submetidas a um olhar público presentificado claramente na narrativa. Dessa maneira, sob o julgo desse olhar público, processa-se, com mais intensidade, todo um convite ao engajamento através da mobilização de sentimentos de compaixão e comoção (2007, pp.89-90).

Dessa maneira, pode-se dizer inclusive que em *Janela Indiscreta* até mesmo a invasão de privacidade realizada pelo protagonista munido com a câmera (ainda que possua uma “justificativa moral” para tal) enfrenta um tipo de julgamento, e ao final ele também é punido por suas condutas indevidas – isto é, o personagem é atirado junto com a câmera através de sua própria janela, retirado para fora de sua privacidade e segurança narrativa, destituído de seu caráter de observador e agora exposto ao espaço e ao olhar público.

Enquanto esteve oculto pela lente de longo alcance do aparato, o personagem pôde monitorar as ações do corpo suspeito, mas quando este disfarce mediado caiu, o voyeur tornou-se vítima da promessa de vigilância do próprio aparato – nesse caso a prática de vigilância exibida ou exposta tem seu poder de segurança e proteção ameaçado e subvertido contra si mesmo. Para Foucault, vigilância faz parte de um regime disciplinar que “se exerce tornando-se invisível: em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos” (2014, p.183). No filme a máquina de vigilância expôs o vigilante ao vigiado, e seu poder foi anulado pelo suspeito denunciado pela câmera.

Gunning apresenta uma articulação entre tecnologias e saberes nascentes – a fotografia, a classificação corporal e a criminalística – como marcas estilísticas das narrativas policiais no primeiro cinema. Tal articulação não foi arbitrária, são preceitos dos projetos modernos, formas de disciplinar e punir a massa de sujeitos nas cidades. O uso da fotografia não se deu somente como recurso pericial, mas também como registro de flagrante, devido a sua “capacidade de capturar a evidência de um crime, o próprio ato desviante” (2004, p.38). *Janela Indiscreta* participa de uma preocupação histórica que acompanha as normatizações surgidas ao longo da modernidade, estendidas também ao cinema ainda em sua gênese.

O regime do visível como um instrumento do poder é parcialmente baseado em ocultar da visão o mecanismo do olhar. A parte fotografada, por outro lado, é punida com uma visibilidade inextirpável, denunciada por um corpo que não pode esconder e que está disponível e legível para o especialista em investigação (p.56).

Tom Gunning reconhece esta marca em uma produção de Edison dirigida por Edwin S. Porter em 1906. O curta-metragem *Getting Evidence* explora o cotidiano de um detetive particular contratado para seguir, espionar e retratar com sua câmera indivíduos suspeitos de cometerem delitos morais, casos de adultério e traições. Em

diversos momentos o detetive é ameaçado pelos objetos de sua vigilância, enfurecidos por estarem sendo fotografados em locais privados e momentos íntimos. Em uma cena em que tenta flagrar um casal passeando de carro, o detetive chega até a ser atropelado – claro, junto com sua câmera. Sempre que descobrem a vigilância, os vigiados impedem a prática, pois nestes casos “o corpo tornou-se um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlado por seu enunciador” (GUNNING, 2004, p.51).



Figura 26: a violência dos vigiados em *Getting Evidence*.

Não só a fotografia é tida no filme como técnica e recurso de vigilância, *Getting Evidence* também proporciona um vínculo muito próximo e natural entre cinema e vigilância. Uma atração mútua entre uma linguagem artística e uma ferramenta de poder disciplinar erigida através do corpo, pois, nos lembra Gunning, “tanto no processo legal de identificação quanto em suas elaborações fantasiosas na ficção policial, o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo” (2004, p.38). As “imagens de vigilância” que flagram um delito, sejam fotografias, notícias, documentos ou filmes, produzidas através da ficção ou por meio do aparelho de vigilância disciplinar, compõem narrativas relevantes e altamente proliferadas através da mídia. Mostram, como comentado por Foucault, os perigos que rondam a vida cotidiana, perigos estes muitas vezes encobertos pelo próprio cotidiano:

O noticiário policial, junto com a literatura de crimes, vem produzindo há mais de um século uma quantidade enorme de “histórias de crimes” nas quais principalmente a delinquência aparece como muito familiar e, ao mesmo tempo, totalmente estranha, uma perpétua ameaça para a vida cotidiana, mas extremamente longínqua por sua origem, pelo que a move, pelo meio onde se mostra, cotidiana e exótica (2014, p.281).

Quando se prestam a reconstituir editoriais jornalísticos, as “imagens de vigilância” fomentam histórias que procuram marginalizar um “padrão de criminoso”, um tipo específico de indivíduo que escapa às normas modernas, sejam elas morais ou não. O olhar sobre um “padrão de criminoso”, ainda que possa ser taxado de arbitrário, corrobora sua culpa a partir da idoneidade da imagem fornecida pelo aparelho de vigilância, “uma vez que o testemunho é tecnológico e não humano, sua evidência tem um crédito correspondente maior à verdade, uma vez que o ‘aparelho não pode mentir’” (GUNNING, 2004, p.56).

Por um lado a tecnologia determina a culpa de um indivíduo, por outro, o fato de estar sob vigilância predetermina sua condição marginalizada, já que, de acordo com Zygmunt Bauman, “todo e qualquer tipo de vigilância serve ao mesmo propósito: identificar os alvos, localizá-los e/ou concentrar-se neles – toda a diferenciação funcional começa nessa base comum” (2013, p.88). A tecnologia de vigilância, assim, atinge sua vertente excludente ao determinar tipos específicos de ameaças que precisam ser vigiadas, separar extratos de indivíduos entre os que devem ser protegidos pela vigilância, e os que ameaçam a segurança e precisam ser vigiados.

Todos nós devemos identificar os inimigos da segurança para não sermos incluídos entre eles. Precisamos acusar para sermos absolvidos, excluir para evitarmos a exclusão. Precisamos confiar na eficácia dos dispositivos de vigilância para termos o conforto de acreditar que nós, criaturas decentes que somos, escaparemos ilesos das emboscadas armadas por esses dispositivos (BAUMAN, 2013, p.98).

Embora tenha um poder de visibilidade e a legitimidade do testemunho tecnológico, a vigilância pode ser uma ameaça ao indivíduo, exatamente porque promove uma individualidade, segrega os sujeitos e os classifica segundo sua ótica. Nesse caso, sugere Foucault, “a visibilidade é uma armadilha” (2014, p.194), uma ameaça definida pelo o que o poder tecnológico faz visível, “mas”, lembra-nos Bauman, “a tecnologia é conhecida pela cegueira” (2013, p.104), e também pode nos ameaçar por aquilo que não enxerga. O “padrão de criminoso” das notícias policiais e também de *reality shows* policiais, como o clássico *COPS*, algumas vezes dá lugar a suspeitos mais difusos e mais populares na mídia e na ficção do que em outras épocas.

Trata-se de um elemento que vai contra o “padrão de criminoso”, como comenta Foucault, “o contranoticiário policial destaca sistematicamente os fatos de delinquência da burguesia, mostrando que ela é a classe submetida à ‘degenerescência

física’, à ‘podridão moral’” (2014, p.283). A família burguesa passa a ser monitorada em sua privacidade, a vigilância fotográfica e videográfica protege o lar das ameaças externas, mas também revela os perigos internos. Gradativamente a família se estabelece como um fator de suspeita permanente na sociedade e na ficção.

Um poder de visibilidade que deve atuar invisivelmente; por outro lado, quando a vigilância se faz visível há ainda a função de instalar um olhar regulador sobre os sujeitos. A vigilância serve como instrumento preventivo, pois ainda que não possa cobrir uma totalidade, sua presença no espaço público funciona como um mecanismo disciplinar para inibir os desvios e moralizar os comportamentos sociais dos indivíduos. A vigilância enquanto ameaça visível é recorrentemente definida pela figura onipotente do Grande Irmão, uma metáfora Orwelliana pós-Segunda Guerra usada para nomear a entidade Estatal criada como instrumento de controle e de manutenção ideológica de seu poder sobre o comportamento da população.

Se a modernização do espaço urbano compele um regime de vigilância, a guerra é um modo muito fortuito de ampliar um estado de vigilância, como pode ser visto nas páginas de *1984*. Nesse sentido, a Guerra ao Terror foi travada através de avanços da tecnologia da informação e da segurança, tanto no âmbito bélico, quanto no de visibilidade e transparência. Para deter um inimigo disperso e incógnito as práticas de vigilância figuram entre as principais estratégias da contraofensiva ao terrorismo feitas pelos governos ocidentais, em especial o dos Estados Unidos.

Após os atentados de 11/09 o imaginário sobre as catástrofes imprevisíveis alertou o mundo e o cinema para a crescente atmosfera de desconfiança que respaldava as práticas de vigilância e controle sobre o privado. O medo do mal que o outro pode trazer reabilitou figuras de paranoia na era digital. A imprevisibilidade que espanta uma ameaça mantém a sociedade em um constante estado de alerta, pois segundo Bauman “a morte é agora uma presença permanente, invisível, mas vigilante e estritamente vigiada, em cada realização humana, profundamente sentida 24 horas por dia, sete dias por semana” (2008, p.59).

Michel Foucault contraria a máxima sobre o espírito do tempo defendida por Guy Debord ao declarar que “nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância” (2014, p.209). Recobrando Foucault, “*The Surveillance Society*” foi o título dado à matéria escrita por Adam L. Penenberg na revista *Wired* (2004, vol.9,

n.12) para descrever a profunda investida governamental sobre a sociedade após o 11/09. Penenberg argumenta sobre a naturalização que estes mecanismos de vigilância e segurança receberam com a difusão dispersiva da tecnologia digital e a internet, pontuando que “preocupar-se é um desperdício de tempo. A vigilância está aqui. Era inevitável. Mas o estado de vigilância não é”<sup>216</sup> (2004, p.2).

Entrevistando David Brin, autor de *The Transparent Society: will technology force us to choose between privacy and freedom?* (1998), a matéria de Penenberg apresenta pontos de cisão angariados com a tecnologia digital para o povo desafiar e combater o poder de vigilância do Estado: “os poderes de visão e informação estão se expandindo exponencialmente nas mãos do povo, muito mais rápido do que eles estão sendo adquiridos pelo governo”<sup>217</sup> (p.6). Hille Koskela (2004) avalia uma reação adversa pós-11/09, uma crescente disputa com os mecanismos de controle e vigilância do Estado. Como afronta aos olhares de um Grande Irmão, um grande exibicionismo dos corpos avançou sobre as ameaças da vigilância moderna, e a tecnologia de visibilidade voltou-se contra os mecanismos de controle, pois “o medo da exposição foi abafado pela alegria de ser notado” (BAUMAN, 2013, p.30).

Em seu artigo dedicado a compreender o empoderamento do exibicionismo concedido pelas novas tecnologias de comunicação, Hille Koskela, seguindo o estudo de Nic Goombridge (2002) sobre o repertório que os sistemas de CCTV oferecem para produtos criminais da cultura popular, defende que se há uma fascinação voyeurística em olhar, há, reciprocamente, uma fascinação em ser visto, quer dizer, “se estar sob vigilância para alguns é desagradável, para outros é um modo de aumentar sua visibilidade”<sup>218</sup> (2004, p.204).

Koskela sustenta que o exibicionismo confere um verdadeiro poder ao cidadão. Ao tentar inverter a ordem representacional, o exibicionismo faz os objetos do olhar serem os próprios sujeitos de suas representações: “em outras palavras, pode ser alegado que o que eles realmente fazem é *reclamar os direitos autorais de suas*

---

<sup>216</sup> “worrying is a waste of time. Surveillance is here. It was inevitable. But the surveillance state is not”.

<sup>217</sup> “the powers of vision and information are expanding exponentially in the hands of the people, far faster than they are being acquired by government”.

<sup>218</sup> “while being under surveillance is unpleasant for some, others are eager to increase their visibility”.

*próprias vidas*. A lógica é simples: se praticamente qualquer um pode circular a imagem de alguém, por que não fazê-lo esse alguém mesmo”<sup>219</sup> (2004, p.206).

Vigilância adquire um significado drástico e amplo na contemporaneidade, desde o sistema restrito de vídeo do espaço público, ao monitoramento privado do ambiente doméstico, passando pelo exibicionismo pornográfico feito por redes sociais, até a “prisão de visibilidade” produzida por reality shows televisivos. Vigilância é uma pauta e uma preocupação pública, fonte de ansiedades culturais e de disputas de poderes de visibilidade. Constitui ainda um campo de conhecimento explorado em distintas abordagens, como pode ser visto no compêndio editado por Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty e David Lyon *Routledge Handbook of Surveillance Studies* (2012), ou mesmo no periódico editado pelo *Surveillance Studies Centre* da *Queen’s University* no Canadá, *Surveillance & Society*<sup>220</sup>: os “*Surveillance Studies*” possuem ramificações políticas, judiciais, sanitárias, sexuais e comerciais, além de um recorte em que implica suas modalidades estéticas e artísticas.

“Vigilância”, portanto, tornou-se não apenas um tema narrativo e discursivo, mas uma modalidade estética reconhecível. Consuelo Lins e Fernanda Bruno, por exemplo, chamam esta categoria de “vigilância artística”, uma forma abarcada em diversas produções que não se limitam a reproduzir apenas os circuitos restritos de vigilância, é um recurso que “amplia suas possibilidades de criação para uma multiplicidade de câmeras espalhadas pelo campo social” (2010, p.211). As autoras reconhecem uma mudança no paradigma deste regime, uma transição entre uma estética “clássica” e outra “contemporânea”, na qual o regime de vigilância se articula ao sensacionalismo exibicionista da mídia digital, isto é, “vigilância e espetáculo se entrecruzam e, tanto em um quanto em outro, podemos reconhecer não apenas um método de controle, mas também um repertório cultural multifacetado” (p.216).

A “vigilância artística” atual elege novas formas de visibilidade e novos corpos para serem vistos. Particularmente no campo do cinema é possível imprimir esta rubrica em uma diversidade de títulos, dos mais variados estilos e gêneros, entre documentários e ficções. Quando se trata de ficção criminal, em geral, são filmes que exploram uma “estética de vigilância” em suas narrativas e em suas formas, e tendem

---

<sup>219</sup> “in other words, it can be claimed that what they actually do is *reclaim the copyright of their own lives*. The logic is simple: if practically anyone else can circulate one’s images, why not do it oneself”.

<sup>220</sup> Disponível em: <<http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/index>>.

a traçar um percurso similar aos exemplares citados mais acima, alguns até homenageando e avançando o clássico de Hitchcock, como *Dublê de Corpo* (1984) de Brian De Palma. Garret Stuart (2013, p.5) nomeia esse tipo de cinematografia de “filme de vigilância” e destaca que há inclusive uma categoria para venda de DVDs e Blu-Rays no site *Amazon* chamada “*surveillance movie*”.

No caso do filme de horror, o desejo que compele o exibicionismo e a moral que conduz à vigilância são tratados como paralelos que muitas vezes convergem para o medo. Mesmo que diversas obras ao longo da história do cinema possam mostrar interesse pelo assunto, essa é uma estratégia marcante na recente produção de horror, principalmente no diálogo íntimo estabelecido entre a vigilância e dois subgêneros que ganharam destaque no cenário cultural pós-11/09, o torture porn e o found footage. Alguns pesquisadores atentam para filmes produzidos após a catástrofe que inaugura o século XXI e que mantém uma relação mais adensada com as técnicas e políticas de vigilância: uma consequência traumática incorporada na materialidade fílmica tanto do torture porn, de acordo com Steve Jones (2016) e Evangelos Tziallas (2010), como também do found footage de horror, segundo analisam Kevin Wetmore (2012) e também Tziallas (2014).

Muitos destes found footage de horror repercutem os receios em relação ao mau uso da tecnologia, mas agora transferem a responsabilidade para o uso cotidiano, ou seja, a tecnologia digital, nesse caso, gera preocupações sobre sua democratização em massa. O cidadão comum que teve acesso a um tipo de tecnologia de vídeo torna-se responsável pelas consequências de sua manipulação indevida ou destrutiva, na condição de vítima e vilão potencial. Ainda que exponham um otimismo prometido pelas novas tecnologias e a revolução digital, estes filmes remontam à face conservadora que a sociedade tem sobre participação midiática, afinal “espelham os medos que rondam a popularização em massa de novas formas e tecnologias de mídias desde o começo da modernidade” (BURGESS; GREEN, 2009, p.41).

O found footage de horror, que se alimenta de expectativas éticas originadas na promessa de real da mídia amadora, subverte seus valores ao recorrer a tradições morais e figuras de alteridade recorrentes na história do gênero. Simultaneamente ostentam o poder que a revolução digital confere às massas, e reafirmam valores reacionários sobre as ideias de progresso e visibilidade midiática. Parecem exercer o tradicional papel de “contos morais” que inspiram fobias para regular condutas,

porém agora espelham os valores da contemporaneidade, pois “todo conto moral atua espalhando o medo. Se, contudo, o medo disseminado pelos contos morais de outrora era um medo redentor [...], os ‘contos morais’ de nossa época tendem a ser impiedosos – não promovem nenhum tipo de redenção” (BAUMAN, 2008, p.43).

Este último capítulo aglutina as diversas questões desenvolvidas sobre o found footage de horror ao longo dos anteriores, visto que a questão da vigilância atravessa e é atravessada por todo o debate traçado neste estudo: pela influência que recebe da atmosfera da guerra e da modernização urbana, por destacar o corpo como fonte e alvo de poderes e ameaças da visibilidade, por concentrar no lar e na família os receios e olhares por trás da insegurança e do exibicionismo. Esta análise não pretende acusar ou redimir os mecanismos e as práticas de segurança, mas questionar como alguns filmes discutem as ansiedades e ambivalências refletidas nas dinâmicas de vigilância e de exibicionismo no início do século XXI.

Mais do que um tema norteador, “vigilância” é uma categoria analítica descoberta através da experiência fílmica, e essa é uma experiência que remonta também a ansiedades enraizadas em uma cultura de narcisismo, preconceito e suspeita. Em uma sociedade em que a “confiança” é considerada uma ameaça potencial para o indivíduo, a tecnologia fomentou expectativas ambivalentes em torno da eficácia dos aparelhos de vigilância. Embora haja um crescente desenvolvimento tecnológico para vigiar os horrores dos espaços públicos e privados, seu alcance não nos protege dos medos alastrados pela mídia sensacionalista, é antes um produto da manutenção ideológica do “mercado de insegurança” que também ajuda a promover. A tecnologia imagética assim traduz um paradoxo, pois “de um lado, estamos mais protegidos da insegurança que qualquer geração anterior; de outro, porém, nenhuma geração anterior, pré-eletrônica, vivenciou os sentimentos de insegurança como experiência de todos os dias (e de todas as noites)” (BAUMAN, 2013, p.100).

### **3.1. Poderes da vigilância**

Os vínculos entre cinema e vigilância são profundos e prolongados, ainda que à primeira vista possam parecer óbvios devido ao regime de visibilidade icônica a que ambos recorrem. Tais vínculos, não obstante, são atrelados também a várias técnicas, tecnologias e saberes surgidos e desenvolvidos ao longo da modernidade, ambições

de uma sociedade obcecada com visibilidade e controle, como observa Dietmar Kammerer “a história do cinema começou com a mesma ânsia de saber, com o olhar científico e a observação de pessoas em movimento que caracteriza muitos usos de CCTV hoje<sup>221</sup>” (2004, pp.473).

Dotar o olhar de um poder amplificado e irrestrito sobre o mundo, o indivíduo e a realidade tornou-se uma busca constante na ciência, na política, no mercado de massa e nas artes. Enquanto uma meta moderna a visibilidade foi privilegiada em diversas formas, sobretudo nas que progressivamente assumiam um papel íntimo na vida cotidiana, e nesse caso inserem-se também os mecanismos de vigilância.

Em seu estudo sobre a história da instituição prisional Foucault toma um conceito da filosofia utilitarista de Jeremy Bentham para refletir sobre o princípio de poder da visibilidade. O panóptico concebido por Bentham é um conceito aplicado ao sistema prisional (e em outros sistemas que se fizesse necessário, como manicômios e escolas por exemplo) para permitir um controle automatizado daqueles que estivessem sob inspeção. De acordo com Foucault “o panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (2014, p.195).

Esta máquina panóptica parece possuir inspirações divinas, uma visão geral que apenas aos deuses seria permitido: a onividência que produz uma onisciência e permite assim a onipotência sobre tudo e todos – uma “imitação de Deus” ou um “Deus artificial” como destaca Jacques-Alain Miller (2008, p.91). Onividência, onisciência e onipotência são atributos comungados entre os deuses e a vigilância moderna que, resumidamente nas palavras de Bruno, “pode ser definida como a observação sistemática e focalizada de indivíduos, populações ou informações relativas a eles, tendo em vista produzir conhecimento e intervir sobre os mesmos, de modo a conduzir suas condutas” (2013, p.18).

Mais do que apresentar seus atributos de divindade em instituições correcionais, pedagógicas e clínicas, Foucault compreende o exercício dos poderes do panóptico em todo o campo social, trata-se de “um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações do poder com a vida cotidiana dos homens” (2014, p.198). Assim, os poderes do panóptico, como quer sua inspiração

---

<sup>221</sup> “The history of cinema started with the same eagerness to know, with the scientific look and the observation of people in motion that characterizes many uses of CCTV today”.

divina, devem se exercer sobre o corpo e o espírito, agir sobre o comportamento, a intimidade e o pensamento; devem reger o cotidiano, a rotina, o tempo e o espaço; intervir sobre a subjetividade do indivíduo para protegê-lo do outro e até de si mesmo; devem, por último, moldar e naturalizar as condições em que a vida deverá ser vivida – como uma predestinação.

Esta inspiração divina é o que mobiliza o aparelho de vigilância a ser usado como instrumento regulador das condutas mundanas nas cidades – lembrando que o regime de vigilância é apenas um dos diversos empreendimentos exercidos pelo poder disciplinar sobre o indivíduo. Em seus desdobramentos e incrementos tecnológicos a vigilância obteve com a imagem eletrônica suas atuações mais disseminadas e naturalizadas na vida pública, inicialmente, e na vida privada subsequentemente.

Conforme afirma Fernanda Bruno trata-se de um progresso natural de controle: “práticas de vigilância que num passado recente estariam restritas a grupos específicos e justificadas por razões particulares são incorporadas no cotidiano da vida urbana, da rotina familiar, das relações sociais, das formas de entretenimento” (2013, p.23). Pode-se dizer que esta naturalização do regime de vigilância na vida cotidiana deve-se ao alastramento que os circuitos de segurança e CCTV vêm obtendo desde a segunda metade do século XX, especialmente em grandes centros urbanos.

Como modo de precaver e investigar os marginais suspeitos ou os indesejados de certos locais, os sistemas de vídeo-monitoramento avançaram sobre o espaço público e semi-público, como hospitais, escolas, universidades, shoppings e diversos estabelecimentos comerciais ou estatais – o popular adesivo “sorria, você está sendo filmado” parece atualizar alegremente a repreensão bíblica “os olhos do Senhor estão em todo lugar” (*Provérbios*, 15:3). Com tamanha cobertura videográfica ser vigiado, queira-se ou não, é um hábito comum e rotineiro a qualquer pessoa que trafegue pelo espaço público de uma cidade – somos observados pelas lentes espalhadas naturalmente por todo nosso ambiente.

Entretanto, também é possível considerar outro aspecto desta naturalização da vigilância, e talvez uma de suas facetas mais preocupantes: a autovigilância. Neste sentido, o olhar externo da vigilância engaja um olhar interno do próprio vigiado que regula suas ações e emoções – esse tipo de naturalização íntima é a principal ameaça do Grande Irmão em *1984*. Para Fernanda Bruno a autovigilância pressupõe que “o

olhar do outro deve constituir um olhar sobre si e abrir todo um outro campo de visibilidade que se situa agora no interior do próprio indivíduo (pensamentos, desejos, paixões) e que deve ser observado, nos vários sentidos da palavra, por ele mesmo” (2013, p.62-63). Em uma palavra: culpa.

A vigilância que avalia a culpabilidade de um corpo antes regulada pela imagem, uma forma de detectar a culpa através de um meio em que, como nos lembra Gunning, “encontramos uma fusão fantástica do corpo com o aparelho, de modo que o *corpus delicti* identifica-se com a produção de uma imagem” (2004, pp.56-57), passa a delegar e transferir esta função reguladora ao próprio indivíduo. No nível individual a vigilância assume sua naturalidade ideal: se é comum ser vigiado, onde a vigilância não alcança, o indivíduo deve intervir e absorver este papel, tornando-se sujeito e objeto do regime de vigilância – em seus pensamentos, em suas práticas, em sua vida, até mesmo com seus próprios recursos e aparatos.

A vigilância torna-se assim um hábito pessoal e rotineiro, e dessa forma “vigiar e/ou ser vigiado faz parte do nosso comportamento cotidiano, da nossa condição contemporânea. Não é mais apenas o estado que observa e vigia, mas a própria sociedade que se autovigia através dos seus indivíduos” (LINS; BRUNO, 2010, p.214). Nossa sociedade de vigilância promove um perpétuo espetáculo de suspeita e insegurança, muitas vezes conformando imagens e práticas de vigilância para âmbitos mais irrestritos e integrados à intimidade doméstica do indivíduo – e a mídia de massa tem sido um ambiente privilegiado nesse quesito.

É difícil refletir sobre a extensão desta articulação, visto que a relação entre vigilância e mídia de massa possui uma capilaridade vasta e adensada. Trata-se de uma relação que não pode ser compreendida apenas com a discussão em torno da referência ao emprego ou incorporação de imagens e técnicas de vigilância, pois de acordo com Kammerer “CCTV e mídia têm muito mais em comum do que o simples assunto sugere. Não é uma questão de ‘conspiração’ ou ‘cumplicidade’, mas sim do ‘complicação’ e ‘complexidade’<sup>222</sup>” (2004, pp.473). Na contemporaneidade o regime disciplinar não apenas naturalizou a vigilância como prática cotidiana a que o indivíduo está submetido, também fomentou uma “estética da vigilância” como repertório para a pedagogia das sensações da audiência moderna.

---

<sup>222</sup> “CCTV and media have much more in common than simple subject matters. It is not a question of ‘conspiracy’ or ‘complicity’ but rather of ‘complication’ and ‘complexity’”.

Este repertório é construído concomitantemente à naturalização dos aparelhos de vigilância na vida cotidiana, de forma que “ao mesmo tempo em que a sociedade moderna fez dos indivíduos um foco de visibilidade dos procedimentos disciplinares, ela também os incitou e os excitou enquanto espectadores e observadores de toda uma cultura visual nascente, intimamente atrelada à vida urbana” (BRUNO, 2013, p.46). Na formação desse repertório contribuem tanto a experiência de viver sob vigilância quanto os espetáculos de entretenimento, derivados e compostos das mesmas experiências. Dois modos de visibilidade se combinam para naturalizar um processo disciplinar na vida cotidiana, como indica Fernanda Bruno:

Embora distintos, o regime de segurança e o regime midiático de visibilidade se alimentam e se apoiam reciprocamente na legitimação da vigilância. Não se trata apenas da convivência destes dois regimes distintos, mas de cruzamentos que transformam um e outro. Mesmo nos modelos mais sombrios da vigilância moderna, reais ou ficcionais, estes cruzamentos já despontam (2013, p.47).

Enquanto as práticas e tecnologias de vigilância se aprimoravam e se espalhavam, simultaneamente as imagens registradas convergiam para a mídia. Obedeceram um percurso traçado ao longo da modernidade e que prepararia uma audiência acostumada a consumir “imagens de flagrantes” através de espetáculos urbanos e circuitos de informação e de entretenimento. Em geral são flagrantes inusitados, ora de tons humorísticos – no estilo “câmera indiscreta” –, ora de teor erótico, ou ainda flagrantes de crimes e acidentes. Embora proliferadas, estas imagens sofrem tratamentos ao serem incorporadas e emolduradas pela mídia e podem assumir outros valores para a visibilidade máxima que denotam.

O estudo de Bruno indica que “mais recentemente, as tecnologias de comunicação de massa, sobretudo o cinema e a televisão, incrementam esse regime de visibilidade, conferindo às práticas do ver e do ser visto novas significações sociais, estéticas, subjetivas” (2013, p.46). A partir do processo de naturalização das práticas de vigilância na sociedade moderna, os vetores da disciplina e do espetáculo se entrelaçam e renovam-se nos circuitos de segurança e entretenimento da contemporaneidade para constituir o que Bruno identifica como uma “estética da vigilância”. Conforme a autora analisa, “o caráter maquínico, impessoal e dessubjetivado deste olhar constitui um regime estético que vem sendo explorado desde as primeiras videoinstalações, nas quais já aparece o uso de câmeras de vigilância e de circuitos fechados nos anos 1960 e 1970” (2013, p.90).

Já no artigo escrito com Consuelo Lins é resgatada a “figura de vigilância” definida por Philippe Dubois e remontada ao “período maneirista do vídeo”, entre os anos de 1977 e 1987. Para Dubois “a lógica da videovigilância é a única via ontologicamente possível para o vídeo [...]: nada a filmar, ninguém para filmar, a filmagem se fazendo sozinha e sem traço” (2004, pp.172-173 apud 2010, p.215). Tais qualidades caracterizam o que as autoras compreendem como o “regime clássico da vigilância artística”. Neste regime algumas condições plásticas condicionam na imagem uma estética de vigilância mais tradicional: “câmeras fixas com visão panorâmica, invisibilidade do observador, automatismo da gravação, imagem de baixa qualidade em preto e branco, registro sem interrupção” (2010, p.215).

Lins e Bruno informam que estas características são incorporadas não apenas em videoinstalações, mas também configuram-se estética e criticamente como assunto narrativo em filmes clássicos como *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (1960) de Fritz Lang, e *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard. Das galerias e salas de cinema a videovigilância rapidamente integra-se a outros meios de comunicação como um “gênero narrativo” em uma pluralidade multifacetada de produtos midiáticos da cultura de massa – o que expande e satura este mesmo repertório.

Podemos perceber essa incorporação da vigilância como estrutura narrativa em outros campos, como os reality shows, os programas televisivos que utilizam a videovigilância em narrativas policiais ou eróticas, e também na incorporação destas imagens e registros de amadores na narração de eventos na internet em geral e no jornalismo em particular (BRUNO, 2013, p.103).

Mesmo agregadas em uma variedade de formatos e conteúdos, atualmente as narrativas de vigilância no cinema apoiam-se quase integralmente em enredos de espionagem, aventuras criminais, conspirações governamentais ou corporativas. Dietmar Kammerer em seu estudo sobre a influência do CCTV nos Blockbusters de Hollywood avalia uma referência visual direta neste tipo de cinematografia, e enfatiza a noção de que “hoje em dia, videovigilância e suas imagens estão muito em voga, principalmente no thriller de ação contemporâneo, onde deve haver pelo menos uma cena em que uma câmera de vigilância ou monitor pode ser visto<sup>223</sup>” (2004, p.468).

---

<sup>223</sup> “These days, video surveillance and its images are very much en vogue, mostly in the contemporary action thriller, where there has to be at least one scene in which a surveillance camera or monitor can be seen”.

Ainda que privilegie um tipo de cinematografia muito específica, o cinema comercial contemporâneo absorve com frequência a videovigilância como elemento formal da linguagem em uma diversidade de gêneros fílmicos e títulos, seja como técnica de gravação e edição ou ainda como trama narrativa. “Filmes de vigilância”, assim, constitui um universo multifacetado que não obedece critérios estético-narrativos e sensório-afetivos de apenas um estilo ou gênero fílmico, mas está atrelado a uma diversidade de obras como recurso temático ou de linguagem.

Nos últimos anos, o cinema comercial mainstream tem visto uma tendência óbvia em integrar a imagem e a estética de videovigilância ao próprio filme, e/ou tornar as consequências, bênçãos ou terrores (conforme o caso pode ser) de uma “sociedade de vigilância” amaldiçoada o assunto de todo o filme <sup>224</sup> (KAMMERER, 2004, p.468).

Embora distintos entre si podemos dizer que há uma liga que vincula filmes como *O show de Truman* (Peter Weir, 1998), *Inimigo do Estado* (Tony Scott, 1998), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) e *O quarto do pânico* (David Fincher, 2002), por exemplo. Entendendo como um “ciclo” iniciado antes e intensificado após os atentados de 11/09, Garret Stewart (2012) analisa filmes de “espionagem tecnológica” para localizar alguns padrões de linguagem que realcem os componentes da estética da vigilância na narrativa.

A estética de vigilância configurada nessas narrativas fílmicas tende a apropriar a forma dos circuitos de vigilância e apresentá-la como um poder capaz de intervir sobre o destino dos personagens e de toda a narrativa, pois “pela combinação de ótica e balística no cerne da trama de vigilância, a visão é uma arma <sup>225</sup>” (STEWART, 2012, p.7). Um apelo crítico pode surgir desta composição: é preciso moderar o poder da vigilância no regime contemporâneo de visibilidade, sob o risco de perdermos a privacidade e a individualidade da vida cotidiana. Se a vigilância pode invadir a privacidade e controlar a individualidade, o horror pode se aproveitar dessa característica intrínseca ao incorporar o regime de vigilância em suas narrativas.

No horror o medo de ter sua identidade destruída e ser destituído de sua individualidade por um monstro é recorrente e não apenas nos enredos que

---

<sup>224</sup> In recent years, mainstream commercial cinema has seen an obvious trend in to integrate the imagery and the aesthetics of video surveillance into the film itself, and/or to make the consequences, blessings or terrors (as the case may be) of a dooming ‘surveillance society’ the subject matter of an entire movie.

<sup>225</sup> “In the conflation of optics and ballistics at the heart of the surveillance plot, vision is a weapon”.

incorporam a vigilância. Ao invés de proteger, o poder da vigilância é usado para invadir e controlar as atitudes dos personagens submetidos ao regime de visibilidade dos aparatos de vídeo-monitoramento. Como forma e elemento narrativo o found footage de horror amplia este contato crítico e nocivo com a vigilância para mostrar a repercussão desse poder na vida cotidiana e na intimidade – dos momentos mais agressivos e aterrorizantes aos mais corriqueiros e banais.

Dentro da composição fílmica o regime de vigilância é tanto modo de visibilidade quanto matéria do conteúdo narrativo. Nesse sentido a videovigilância ostenta no found footage de horror, simultaneamente, o poder de visibilidade que sustenta a forma fílmica, e o poder de controle que conduz e regula a vida das personagens envolvidas nas narrativas. Pode ser a fonte do horror e o resultado do medo das personagens a quem direciona seus olhares. As análises fílmicas a seguir consideram os aspectos de visibilidade, naturalização e controle tratados neste tópico para debater sobre a ambivalência dos poderes e dos horrores que o regime de vigilância detém na contemporaneidade.

### **3.1.1. A moral do olhar: *Look***

O filme que inicia esta sessão literalmente integra os sistemas de videovigilância urbanos de maneira crítica em sua narrativa. Apesar disso e de conter doses de intriga e suspense, uma violência corporal gradativamente intensificada, momentos de angústia e de medo, além de materializar mecanismos de videovigilância em sua narrativa, é difícil classificá-lo como um legítimo exemplar do subgênero found footage de horror – o que é até condizente com a natureza volátil e vacilante das fronteiras do subgênero.

Sua trama é mais próxima de dramas particulares intermediados e interligados através de diversos sistemas de vigilância. Porém, mesmo assim, é interessante começar com este filme por conta de propor uma proliferação de câmeras de vigilância que não é apenas um modo de controle da conduta social dos indivíduos nas cidades, é também um modo de expor vidas anônimas e dilemas privados para o julgamento moral do olhar. De certa maneira, o filme recorre à matriz melodramática para configurar este olhar público, e nesse sentido, de acordo com Mariana Baltar:

As narrativas do melodrama fílmico canônico irão tirar proveito de toda uma coreografia de olhares possibilitado pela mise-en-scène de personagens e, especialmente, da câmera e dos planos do filme. Ou seja, a estrutura da narrativa tratará de expressar através de movimentos de câmera e quadros o olhar público (em geral coincidente com o de um personagem) que julgue, comente e faça mover a ação do melodrama (2007, p.114).

*Look* de Adam Rifkin, lançado em 2007 com pouca expressividade comercial, adota o modelo do panóptico comentado por Michel Foucault, ao destacar a individualidade na multidão por meio das câmeras espalhadas pelo espaço público, e também semi-público como lojas, shoppings, escolas, hotéis, escritórios, elevadores, transporte público etc. É um regime mantido até mesmo em alguns espaços privados através do vídeo-monitoramento doméstico. Trata-se de um filme composto predominantemente com planos em plongée e com emprego rigoroso de lentes de grande angular intercambiadas até atingir quase o nível da “olho de peixe” – este padrão é rompido poucas vezes ao longo do filme, como será discutido mais a frente.

Logo no início um letreiro ao invés de atestar a “autenticidade” dos registros, como muitos found footage fazem, prefere estimar a dimensão do problema da videovigilância na vida cotidiana e mostra que “30 milhões de câmeras de vigilância estão espalhadas pelos Estados Unidos”, geram “mais de 4 bilhões de horas de vídeo toda semana”, e que “uma única pessoa poderia ser flagrada em média 200 vezes ao dia”. Tal dado estatístico deflagra a opção estética aderida pelo filme e daí por diante apresenta as investidas dos olhares sobre o indivíduo; um regime que deve ser, como ressoa na advertência de Foucault, “um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção: milhares de olhos postados em toda parte, atenções móveis e sempre alerta, uma longa rede hierarquizada” (2014, p.207).

No filme o olhar das lentes possui poderes para alterar o ponto de vista da narrativa e ampliar a cobertura espacial e temporal da trama: aproxima-se e afasta-se da situação e dos corpos através do zoom para localizar, especificar e se deter sobre determinados personagens; avança, congela e retrocede suas imagens em *fast* e *slow motion* para destacar momentos e indivíduos; articula corpos, ações, histórias e vidas díspares e distintas em um mesmo dilema. Muitas imagens recebem marcações temporais, como data e hora, e também indicativos de localização espacial, como endereços de ruas e dos locais ou dos cômodos de prédios e instituições.

Estes poderes ainda são incrementados com uma camada sensorial extra através da malha sonora agregada à visibilidade extrema das câmeras – um recurso sensorial que denuncia o excesso ficcional da narrativa, já que, em geral, a tecnologia das câmeras de vigilância, principalmente o CCTV do espaço público e semi-público, na realidade não possui microfone integrado, o que impede o registro sonoro. A malha sonora abarca ainda alguns elementos e modalidades que intensificam mais a retórica do excesso. Por exemplo em algumas cenas de performances sexuais ou de conflitos dramáticos músicas extra-diegéticas invadem a composição para torná-las mais sensacionalistas. Em momentos de perigo ou ameaça algumas texturas sonoras agravam a presença e a monstruosidade dos personagens e de suas intenções.

Ao longo do filme acompanhamos e nos familiarizamos com personagens que trafegam em torno dos sistemas de vigilância. A princípio vemos situações cotidianas banais como sacar dinheiro, comprar comida e passear pela rua; em seguida flagramos personagens cometendo pequenos delitos como roubo de roupas, ou ainda cometendo “infrações morais”, por exemplo relações extraconjugais e bullying no trabalho e na escola; logo a atenção das câmeras volta-se para os desvios das condutas heteronormativas da família burguesa, como sexualidades promíscuas e desejos homo-afetivos ocultos do lar e da família.

Gradativamente as câmeras adensam o caráter dos personagens envolvidos nas tramas e passam a monitorar assaltos, sequestros, assassinatos, as atividades de predadores sexuais, até mesmo um suspeito de terrorismo é flagrado. O sistema de videovigilância apresenta um poder de visibilidade apto a romper com disfarces e dissimulações usados no cotidiano para encobrir verdades íntimas e privadas do olhar público, isto é, no filme “organiza-se um jogo de olhares acarretando que as cenas mais íntimas e que demonstrem a moral da virtude [...] serão sempre colocadas de tal maneira que haja alguém olhando” (BALTAR, 2007, p.114). E assim o poder de visibilidade também justifica e legitima sua função ao mostrar o caráter maligno que muitas personagens escondem.

As lentes de *Look* concedem muita atenção ao sexo e à sexualidade das personagens, especialmente quando o corpo enquadrado é o feminino – e esta é uma marca do horror, algo que se estende para várias cinematografias comentadas aqui e também para praticamente todos os filmes analisados neste capítulo, principalmente aqueles com implicações de abuso e violência sexual. Desde o começo nos deparamos

com corpos despidos, por vezes em performances sexuais e simulações eróticas, como visto na cena em que as amigas adolescentes Sherri e Holly se encontram no provador de roupas de uma loja. As meninas exibem seus corpos uma à outra, tocam e brincam com seus seios e nádegas, insinuam posições e atos sexuais. Inscientes ou indiferentes à câmera as adolescentes expõem com naturalidade seus corpos e suas libidos numa performance lúdica, sensual e espontânea.



Figura 27: o erotismo do corpo feminino refletido na videovigilância de *Look*.

Fernanda Bruno relembra que Tom Gunning vincula vigilância, sexualidade e erotismo como uma tradição e considera que “no início do cinema e também na vida cotidiana, a vigilância fotográfica tenha sido mais usada para flagrantes sexuais e inquéritos conjugais do que para crimes” (2013, p.112). No plano as meninas estão reproduzidas ao infinito através dos reflexos nos espelhos; de certa forma conjuga-se no mesmo quadro a multiplicação dos corpos em imagens e, nesse caso, o fato das meninas estarem se tornando imagens está refletido dentro da composição – os espelhos também servem para destacar que há uma moldura para o olhar.

O CCTV flagrante do erotismo das adolescentes flagra ainda suas delinquências – ao furtar uma peça de roupa da loja e também ao baterem em um carro no estacionamento. Estes comportamentos indevidos não são recriminados, o que traz à tona a motivação de um sistema de vigilância que não impede atos criminosos. Com isso o CCTV desvia-se de sua função original e se concentra na índole sexual que as meninas desempenham para a câmera – como se a segurança que motiva a observação fosse subvertida por um voyeurismo erótico que domina o poder de visibilidade.

Em outra sequência o circuito de segurança de um hotel mostra os personagens Ben e George em um típico encontro de negócios. Ben é um advogado bem sucedido, casado, pai de um bebê e de uma pequena menina, demonstra ser um

homem sério e concentrado em seu trabalho. Quando eles decidem fechar o contrato em um local privado, um quarto deste hotel, as câmeras de vigilância do corredor denunciam o caso homossexual que escondem. Por um momento pareciam sugerir um tipo de crime, como sonegação fiscal, lavagem de dinheiro ou acordos “leoninos”, mas a única contravenção que o CCTV revelou foi desobedecer uma conduta heteronormativa: as câmeras espionam a sexualidade para destacar seus “desvios”.

Formatado quase inteiramente sob um “regime clássico da vigilância artística” *Look* absorve esta aura erótica inclusive no intercâmbio entre regimes de visibilidade que algumas cenas exploram – avançando da vigilância do CCTV para mecanismos mais populares e integrados à vida cotidiana, como as câmeras de celular. Por exemplo, os dois jovens que trabalham na loja de conveniências do posto de gasolina, Willie e Carl, quebram a banalidade rotineira de suas atividades funcionais quando percebem a presença das amigas Sherri e Holly no local. Os dois usam um celular para gravar os corpos sensualizados das garotas conformando-se ao padrão denotado pelo CCTV, e tal atitude mostra que “todo um circuito de libidos e distrações também é ativado neste domínio, estendendo a diversas práticas os vínculos entre vigilância, flagrante e prazer” (BRUNO, 2013, p.97).



Figura 28: o olhar erótico da câmera de celular em *Look*.

Se há uma tendência dos circuitos de vigilância em registrar momentos e performances sexuais, inevitavelmente acabam flagrando as reais intenções e desejos dos personagens. Sherri sente uma atração por seu professor, Sr. Krebs, um homem casado e com a esposa já no sétimo mês de gravidez. Ele demonstra manter o decoro e o pudor frente às investidas de sua aluna, até repreende um colega professor ao insinuar seus desejos pelas estudantes da escola. O conflito moral do Sr. Krebs aumenta ao se deparar com Sherri já de noite no estacionamento da escola: o professor é seduzido pela aluna provocante e cede ao assédio flagrado pelo CCTV.

Pelo flagrante o professor é preso, acusado de estupro de vulnerável, já que Sherri é menor de idade. Contudo, a mesma imagem que denunciou o crime alegado contra o professor também reprime a farsa inventada pela estudante – supostamente vítima do abuso e agressividade de um homem que se aproveitou de seu cargo para atrair sua inocente aluna. Sherri é desmentida pelas imagens de sua promiscuidade, embora seu consentimento no ato não possa redimir o professor de seu desvio moral.

Confrontado por sua esposa, ainda que inocentado da acusação de estupro, o professor sente a culpa que o olhar moralizante do sistema de vigilância retratou, e que o espectador também tende a assumir para si, pois como indica Baltar, “a lógica do olhar público também encerra outra dimensão importante do melodrama. [...] Atua na afetação dos espectadores, na medida em que nos coloca, como público, em conformidade com esse olhar do outro que é encenado” (2007, p.117). Nesse sentido, a consequente prisão por ter feito sexo com uma menor de idade é apenas mais uma penitência preparada para a condenação moral já sofrida pelo professor.

O CCTV apresenta uma perspectiva distinta da faceta dos personagens, mostra como suas personalidades são ambivalentes. Mesmo quando usado para sua função primordial, coibir o crime e proteger o espaço público, o circuito de vigilância revela os poderes de julgamento moral que o olhar faz sobre o outro. Em uma das sequências mais violentas do filme a câmera da viatura de polícia mostra o assassinato do policial quando ele aborda um carro suspeito. Essa sequência introduz os personagens retratados posteriormente nos noticiários como “*the candid camera killers*”, criminosos psicopatas que roubam, sequestram e matam. O caráter desses personagens é moldado através do uso que a mídia de massa faz dessa imagem de vigilância, adicionando camadas de valores e sentidos para definir suas ações.



Figura 29: “*the candid camera killers*” agredindo o policial em *Look*.

Entretanto uma entre as diversas câmeras de vigilância em que vemos as ações dos criminosos contrasta o julgamento que se faz sobre seus semblantes: o circuito de vigilância da loja de conveniências. Este é um espaço para uma rotina banal, trata-se de um local que atende conveniências, facilidades do dia-a-dia. Para fugir do marasmo deste cotidiano Willie toca suas composições no pequeno teclado enquanto Carl faz performances e coreografias pela loja – eles tentam produzir espetáculos restritos para enganar a rotina maquínica que levam em suas vidas.

Os criminosos parecem incorporar a atmosfera de banalidade do ambiente e até subvertem suas identidades preconcebidas midiaticamente ao serem pacientes com os problemas da máquina registradora enfrentados por Carl, e ainda deixarem uma gorjeta generosa para ele. Mesmo apresentados e desenvolvidos enquanto vilões da narrativa os personagens recebem outras perspectivas sobre suas índoles, uma abertura proporcionada pela diversidade de pontos de vista sobre um mesmo indivíduo – as personagens são expostas em vários ângulos de ação e intenção que aprofundam suas características mais íntimas.

Nesse âmbito o personagem Marty é exemplar. Logo de início as câmeras apresentam o personagem como um alívio cômico do filme, ele passa por situações vexatórias, sofre injúrias no escritório onde trabalha, é visto como um “perdedor”. Várias situações reforçam seu estereótipo: ter seu cartão de crédito retido em um caixa eletrônico, entrar em um elevador após uma mulher soltar gases e ser acusado por outras que entram em seguida, ser vítima de constantes “piadas práticas” de seu colega de trabalho. Por esse percurso de vida Marty é digno de simpatia e compaixão, mas isso é uma armadilha, pois em seu íntimo o personagem não é um “perdedor”, mas um predador sexual. Marty traduz uma das principais figuras de linguagem do filme, um elemento recorrente ao longo de toda a narrativa: o *MacGuffin*.

Apenas para ter uma definição corrente acerca do conceito lapidado por Alfred Hitchcock em inúmeros de seus filmes, podemos dizer que o *MacGuffin* “designa os pormenores do enredo que constituem armadilhas narrativas e que servem para orientar o espectador numa falsa solução de intriga” (JOURNOT, 2005, p.94). No caso de *Look* não apenas Marty participa de *MacGuffins*, diversas vezes a figura surge como um tipo de expectativa que não se realiza; um suspense gerado pelo desdobramento lógico de uma situação que não se cumpre – a frustração de um horizonte de expectativa erguido mas não concretizado.

Esses *MacGuffins* em alguns casos parecem apontar um problema mais crítico na narrativa, por exemplo o preconceito que um regime de vigilância implica. No filme um personagem de fisionomia árabe-muçulmana é discriminado pelo sistema de vigilância após deixar uma mochila no ônibus. Com as autoridades acionadas a câmera do robô antibombas atesta que o personagem não possuía qualquer intensão terrorista ou maléfica, sequer criminosa. Era apenas um estudante prestes a se graduar na universidade e que esqueceu seus livros e materiais no transporte público – diga-se de passagem, algo muito mais provável e corriqueiro do que um atentado terrorista.

Marty integra um *MacGuffin* logo no começo quando testemunha um acidente entre dois carros que resulta em uma discussão, tiroteio e assassinato – o tipo de “material” que interessa aos circuitos de videovigilância. Curioso, Marty se aproxima mais e interrompe constrangido o que na verdade era o set de gravação de um filme de ficção flagrado tanto pelo CCTV quanto pelo personagem – uma curiosidade: o papel do diretor que tira Marty aos berros do set é desempenhado por John Landis, cineasta célebre por filmes de horror como *Um lobisomem americano em Londres* (1981), e também pelo videoclipe *Thriller* (1983) do pop-star Michael Jackson.

O último *MacGuffin* em que Marty aparece, e também a última cena do filme, consolida os limites dos poderes da vigilância: embora tenhamos descoberto a natureza monstruosa do personagem através do CCTV, a vigilância não concretiza sua função, não inibe o comportamento sexual do pedófilo e não impede que ele sequestre a pequena filha de Ben. Os poderes da vigilância possuem limites, não somente porque o CCTV do shopping não impediu o desaparecimento da menina, mas também porque o circuito de vigilância doméstica instalado na casa de Ben tampouco serviu como proteção do lar e das crianças – serviu apenas para denunciar o preconceito e a desconfiança de uma família burguesa em relação à babá, uma imigrante latina que precisa ter sua rotina monitorada durante a ausência dos pais.

Revemos a rotina de Marty como pedófilo circulando com seu chapéu azul por shoppings e lojas à procura de crianças desacompanhadas, temos conhecimento sobre sua identidade oculta, mas não há qualquer intervenção – e isso seria um desfecho romântico-cristão que pregaria o arrependimento ou a danação. No final do filme durante o expediente de trabalho Marty é abordado por um policial que pergunta por seu nome e se ele sabe porque a polícia está ali. Marty, assim como o espectador desejoso por um “retorno à normalidade”, fica apreensivo, contudo este breve

suspense é quebrado com a resposta do próprio policial: “*Porque hoje é seu aniversário!*”. É apenas um stripper contratado por seu colega de trabalho para humilhar Marty. A vigilância acusou sua condição monstruosa, mas não trouxe arrependimento, danação ou remissão de pecados, apenas frustração e impunidade.



Figura 30: o *MacGuffin* de impunidade com o policial-stripper em *Look*.

Por último, pode-se dizer que apesar do circuito de vigilância ter ajudado a identificar, capturar e inclusive a punir os psicopatas midiáticos chamados de “*the candid camera killers*”, uma de suas vítimas sequestrada não foi salva. Apenas velada por um olho impotente e zeloso, abandonada e trancada no porta-malas do carro em um estacionamento – um entre vários outros estacionados e deixados à mercê do tempo. Isso levanta várias “questões mudas”, embora decisivas, sobre o filme: quem está observando essas pessoas? Quais são os motivos da observação? Por que essas vidas foram selecionadas do universo de possibilidades que a vigilância permite? O que farão com este poder de visibilidade tanto ao indivíduo quanto à toda sociedade?

Estas questões trazem consigo as limitações que a vigilância tem como modelo de proteção e segurança. O regime de visibilidade por vezes desvia-se de sua função original e essencial para oferecer novas vocações e predicados para seu uso e prática no cotidiano. Paradoxalmente a videovigilância é tida como abusiva, embora necessária. Filmes como *Look* equilibram-se em um híbrido de horror, melodrama e pornografia – vínculo nada coincidente, afinal são “gêneros do corpo” e que remetem à mesma matriz cultural do excesso. São filmes que instigam a pensar sobre as formas variadas de usar a vigilância, afinal é um poder exercido por pessoas. Para tatear uma resposta para as perguntas colocadas acima temos que entender o fator humano que regula esse olhar vigilante, seus motivos e critérios para exercer tais poderes – legítimos ou não, dos mais morais e conservadores, aos mais particulares e arbitrários. E assim, temerosos observamos sermos observados pelo outro.

### 3.1.2. Mau-olhado: *Alone with her e 388 Arletta Avenue*

No jargão do folclore popular diz-se que um *mau-olhado*, também conhecido como *olho gordo*, é um poder exercido por meio do pensamento e geralmente demonstrado através do olhar, em que a inveja ou a cobiça de alguém pode provocar azar, desgraça, danos e ruína a uma pessoa. Os sintomas de alguém abatido pelas forças do mau-olhado podem ser de dimensão física, mental e espiritual, e as curas para tais males são de ordem ritualística, com uso de amuletos, meditações e outros métodos espiritualistas. De qualquer maneira, a ciência moderna não prevê o fenômeno como um problema patológico ou criminal – o que portanto dificulta qualquer aproximação ou abordagem conceitual sobre o fenômeno.

De fato o mau-olhado frente à diversidade de perigos que rondam a vida cotidiana não é visto como um problema urgente, tampouco relevante para ser tomado como pauta pública. Poucos pesquisadores discordam desse fato, entretanto podemos ver em uma matéria no site da *Spiritual Science Research Foundation*<sup>226</sup> uma divergência em relação ao padrão. Na matéria intitulada “*Mau-olhado – O que é olho gordo?*” o site adverte: “enquanto o olho do mal foi visto por muitas pessoas como uma pura superstição e um fenômeno que não tem direito racional, eles não conseguem reconhecer ou entender como vários aspectos da dimensão espiritual pode ter um efeito direto sobre nós”<sup>227</sup>.

A advertência da *Spiritual Science Research Foundation* sustenta uma ameaça que pode ocorrer não apenas em comunidades mais tradicionais e religiosas, como também – e segundo o site principalmente – temos uma proliferação do mau-olhado, para não se dizer uma epidemia, nas cidades da sociedade contemporânea, pois de acordo com a matéria:

No mundo competitivo e materialista de hoje, a maioria das pessoas tem defeitos e vícios na personalidade, tais como o ciúme, o ódio, a fome de sua publicidade etc. [...] Várias impressões na mente, como inveja, ganância etc. são predominantes e muitas pessoas têm fortes ligações com coisas mundanas. [...] Devido a estas razões e porque a atividade de energias negativas também é alta, a incidência de mau-olhado nos tempos de hoje é alta.

---

<sup>226</sup> Site disponível em: <<http://www.spiritualresearchfoundation.org/portuguese/>>.

<sup>227</sup> Notícia disponível em: <<http://www.spiritualresearchfoundation.org/portuguese/mau-olhado>>.

Além de definições sobre o fenômeno, rituais e métodos de cura, a matéria também explica as formas como o mau-olhado é praticado por um agente, intencionalmente ou não, e como pode se manifestar contra a pessoa vitimada por este mal: “o desejo orientado das ondas geradas em uma pessoa sobre um outro indivíduo são transmitidos para o indivíduo e um olho mau se lança sobre eles”. Este processo de afetação pode ser conferido no esquema abaixo:



Figura 31: a afetação do mau-olhado segundo a *Spiritual Science Research Foundation*.

O esquema reproduz o que seriam os efeitos dos ataques de um mau-olhado sobre o corpo, a mente e o espírito de um indivíduo. A questão mais impressionante relacionada neste quadro talvez seja os poderes que um olhar mau tem em infligir dor e angústia diretamente sobre o corpo (ou os vários corpos segundo sintetizado na parte de baixo da ilustração). Pode parecer fantasia achar que um olhar maldoso poderia afetar uma pessoa simplesmente por conta de seus desejos; porém algumas ficções contemporâneas mostram que os desejos que mobilizam o olhar podem trazer consequências negativas para aqueles que são observados – até mesmo se estes desejos vierem de virtudes nobres do espírito, como por exemplo o amor.

Esta é a impressão gerada pelo filme *Alone With Her*, produção realizada por Eric Nicholas em 2006, na qual um voyeur apaixonado instala um circuito digital de vigilância incógnito na casa de sua amada a fim de conquistá-la. Da mesma maneira que *Look*, a narrativa é antecedida por um letreiro atestando um problema que assola os Estados Unidos em particular, mas também se alastra para toda a sociedade; e dessa vez não se trata somente de vigilância, mas principalmente do acesso à essa tecnologia. O letreiro apresenta as palavras de um tipo de especialista sobre o assunto, o Sr. David Wiseman do Departamento de Justiça norte-americano:

“A cada minuto, 3 pessoas se tornam vítimas de perseguição nos Estados Unidos. O que mais nos preocupa é que a recente tecnologia criou uma era de ouro para os predadores rastream e aterrorizarem. Câmeras de vídeo ocultas, microfones e outros equipamentos de espionagem agora podem ser comprados por quase nada e estão disponíveis através da internet e lojas de varejo em qualquer lugar”.

A preocupação do Sr. David Wiseman apresenta um aspecto negativo na popularização, barateamento e facilidade de acesso à tecnologia digital. Ao disponibilizar esta tecnologia para o mercado, praticamente qualquer um pode obtê-la. Por exemplo profissionais de segurança ou, no pior cenário, amadores de qualquer vertente com interesse ou não em vigilância e segurança, talvez possa ser espionagem ou voyeurismo, não há como saber. Nesse sentido, a democratização da tecnologia digital oferece um risco para a sociedade, dado que alguns poderiam usá-la para violar a privacidade e a liberdade ou até agredir a integridade de outras pessoas.

A tecnologia digital tanto de vídeo quanto de áudio quando cai nas mãos do povo – segundo a visão do Departamento de Justiça dos Estados Unidos – é uma arma. No entanto, o perigo que essa tecnologia oferece à sociedade não é maior do que aquele que oferece ao Estado, e talvez sua preocupação se origine desse fato: perder a hegemonia e a hierarquia de visibilidade sobre o indivíduo e a sociedade é perder poder. Dessa forma a democratização tecnológica é um risco para o Estado porque reparte os poderes de visibilidade e vigilância enfraquecendo sua soberania sobre o olhar – e isso macula parte de sua força administrativa.

De uma maneira ou de outra, *Alone with her* compartilha do poder de vigilância, bem como do temor provocado pelo acesso à uma tecnologia digital. Desde o início a tecnologia é usada para espionar os corpos femininos, obedecendo o padrão de visibilidade proposto anteriormente. O visor mostra “AUG 7 11:12AM”, com a câmera escondida em uma bolsa o voyeur passeia pela praia registrando corpos femininos seminus, desatentos e indiferentes a seu olhar indiscreto. Uma coleção de corpos deitados, eretos, parados e em movimento compõem uma fantasia erótica para as lentes – são apenas objetos de desejo sexual.

Quando a câmera encontra uma mulher brincando com um cachorro no parque seu olhar se prende sobre ela e avança para destacar uma lágrima em seu rosto. Após ver um casal de namorados, a mulher se recente e chora, a companhia do cachorro não supre a ausência de um ser humano. Ela é solitária e torna-se o objeto de desejo do

voyeur. No dia seguinte, 8 de agosto, o voyeur compra equipamentos de vigilância em uma loja. Já no dia 14 ele invade a casa da mulher e espalha o circuito de vigilância por todos os cômodos – em uma semana o desejo do voyeur compeliu-o a instalar seu olhar dentro da rotina doméstica da mulher. Micro-câmeras e microfones preenchem todos os ambientes da casa; para a mulher, Amy, não há qualquer refúgio do olhar dentro de seu próprio lar, ela está sob inspeção.

O visor da câmera marca dia 15 de agosto e a partir desse dia nós percebemos de fato as intenções do voyeur: ele começa a gravar sua própria rotina enquanto vigia Amy. Este fato é interessante por avançar o limite do voyeurismo, pois o voyeur compartilha da mesma condição de visibilidade que seu objeto de desejo, ele adentra o regime de vigilância vivido por ela – mas claro, ele sabe que está sendo observado. Apesar disso, trata-se de outro nível de envolvimento com o voyeurismo ou mesmo com a vigilância, parece ser como um voyeur-exibicionista que compartilha a vida audiovisual de sua vítima. Tenta forjar um convívio mediado por telas, o que levanta uma característica do voyeur que também é compartilhada por Amy: ele é tão solitário quanto ela, sofre de carência afetiva como ela.



Figura 32: o convívio mediado por telas em *Alone with her*.

Além de soar como uma auto-reflexibilidade sobre a condição de viver sob vigilância na contemporaneidade, nesta duplicação do regime de vigilância podemos ver como o voyeur depende do convívio mediado com Amy: ele dorme quando ela dorme, come quando ela come, assiste TV quando ela assiste TV, se masturba quando ela se masturba. É uma convivência e uma relação social regulada pelo CCTV e isso demonstra que “os afetos e as subjetividades contemporâneas não encontram na vigilância apenas um meio de inspeção e controle ou de segurança e proteção, mas uma forma de diversão, prazer, sociabilidade” (BRUNO, 2013, p.34).

Este tipo de comportamento é comentado por Henry Jenkins em seu *Cultura da Convergência* (2009) a partir dos estudos da antropóloga Mizuko Ito sobre a transformação do relacionamento de casais japoneses por conta da ampliação no uso de telefone celular: “eles acordam juntos, trabalham juntos, comem juntos e vão para a cama juntos, embora vivam a quilômetros de distância uns dos outros e talvez só se vejam pessoalmente poucas vezes por mês. Podemos chamar isso de *telecocooning*” (2009, pp.44-45). O *telecocooning* é uma tendência surgida nas últimas décadas e acentuada a partir da popularização da internet e da cultura digital nos anos 1990. Designa o crescente aumento de casos de isolamento social especialmente entre jovens e jovens adultos, pessoas que deixam de sair de casa e passam a interagir e se relacionar somente através das novas mídias e tecnologias de comunicação.

Mesmo em sua clausura mediada, o voyeur passa a seguir e abordar Amy em seu cotidiano, tenta simular encontros e forçar uma aproximação física, um contato que seu casulo audiovisual não atende. Certa amizade surge entre eles e é assim que conhecemos Doug, o voyeur. Doug é visto como estranho por Amy, uma pessoa introvertida e com pouca habilidade social, mas ele usa as informações que detém para estabelecer vínculos em comum com ela. Estas medidas de intervenção se agravam quando Doug percebe limites no sistema de vigilância: não impedir que Amy conheça, se relacione e se apaixone por outras pessoas. Os limites da vigilância fazem Doug atingir diretamente o corpo e os hábitos de Amy; ela adocece, tem irritações na pele, perde o emprego e o novo namorado, se acidenta.

Doug demonstra estranheza na presença da melhor amiga de Amy, ele não sabe se relacionar com pessoas e se irrita. Para evitar que Amy se afaste motivada pela amiga desconfiada, Doug apresenta seu caráter monstruoso ao matá-la. Ele sempre surge com algum tipo de solução para estes problemas, ainda que seja o causador dos mesmos males, como sequestrar o cachorro de Amy para surgir heroicamente com o animal e salvar o dia. Toda a farsa projetada pelo voyeur faz Amy se sentir agradecida e protegida, e por conseguinte ela acaba se apaixonando.

Abatida e cada vez mais solitária, Amy acaba cedendo ao amor forjado pelo vilão e se entrega. Contudo, Doug não consegue desempenhar o ato sexual, fica impotente frente a seus próprios desejos e se descontrola – como ele pensava, relacionamentos à distância e mediados parecem ser mais fáceis de sustentar. A falta de controle sobre seu corpo e sobre os desejos de Amy provocam sua raiva. Acuada,

Amy se afasta principalmente quando Doug tenta redimir seu amor mostrando tudo o que ele havia feito por ela – todo o cuidado e atenção dedicado a ela. Solidão, obsessão e amor se completam e se confundem, e levam Doug a estrangular Amy de frente para as câmeras – as únicas testemunhas do início e do fim de sua paixão.



Figura 33: a frustração sexual de Doug em *Alone with her*.

Subvertido de sua função de segurança, o circuito de vigilância é impotente para garantir companhia e afeto e, além disso, destitui o lar da proteção contra olhares malignos. A vigilância aqui também possui restrições, entretanto nesse caso foram seus limites que deflagram a violência contra a vítima: a vigilância não tem o poder de controlar o amor. Porém, nestes tempos de relacionamentos fugazes promovidos pela mídia digital, certamente o amor irá se exibir novamente. Com a amada morta, seu olhar solitário o conduz para o novo desejo de seu coração.

Tanto *Alone with her* quanto *388 Arletta Avenue* usam personagens malignos munidos com câmeras e micro-câmeras digitais para conduzir as narrativas de terceiros. As câmeras são usadas para atormentar a rotina dos personagens: eles não são tirados de seu cotidiano, como em geral ocorre em reality shows, são perturbados dentro de seus domínios. Com a tecnologia digital o vilão interfere na intimidade de suas vítimas, perturba o ambiente doméstico sutilmente para subitamente controlar a vida e regular a morte dos personagens. Não são mais voyeurs, nem vigilantes, são invasores ou inquilinos. Obcecados pela realidade dos sujeitos observados e gravados, eles passam a integrar e deturpar uma realidade que não lhes pertence.

Contudo estes filmes possuem uma diferença aguda em relação ao motivo dos vilões apropriarem a tecnologia de vigilância para assediarem o cotidiano das vítimas. Se em *Alone with her* a motivação para Doug instalar um olhar vigilante é o controle do amor, em *388 Arletta Avenue* não sabemos nada sobre as motivações do criminoso que assola o casal. Conforme enfatiza Kevin Wetmore este é um tropo da

cinematografia de horror pós-11/09: “a morte é aleatória no horror pós-11/09 – o resultado de estar no lugar errado na hora errada, como segue o clichê<sup>228</sup>” (2012, p.83). Uma violência randômica, despropositada e aparentemente sem motivos quaisquer pode ocorrer com qualquer um.

Esta característica ecoa, na visão de Wetmore, os atentados de 11/09. Não quer dizer que a violência e a morte despropositada não existissem no cinema de horror antes disso, mas que a morte aleatória e a violência sem motivação se tornaram marcas ressaltadas na recente produção de horror – e isso conserva uma similaridade com as vítimas dos atentados. Embora não estivessem na mira dos terroristas, ainda assim eram alvos necessários: “a mistura de morte aleatória, anônima e morte planejada é um dos grandes paradoxos do 11 de setembro. As pessoas que morreram não foram alvos específicos, e suas mortes foram aleatórias e anônimas. Mas eles ainda morreram, em certo sentido, por causa de quem eles eram<sup>229</sup>” (2012, pp.85-86).

Na produção canadense *388 Arletta Avenue* dirigida por Randall Cole, o casal James e Amy se vê aterrorizado por um misterioso voyeur que passa a observar e controlar suas vidas. Enredo parecido com o anterior, não fosse pela desmotivação latente que agrava a trama – não é uma questão de merecer ou não, não existem justificativas, morais ou não, para ser vitimado pela violência, tampouco razões que justifiquem a maldade do vilão. Não apenas suas motivações são encobertas, toda sua identidade é uma incógnita, uma visibilidade difusa e sem rosto.



Figura 34: o olhar sem rosto em *388 Arletta Avenue*.

Outra característica que distingue este filme de *Alone with her* é que a maior parte dos horrores da vigilância são conservados ao corpo masculino – na verdade *388 Arletta Avenue* é o único filme analisado neste capítulo, e um dos poucos em toda a

---

<sup>228</sup> “Death is random in post-09/11 horror – the result of being in the wrong place at the wrong time, as the cliché goes”.

<sup>229</sup> “The mixture of random, anonymous death and targeted death is one of the great paradoxes of September 11. The people who died were not specifically targeted, and their deaths were random and anonymous. But they still died, in a sense, because of who they were”.

tese, que rompe com a visibilidade concentrada no corpo feminino, e também com a figura da *final girl*, evocada regularmente na cinematografia de horror. Claro que como se trata de um casal há espaço e tempo reservado para a agonia e sofrimento do corpo feminino, entretanto Amy é sequestrada logo no início do filme, o que é um estopim para o desespero de James e ainda deixa o predomínio do sofrimento para o protagonista – como se ao caráter masculino fossem reservadas as punições mais severas dos poderes de vigilância.

No filme, portanto, não há qualquer esclarecimento sobre o olhar do mal que abate as vítimas – apenas que esta família é a vítima. Desmotivação contudo não deve ser confundida com desinteresse ou desânimo, pelo contrário o vilão sem rosto demonstra ser obstinado tanto em observar quanto em agir contra suas vítimas. Ele está determinado em invadir e desgovernar a realidade doméstica. Não há motivo para observar e cercear a vida íntima do casal, mas o vilão está determinado a fazê-lo.

O vilão possui um inventário da vida de James, ele é monitorado não apenas em casa, mas também no carro, no trabalho, na rua, onde quer que esteja estará sob vigilância. Ele possui um *modus operandi* dedicado em observar, rastrear informações e intervir na realidade de sua vítima. Atividades de vigilância contempladas em uma rotina diurna e noturna, momento em que, incansável, o vilão surge entre as sombras para aproximar-se e conviver na mesma realidade do corpo vigiado – e aqui, velar o sono é uma forma de apego ao banal, apego a um momento que além de ser observado deve ser também presenciado.



Figura 35: a vigilância presencial do sono em *388 Arletta Avenue*.

Apesar de privilegiar a visibilidade do corpo masculino, o vilão não investe em violências físicas e corporais, ao invés disso prefere agredir James psicologicamente, atacar sua sanidade mental e emocional. Após sequestrar Amy, o vilão leva James a um estado de paranoia: não só faz as suspeitas do crime recaírem

sobre ele, mas ainda leva-o a desconfiar que um conhecido de seu passado é o criminoso, já que James praticava bullying contra ele na adolescência.

Este confronto psicológico torna o protagonista prisioneiro de sua culpa – por não conseguir resgatar Amy, por não descobrir quem é o criminoso e também por acusar e matar o homem que ele erroneamente suspeitava ser o sequestrador de sua esposa. A estratégia de videovigilância do vilão, mais do que assegurar um controle, presta-se a trazer dores psicológicas para o protagonista, angústias para “fazer sofrer a alma, e não o corpo – eis a lógica de um poder que, em vez de negar e reprimir uma individualidade constituída, produz uma subjetividade que julga e condena a si mesma” (BRUNO, 2013, p.63). Com o sentimento de culpa James perde o domínio de sua realidade, entra em um colapso nervoso e quase tira a própria vida – mas nem isso a ele é permitido.

Impotente contra a ameaça sem identidade e ainda implicado no crime, sendo alvo da investigação policial, James é morto por sua culpa, tanto a que o condenou internamente, quanto o flagrante encontrado externamente – o cadáver de Amy dependurado no porão e a arma empunhada em sua mão, um atestado passional de loucura e violência que leva a polícia a alvejá-lo. Pouco antes de morrer James recebe um telefonema do vilão e é aí que se espera uma revelação sobre motivos e razões, porém o vilão entrega apenas um tipo de interesse, um fato na verdade: “*Eu vejo você*”. Isso sabemos tanto quanto o protagonista prestes a perecer. Não há clareza, não há redenção, não há salvação, apenas há ruína, como reforça Wetmore:

Cada aspecto do filme é projetado para não fornecer alívio, não dar pausa ao horror. Em vez disso, o filme serve como um lembrete constante de que aqueles que querem matá-lo e quem trama para fazê-lo pode ter sucesso independente de seus melhores esforços para manter-se seguro. Eles não precisam de uma razão para isso<sup>230</sup> (2012, p.89).

Neste jogo de sombras só sabemos o que o vilão nos permite saber, e desse modo as informações sobre motivo e identidade são reguladas através de suas atividades de vigilância. Tais práticas são estendidas para seu próprio cotidiano, ele também monitora seus afazeres domésticos, por exemplo quando edita os vídeos feitos através do circuito de vigilância. Somente assim sabemos que esta é a rotina do

---

<sup>230</sup> Every aspect of the film is designed to provide no relief, no respite from the horror. Instead, the film serves as a constant reminder that those who want to kill you and who plot to do so can succeed despite your best efforts to stay safe. They do not need a reason to do so.

vilão, localizar endereços de vítimas aleatórias, monitorá-las e controlar sua realidade. O poder de vigilância usado em *388 Arletta Avenue*, diferentemente do aplicado em *Look*, que visa controlar a moral, ou em *Alone with her*, que quer controlar o amor, pretende colecionar vidas e mortes de anônimos, como mostra a videoteca do vilão – suas “vidas de vídeo”. Para ele o lar de James e Amy é apenas outra casa em outra rua, mais uma entre muitas que o vilão pode observar e dominar.



Figura 36: a coleção de “vidas de vídeo” em *388 Arletta Avenue*.

Ao invés de proteger o lar e a família dos horrores do mundo externo, a videovigilância do ambiente doméstico instala o cerco do olhar e desabriga seus moradores das convenções anteriormente garantidas pelo lar da família burguesa, como privacidade, segurança ou confiança – valores que a vigilância deveria assegurar também no espaço público e semi-público. Se a vigilância possui poderes, esses poderes podem ser ameaçadores para o indivíduo e a sociedade. E se esses poderes possuem limites, significa que suas ameaças também podem ser voltadas contra os indivíduos e as intenções que condicionam seus olhares vigilantes. Assim, os ameaçadores olhares da vigilância podem também estar ameaçados.

### 3.2. Ameaças da vigilância

“De vez em quando  
todos os olhos se voltam pra mim,  
de lá de dentro da escuridão,  
esperando e querendo que eu seja um herói.  
Mas eu sou inocente”.

Tom Zé, *Todos os Olhos*, 1973.

Desvirtuar o regime de vigilância de sua função de proteção e segurança é uma tendência incorporada não apenas na linguagem cinematográfica. Como visto, a relação entre mídia e vigilância é mais profunda e complexa do que a noção sugere,

seus circuitos de visibilidade se entrelaçam de modo tal que, mais do que influenciarem-se mutuamente, originam outros valores, resultados e práticas, tanto em um âmbito quanto em outro. No que tange à mídia, por exemplo, o avanço dessa relação no começo do século XXI pode ser percebido na diversidade de formatos e conteúdos que a televisão naturalmente incorpora por meio de estéticas de “flagrante” e de “vigilância”.

Podemos ver essa relação desde seus telejornais que apropriam imagens de CCTV em notícias de crimes e acidentes, aos reality shows produzidos com espaços estritamente preparados para monitorar os corpos atuantes – alguns munidos inclusive com “confessionários” para os participantes exporem suas opiniões mais particulares, assumirem culpas ou apontar acusações. A televisão mistura circuitos de visibilidade distintos e para Nic Goombridge todos estes formatos e exemplos tomados ao acaso são “evidências da extensão em que o CCTV é apresentado como motivo/suporte/*deus ex machina* dentro da cultura popular”<sup>231</sup> (2002, pp.38).

Com a mídia televisiva a vigilância parece ter encontrado um habitat fértil e promissor para alastrar-se em torno de sua grade de conteúdos: uma aderência criativa e economicamente rica, pois permite a produção de uma diversidade de produtos, mudando, talvez, apenas o tom e o foco sobre os sujeitos que estarão sob inspeção. Cada produto televisivo pode contar com a atuação de pessoas comuns expostas ao olhar público de uma audiência sedenta por sua intimidade.

Embora os circuitos restritos de vigilância tenham conotações pejorativas e negativas em relação à “inevitável” invasão que promovem, a cultura televisiva parece estimular as visibilidades permitidas por este mesmo poder. Um problema que de certa maneira traduz a ambivalência de conviver com a vigilância na modernidade, sendo que “as consequências disto para os estudos de vigilância é que nós não podemos simplesmente rejeitá-la como invasiva quando parecemos receber bem a invasão”<sup>232</sup> (GOOMBRIDGE, 2002, p.44). A aderência desta invasão também é condizente com o que David Buckingham (2009, p.45) sugere sobre a dinâmica e a economia produtiva da “mídia em primeira pessoa” comentada no capítulo anterior.

---

<sup>231</sup> “evidence of the extent to which CCTV features as a motif/prop/*deus ex machina* within popular culture”.

<sup>232</sup> “The consequences of this for studies of surveillance is that we cannot simply reject it as invasive when we seem to welcome invasion”.

Trata-se de um modo de produção relativamente mais barato do que o usado para produzir conteúdo ficcional em geral, e que possui hoje certa preferência junto à audiência televisiva mundial – ainda que alguns formatos recorrentes e altamente explorados, como o programa transnacional *Big Brother*, demonstrem atingir um tipo de esgotamento junto ao público e venham perdendo assim fatias de audiência ao longo dos últimos anos. Mais do que atestar um mercado de preferência, a proliferação de vidas anônimas nas grades de entretenimento televisivo denuncia também a saturação de espetáculos baseados em celebridades simulando narrativas privadas, pois de acordo com Lins e Bruno “estamos tão cansados do espetáculo nos cercado por toda parte, que corpos ‘verdadeiros’ capturados em uma performance não simulada possuem forte atrativo junto ao público” (2010, p.218).

Podemos até estar cansados de espetáculos que reiteram constantemente as normas ficcionais da narrativa, porém isso não significa que ao acomodar vidas ordinárias em suas telas os programas televisivos abandonem o caráter espetacular que regula a rotina do entretenimento midiático. Pelo contrário, a pessoa comum é enquadrada através da visibilidade espetacular conferida pela televisão. O ordinário não substitui o espetacular, mas é fomentado por ele, conforme explica Fernanda Bruno “os diversos formatos de reality shows prometiam pôr em cena, num aparato que mistura vigilância e espetáculo, o indivíduo e sua vida banal” (2013, p.58).

Nessa dialética de “espetacularização do banal”, altamente promovida por numerosos reality shows, naturaliza-se a visibilidade ampliada sobre momentos prosaicos, magnificando um interesse público sobre gestos, palavras e ações que parecem ser não-encenadas, e portanto “mais autênticas” – em natureza e grau, pois “é a própria banalidade do que está sendo observado que subscreve sua realidade”<sup>233</sup> (ANDREJEVICK, 2004, p.75). Mark Andrejevick indica o que impulsionaria a participação dessas “pessoas comuns”, pois a Reality TV é “em muitas de suas encarnações, uma loteria de celebridade; convida os espectadores a enviar fitas e inscrever-se em shows com a promessa de que eles podem descobrir-se transformados instantaneamente em estrelas de TV”<sup>234</sup> (2004, p.68).

---

<sup>233</sup> “It is the very banality of what is being watched that underwrites its reality”.

<sup>234</sup> “In many of its incarnations, a lottery of celebrity; it invites viewers to submit tapes and apply to be on the shows with the promise that they might find themselves transformed instantaneously into TV stars”.

Para o indivíduo confinado pela prisão transparente dos reality shows, o perigo da vigilância parece não amedrontar, pelo contrário, como Andrejevick afirma, geralmente os participantes destes programas sabem que se trata de uma forma de “entretenimento improvisado dependente da submissão consentida para monitoramento abrangente do ritmo e eventos da vida diária”<sup>235</sup> (2004, p.64). Às vezes pode até incomodar, mas a vigilância tende a não causar temor entre seus participantes, de forma que “a vigilância perpétua está sendo saudada como um meio de confrontar e desafiar as nossas próprias crenças e ações em vez de ser temida como uma forma de controle social”<sup>236</sup> (p.86).

Ser observado nesse caso recebe um estatuto simbólico capaz de dotar o anonimato com qualidades de celebridades midiáticas, pessoas comuns reconhecidas por conta do interesse público sobre seu comportamento privado e banal – o que permite o ingresso de pessoas ordinárias ou “estranhas” no campo do *Star System*, atingindo outros patamares de fama televisiva. O regime de vigilância consentida, ao invés de ameaçar a privacidade e a individualidade, agora atrai corpos comuns para se beneficiarem com a visibilidade extrema de suas condutas regulares, pois “concebido como uma forma de trabalho, a atividade de ser observado pode ser descrita em termos de acesso diferencial aos meios de vigilância e aos benefícios que se revertem para a exploração deste trabalho”<sup>237</sup> (ANDREJEVICK, 2004, p.79).

O regime de videovigilância agora promove anseios de sucesso repercutidos através da exposição consentida da rotina privada dos corpos. Os benefícios obtidos com este trabalho podem ser de ordem financeira, através de premiações em dinheiro ou produtos de alto valor (eletrônicos, imóveis, automóveis); além de, é claro, ordenados de valor simbólico que gratificam seus trabalhadores com popularidade, estima e vaidade, ou pelas palavras de Andrejevick, “a submissão voluntária à vigilância generalizada torna-se uma experiência terapêutica”<sup>238</sup> (2004, p.87). Fobias antes reservadas à visibilidade invasiva que o regime de vigilância instaura são transpostas assim para a invisibilidade do indivíduo e seu anonimato midiático:

---

<sup>235</sup> “unscripted entertainment reliant on willing submission to comprehensive monitoring of the rhythm and events of daily life”.

<sup>236</sup> “Perpetual surveillance is to be welcomed as a means of confronting and challenging one’s own beliefs and actions rather than feared as a form of social control”.

<sup>237</sup> “conceived of as a form of work, the activity of being watched can be described in terms of differential access to the means of surveillance and to the benefits that accrue to the exploitation of this labor”.

<sup>238</sup> “voluntary submission to comprehensive surveillance becomes a therapeutic experience”.

A condição de ser observado e visto, portanto, foi reclassificada de ameaça para tentação. A promessa de maior visibilidade, a perspectiva de “estar exposto” para que todo mundo veja e observe, combina bem com a prova de reconhecimento social mais avidamente desejada, e, portanto, de uma existência valorizada – “significativa” (BAUMAN, 2013, p.30).

Andrejevick compreende este comportamento como a manifestação de “uma forma de sinoptismo de celebridade: os muitos assistem os poucos”<sup>239</sup> (2004, p.77). Tomando emprestado o conceito de *Sinóptico* definido por Thomas Mathiesen (1997), Andrejevick entende que muitos formatos de reality TV assumem uma inversão do modelo proposto por Jeremy Bentham – na qual poucos vigiam muitos. Segundo Fernanda Bruno esta inversão do modelo panóptico por meio do sinóptico “renova a face política, estética e tecnológica do antigo espetáculo das sociedades de soberania” (2013, p.46). Com a mídia de massa e a popularidade dos reality shows muitas pessoas podem assistir em simultâneo poucos “trabalhadores-exibicionistas”.

Mathiesen, no entanto, traça similaridades entre os dois modelos e não vê a depuração de um por outro, mas entende que tanto um modelo quanto outro caracterizam nossa sociedade e a transição para a modernidade – não estaríamos apenas sob a égide de uma “sociedade de vigilância”, mas também estamos em uma “sociedade espectadora”. Mathiesen conceitua o sinóptico como um resultado da influência da mídia de massa na modernidade e acredita que ambos modelos comungam uma mesma matriz de visibilidade.

Embora tenham focos de interesse distintos: “panoptismo e sinoptismo desenvolveram-se em interação íntima, até mesmo em fusão, um com o outro. As mesmas instituições têm sido frequentemente panópticas bem como sinópticas”<sup>240</sup> (MATHIESEN, 1997, p.223). Nessa matriz de visibilidade os modelos foram desenvolvidos a partir de investidas tecnológicas similares, isto é, tanto o panóptico quanto o sinóptico estabelecem-se por meio do mesmo aparato tecnológico de visibilidade. Pela visão de Mathiesen: o “sinoptismo, através da moderna mídia de massa em geral e da televisão em particular, em primeiro lugar dirige e controla ou disciplina nossa consciência”<sup>241</sup> (p.230).

---

<sup>239</sup> “a form of celebrity synopticism: the many watching the few”.

<sup>240</sup> “Panopticism and synopticism have developed in intimate interaction, even fusion, with each other. The same institutions have often been panoptical as well as synoptical”.

<sup>241</sup> “Synopticism, through the modern mass media in general and television in particular, first of all directs and controls or disciplines our consciousness”.

Enquanto mídia popular a televisão tende a transmitir conteúdos que seus produtores consideram de interesse público. A proliferação de reality shows escalonados e ramificados em torno de eixos temáticos a que seus participantes se submetem, deriva assim da natureza popular do próprio meio. Culinária e moda, turismo e esporte, música e fama, trabalho e lazer, cidade e moradia, sexo e vida conjugal, lar e família, corpo e saúde são temas naturalizados e reiterados pelos programas. Permeiam suas linhas editoriais e o perfil dos participantes, pois são temas pautados nas condutas e atividades da vida cotidiana. Nesse âmbito insere-se também o sobrenatural, como um tema já “naturalizado” no cotidiano midiático ao logo da modernidade, e que algumas vezes pode alardear a vida, bem como a televisão e os reality shows produzidos por ela.

Como gênero o horror teve uma entrada vagarosa, porém ostensiva e consistente no meio televisivo. No livro *TV Horror* (2013) Lorna Jowett e Stacey Abbott se dedicam a investigar a trajetória do horror durante sua consolidação como gênero televisivo. As autoras explicam que inicialmente os estúdios de cinema viram na nova mídia uma oportunidade para dispersar seu acervo de horror de décadas passadas, mas as limitações técnicas da mídia dificultavam a criação de produtos originais de horror televisivo. Além disso, a proximidade doméstica do aparelho televisivo trouxe preocupações em relação à natureza agressiva do gênero e à ameaça potencial que traria diretamente para dentro dos lares e das famílias (2013, pp.4-6). Apesar disso alguns programas capitanearam a presença do horror na televisão, como *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62) e *The Twilight Zone* (1959-64).

De acordo com Jowett e Abbott durante as décadas iniciais da TV o horror foi configurado segundo a ótica do meio em diversos gêneros televisivos, entre *sitcoms* familiares e seriados animados infanto-juvenis. Apenas após os anos 1980 e diversos experimentos através de telefilmes de curta, média e longa metragens, ficções seriadas, minisséries e antologias, o horror se consolidou como gênero televisivo, um período em que a própria mídia atravessava transformações em seus padrões técnicos e de qualidade – período conhecido então como “*Quality TV*” (2013, pp.6-11).

Seriados como *Arquivo X*, *Supernatural*, e mais recentemente *American Horror Story* (2011-) e *The Walking Dead* (2010-) ganharam uma legião de fãs e reconhecimento de crítica através de recursos de linguagem provenientes não apenas da cinematografia do horror, mas também inspirados no meio televisivo. Dentre um

dos principais recursos está o “monstro da semana”: “a fórmula narrativa é fixa e a variação semanal é provida pelo monstro e os métodos [...] usados para detê-lo”<sup>242</sup> (JOWETT; ABBOTT, 2013, p.44). Neste caso, como sugerem as autoras, a estrutura televisual se vale mais de fragmentação, repetição e serialização do que de uma narrativa linear; são modos de fazer da televisão um território adequado ao medo.

O cinema já havia representado a relação fecunda da televisão como portal e fonte para o horror com *Poltergeist* e *Videodrome* (1983) por exemplo. Nestes filmes a televisão serve de entrada para o sobrenatural invadir o lar e a vida cotidiana dos personagens, e como enfatizam Jowett e Abbott “esta representação da televisão como um portal para ‘outros mundos’ remonta aos primórdios da TV quando uma nova tecnologia que retirava imagens etéreas e transmitia-as em casa foi percebida como decididamente assustadora”<sup>243</sup> (2013, pp.179-180).

Uma peculiaridade reforçada a partir da incorporação do horror em formatos de reality shows, na qual a natureza do próprio formato se articula às convenções do gênero. Segundo o estudo de Jowett e Abbott “o horror televisivo usa o efeito de real da televisão popular para fornecer uma nova reviravolta em tropos familiares do horror. O aspecto documental do vídeo atinge ansiedades contemporâneas sobre vigilância pública e a prevalência de câmeras de CCTV”<sup>244</sup> (2013, p.184). Enquanto a televisão deixa de ser uma “nova mídia” e passa a ser uma tecnologia cada vez mais cotidiana, sua ubiquidade na dispersão do horror se naturaliza entre a audiência. Um dos produtos desta naturalização é o mockumentary britânico *Ghostwatch* transmitido pela *BBC One* em 1992.

Adotando critérios usados em reality shows de investigação criminal, *Ghostwatch* transmitiu ao vivo um grupo de documentaristas investigando a “casa mais mal assombrada de Londres”. Mesmo sendo uma ficção que se apodera da estrutura de reality TV, Murray Leeder (2013) comenta que o programa causou alvoroço entre a audiência que acreditava tratar-se de um “legítimo” reality show, o que resultou ainda em diversas imitações posteriores. No entanto Jewett e Abbott

---

<sup>242</sup> “the narrative formula is fixed and weekly variation is provided by the monster and the methods [...] uses to stop it”.

<sup>243</sup> “This representation of the television as a portal to ‘other worlds’ goes back to the early days of TV when a new technology that plucked images from the ether and broadcast them in the home was perceived as decidedly uncanny”.

<sup>244</sup> “TV horror uses the reality effect of popular television to provide a new twist on familiar horror tropes. The documentary aspect of video taps into contemporary anxieties about public surveillance and the prevalence of CCTV cameras”.

consideram que *Ghostwatch* “reforça a noção de que a televisão não está contida por fronteiras físicas e, como tais, os eventos na tela não estavam presos na televisão, mas eram capazes de se estender para fora dela para incluir a audiência: é aí que reside o horror”<sup>245</sup> (2013, p.189).

Como um novo repertório midiático os reality shows sobrenaturais proveram ao cinema de horror outras formas de atingir sua audiência. Mesmo antes da popularização dos filmes found footage, franquias e monstros tradicionais do cinema foram “ressuscitados” através da articulação de espetáculo e vigilância promovida por reality shows. Podemos ver esta característica em *Halloween – Ressurreição* (Rick Rosenthal, 2002) que posiciona os personagens como participantes de um reality show na casa do assassino mascarado. Com a intromissão do “dono da casa”, mistura-se à narrativa do reality show o horror ocorrido em seus bastidores.

No caso do found footage de horror não apenas o regime de vigilância consentida é expressado, mais ainda: o modo de produção da “vigilância invisível” empregado em diversos “reality sobrenaturais” renova as formas de apresentar a tecnologia de vídeo como fonte e estímulo para o horror. Os reality shows televisivos servem de repositório crítico para o found footage de horror refletir sobre os circuitos de prazer da vigilância – e sobre as ameaças simultaneamente desafiadas por e derivadas destas mesmas visibilidades. As próximas análises levam em conta os perigos da vigilância consentida, bem como os horrores aos quais o olhar vigilante está sujeito.

### **3.2.1. Veni, vidi, vici: *My little eye* e *Ragini MMS***

Se em certos momentos *Look* parece inspirado nas páginas da distopia escrita por George Orwell, *My Little Eye* constrói uma verdadeira atmosfera de “Big Brother”. Um típico reality show, embora de transmissão para web, com crises de relacionamento, disputa de egos, erotismo e provações de caráter, resistência, exposição, coragem e dor. Este programa retira os participantes do espaço público e também de suas privacidades domésticas, e os confina em um espaço intimista preparado para acolher também o olhar público.

---

<sup>245</sup> “reinforce the notion that television is not contained by physical boundaries and, as such events on screen were not trapped on the television but able to extend outward to include the audiences: therein lies the horror”.

A casa preparada para receber os participantes é monitorada, externa e internamente, através de inúmeras câmeras que cobrem uma diversidade de espaços, tentando penetrar o máximo na intimidade permitida pelo aparato. No reality game proposto pelos produtores cinco participantes anônimos, inscritos e escolhidos através de vídeos enviados ao site, concorrem ao prêmio de 1 milhão, mas deverão ficar juntos durante 6 meses em uma casa isolada – e se alguém sair todos perdem. As regras são simples: ser monitorado constantemente e obedecer ao toque de recolher.

Cada participante tem sua própria motivação para consentir ao confinamento de visibilidade, entre as mais típicas também: fama, dinheiro, sucesso, experiência pessoal, autoconhecimento. Eles adotam os papéis sociais esperados para o formato: há o que reconhece a natureza do jogo e entra na disputa, Rex, um competidor aquém de seus colegas, interessado apenas no prêmio; há a que reconhece a vantagem da visibilidade midiática, Charlie, e exhibe seu corpo em performances sensuais; Danny quer ter uma experiência diferente de sua rotina diária, ainda que entre no programa para exibir exatamente isso; interessado pelo desafio, Matt declara saber trabalhar em equipe para atingir um objetivo comum; por último, Emma, personagem racional que busca autoconhecimento nessa experiência de vigilância.

Além disso eles também são pessoas “ordinariamente típicas”, ou melhor, medíocres. Não sabemos muito de seus atributos porque eles não sabem direito quais são: não se destacam ou caracterizam diferenciais de personalidade que possam dotá-los de talentos exclusivos. São pessoas tão normais que em dado momento eles mesmo são questionados sobre por que deveriam ser selecionados para o programa – o que motivaria os produtores a escolherem essas pessoas para observar? Mark Andrejevick corrobora que esta forma de “seleção ordinária” é uma estratégia midiática e que fundamenta “a realidade de uma economia emergente, em que a grande maioria das não-celebridades está sendo recrutada para participar do trabalho de ser vigiado, sujeitando os detalhes de suas vidas cotidianas a formas cada vez mais generalizadas e abrangentes de alta tecnologia de monitoramento”<sup>246</sup> (2004, p.78). Assim os participantes foram escolhidos por serem “tipicamente ordinários”.

---

<sup>246</sup> “the reality of an emerging economy in which the vast majority of non-celebrities are being recruited to participate in the labor of being watched by subjecting the details of their daily lives to increasingly pervasive and comprehensive forms of high-tech monitoring”.

Além de espalhadas pelas paredes dos cômodos e espelhos da casa, muitos objetos portam micro-câmeras; objetos manuseáveis como controles de televisores e videogames, lanternas, canetas esferográficas etc.; são tecnologias hápticas agora dotadas de visão – um contato tátil do olhar com as mãos e os corpos dos participantes. Toda a casa é coberta por um olhar que destitui a privacidade dos personagens; até onde imaginam não serem alcançados as câmeras descobrem brechas para tocar os momentos mais confidentes ou mesmo os instantes mais individuais – algo presumido nos vários *inserts* do diário pessoal de Emma. Trata-se, de acordo com Andrejevick, de um apelo à transparência da realidade, isto é:

As câmeras apelam para uma direção de transparência: o desejo de ver, graças à tecnologia, o que, caso contrário, permaneceria escondido da vista. O objetivo da transparência alinha-se ao desafio das relações abstratas da sociedade de massa que deixam muito escondido da vista, incluindo os locais de produção midiática, política e industrial<sup>247</sup> (2004, p.75).

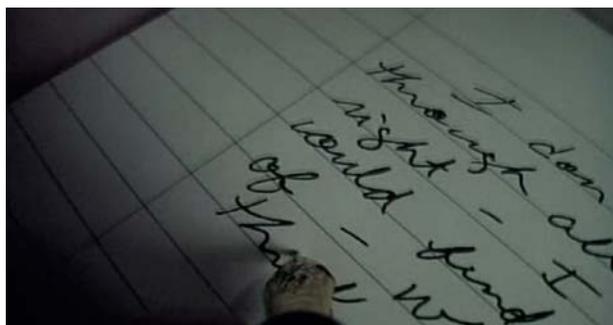


Figura 37: o *insert* com a vigilância do diário confidencial em *My little eye*.

Há uma semana do prazo que renderia o prêmio milionário, os participantes começam a sofrer com a escassez de comida e com a falta de aquecimento durante o rigoroso inverno. Uma situação que se agrava à medida que algumas caixas de suprimentos são deixadas ao redor da casa, mas ao invés de conterem mantimentos, revelam traços íntimos dos personagens: desde uma carta endereçada à Danny avisando sobre a morte do avô que o criou, à champanhe encontrada junto a uma arma aludindo ao suicídio do pai alcóolatra de Rex.

Uma atmosfera de desconfiança e ressentimento paira entre os participantes – mesmo que não respondam, os produtores são questionados pelos participantes, pois todos estão ali sendo observados por algum motivo, contudo qual é o motivo dos

---

<sup>247</sup> The cameras appeal to a drive for transparency: the desire to see, thanks to technology, what would otherwise remain hidden from view. The goal of transparency aligns itself with the challenge to the abstracted relations of mass society that leave so much hidden from sight, including the sites of media, political, and industrial production.

produtores estarem observando estas pessoas? Tal atmosfera traz um nível extra de auto-reflexibilidade; uma forma de declarar a construção midiática que sustenta o espetáculo através da suspeita entre as instâncias cênica e produtiva. Junto à suspeita há o modo de produção do reality que é confessado através de seu próprio conteúdo: “durante todo o show, as câmeras de controle remoto nos cantos e o microfone pendurado no teto são apresentados como tópicos de conversa e significam a presença onisciente dos produtores e da audiência”<sup>248</sup> (ANDREJEVICK, 2004, p.89).

Refletir sobre a produção faz parte do roteiro preestabelecido para os participantes, condição realçada quando um estranho chega à casa e pede abrigo. Travis é um programador de web que não conhece o site do reality game ao qual os personagens estão concorrendo, e os leva a duvidar das intenções dos produtores – afinal como um reality show que não faz campanhas de divulgação pode angariar audiência, anunciantes e com isso lucrar? O efeito auto-reflexivo da narrativa causa suspeita, mas também atende ao apelo realista do filme. Trata-se da correspondência à estratégia natural dos formatos de reality TV, conforme percebe Mark Andrejevick “a adição do elemento reflexivo destaca o passo extra que estes shows deram em direção à promessa de realidade: a introdução do processo de produção em si como um elemento do conteúdo”<sup>249</sup> (2004, p.89).

Neste jogo de suspeita a intromissão de Travis é mais um elemento de reflexão sobre o programa, principalmente após ele seduzir Charlie que se entrega ao estranho em uma performance sexual midiática. Ela encena o prazer para as câmeras na expectativa de fama que o espetáculo sexual poderia angariar junto à audiência, mas é Travis que está representando e inclusive olha para a câmera, sabendo que sua representação se dirige só a ela. Durante a noite a interferência da instância produtiva se revela definitivamente quando Travis encara o espelho do banheiro e declara: “*eu te disse que poderia trepar com ela*” – fato que consolida o roteiro oculto reservado aos participantes. O estranho confessa em um primeiro plano frontal que existem outras motivações para confinar os participantes nesta prisão transparente.

---

<sup>248</sup> “Throughout the show, the remote control cameras in the corners and the microphone dangling from the ceiling were featured topics of conversation and signified the omniscient presence of the producers and the audience”.

<sup>249</sup> “The addition of the reflexive element highlights the extra step that these shows have taken toward the promise of reality: the introduction of the production process itself as an element of the content”.



Figura 38: a confissão do roteiro oculto em *My little eye*.

Travis desaparece no dia seguinte e deixa a auto-reflexibilidade do modo de produção mais latente para os participantes. Eles passam a refletir sobre seus envolvimento enquanto objetos de observação, já que os papéis assumidos parecem não ser condizentes com os interesses planejados pela produção. Se os produtores possuem outros interesses com a vigilância, os papéis exercidos pelos participantes devem ser adequados a estes interesses. Refletir sobre suas condições de visibilidade leva os participantes a adotarem outras motivações na trama, ou a perderem suas motivações originais – como Danny que se suicida devido aos olhares ambivalentes das câmeras e de seus desconfiados colegas.

No único local supostamente livre de câmeras Rex usa o computador encontrado na mochila de Travis para investigar o programa e descobre que o site não é acessível; não se trata de um reality webcast com assinantes interessados em vigiar a vida cotidiana de anônimos – ou como o próprio personagem indaga: “*Por que as pessoas pagariam para nos ver?*”. O site revela ser um portal de apostas para uma pequena elite disputar qual personagem morrerá primeiro. Eles não estão sendo observados por conta do interesse que a audiência teria sobre suas vidas – demasiadamente ordinárias para compor um espetáculo midiático.

Eles estão sendo observados por conta do interesse que os apostadores têm em suas mortes. Trata-se, nesse caso, de um sensacionalismo da morte real de vidas ordinárias – a celebração destas vidas comuns através de suas mortes. Ainda assim, os participantes nutrem uma esperança no jogo e continuam seguindo suas regras cegamente na expectativa de serem premiados ao final. Em certo sentido os personagens ignoram outras regras, éticas ou morais, trazidas consigo e abandonadas ao entrarem na casa. Confiam apenas no que foi prometido e para tanto os personagens precisam assumir novos papéis, condizentes com o espetáculo esperado.

Os personagens não sabem direito sobre seus papéis no reality game até descobrirem o site de apostas para suas mortes. E assim Matt assume sua participação no jogo ao seduzir e matar Charlie – a associação entre assassinato e performance sexual transparece a vertente *Snuff* do reality. Matt abandona o papel de herói, e “par romântico” de Emma, para assumir a condição de assassino psicótico da narrativa. O clímax do filme afasta-se das premissas do formato de reality show e se aproxima ao padrão *exploitation* de filmes *Splatter*: algo reiterado nos efeitos de montagem, com câmeras lentas para destacar a sanguinolência da morte, sublinhada ainda com trilha musical intensa e efeitos sonoros hiperrealistas – conforme mostra a cena em que Rex tem sua cabeça decepada pelo machado empunhado pelo já transfigurado Matt. Tudo parece garantir um espetáculo sensacional de morte real.



Figura 39: o espetáculo sensacionalista da morte em *My little eye*.

Matt por fim tenta violentar Emma que resiste, luta e foge, como a boa final girl que fora escolhida para ser nesta produção de dor. Como seu papel confirma Emma sofre, mas não morre, tampouco ganha a liberdade. Neste reality game a final girl é aprisionada pelo olhar e deve continuar a ser observada enquanto puder sofrer. Matt, assim, espera ser recompensado pela vitória, mas ele é só mais um participante, e nesse jogo não existe vencedor, somente jogadores que podem matar e morrer. Quem sobrevive não obtém fama ou prêmios, sua visibilidade é meramente prolongada frente às dos outros “eliminados”. Com o fim dos concorrentes o papel de Matt não possui mais utilidade narrativa, ele volta a ser ordinário e portanto deve morrer – afinal se não há vencedor, todos saem perdendo, principalmente a vida.

Neste reality game a participação de pessoas comuns faz parte do desenho de produção estipulado; isto é, contar com “voluntários” interessados em avançar do patamar da audiência ao patamar de celebridade midiática é uma maneira de minimizar as despesas de produção e ainda obter alta lucratividade com a exploração

de sua visibilidade para um segmento bastante delimitado da audiência. Este é um fator do modo de produção de reality shows considerado importante por Andrejevick, pois demonstra que “a participação do espectador não corresponde necessariamente a empoderamento do espectador. Pelo contrário, ajuda os produtores a diminuir os custos e a racionalizar a produção e a comercialização”<sup>250</sup> (2004, p.90).

Neste programa os participantes foram explorados porque não receberam os benefícios prometidos por suas visibilidades, e também porque tiveram seus papéis narrativos subvertidos pelos produtores – o exibicionismo almejado foi usado contra suas motivações. A exploração do trabalho dos participantes pode ser caracterizada ainda pelo falso modelo sinóptico prometido pela visibilidade do reality game. Não são “muitos assistindo poucos”, são poucos membros de uma seleta audiência elitizada vigiando o investimento feito na morte de um número cada vez mais reduzido de concorrentes. Fundamentalmente interessados em suas eliminações, são poucos assistindo os poucos escolhidos para morrer.

A promessa de beneficiar-se com o exibicionismo é confrontada em *My little eye*, seja pela negação da vitória ao sobrevivente, ou pela exploração da vigilância consentida com fins ocultos. Esta promessa alimenta tanto a expectativa dos participantes dos reality shows quanto da audiência, interessada nos benefícios do voyeurismo sobre o íntimo dos participantes. O regime de vigilância aplicado em reality shows nutre simultaneamente os desejos exibicionistas e voyeurísticos comungados entre participantes e espectadores.

De certo modo os diversos formatos de reality TV convocam desejos expressados na promessa de que qualquer membro da audiência pode ser, potencialmente, um participante de um programa destes. Inspirar e naturalizar uma atmosfera de exibicionismo através do voyeurismo sobre vidas comuns e momentos banais são efeitos de médio prazo oriundos da repercussão cultural da vigilância na vida cotidiana. Ao mesmo tempo que estimulam atitudes de vigilância a partir do material privado levado ao interesse público, fomentam fantasias sobre os benefícios que o exibicionismo de intimidades pode trazer – tanto para o participante-exibicionista quanto para o público-voyeurista. Com o advento da mídia digital estas fantasias estão agora ao alcance das mãos do público, ou pelas palavras de Bruno:

---

<sup>250</sup> “viewer participation doesn’t necessarily correspond to viewer empowerment. Rather, it helps producers lower costs and rationalize both production and marketing”.

Dos reality shows às redes sociais, convida-se o outro, numa espécie de voyeurismo simulado, a penetrar na intimidade, naquilo que aí ocorre de mais corriqueiro. Aquele que por ora está na condição de espectador é chamado a participar ativamente nestas novas modalidades de exposição de si (2013, p.69).

*Ragini MMS* baseia toda sua atmosfera fílmica neste nó: como o título entrega, o filme promove um horizonte de expectativa em torno de um formato de transmissão de arquivos digitais por telefone celular. No caso, ancora esta expectativa no contexto sexual que o formato possibilita – o registro digital não-consensual de atos sexuais que trafegam através de redes de celular, Bluetooth e plataformas de compartilhamento de vídeos. Na película indiana, o *Multimedia Message Service* assume a aura da economia de circulação comunitária de vídeos de baixa resolução.

Este fenômeno se proliferou na Índia, e no restante do mundo, principalmente em virtude de escândalos sexuais envolvendo as intimidades de anônimos e também de celebridades – como o vídeo de 2005 entre as estrelas de Bollywood, Riya Sen e Ashmit Patel, gravado com um celular pelo casal, “vazado” e disseminado através da mesma tecnologia. Para o cineasta e pesquisador Shaunak Sen, *Ragini MMS* apodera-se do “culto ao MMS”, uma cultura fundada na distribuição de vídeos através de celulares que se dispersou tão logo chegou ao mercado indiano:

O que estas formações trouxeram foi uma robusta cultura de gravar vídeos/imagens, transferi-los através de Bluetooth, ou envia-los em plataformas de compartilhamento de vídeos, transferindo-os, reeditando-os, e redistribuindo-os numa intrincada rede de divulgação que veio a ser estabelecida. Essas novas imagens eram mais leves, mais maleáveis e geralmente circulavam com uma velocidade até então impensáveis para a tradicional imagem de cinema<sup>251</sup> (2014, p.9).

Apesar desta alusão, no filme não há qualquer cena sexual de teor explícito – sempre coibidas antes de atingir um apogeu sexual, como será visto adiante – e também não é gravado por meio de tecnologias de vídeo dos telefones celulares – tem inclusive uma apresentação moderada do aparelho ao longo da narrativa. Mais do que uma estética característica, o filme se vale do imaginário constituído a partir das práticas que os usuários fazem com as tecnologias digitais em suas rotinas de produção e consumo audiovisual.

---

<sup>251</sup> What these formations bred was a robust culture of shooting videos/pictures, transferring them through Bluetooth, or uploading them on video sharing platforms, downloading, re-editing, and redistributing as intricate networks of dissemination came to be established. These new images were lighter, more malleable, and generally moved about with a velocity hitherto unthinkable with the traditional cinema image.

Neste filme o “culto ao MMS” serve para um tipo de campanha de marketing que se apoia em um fenômeno popular com ampla repercussão entre o público – interessado em flagrantes íntimos não consentidos ou encenados. Trata-se de uma produção comercial de Bollywood com inúmeros parceiros institucionais e acionistas financeiros interessados na bilheteria massiva obtida em território doméstico e estrangeiro. *Ragini MMS* apela para a popularidade de um fenômeno audiovisual como estratégia de sua campanha de propaganda e marketing, de modo a promover um horizonte de expectativa sobre a “aura” narrativa do filme – estratégia que parece ter sido rentável e atrativa ao público, já que houve inclusive uma sequência lançada em 2014, *Ragini MMS 2*.



Figura 40: a campanha sexual para a promoção de *Ragini MMS*.

Como o anúncio informa, a promessa de flagrante sexual catalisa as motivações do personagem Uday, apresentado logo no início como invasivo e dominador ao vasculhar a casa de sua namorada com uma câmera e encontrá-la dormindo, então decide jogar água em seu rosto para acordá-la. O casal vai à casa de campo cedida por um amigo de Uday, onde terão privacidade para aproveitarem seus momentos íntimos. Uday pretende realizar uma fantasia sexual através do sistema de CCTV da casa, capaz de registrar qualquer atividade erótica sem o conhecimento de Ragini. Sua motivação é gravar um vídeo pornô e para tanto ele imita a estratégia de vigilância dos reality shows a fim de produzir um espetáculo íntimo: um mecanismo oculto de vigilância pornográfica que visa exibir o sensacionalismo sexual.

Neste caso não se trata de uma vigilância consciente e recompensada pela visibilidade extrema do CCTV doméstico, mas a exploração da confiança de Ragini e

de sua intimidade. Mariana Baltar em seus estudos sobre o universo do pornô amador considera que este gênero configura as várias correlações existentes entre os domínios da pornografia e do documentário, em especial por seus apelos de “estruturar-se e legitimar-se a partir da construção de *pactos de intimidade*, que justamente colocam o espectador nesse lugar de cúmplice, incitando e saciando um desejo de ver e ver-se (o) íntimo dos sujeitos na tela” (2014, p.2).

De acordo com Baltar o pacto de intimidade é uma estratégia usada para dotar o filme de uma autenticidade e de uma legitimidade, e em suas palavras “trata-se de compor dispositivos dos mais diversos que têm em comum a construção de uma sensação de intimidade e proximidade partilhada entre sujeito do filme – discurso fílmico e espectadores” (2014, p.11). O pacto de intimidade é exatamente o que está sendo traído por Uday: seja enquanto produtor de uma visibilidade alienada do indivíduo sujeito à observação, seja enquanto namorado, violando a intimidade do casal – e enquanto espectadores somos cúmplices da violação de intimidade que ele pretende. Apesar disso, a traição de Uday não se concretiza, suas tentativas de registro sexual são sempre impedidas por causas naturais, como a chegada de um casal de amigos, ou ainda sobrenaturais, como ruídos ameaçadores e presenças invisíveis.

Estas interrupções levam Uday à frustração e, ao mesmo tempo, parecem manter um decoro moral sobre o registro da intimidade – como um *coitus interruptus* que eclode mesmo antes da performance sexual se desenvolver. A narrativa obedece a um padrão recorrente no horror, testado e remodelado em diversos filmes slasher: a punição ao sexo – formalmente falando, interrompe-se o ato sexual que antecede e estimula a materialização do horror. De certa forma, ao tirar o sexo de cena, isto é, torna-lo obsceno, a narrativa reafirma valores conservadores presentes nas premissas do cinema de horror tradicional, pois “*Ragini MMS* localiza-se em um longo inventário de fábulas preventivas como narrativas morais onde entidades monstruosas ameaçam um jovem casal que se aventura fora de casa, em florestas ou casas desertas, para ter intimidade física”<sup>252</sup> (SEN, 2014, p.10).

Em muitos filmes tratados aqui existem espelhos nas cenas de intimidade. Mariana Baltar (2007, p.117) chama a atenção para a encenação do olhar público que

---

<sup>252</sup> *Ragini MMS* locates itself in a long litany of cautionary fables like moral narratives where monstrous entities threaten teenage/young couple that venture off into the woods/deserted house for physical intimacy.

os espelhos evocam no melodrama. Em *Ragini MMS* os espelhos no quarto e ao redor da cama, além de comporem uma atmosfera erótica, evocam os olhares incógnitos do CCTV, bem como os “olhares invisíveis” que habitam a casa. Os espelhos duplicam o olhar público concedido e intermediado pelo sistema de vigilância para o olhar do espectador, e também refletem os olhares das sombras que julgam o comportamento dos corpos. Como recorda Tom Gunning “o tema do espelho como um local de visitação sobrenatural é um topos comum no fantástico”<sup>253</sup> (2008, p.80). As fantasias eróticas de Uday tendem a hierarquizar a relação conjugal do casal, posicionando Ragini como objeto do prazer visual da vigilância doméstica.



Figura 41: os “olhares invisíveis” encenados pelos espelhos em *Ragini MMS*.

O filme concentra-se em focar Ragini sob um olhar misógino, o que comporta duas condições de prazer simultâneas: como objeto sexual e vítima do olhar masculino. À medida que o casal avança com suas tentativas de performance sexual, as interrupções invisíveis se intensificam e se materializam sobre o corpo dos personagens, evitando o comportamento libidinoso, bem como o registro audiovisual não consentido do sexo. A princípio parece prezar pela moral recorrente na cinematografia de horror, entretanto no fundo as interrupções sobrenaturais ressoam como uma punição para a violação de privacidade pretendida pelo rapaz – e assim uma entidade espectral atua como um “monstro moral” impedindo a traição do pacto de intimidade.

É possível constatar que mais do que punir o ato sexual, a narrativa confronta a prática de registro audiovisual – como se dissesse, “que se faça sexo, mas longe de câmeras”. Acuados no quarto preparado para flagrar a performance sexual, o casal é sitiado por forças invisíveis que impedem a realização de seus desejos – bem como a vigilância indecorosa por trás deles. As aparições espectrais seguem os parâmetros já defendidos: são sobreposições fantasmagóricas que emergem das sombras, difusas e

---

<sup>253</sup> “the theme of the mirror as a site of supernatural visitation is a common topos in the Fantastic”.

translúcidas, materializações corporais “mal definidas”, como se a tecnologia de vídeo não pudesse materializá-las precisamente – um limite tecnológico para o poder de visibilidade permitido pelo circuito de vigilância.



Figura 42: a baixa definição da ameaça fantasmagórica em *Ragini MMS*.

Ragini está, figurativa e literalmente, presa à fantasia projetada por Uday, algemada à cama. Desta maneira, Uday é possuído pela força invisível e se suicida – uma autoflagelação seguida de morte que serve de punição para suas intenções dissimuladas. Ragini fica à mercê da presença invisível que controla e aprisiona seu corpo, tanto quanto a visibilidade do CCTV já havia lhe aprisionado – uma força fantasmagórica que reprime condutas e olhares indecorosos. Ao final uma legenda indica que Ragini foi encontrada e levada para tratamento psiquiátrico, pouco depois “parte do MMS vazou por toda a internet”. Ao ser utilizada para violar o pacto de intimidade e satisfazer os desejos do olhar masculino, a vigilância é ameaçada por forças invisíveis que combatem e subjagam seus poderes. Tratam-se, segundo explica Shaunak Sen, de medos moldados pela moral do momento cultural, quer dizer:

A fonte de ansiedade não é tanto a lascívia sexual do jovem casal, mas a mera possibilidade de ser capturado como a imagem digital. O medo moral primordial agora é o corpo ser desmaterializado e dispersado em uma pluralidade de imagens múltiplas de baixa qualidade que podem viajar descontroladamente através dos anais infinitos do mundo digital<sup>254</sup> (2014, p.10).

### 3.2.2. Janela da alma: *100 ghost street: the return of Richard Speck*

Como visto, expor ao olhar público as intimidades da vida privada de determinados indivíduos, anônimos ou não, é um objetivo comum que mobiliza os diversos formatos de reality TV, bem como os desejos da audiência. Vários aspectos

---

<sup>254</sup> The source of anxiety is not so much the sexual prurience of the young couple but the sheer possibility of being captured as the digital image. The primordial moral fear now is of the body getting dematerialized and dispersed into a plurality of multiple low-quality images that can travel uncontrollably through the endless annals of the digital world.

da vida cotidiana são dignos de interesse e curiosidade para o voyeurismo televisivo, alguns bastante íntimos e por isso privilegiados em reality shows, por exemplo a exposição da sexualidade. Como comentado por Mark Andrejevick “voyeurismo é um aspecto inegável do apelo da reality TV e provê a este apelo uma carga erótica distinta. De fato, a questão do sexo incorpora-se em qualquer formato baseado no monitoramento permanente da vida privada de um grupo de pessoas”<sup>255</sup> (2004, p.87).

Sexo, claro, é um aspecto não apenas natural, mas fundamental da vida – pública e privada. De maneira similar alguns reality shows apoderam-se de outros aspectos também fundamentais ou naturais da vida cotidiana, e nesse caso a espiritualidade e o mundo sobrenatural sobressaem-se entre os assuntos abordados com maior evidência. No conhecimento popular muito se diz sobre os olhos serem a “janela da alma”, talvez pela capacidade de expressarem o que muitas vezes está escondido em nosso íntimo. Porém hoje, talvez mais do que o próprio cinema, a janela televisiva tem privilegiado a transmissão das almas perdidas do mundo sobrenatural para todas as famílias e lares.

O mockumentary citado, *Ghostwatch*, antecipou uma tendência televisiva proliferada após o início do século XXI em numerosos “reality sobrenaturais”, como *Most Haunted* (2002-10) ou *Ghost Hunters* (2004-). Este subgênero mistura vigilância, mediunidade e espetáculo em um mesmo formato. O formato retoma todo um entusiasmo moderno em relação ao poder da tecnologia em captar fatias desconhecidas da realidade, acrescentado à instantaneidade da transmissão televisiva.

Tom Gunning considera que a associação entre crenças sobrenaturais e tecnologias, por exemplo ópticas ou audiovisuais, está na origem do estranhamento gerado por qualquer nova tecnologia, cujo estatuto seja capaz de confundir ou iludir nossa compreensão da realidade. Para Gunning este entusiasmo em enxergar um mundo desconhecido contorna o desenvolvimento de uma cultura visual marcadamente “estranha”, isto é, “a exploração científica e tecnológica moderna de visão e óptica (tais como a proliferação de novos dispositivos ópticos) multiplicou e articulou as possibilidades do estranhamento óptico”<sup>256</sup> (2008, p.70).

---

<sup>255</sup> “voyeurism is an undeniable aspect of the appeal of reality TV and lends this appeal a distinct erotic charge. Indeed, the question of sex embeds itself in any format based on the perpetual monitoring of the private lives of a group of people”.

<sup>256</sup> “the modern scientific and technological exploration of vision and optics (such as the proliferation of new optical devices) multiply and articulate the possibilities of the optical uncanny”.

Nesse formato, a equipe de investigadores paranormais viaja à procura de locais famosos por serem assombrados – residências, hotéis, hospitais, manicômios e prisões principalmente. E tenta averiguar, através do registro técnico de câmeras e microfones, as evidências que possam comprovar tanto para os produtores quanto para sua audiência, a existência de espíritos, espectros, fantasmas e assombrações. Trata-se de uma fórmula simples baseada no “monstro da semana” estandardizado pela ficção seriada de horror: a cada semana a equipe se depara com um novo local e assim com uma nova possibilidade de contato paranormal. De acordo com Murray Leeder estes programas mostram que “a era da mídia tem ampliado as possibilidades do sobrenatural, transmitindo fantasmas para todas as nossas casas e até mesmo tornando-os onipresentes”<sup>257</sup> (2013, p.175).

Em seus estudos sobre a convergência das lendas folclóricas tradicionais com a mídia popular do início do século XXI, Mikel Koven entende que nesse estilo de programa “o texto televisual funciona como um tradicional contador de lendas, criando uma complexa relação matricial entre as tradições de crença no sobrenatural, o programa de televisão e aqueles assistindo esse show”<sup>258</sup> (2007, p.183). Na análise do reality show *Most Haunted* Koven define algumas características que compõem a estética e a narrativa dos episódios, como a presença da equipe técnica na tela – sem qualquer disfarce que possa esconder sua participação na investigação –, ou a ruptura nos códigos clássicos de continuidade narrativa, principalmente nas sequências em que a equipe se depara com um fenômeno ou evidência sobrenatural (2007, p.188).

Segundo o modo de produção desses reality shows as câmeras e microfones são instalados em locais que possam estimular a apresentação dos fenômenos sobrenaturais – traçam um plano de cobertura do espaço físico para rastrear a invisibilidade espectral. O olhar vigilante que monitora as manifestações fantasmagóricas tende a penetrar na realidade imediata da ação a fim de enxergar os vestígios deixados pelo passado. E dessa maneira, observar as marcas que foram preservadas de um passado particular é um modo de exprimir um contato íntimo com uma realidade oculta da vida cotidiana – uma aproximação mediada entre realidades

---

<sup>257</sup> “the media age has amplified the possibilities of the supernatural, broadcasting ghosts into all of our homes and even making them omnipresent”.

<sup>258</sup> “the televisual text functions like a traditional legend-teller, creating a complex, matrix-like relationship among the supernatural belief traditions, the television show, and those watching that show”.

divergentes. Não se trata de acaso ou coincidência; são intenções propositadas pelo fascínio que uma tecnologia de mídia pode apresentar além de seu potencial.

Esta articulação aparentemente paradoxal entre instrumentos científicos e modos arcaicos do pensamento reflete o papel transitório que o estranhamento pode desempenhar, explorando aspectos desacostumados da nova tecnologia, ensaiando tanto ansiedades e desejos que imaginam a tecnologia em termos de magia moderna<sup>259</sup> (GUNNING, 2008, p.79).

No modo de produção existem estratégias para estimular a exibição e desafiar a performance audiovisual das “estrelas” do espetáculo. Códigos de contato, convenções de “representação” e critérios narrativos são estabelecidos na mise-en-scène a fim de materializar ou transubstanciar o mundo invisível do sobrenatural. E mesmo que não revelem um universo espiritual escondido, como ocorre em muitos episódios, a fonte de voyeurismo desses programas é o próprio desafio proposto tanto à equipe quanto ao espectador; quer dizer, “programas de televisão como *Most Haunted* desafiam nossa compreensão do mundo em que vivemos. Tais desafios podem por fim ser descartados ou rejeitados, mas o desafio em si era o que importava”<sup>260</sup> (KOVEN, 2007, p.200).

São conteúdos diversificados, entre ficções e documentários, que estabelecem uma fronteira muito tênue e quase transparente entre nossa realidade naturalmente midiática e a realidade midiática de um mundo sobrenatural – e a televisão define tais limites. Mesmo que após décadas de convivência e sua presença cada vez mais ubíqua e rotineira como tecnologia de mídia, as transmissões da TV resgatam sua vertente naturalmente espectral, comungada entre várias tecnologias imagéticas.

O uso diário e a familiaridade com estes dispositivos podem destruir sua natureza estranha, mas a ficção fantástica criou frequentemente cenários de estranhamento restaurando suas associações sobrenaturais iniciais: chamadas telefônicas dos mortos, fotografias que parecem mudar em relação a seus objetos, ou filmes que afetam espectadores como espectros<sup>261</sup> (GUNNING, 2008, p.83).

---

<sup>259</sup> This apparently paradoxical dovetailing of scientific instruments and archaic modes of thought reflects the transitional role the uncanny can play, exploring unaccustomed aspects of new technology, rehearsing both anxieties and desires which envision technology in terms of modern magic.

<sup>260</sup> “television programmes like *Most Haunted* challenge our understanding of the world we live in. Such challenges may ultimately be dismissed or rejected, but the challenge itself was what was important”.

<sup>261</sup> Daily use and familiarity with these devices may destroy their uncanny nature, but Fantastic fiction has often created uncanny scenarios by restoring their initial supernatural associations: telephone calls from the dead, photographs that seem to change in relation to their subjects, or films that affect hearers like wraiths.

A mídia televisiva integra dimensões antagônicas através de suas transmissões – o público e o privado, a produção e a audiência, a tecnologia e o sobrenatural, o banal e o espetacular. Segundo o estudo de Jowett e Abbott a integração destes elementos díspares na mesma tela é absorvida pela ficção para demonstrar que “dentro do horror televisivo contemporâneo a televisão serve como um canal, tanto para outros mundos e outras televisões, através do qual o sobrenatural pode circular invisivelmente. Ela pode também, em nosso mundo de convergência midiática, servir como um portal para outras tecnologias”<sup>262</sup> (2013, p.189).

É usual para o found footage de horror recorrer a formatos implementados midiaticamente, como os reality shows citados acima, e para tanto o subgênero incorpora também as fobias e ansiedades adquiridas pela televisão enquanto meio que integra realidades divergentes. Diferentemente de *Ragini MMS*, cuja videovigilância pretendia violar a intimidade sexual e inadvertidamente induz a ira fantasmagórica, tratam-se de filmes que expõem horrores propositalmente atraídos pela tecnologia e pelo modo de produção da mídia televisiva – como podemos ver na franquia canadense *Grave Encounters* (2011 e 2012), na produção DTV *8213 Gacy House* (2010) ou ainda no filme de Singapura *Haunted Changi* (2010), dentre vários outros – é um dos “tópicos” mais fecundos no universo do subgênero.

Em todos os exemplares a dinâmica é a mesma: uma equipe de vídeo adentra um local que preserva as marcas de um passado nocivo e maléfico para buscar evidências sobrenaturais. O importante neste quesito é que há de fato uma persistência objetiva dos personagens em estimular a ocorrência sobrenatural. Os personagens são os responsáveis em provocar o mal que os abate, quer dizer, o trabalho midiático que desempenham traz malefícios diretos para suas narrativas, e esse problema “flerta com perguntas sobre se a câmera está simplesmente documentando algo que escapa ao olho nu, ou se ela está facilitando a assombração através de sua simples presença”<sup>263</sup> (LEEDER, 2013, p.177).

Contudo, há um “caso especial” que merece alguma atenção detida pela naturalidade com que se equilibra em torno das fobias oriundas da tecnologia de

---

<sup>262</sup> “within contemporary TV horror the television serves as a conduit, both to other worlds and to other televisions, through which the supernatural can circulate invisibly. It can also, in our world of convergence media, serve as a portal to other technologies”.

<sup>263</sup> “flirts with questions about whether the camera is simply documenting something that eludes the naked eye, or whether it is facilitating the haunting through its very presence”.

mídia. *100 Ghost Street: The return of Richard Speck*, dirigido por Martin Wichmann e lançado no circuito DTV em 2012, é uma produção da norte-americana *The Asylum*, curiosa produtora de filmes de horror de baixo orçamento responsável por inusitados sucessos televisivos como a franquia *Sharknado* (2013, 2014, 2015). O modo de produção independente da *The Asylum* obedece ao “padrão de qualidade” proporcionado pela tecnologia de vídeo digital, barateando os custos de produção de efeitos especiais práticos através de tratamentos digitais de pós-produção.

Este padrão técnico também é condizente com a opção de circulação predominantemente na janela televisiva e em circuitos VOD – algumas vezes aproveitando uma “rebarba de audiência” ao escoar, além de suas produções de horror, títulos “inspirados” em grandes sucessos cinematográficos comerciais, “*mockbusters*” como *The Da Vinci treasure* (2006) ou *Abraham Lincoln vs. zombies* (2012). Apesar desse oportunismo comercial, e de cobrir o circuito DTV, pode-se dizer que *The Asylum* é uma produtora especializada em ficções de horror televisivo, um repertório midiático atrelado naturalmente a seus filmes.

*100 Ghost Street* apresenta uma equipe de TV que se tranca durante uma noite em um hospital psiquiátrico onde sete mulheres foram mortas pelo assassino e estuprador Richard Speck. Os personagens estão confinados também à expectativa gerada pelo poder de visibilidade que a tecnologia digital ostenta. Além de instalarem o circuito de vídeo-monitoramento eles montam sua estação de trabalho dentro do hospital, levam o modo de produção para dentro do espaço cênico de forma que os artifícios usados para compor o reality show são materializados no pró-filmico e se tornam auto-reflexivos para a narrativa. Câmeras, microfones, luzes, geradores, ilha de edição, mesa de controle de câmera, todas as ferramentas são anunciadas e justificam o intercâmbio constante entre as imagens do circuito de videovigilância e as das câmeras de TV – geralmente gravando em POV ou focadas na apresentadora.

Este modo de produção parece não apenas “facilitar” a presença da assombração, mas enfurecê-la. Desde o início, ainda durante a produção do set, o sobrenatural combate o registro atacando técnicos e seus equipamentos. A produção televisiva é aterrorizada pelo espectro assassino cuja realidade é invisível de ser transmitida. Ao violar um espaço para controlar a narrativa dos mortos a equipe de TV sofre as consequências destrutivas pelo espetáculo de realidade pretendido – a cooptação e o sensacionalismo de narrativas particulares transmitidas massivamente.

Nesse sentido, Richard Speck parece confrontar esta violação de privacidade, bem como a cooptação midiática de sua narrativa sobrenatural. Da mesma maneira que o modo de produção invade o espaço cênico, as ações cênicas do espírito assassino não estão contidas ao pró-fílmico, mas espalham-se pelo anti-fílmico para atacar seus bastidores. Onde quer que hajam câmeras o assassino atua invisivelmente para punir os olhares vigilantes e sensacionalistas da mídia. A força fantasmagórica impede o planejamento da gravação, destrói lâmpadas e câmeras, interfere e causa ruídos sobre a imagem e o som. Mesmo quando não é “convocado” pela equipe.

Desafia, portanto, o poder de visibilidade para controlar a realidade do espetáculo sobrenatural vitimando os próprios produtores do espetáculo. Enquanto a equipe pede sinais e indícios de sua existência, pois pretendem forçar a exibição do sobrenatural para as câmeras, o sobrenatural exhibe sua força. Assim a tecnologia de mídia provoca a exibição do espectro assassino que parece confrontar e reivindicar o controle de sua visibilidade fantasmagórica para definir a narrativa sob seus próprios critérios – há consequências em transmitir uma realidade incógnita ao olhar.

Na sequência acompanhada em plongée pelo sistema de CCTV instalado, uma personagem é violentada pelo monstro invisível como se sofresse um ataque de possessão. O estupro sobrenatural segue características dos filmes de exorcismo, na qual a entidade que se apodera do corpo da vítima gera contorções cênicas exageradas e movimentos desnaturalizados – vemos apenas um breve borrão espectral sobre o corpo da mulher, uma névoa embaçada e mal definida.



Figura 43: montagem com o estupro sobrenatural em *100 Ghost Street*.

O sensacionalismo sobrenatural que pretendiam captar aprisiona-os através do modo de produção proposto e revela apenas os horrores audiovisuais sofridos pela equipe de TV. Eles pretendiam se apropriar e transmitir uma realidade alheia e arcaica, para tanto precisaram reviver a chacina através do modo de produção sensacionalista planejado para o espetáculo. Muitas sequências mostram que é o modo de produção, através de suas tecnologias e métodos de contato, que provocam o

sobrenatural, como percebe Sarolta Mezei em sua análise de *Grave Encounters* ao sugerir que “o equipamento fílmico funciona como um portal entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos”<sup>264</sup> (2014, p.12). De certo modo esta tendência atesta o que Paul Young definiu como “vídeo-fobia” (2006 apud LEEDER, 2013, p.173).

A vídeo-fobia pode ser entendida aqui tanto como a aversão do espectro em relação à equipe e seus equipamentos, quanto ao próprio medo originado por horrores atraídos ao vídeo. Como fonte e resultado do horror a tecnologia de vídeo apresenta assim o limite de suas capacidades técnicas – deveria expor o horror, mas tornou-se o próprio. Assim, o monstro é um ruído nas sombras, uma interferência que abate a clareza da imagem técnica, um vestígio pouco visível do que não deveria ser visto a olho nu. Como em *Atividade Paranormal* a tecnologia não garante a segurança dos personagens, tampouco consegue definir a imagem invisível do sobrenatural, e ainda é responsável por agravar o problema.

Em alguns momentos a tecnologia até consegue materializar preliminarmente o espectro através do recurso de visão infravermelha: sua imagem é apresentada em negativo com um contorno quase nítido e visto apenas pelo mecanismo capaz de revelar os olhares escondidos pela escuridão. Parece que a tecnologia de mídia só consegue ver uma versão ou um lado do espectro; apenas sua “imagem negativa”, nada de positivo pode ser registrado. A capacidade do aparato é tensionada nesta função originalmente planejada: ela é incapaz de determinar as apresentações fantasmagóricas, mesmo que possa atraí-las.



Figura 44: a “imagem negativa” do espectro em *100 Ghost Street*.

Há contudo outra noção de “limite” sofrida pela visibilidade, um limite imposto também à tecnologia, mas no sentido de restringir quais práticas são

---

<sup>264</sup> “the filmic equipment functions as a gateway between the world of the dead and the world of the living”.

permissíveis. Ao passo que expõe um mundo oculto do olhar mundano a tecnologia de vídeo também pode exibir destinos fatalistas ao indivíduo – e dessa vez a ameaça não precisa vir dos poderes de visibilidade obtidos com a vigilância. A vigilância, aliás, é incapaz de controlar o horror de um mundo encoberto da visão natural – e não me refiro somente ao mundo sobrenatural. Trata-se de um mundo em que monstros não precisam de máscaras para acobertar sua natureza, um mundo em que os indivíduos querem ser observados e mostrar sua intimidade: um mundo virtual.

### 3.3. Ameaças do exibicionismo

“Como não era possível abolir a família (ao contrário, os pais eram incitados a gostar dos filhos quase à moda antiga) as crianças eram sistematicamente atiradas contra os pais, e ensinadas a espioná-los e a denunciar os seus desvios. Dessa forma a família se tornara uma extensão da Polícia do Pensamento. Era um meio pelo qual todo mundo podia ser cercado, noite ou dia, por delatores que o conheciam intimamente”.

George Orwell, *1984*, 1949.

Celebrado através da mídia por mais de um século o regime de vigilância tem se naturalizado em todos os aspectos da vida cotidiana. De método de controle e coerção social ao regime estético dos circuitos de entretenimento e prazer, a vigilância está se transformando ao longo da modernidade. Sua ampliação na cobertura de espaços atinge âmbitos públicos e privados, e as atitudes derivadas de sua presença permanente e ubíqua variam entre o receio pela visibilidade máxima e a esperança pelos benefícios obtidos com a exposição diferenciada à vigilância. O regime de vigilância angariado a partir do entrelaçamento entre diversos modos de visibilidade é justificado como um “mal necessário”, tanto em circuitos midiáticos de informação e entretenimento, quanto em sua aplicação na segurança social e proteção doméstica.

A vigilância hoje constitui um intrincado “sistema de valores” que envolve dimensões articuladas entre estado, mercado, cultura e sociedade. O regime de vigilância é pluralizado, reiterado e legitimado através das mensagens da mídia sobre seus benefícios voyeurísticos e sobretudo sobre as ameaças potenciais desconhecidas que afligem o cotidiano – legitimidade intensificada durante “estados de emergência” e as subsequentes “medidas de segurança” tomadas após atentados terroristas.

Em resumo, como o risco está sempre potencialmente presente e tem sua efetivação atrelada a decisões humanas, há supostamente sempre algo a ser feito para evitá-lo, o que acaba legitimando a ampliação da vigilância preventiva, que sempre pode se valer do argumento de que o cenário seria ainda pior se ela não estivesse aí. Segundo tal moral e tal lógica, mais vale ser inepto que imprudente (BRUNO, 2013, p.43).

Recebida com euforia por alguns, com receio por outros e permanentemente por todos, as variadas formas de olhar proporcionadas pela vigilância no século XXI se entrelaçam e se “espiralizam” cobrindo todo o planeta – algo ilustrado no mapa de atuação da *Spiral Solutions and Technology Inc.*<sup>265</sup>, empresa especializada nas áreas de inteligência, vigilância e reconhecimento, que combina vários serviços em suas táticas “preventivas” como *Global Strike*<sup>266</sup>, dissuasão estratégica, *Cyber Warfare*<sup>267</sup> e defesa antimísseis (juntamente ao Departamento de Defesa dos Estados Unidos).



Figura 45: a “espiral de vigilância” global oferecida pela empresa *Spiral Inc.*

Tais serviços muitas vezes são oriundos das políticas administrativas usadas por governos dos países desenvolvidos como medida preventiva, sobretudo em cenários de instabilidade social e conflitos armados. Instalar um “estado de vigilância” nesse caso é uma forma de precaver-se das ameaças potenciais que possam surgir desses cenários. Da mesma maneira a Guerra ao Terror fomenta uma investida política de vigilância e informação que sustenta um mercado disseminado pela mídia para promover tanto uma crescente atmosfera de insegurança, como também legitimar e estender as práticas e ofensivas empregadas em “cenários de instabilidade” para toda a sociedade e a qualquer momento.

Abusos e violações de privacidade são consequências justificadas através da sinergia entre estado, mercado e mídia. Assim a vigilância pode ultrapassar seu uso

<sup>265</sup> Disponível em: <<http://www.ssandtech.com>>.

<sup>266</sup> Sistema de apoio militar para guiar com precisão ataques aéreos com armamento convencional.

<sup>267</sup> Ataques cibernéticos a redes de computadores militares e civis a fim de provocar dano ou destruir os sistemas de informação e comunicação do inimigo.

preventivo e ser usada como instrumento de controle da consciência: um totalitarismo disciplinar emergido e subsidiado pela tecnologia – cenário distópico-tecnológico digno de uma novela orwelliana, apesar de que, previne-nos Bauman, “muitas vezes as distopias se transformam em profecias que refutam a si mesmas” (2013, p.106). A tecnologia constitui o meio para ampliar a vigilância, justificá-la e também para usá-la como mecanismo de manutenção ideológica de determinados regimes políticos.

É com base na própria tecnologia que Daniel Dinello fundamenta sua obra dedicada à análise das distopias da ficção científica. Por exemplo, Dinello considera que “o mundo monstruoso de *1984* não poderia existir sem a tecnologia. A máquina serve ao Big Brother. [...] ‘Teletelas’ que recebem e transmitem simultaneamente fornecem os instrumentos de tortura, controle, vigilância e propaganda”<sup>268</sup> (2005, p.94). O domínio tecnológico durante muito tempo permitiu a hegemonia do Estado no exercício dos poderes da vigilância – principalmente amparado por pesquisas de desenvolvimento óptico e rastreamento militar. Dessa forma a tecnologia garantiu a soberania do olhar estatal sobre a sociedade, corroborado ainda por meio da incorporação e difusão destas mesmas visibilidades em outros circuitos.

Entretanto nas últimas décadas esta soberania começa a ser desafiada a partir da ascensão da tecnologia digital na rotina produtiva do indivíduo. De acordo com Fernanda Bruno “a naturalização da vigilância como modo de ver e estar atento nas sociedades contemporâneas encontra resistências, brechas, ruídos em diversos domínios, ainda que minoritários. Pois um regime de visibilidade jamais é homogêneo ou uniforme, mas heterogêneo em seus elementos, sentidos e efeitos” (2013, p.120). A ampliação na oferta de mercado da tecnologia digital permitiu uma contraofensiva ao olhar do indivíduo. Dependente da tecnologia a vigilância trafega agora entre uma coletividade de atores sociais, distribuindo seus poderes de visibilidade entre as instâncias governamentais, midiáticas e corporativas.

Esta perspectiva extensiva e inclusiva é que inspira em Fernanda Bruno a “noção de vigilância distribuída, que se espalha por muitos e diversos agentes, tecnologias, contextos, práticas, sem constituir uma atividade ou processo unificado que possa ser plenamente atribuído a intenções ou prescrições de um centro de

---

<sup>268</sup> “the monstrous world of 1984 could not exist without technology. The machine serves Big Brother. [...] ‘Telescreens’ that receive and transmit simultaneously provide instruments of torture, control, surveillance, and propaganda”.

ordenação ou controle” (2013, p.26). Com a consolidação da Web 2.0 e a popularização da tecnologia de mídia digital a vigilância se estende entre inúmeros dispositivos e participantes. Aqui vale ressaltar o termo “participação” que acolhe, através da tecnologia de mídia, os olhares e a exposição pública do indivíduo em uma rede integrada e massiva de telas distribuídas pelo mundo digital.

Para Bruno a internet ampliou as tecnologias de visão e exposição, porém simultaneamente também estabeleceu uma ambiguidade para a participação, “tornando os indivíduos ao mesmo tempo mais sujeitos à vigilância e relativamente mais autônomos na produção de sua própria visibilidade, dado que neste caso a exposição de si não está sujeita à autorização e à intervenção de terceiros” (2013, p.58). Pode-se entender esta “vigilância participativa” a partir da noção trilhada por Henry Jenkins para compreender os processos de convergência midiática: “o público, que ganhou poder com as novas tecnologias e vem ocupando um espaço na intersecção entre os velhos e os novos meios de comunicação, está exigindo o direito de participar intimamente da cultura” (2009, p.53).

Logo, entende-se por participação no regime de vigilância distribuída a inclusão e empoderamento tecnológico do indivíduo enquanto sujeito dos circuitos de visibilidade. Embora aliado ao estado e à mídia, o mercado forneceu as tecnologias necessárias para o cidadão se armar e participar do mesmo regime de visibilidade que o mercado ajudou a conservar – um exemplo típico da ambivalência do capital. Para Jenkins, retomando os pensamentos de Pierre Lévy “em seu momento mais utópico, esse poder emergente de participar serve como um vigoroso corretivo às tradicionais fontes de poder, embora elas também procurem usá-lo para seus próprios fins” (2009, p.328). A tecnologia intermedia uma disputa de poderes entre instituições tradicionais e agentes emergentes que demandam por participação em suas visibilidades.

Webcams, celulares ou tablets conectados à internet criam os critérios de participação nesta cultura fundamentalmente digital. Esta contraofensiva tecnológica, mais do que apenas fomentar um “olhar-cidadão”, configurou ainda outro distúrbio nos efeitos da vigilância – considerado por Hille Koskela como um fator imprescindível da estratégia de contravigilância. Koskela defende dois modos de ativismo participativo, ambos interessados em combater os olhares da vigilância, porém cada qual a sua maneira:

Primeiro, pode ser sobre *opor-se à vigilância* e, segundo, sobre a organização de *contravigilância* – evitar imagens versus criar imagens. Opor-se à vigilância inclui esconder-se dela de uma maneira ou de outra, exigir uma regulamentação mais severa, bem como organizar “zonas livres de vigilância”<sup>269</sup> (2004, p.205).

Como visto, a ampliação da “espiral de vigilância” atingiu uma escalada global, o que deixa os esconderijos dos opositores da visibilidade vulneráveis aos olhares irradiados por e para todos os espaços – além disso reivindicar uma legislação mais defensiva e zonas livres de vigilância são esforços que se travam, muitas vezes, nos âmbitos dos poderes executivo, legislativo e judiciário, e requerem tempo e recursos humanos, materiais e financeiros para tal. Na estratégia de contravigilância os esforços se voltam para a prospecção de visibilidade através de recursos corporais, materiais e tecnológicos próprios ao indivíduo – condições mais adequadas ao momento cultural vivido, já que, segundo Koskela,

O que estamos enfrentando agora é “a cam era” – uma era de infinitas representações. [...] Não há maneira de escapar; temos que apenas tentar entendê-la. Eventualmente, pode ser que as representações multiplicadas trabalhem como uma forma mais eficaz de resistência do que os esforços para evitar o(s) olhar(es)<sup>270</sup> (2003, pp.307-308).

“Cam Era” é uma analogia usada para definir a era da multiplicação das câmeras e das representações digitais disseminadas infinitamente, uma era marcada também pelo poder que os telefones celulares vêm recebendo na sociedade – uma tecnologia de mídia que permite um contato ainda mais próximo e cotidiano do que a televisão domesticamente pretendia. Para Koskela a expansão das redes de celular constitui uma mudança grandiosa para a individualização do registro imagético, o que traz também uma interrogativa: “o aumento na quantidade de celulares com câmera é susceptível de mudar fundamentalmente o papel das representações visuais. [...] Que tipo de imagens vai se tornar popular, que usos elas terão, e por onde elas circularão, permanece sem resposta”<sup>271</sup> (2004, p.202).

---

<sup>269</sup> First, it can be about *opposing surveillance* and, second, about organising *counter surveillance* – avoiding images versus creating images. Opposing surveillance includes hiding from it in one way or another, demanding tighter regulation, as well as organising “surveillance free zones”.

<sup>270</sup> What we are facing right now is “the cam era” – an era of endless representations. [...] There is no way to escape it; we will just have to try to understand it. Eventually, it may be so that the multiplied representations work as a more effective form of resistance than the efforts to avoid the gaze(s).

<sup>271</sup> “the increase in the amount of camera phones is likely to crucially change the role of visual representations. [...] What kind of images will become popular, what uses will they have, and where they will be circulated, remains unanswered”.

Nesse sentido, Koskela propõe um modelo que desafia o panóptico a partir da auto-exposição mediada tecnologicamente, sendo que vigilância e exibicionismo “podem ser entendidos como dois caminhos comuns de pensar como visibilidade e transparência conotam poder e controle”<sup>272</sup> (2004, 207). Portanto para a autora o exibicionismo, paradoxalmente, enfraqueceria os olhares indiscretos da vigilância. Irradiar sua visibilidade é o melhor escudo para defender-se dos olhares vigilantes de terceiros; como comenta Fernanda Bruno:

A visibilidade nestes casos não seria uma armadilha capturada pelo olhar do outro, mas uma contravigilância exercida pela construção ativa de sua própria imagem. No lugar do desejo de objetividade e transparência implicados no olhar vigilante, essas táticas mostram o quanto há de ficção, performance e encenação nas práticas do ver e ser visto (2013, p.134).

Para o indivíduo a tecnologia digital permitiu-lhe ser “dono” de sua visibilidade, portador dos significados que sua imagem incorpora, reais ou ficcionais, conforme convir às suas demandas e vontades. O exibicionismo proporcionado através da tecnologia inverte o ponto de vista da vigilância e concede ao indivíduo o direito de controlar o modo de produção e exposição de sua visibilidade. Como se tencionasse tanto os poderes do panóptico quanto do sinóptico, a proliferação de imagens autogeradas pelo usuário na Web 2.0 estabelece outro modelo de visibilidade. Fernanda Bruno enxerga como “um modelo reticular e distribuído onde muitos vigiam muitos ou onde muitos veem e são vistos de variadas formas. Algo como um *palinóptico*, para brincar com o radical grego *palin*, que designa processos de dupla via” (2013, p.47).

Cidadãos, famílias, jovens e adultos, mulheres e homens, todos os amadores que tiverem acesso à tecnologia digital agora podem, simultaneamente, se vigiar e se exhibir enquanto trafegam pelo ciberespaço. Aqueles que seriam os objetos da vigilância podem usar a tecnologia para fomentar as visibilidades de seus próprios corpos a fim de combater as imagens emolduradas pelos critérios da vigilância e extinguir o sentido unívoco da visibilidade produzida por terceiros – ou como sugere Bauman “a internet veio para substituir o trabalho de erguer-se e sair da invisibilidade e do esquecimento, e assim reivindicar um lugar num mundo reconhecidamente estranho e inóspito, quebrando garrafas ou gargalos” (2013, p.121).

---

<sup>272</sup> “can be understood as two common ways of thinking how visibility and transparency connote with power and control”.

Enquanto participante de uma rede de visibilidade o amador conquista o poder de expor-se, bem como de expor o outro aos olhares distribuídos do mundo digital – um poder de vigilância sobre seu espaço privado e também sobre o espaço público, capaz de denunciar os desvios de condutas de outros indivíduos e até mesmo autoridades. A vigilância participativa convoca o amador a se tornar um “cidadão-vigilante” apontando suas lentes digitais para qualquer evento ou fenômeno que precise ser visto e distribuído – de delitos criminais a desvios morais, em geral os mesmos que mobilizam os olhares soberanos, e mais além. Qualquer corpo ou ação produzida por ele está apto a ser capturado pelo olhar dispersivo da vigilância participativa realizada por qualquer um, profissional ou não.

Aqui vale notar que “o usuário-produtor dos chamados ambientes 2.0 da internet vem criando tanto formas de contravigilância e resistência quanto conteúdos vigilantes que reproduzem a lógica da suspeita, da delação e do medo vigente nas políticas e discursos securitários contemporâneos” (BRUNO, 2013, p.121). Neste modelo participativo a lógica dos modelos de vigilância tradicionais acabam, conscientemente ou não, sendo repetidas através da tecnologia que promete combater essa mesma lógica. De maneira similar a participação não confere ao indivíduo uma “imunização” contra a vigilância; pelo contrário, como processo de dupla via a participação concedida pela tecnologia digital também é suscetível de ser convertida em tática de vigilância – através das mesmas atividades que engajam a participação.

O empoderamento tecnológico dado ao indivíduo repercute de diversas maneiras sobre os processos de vigilância, entretanto nesse caso a repercussão pode ser ambivalente “uma vez que praticamente toda plataforma de produção de conteúdo por usuários hoje na internet é também uma plataforma de captura tanto dos dados dos próprios usuários quanto dos conteúdos e rastros produzidos por eles” (BRUNO, 2013, p.125). Nesse sentido a tecnologia digital, e sobretudo a Web 2.0, tornaram-se fontes estratégicas de monitoramento e vigilância. Loretta Napoleoni reconhece, por exemplo, que as “pessoas induzidas a abraçar a prática da violência pela propaganda do Estado Islâmico, confirma o caráter fascinador global de sua mensagem: a de que o mundo virtual em que vivemos agora pode produzir também novos atos de violência irracionais e bárbaros” (2015, p.71).

A vigilância do ciberespaço pressupõe perigos expostos, ou ainda encobertos, pela rede. Um espaço arquitetado tecnologicamente que pode revelar territórios

desconhecidos e habitados por estranhos disfarçados por trás de uma visibilidade virtual – uma imagem moldada digitalmente e não um análogo do corpo físico de alguém. O ciberespaço é naturalmente obscuro, permite apenas uma visibilidade parcial condicionada pelos critérios e intenções geracionais de cada participante – uma economia em que o que se esconde é tão importante quanto o que é exibido. Usado para fins escusos o ciberespaço adquire assim um temor protecionista em relação aos que aproveitam-se do exibicionismo das redes digitais para ameaçarem a confiança e a vida dos inocentes participantes.

O horror desta mentalidade atravessa as paredes do lar por redes sem fio: uma ameaça virtual cujo corpo é representado apenas pelo olhar misterioso mediado pela tecnologia. Se a tecnologia adotada no cotidiano é permeada por uma atmosfera otimista e fascinante, no outro extremo ela reserva um receio sobre seus usos. Sejam pelos rastros deixados através da visibilidade do usuário-participante, seja pela farsa virtual promovida através da Web 2.0, de uma maneira ou de outra, a ficção fílmica “frequentemente enxerga o ciberespaço como uma perigosa armadilha”<sup>273</sup> (DINELLO, 2005, p.14). Daniel Dinello investiga estes receios em relação às máquinas na ficção científica, pois o gênero “expressa um medo tecnofóbico de perdermos nossa identidade humana, nossa liberdade, nossas emoções, nossos valores e nossas vidas para as máquinas”<sup>274</sup> (2005, p.2).

Dedicado ao cinema de ficção científica o termo de Dinello parece ampliar a noção de “vídeo-fobia” cunhada por Paul Young e indica que o conceito “tecnofobia, pretende sugerir uma aversão à, não gostar de, ou suspeitar da tecnologia, ao invés de um medo irracional, ilógico ou neurótico”<sup>275</sup> (p.8), apesar de que os filmes de horror tentem também empreender apelos ao lado irracional do medo tecnológico. Embora vídeo-fobia seja um aspecto mais específico a este trabalho, o conceito de Dinello é mais abrangente para entendermos as ansiedades reconfiguradas a partir da disseminação das tecnologias digitais na vida cotidiana. Em geral são ansiedades em relação à popularização massiva da tecnologia digital, vista como fator de perigo e ameaça para a ordem social. Não um medo da tecnologia em si, mas do mau uso feito a partir dela: um prejuízo potencial para toda a sociedade.

---

<sup>273</sup> “frequently views cyberspace as a dangerous trap”.

<sup>274</sup> “expresses a technophobic fear of losing our human identity, our freedom, our emotions, our values, and our lives to machines”.

<sup>275</sup> “technophobia, is meant to suggest an aversion to, dislike of, or suspicion of technology rather than an irrational, illogical, or neurotic fear”.

No modelo participativo e distribuído da vigilância digital outras fobias surgem para serem incorporadas pelo cinema de horror – obedecendo a ambiguidade do “regime contemporâneo da vigilância artística” defendido por Lins e Bruno, na qual “uma câmera pode muito bem ser um índice de segurança e/ou de ameaça, de censura e/ou de exibicionismo, de controle e/ou de prazer” (2010, p.216). Além disso Dinello chama a atenção para o princípio cibernético da Web 2.0, que pode reduzir o corpo a padrões de informação digitalizadas no ciberespaço, isto é, este “princípio faz do ciberespaço uma prisão: quando tudo é informação, a vigilância total torna-se viável, criando possibilidades expansivas para o controle social”<sup>276</sup> (2005, p.166).

É importante frisar que apesar de incorporar tais fobias, a ficção não as originou. O cinema de horror abriga ficcionalmente uma mentalidade tecnofóbica exposta pela sociedade. Podemos ilustrar tal mentalidade através de um representante exemplar e ambicioso da tecnofobia contemporânea. Andrew Keen, em parte e a seu modo, é um tecnófobo assumido, essencialmente no que tange a influência do conteúdo da Web 2.0 a partir da ascensão da tecnologia digital. Em dois livros publicados Keen trava uma batalha contra o amador e o conteúdo autogerado em redes sociais – algo claramente resumido em seus títulos: *O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores* (2009), e *Vertigem digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando* (2012).

Grande parte dos temores de Keen são reservados aos filhos do mundo digital, jovens e crianças que são ao mesmo tempo vítimas e monstros na Web 2.0, principalmente em relação ao sexo. Como alerta o autor: “o sexo onipresente na internet e o conteúdo hipersexualizado das redes sociais online está acelerando o desenvolvimento sexual e social das crianças de maneiras muito perigosas” (2009, p.149). São participantes inocentes de uma densa trama de olhares que precisam ser protegidos dos estranhos que habitam este espaço. Mesmo que a “promiscuidade digital” esteja entre os maiores receios da Web 2.0, para Keen, “é claro, está longe de ser a parte mais sinistra, mais assustadora do sexo online. O fato é que os sites das redes sociais tornaram-se ímãs para predadores sexuais da vida real” (p.150).

---

<sup>276</sup> “principle makes cyberspace a prison: when everything is information, total surveillance becomes viable, creating expansive possibilities for social control”.

Por esta perspectiva o amador pode desafiar valores tradicionais ameaçando a intimidade com a chamada “pornografia de vingança” ou usando as redes sociais para caçar e molestar jovens vítimas inocentes. Há uma fobia sobre os perigos que o acesso à tecnologia poderia trazer, um medo calcado nas incertezas que a democratização tecnológica gera junto a seus avanços. Dessa forma, a ficção de horror reflete e reitera ameaças e valores oriundos de uma cultura classificada por Christopher Sharret como “*neoconservadora*”: em seu artigo Sharret discute “uma cooptação do radicalismo do filme de horror”, sendo que “esta cooptação é particularmente preocupante em suas sugestões sobre o alcance da cultura capitalista”<sup>277</sup> (1993, p.2). O almejado progresso moderno é contornado pela dúvida sobre as consequências que os avanços tecnológicos produzem – ao indivíduo, à sociedade, ao estado, ao mercado e à mídia.

Para Daniel Dinello “o atual desenvolvimento de tecnologia e nossa resposta (ou falta de resposta) para ele são influenciados pela cultura popular”<sup>278</sup> (2005, p.5). Por um lado o cinema de ficção científica tende, assim, a tomar as condições tecnológicas do presente para apontar suas consequências no futuro – de certa forma o gênero “projeta uma visão sombria do futuro tecnológico pós-humano que encorajamos a criar um melhor”<sup>279</sup> (p.275). Por outro lado o cinema de horror em geral, e o found footage em particular, tende a projetar as condições tecnológicas do presente em visões sombrias que desencorajam pensar em um futuro promissor.

### 3.3.1. Olho por olho: “*Amateur night*” e “*The sick thing that happened to Emily when she was younger*”

Dois segmentos do já comentado V/H/S sintetizam expressivamente os anseios relacionados ao empoderamento tecnológico do amador. Tanto “*Amateur night*” quanto “*The sick thing that happened to Emily when she was younger*” vinculam a capacidade de vigilância permitida pela tecnologia digital a um uso abusivo que provoca danos, físicos e morais, em personagens femininas – emolduradas com um apelo erótico sob o ponto de vista masculino. Não apenas estes dois segmentos, mas

---

<sup>277</sup> “a cooption of the horror film’s radicalism” [...] “this cooption is particularly disturbing for its suggestions about the reach of capitalist culture”.

<sup>278</sup> “the actual development of technology and our response (or lack of response) to it are influenced by popular culture”.

<sup>279</sup> “projects a dark vision of the technologist’s posthuman future that encourages us to create a better one”.

V/H/S como um todo recebe muita influência de tecnologias digitais usadas para fins eróticos e pornográficos. Nesse sentido, o filme parece sugerir que a tecnologia de visibilidade “passa a estar presente no cotidiano das relações urbanas, sociais, domésticas, misturada a ambientes, práticas e processos que não são, por sua vez, prioritariamente voltados para a vigilância” (BRUNO, 2013, p.87).

Com um “conceito de antologia” que integra e entrelaça os diversos curtas, a narrativa incorpora logo no início imagens de cunho erótico e sexual para adentrar o imaginário da pornografia amadora. A proposta de antologia é apresentada na narrativa fragmentada entre os outros segmentos: “*Tape 56*” dirigido por Adam Wingard é a liga que conduz aos curtas e, imediatamente, concede destaque ao registro pornográfico amador – uma preocupação que pauta praticamente todos os curtas do filme. A pornografia que inspira V/H/S não é tanto a comercial, mas principalmente a pornografia amadora (e geralmente gratuita) da Web 2.0.

Susanna Paasonen traça as distinções entre a pornografia profissional e a amadora tomando o neologismo “*realcore*”<sup>280</sup>, usado para “descrever a realidade dos atos sexuais e dos desejos apresentados”<sup>281</sup> (2010, p.1302). Para Paasonen existem distinções entre estes universos além da qualidade técnica: no caso da pornografia comercial presume-se que os profissionais façam vídeos por dinheiro, já que são trabalhadores da indústria de entretenimento adulto, enquanto que no caso da pornografia amadora a única recompensa viria do prazer proporcionado. Seja como modo de voyeurismo ou de exibicionismo a pornografia amadora revela um pacto de intimidade na exposição dos corpos, sendo que “esta fantasia de realidade, franqueza e autenticidade, sustentada por uma estética *low-fi* e performers deitados, está no cerne da popularidade da pornografia amadora”<sup>282</sup> (PAASONEN, 2010, p.1305).

O filme compreende tal nivelamento e antes de sermos apresentados à gangue que protagoniza e interliga todos os segmentos do filme, vemos um de seus membros preparar sua câmera para gravar um vídeo sexual sem o consentimento da parceira – uma descoberta dividida e postergada entre os vários curtas. Ainda no começo testemunhamos uma prática de violência registrada pela gangue, o *happy slapping*,

---

<sup>280</sup> Este neologismo é tomado de Sergio Messina. Cf. MESSINA, Sergio. *Realcore: The digital porno revolution*. 2006. Disponível em: <<http://realcore.radiogladio.it/>>.

<sup>281</sup> “to describe the realness of the sexual acts and desires presented”.

<sup>282</sup> “this fantasy of realness, directness and authenticity, supported by low-fi esthetic and lay performers, lies at the heart of the popularity of amateur porn”.

que consiste na gravação do ataque grupal a um transeunte inocente para depois distribuir o vídeo entre seus membros como um troféu (BURGESS; GREEN, 2009, p.188). No âmbito fílmico, essa prática é empregada com conotações de violência sexual, já que o grupo força uma jovem a mostrar os seios para a câmera.



Figura 46: o *happy slapping* de “*Tape 56*” em *V/H/S*.

A atmosfera erótica é consolidada no primeiro curta e indicada prontamente no título: “*Amateur Night*”, dirigido por David Bruckner, mostra rapazes munidos de uma micro-câmera oculta em um óculos à caça de mulheres para fazerem seu próprio filme pornô. Não se trata de equipamentos de espionagem *high-tech*, e segundo Andrejevick (2004, p.77), este tipo de tecnologia vem assumindo um papel significativo na criação de ambientes capazes de monitorar e interagir com as pessoas e com seus dispositivos portáteis.

*Wearable Technologies*, ou “tecnologias vestíveis” em uma tradução aproximada, é um tipo de tecnologia que promete manter acesso permanente à rede através de óculos, colares, pulseiras, braceletes e relógios digitais – a ideia é estar sempre conectado, recebendo e enviando informações por meio dos acessórios digitais usados costumeiramente. Tais tecnologias têm despertado a atenção do cinema antes mesmo de se popularizarem no mercado, e não apenas do cinema ficcional, como podemos ver no projeto de documentário *Chega de Fiu Fiu*, produção independente da *Brodagem Filmes* que obteve sua captação de recursos através de financiamento coletivo<sup>283</sup>. O projeto nasceu de uma campanha<sup>284</sup> e de uma pesquisa<sup>285</sup> contra o assédio sexual no espaço público para traçar um mapeamento<sup>286</sup>

<sup>283</sup> O projeto do documentário pode ser visto no site: <<https://www.catarse.me/pt/videochegadefiufiu>>.

<sup>284</sup> A campanha de conscientização pode ser vista em: <<http://thinkolga.com/chega-de-fiu-fiu/>>.

<sup>285</sup> Os impressionantes resultados da pesquisa foram disponibilizados publicamente através do site: <<http://thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa/>>.

<sup>286</sup> O “mapa do assédio” pode ser acessado, consultado e complementado colaborativamente com as cidades e espaços ainda não catalogados em: <<http://chegadefiufiu.com.br>>.

dos locais em que as mulheres estão mais propensas a sofrer assédio. Uma meta preventiva, pedagógica e política.

O dispositivo fílmico é simples: a partir das zonas de assédio mapeadas, uma mulher trafega pela região usando os óculos com micro-câmera para receber e apresentar o assédio através do ponto de vista feminino. Pode parecer que a estratégia traz à tona a vulnerabilidade feminina, colocada em uma posição de vítima potencial dos territórios com alta incidência de assédio sexual. Entretanto esta estratégia tende a posicionar o homem em um “lugar de constrangimento” – isto é, ao constranger a mulher com seu assédio sexual, o homem é confrontado/entrevistado por sua vítima e é constrangido tanto pela reação quanto pela visibilidade gerada a partir do ponto de vista feminino. Dessa maneira as metas preventiva, pedagógica e política podem ser alcançadas através da denúncia controlada pelo ponto de vista feminino.

No caso de “*Amateur night*” os óculos conferem à narrativa o ponto de vista masculino heteronormativo. A tecnologia é empregada para flagrar as conquistas sexuais e, nesse sentido, “o flagrante é carregado de um erotismo e um voyeurismo que se mesclam, mais uma vez, a uma atitude policial e/ou jornalística, mas agora num outro circuito” (BRUNO, 2013, p.108). Acompanhamos a noite dos rapazes pelas lentes de seu olhar e quando conseguem escalar as vítimas para o vídeo íntimo, logo as levam para um quarto de hotel. São duas moças e três rapazes, sendo que uma delas está bêbada e inconsciente, deixando a atenção dos rapazes concentrada apenas para a outra – a princípio vista como inocente e amedrontada.



Figura 47: a inocência feminina ameaçada pela tecnologia em “*Amateur night*”.

Pouco a pouco a inocência feminina é quebrada e ela passa a aceitar as investidas sexuais dos rapazes, parece gostar principalmente do jovem que usa os óculos. A cena também vislumbra ares pornográficos através da câmera subjetiva: o POV é um plano comum na pornografia amadora e comercial, predominantemente

encarregado pelo homem, que posiciona a câmera para emparelha-la ao seu ponto de vista e simular o olhar em primeira pessoa – o sexo oral em *plongée* tende a ser um resultado deste plano, por exemplo, para configurar a exaltação do pênis em uma performance de submissão feminina durante o sexo oral.

Na pornografia o POV em *plongée* é um plano que pode privilegiar os momentos de submissão feminina, rebaixada perante o olhar masculino compactuado com o espectador. No curta a personagem é colocada no centro da atenção, repetindo não só a convenção pornográfica, mas também a moral heteronormativa, que posiciona a mulher como objeto de prazer. Assim a personagem aceita seu papel de objeto sexual ao entrar na performance dos rapazes, começa a ser menos passiva e ter participação mais ativa e vigorosa durante o ato. Enquanto faz sexo com um dos rapazes ela chama o jovem de óculos para participar, porém se enfurece quando o terceiro rapaz tenta entrar na fantasia pornográfica preparada. Ela o repele enfurecida e começa a manifestar uma violência até então incabível para sua postura vitimada.



Figura 48: a fúria do objeto de prazer do olhar masculino em “*Amateur night*”.

Acompanhamos uma transformação feminina gradativa: primeiro como vítima inocente, em seguida como objeto sexual e por fim como monstro. A jovem revela-se uma criatura que usa o pretexto sexual para se alimentar de carne e sangue humano. A inocente vítima de uma fita de sexo transforma os “vilões” em vítimas de suas próprias fantasias, algo que aponta para uma punição para o vídeo sexual pretendido. A punição pela violação da conduta sexual amadora, isto é, o registro e a veiculação de vídeos sexuais chamados de “pornografia de vingança”, se encarna na “monstruosidade feminina” desta personagem.

Orientada pela teoria psicanalítica freudiana Barbara Creed (1986) retoma o conceito de abjeto discutido por Julia Kristeva para analisar a “monstruosidade feminina” no filme de horror, especificamente em figuras de maternidade. Ainda que

seus exemplos e a carga conceitual se desviem dos interesses deste trabalho, o artigo de Creed oferece considerações bastante apropriadas para entendermos a noção de “monstruosidade feminina”: a pesquisadora afirma que todas as sociedades humanas possuem uma concepção de monstruosidade feminina; uma mulher chocante, horrível e abjeta fomentada desde a mitologia clássica (p.44). No entanto a questão crucial para Creed é que o abjeto desta monstruosidade feminina é sempre ambíguo (p.48).

Emoldura pela ótica masculina a personagem feminina transita da pornografia ao horror ocupando o foco central durante toda a narrativa. Sob as lentes do olhar masculino ela é apresentada em uma condição ambivalente: é contigualmente objeto de prazer masculino dentro das dimensões da pornografia e do horror – impedida portanto de ser vista como protagonista ou heroína da narrativa. Neste âmbito, comenta Creed, “podemos ver seu projeto ideológico como uma tentativa de escorar a ordem simbólica, construindo o feminino como um ‘outro’ imaginário que deve ser reprimido e controlado a fim de garantir e proteger a ordem social”<sup>287</sup> (1986, p.70).

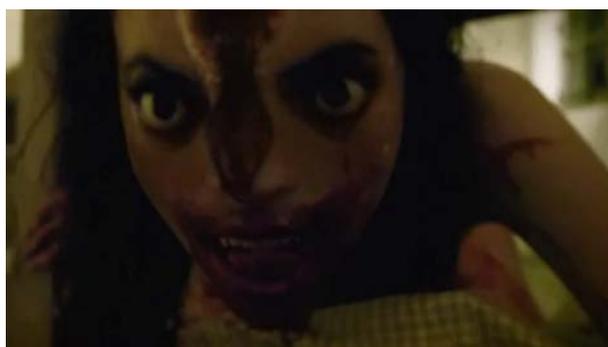


Figura 49: a monstruosidade feminina sob a ótica masculina em “*Amateur night*”.

O que o exemplo demonstra é uma profunda reiteração de figuras do horror. Ao passo que o *found footage* se renova através da incorporação de marcas da vigilância amadora, ele ressuscita fobias ideológicas pregadas pela cultura em relação ao papel social exercido pela mulher – e agora também compreende o papel feminino nas relações sociais mediadas por tecnologias digitais. Neste caso a punição moral se dá também contra o ponto de vista masculino. Após matar dois dos rapazes a criatura feminina persegue e alcança o jovem de óculos. Ela gosta dele, já havia se declarado, mas sua monstruosidade o amedronta; ele sente repulsa e não desejo, não a ama,

---

<sup>287</sup> “we can see its ideological project as an attempt to shore up the symbolic order by constructing the feminine as an imaginary 'other' which must be repressed and controlled in order to secure and protect the social order”.

queria ela apenas como objeto de prazer sexual. Sentindo-se desprezada a mulher assume sua monstrosidade e destrói o pretendente.

É importante atentar ao fato de que tanto o rapaz quanto a tecnologia que ele portava são atacados e destruídos – pois a tecnologia corrompe e é corrompida pelo olhar masculino, passiva então da mesma punição. Trata-se da morte simbólica do ponto de vista masculino, mas para tanto a vítima deste olhar precisou encarnar uma monstrosidade. Não é uma heroína que encara e se salva da vigilância misógina, é um monstro feminino criado por um olhar masculino interessado em vitimá-la através da visibilidade abusiva da tecnologia digital – e que por isso foi punido. O ponto de vista masculino cria as formas monstruosas que o destrói, pois “o feminino não é por si um sinal monstruoso; pelo contrário, é construído como tal dentro de um discurso patriarcal que revela bastante sobre os desejos e os medos masculinos, mas não nos diz nada sobre o desejo feminino em relação ao horrível”<sup>288</sup> (CREED, 1986, p.70).

Pode-se dizer que mesmo repetindo a visão conservadora sobre as práticas sexuais juvenis este segmento alude também a uma resposta e um ataque à moral heteronormativa masculina. Nas palavras do diretor David Bruckner “antes de nós entrarmos no reino de violentos acontecimentos sobrenaturais, podemos invocar sentimentos de excitação, ansiedade, culpa e medo já existentes em nosso público. Assombrando-os com as coisas que eles mantêm em segredo”<sup>289</sup> (2012, p.3). Ao transformar em vítima o ponto de vista masculino, a narrativa simbolicamente impede a realização da fantasia sexual (substituída por outra fantasia, mais agressiva) e retira a mulher de seu papel vulnerável, embora ela ainda esteja no centro da ação como a fonte do prazer – só que agora o prazer se dá por conta de sua monstrosidade.

São narrativas que reproduzem o empoderamento do amador, enquanto resgatam um pensamento patriarcal e a aversão conservadora à popularização da tecnologia. Tal configuração também é aplicada em outro segmento de *V/H/S*, “*The sick thing that happened to Emily when she was younger*”, dirigido por Joe Swanberg. No curta o casal Emily e James, separados em cidades diferentes, usa um software de videofone para se relacionar à distância, como *Skype* ou *FaceTime*. Ao perceber

---

<sup>288</sup> “the feminine is not per se a monstrous sign; rather, it is constructed as such within a patriarchal discourse which reveals a great deal about male desires and fears but tells us nothing about feminine desire in relation to the horrific”.

<sup>289</sup> “before we ever enter the realm of violent supernatural events, we can conjure feelings of arousal, anxiety, guilt and dread already existing in our audience. Haunting them with the stuff they keep secret”.

indícios sobrenaturais em sua casa, Emily usa a webcam para registrar os fenômenos e conseguir comprovar as aparições com a ajuda de seu namorado.

A confiança estabelecida entre o casal através da webcam torna-se fator preponderante na narrativa, apoiada inclusive por exhibições eróticas de Emily para seu namorado. Este curta parece promissor e liberal por mostrar que as novas tecnologias posicionam formas participativas de relacionamento via streaming e de exibição erótica consensual – um direito de se “pornificar” via webcam. Uma prática erótica amadora feita via streaming e que depois passou a vigorar também na indústria pornográfica pelo subgênero comercial “chat ao vivo”.

Paasonen distingue a *netporn*, a pornografia feita para e por intermédio da Web 2.0, da pornografia digitalizada, que recicla as tradicionais imagens e textos de revistas e vídeos pornográficos na internet (2010, p.1298). A cultura do vídeo amador se relaciona bem a este contexto, pois não há recompensa financeira para tais criações, os valores são afetivos. Como assinala Susanna Paasonen (2010, p.1302), o trabalho de produção amadora em vídeo, seja com fins pornográficos ou não, é remunerado com o amor extraído em exibir sua imagem ao olhar do outro, um prazer proporcionado durante a produção e o consumo midiático. Apesar disso este mecanismo é um pretexto usado para encobrir as reais intenções de James.



Figura 50: montagem com os detalhes da sobreposição de janelas em “*The sick thing*”.

O segmento é inteiramente configurado através de uma estética de sobreposição que revela os mistérios vividos por Emily; nesse caso não se trata apenas do efeito espectral proporcionado pela sobreposição de imagens, mais além: a mise-en-scène é composta por janelas sobrepostas umas às outras, de acordo com o modelo de interface digital referenciado. São três janelas especificamente que nos apresentam detalhes importantes sobre a narrativa. Primeiro, por trás e ao fundo podemos ver a área de trabalho do computador de James com três ícones: o HD do

computador, uma pasta chamada “(E)mily” com o “E” omitido pela janela de cima, e outra pasta chama “(F)older”, com o “F” também omitido.

Acima da área de trabalho está a “janela principal”, a imagem da webcam de Emily, e por cima dela fica a pequena moldura de James. Por este pequeno detalhe presume-se que a narrativa seja apresentada através do ponto de vista do namorado, pois o referencial é conferido pela janela que está acima de todas – embora menor, é ela que define o ponto de vista ao qual estamos emparelhados. O detalhe da pasta parece oferecer sentidos variados, mas de uma maneira ou de outra deduz-se que informações sobre Emily estão sendo coletadas e arquivadas. Sua pasta nominal está entre os poucos ícones da área de trabalho, dois na verdade despersonalizados, commodities chamadas de “HD” e “Folder”.

Enquanto as manifestações espectrais se intensificam cada vez mais Emily mobiliza seu namorado para registrar o fenômeno, ela precisa que James “seja seus olhos” porque ela tem medo de abrir os próprios. Com estas medidas Emily se torna uma informação passível e controlável por James – ainda que “à distância”. Emily perde o controle de seu corpo, parece refém de sua vida e através da tecnologia ela apresenta as torturas produzidas em si mesma, como o ferimento feito em seu antebraço após reclamar de coceiras incômodas. Em seu estudo sobre a influência do regime de vigilância no torture porn o pesquisador Steve Jones indica que “nos espaços panópticos do torture porn, o aprisionamento simultaneamente reforça e danifica o detento. Estas formas de ênfase implicam que os reféns estimulam sua própria vitimização”<sup>290</sup> (2016, p.32).



Figura 51: o ferimento auto-infligido por Emily em “*The sick thing*”.

<sup>290</sup> “in torture porn’s panoptical spaces, imprisonment simultaneously bolsters and damages the detainee. These forms of emphasis imply that hostages stimulate their own victimization”.

Observada pelo namorado Emily se flagela, uma violência praticada contra seu corpo de modo independente. Em um e-mail pessoal enviado ao professor Steve Jones em 01/11/2014 solicitei-lhe que fizesse uma breve distinção entre suas análises sobre o torture porn e o found footage. Segundo Jones a visibilidade muda a dinâmica de poder: “ao invés de significar a ameaça de que algo possa acontecer com a protagonista que é observada, a câmara frequentemente faz a ameaça ou ataque ser visível. As filmagens ainda documentam o medo das protagonistas nesses casos e o medo delas ainda sugere que o antagonista é poderoso”<sup>291</sup>.

O poder tecnológico que garante o controle do ponto de vista de James é o que provoca os horrores no lar e no corpo de Emily. O potencial de diminuir distâncias que a tecnologia alude é inclusive subvertido, pois o namorado sempre esteve perto de Emily, não precisaria da webcam para vê-la ou se relacionar, bastava somente ir fisicamente até ela, mas sua motivação não era essa. James sempre esteve ciente sobre o fenômeno espectral e inclusive ajudava a monitorar estas atividades como se Emily participasse de um experimento científico controlado – os espectros são na verdade alienígenas combinando seus DNAs com o de humanos, e contaram com a participação de James para controlar tecnologicamente a cobaia do experimento.



Figura 52: o experimento científico alienígena em “*The sick thing*”.

Após a experiência Emily é diagnosticada com esquizofrenia e transtorno bipolar, passa então a ser medicada: trata-se enfim do controle químico, psíquico, afetivo e tecnológico do corpo feminino. A tecnologia que deveria manter a união do casal serve para propósitos dissimulados, torna-se um mecanismo de vigilância, pois como alerta Andrew Keen, “em nossa era de hipervisibilidade, bastam uma câmera de vídeo e uma conta no *Skype* para realmente destruir a vida de alguém” (2012, p.63). A

---

<sup>291</sup> “rather than signifying the threat that something might happen to the protagonist who is watched, the found-footage camcorder often makes the threat or attack visible. The footage still documents the protagonist’s fear in those cases and their fear still suggests that the antagonist is powerful”.

webcam é usada para forjar confiança e com isso vigiar as atividades de Emily, examinar sua rotina, inspecioná-la com um olhar clínico e científico para gerar o autocontrole capaz de subverter suas próprias vontades. Nas palavras de Jones:

Embora percebamos-nos como indivíduos autônomos, estamos propensos a conformar-nos com forças que nos persuadem a agir de maneiras que de outro modo independentemente não escolheríamos. Quando afirmado com energia suficiente, aparentemente os seres independentes podem ser convencidos a se comportar de forma a aumentar a sua própria impotência<sup>292</sup> (2016, p.33).

### 3.3.2. Olhar perdido: *Megan is missing*

Em muitos dos filmes discutidos neste estudo a *final girl* é a convenção de linguagem para o abuso tecnológico. Variados filmes nutrem um profundo apego à erotização feminina, a mulher continua sendo o centro dos olhares e das violências no cinema de horror. Desejo, obsessão e destruição cambiam valores dentro de um regime visual que privilegia a mulher como vítima potencial da tecnologia. Ao atrair os olhares das câmeras ela não é somente observada, mas também invadida, dominada, violentada e por vezes condenada. Como já comentado, a personagem feminina quando exibida através da tecnologia digital se torna vítima de sua própria representação – um padrão agravado quando se trata de crianças.

Em *Megan is missing* essa lógica é preservada e realçada com as protagonistas infanto-juvenis: o receio protecionista moldado pela capacidade que a tecnologia digital tem em invadir e controlar a privacidade de outras pessoas agora é voltado ao exibicionismo. A narrativa apresenta o sequestro de duas amigas, Megan, mais desinibida, popular e sexualmente ativa, e Amy, recatada, tímida, insegura e virgem. Megan desaparece após marcar um encontro através de mídias sociais, fato confirmado pelo sistema de CCTV. Já Amy é sequestrada enquanto realizava um vídeo-memorial para sua amiga dada como morta – após fotografias sadomasoquistas com ela surgirem em sites pornográficos e serem divulgadas pela imprensa.

As adolescentes se tornaram vítimas do poder exibicionista das tecnologias. Suas exibições intensas e públicas através de redes sociais capazes de catalogarem

---

<sup>292</sup> Although we perceive ourselves as autonomous individuals, we are prone to complying with forces that persuade us to act in ways that we otherwise would not independently choose to. When asserted with enough power, seemingly independent beings can be convinced to behave in ways that augment their own disempowerment.

suas imagens em foto e vídeo, descreverem suas confissões íntimas, apresentarem suas preferências e desejos, levaram as meninas ao olhar de um predador virtual. A seus modos podemos dizer que ambas são *camgirls*, que como explica Theresa M. Senft, são “mulheres que se transmitem através da Web para o público em geral, durante a tentativa de cultivar uma medida de celebridade no processo”<sup>293</sup> (2008, p.1).



Figura 53: as *camgirls* Megan e Amy em *Megan is missing*.

Este fenômeno surgiu ao final da década de 1990 quando jovens mulheres passaram a transmitir suas rotinas diárias dentro de seus quartos através de webcams. Com base nos estudos culturais o livro de Senft investiga o fenômeno das *camgirls* a partir de entrevistas e considerações analíticas sobre os vídeos das participantes entre 2000 e 2004, bem como seus avanços para comunidades digitais como o *YouTube* e o *Facebook*. Para a autora a tecnologia digital permitiu um papel expressivo da mulher em uma arena na qual a troca de experiências pode ser um ato político (2008, p.3), mas ainda assim “alguém que entra no espaço da rede é confrontado com o dilema de como e se confiamos em um outro incompletamente conhecido”<sup>294</sup> (p.8).

No filme a sexualidade das adolescentes é divulgada e ampliada através da Web 2.0. Megan principalmente usa a internet para exibir seus desejos, conhecer e se relacionar com possíveis namorados. A capacidade da tecnologia digital em criar sociabilidade com nossas intimidades muitas vezes fere uma moral protecionista preocupada com a “promiscuidade” juvenil e que rejeita assim a liberdade de expressão. Como percebe Senft “vivemos em uma cultura mediada; ela deve continuar a surpreender-nos que nossos filhos estão expressando-se através da mídia?”

---

<sup>293</sup> “women who broadcast themselves over the Web for the general public, while trying to cultivate a measure of celebrity in the process”

<sup>294</sup> “anyone who enters into networked space is confronted with the dilemma of how and whether to trust an incompletely known other”.

Também devemos enfrentar o fato que para muitas jovens meninas hoje, expressão sexual e auto-expressão são uma peça única”<sup>295</sup> (2008, p.12).

As impressões sobre a exibição de sua sexualidade repercutem sobre as relações sociais de Megan, ela é popular entre os jovens rapazes, é convidada para participar de festas e de ir a encontros. Em dado momento esta popularidade torna-se uma moeda de troca, como conseguir levar Amy como sua acompanhante a uma festa *teen*, já que ao olhar dos outros jovens eles ficariam desconfortáveis junto a uma menina ingênua e puritana. Da mesma maneira a sexualidade exibida de Megan é subjugada por um adolescente ao oferecer-lhe cocaína em troca de sexo oral – algo testemunhado por sua amiga Amy, constrangida com a atitude de Megan.



Figura 54: a moeda de troca sexual de Megan em *Megan is missing*.

Para as visões mais conservadoras isto significa que o exibicionismo amador permitido pela tecnologia – usado como mecanismo de sociabilidade, entretenimento, ativismo ou prazer – pode ser deslocado deste funcionamento primordial e se tornar uma estratégia de controle da confiança, e com isso, atrair olhares nocivos que se aproveitam da inocência de alguns. Assim a tecnologia reserva malefícios ao exibicionismo, sobretudo para os mais jovens, crianças e adolescentes: uma visão paternalista sobre os riscos da tecnologia na vida cotidiana.

Graças à grande quantidade de informação pessoal detalhada que as crianças postam em seus perfis – inclusive cidade em que moram, localização da escola, lugares que gostam de frequentar, e, é claro, fotos –, nunca foi tão fácil para pedófilos obter imagens sexuais de jovens de menor idade e localizar sua vítimas potenciais no mundo real (KEEN, 2009, p.150).

Como dito, Andrew Keen é uma espécie de tecnóforo da mídia digital, sobretudo no que tange o conteúdo autogerado por amadores através de redes sociais

---

<sup>295</sup> “we live in a mediated culture; should it continue to surprise us that our children are expressing themselves through media? We must also face the fact that for many young girls today, sexual expression and self-expression are of a piece”.

na Web 2.0. Os medos de Keen estão disseminados por toda a rede, alastraram-se através de PCs, celulares e câmeras digitais formando uma cadeia de dados íntimos coletivizados. Para Keen a cultura participativa cativada pela internet é a culpada por uma degenerescência moral da sociedade contemporânea, um problema que vai “de adolescentes hipersexualizados a ladrões de identidade, passando por jogadores compulsivos e dependentes de toda espécie, o tecido moral de nossa sociedade está sendo esgarçado pela Web 2.0” (p.153).

Enfático em seu posicionamento, Keen acredita que a Web 2.0 “nos induz a expressar nossos instintos mais desviantes e nos permite sucumbir a nossos vícios mais destrutivos” (2009, p.153). Ele sustenta que somos todos vítimas de uma cultura de vigilância digital “em que nossos medos mais profundos e emoções mais íntimas podem ser transmitidos, sem nosso conhecimento ou permissão, para o mundo todo” (p.156). Por este viés podemos perceber a influência dessa mentalidade na vocação pedagógica de *Megan is missing*, como se agisse enquanto “filme educativo” sobre os riscos encontrados na Web 2.0 – e nesse sentido pode-se dizer inclusive que o filme segue um modelo cultural fundado em uma pedagogia moralizante.

Orientada pelo estudo de Peter Brooks sobre a imaginação melodramática, Mariana Baltar entende que a composição de certos elementos na estrutura do melodrama estão “a serviço de uma pedagogia moralizante, uma maneira envolvente de apresentar modelos de virtude e vilania, de bem e mal, a serem seguidos ou rechaçados” (2007, p.93). No melodrama a encenação de modelos morais polarizados proeminentemente na narrativa recebe uma função educativa através das emoções e sensações oriundas dos dramas particulares dos personagens. A particularização desses dramas morais para o olhar público é o ponto de interesse de tais narrativas, pois “é desses termos pessoais que vem a relação com o universo das emoções, da ingerência na vida privada, de uma articulação de elementos narrativos que precisam ser exemplares para alcançarem o efeito moralizante” (BALTAR, 2007, p.95).

Os dilemas sentimentais proporcionam uma pedagogia que toma a vida privada para ensinar ao espectador sobre os resultados dos desvios ou embates morais sofridos pelos personagens. Apoiada por este modelo a natureza educativa de *Megan is missing* é compreendida também por Alexandra Heller-Nicholas (2014b) que a associa a um exemplar mais remoto de filmes que denunciam agressores sexuais de crianças. *The child molester* (1964) é uma produção da *Highway Safety Foundation*,

organização especializada em filmes de segurança rodoviária e que também atuou no campo dos documentários educativos.

Originalmente o filme, com ares de documentário expositivo, havia sido preparado para educar e auxiliar a força policial na prevenção de crimes sexuais contra crianças, mas recebeu de incremento o infanticídio como o resultado mais brutal destes crimes. Isto impulsionou e acarretou sua circulação também em circuitos restritos de televisão escolares – como destaca Heller-Nicholas “esta foi uma advertência do filme educativo contra o ‘perigo desconhecido’, terminando chocantemente com imagens gráficas da cena do crime com os corpos assassinados de duas pequenas meninas”<sup>296</sup> (2014b, p.42).



Figura 55: o cadáver real da vítima de um predador sexual em *The child molester*.

Para Heller-Nicholas, entre outras características, é principalmente esta surpresa do choque ao final que associa ambos os filmes. Além disso, a pesquisadora reconhece que em *The child molester* o predador sexual se mantém anônimo – o que aumenta sua onipresença ameaçadora – através de técnicas que remetem às convenções que o horror viria a incorporar ao longo de sua trajetória, como o plano em primeira pessoa do assassino. O POV do assassino se tornou um plano comum no slasher por oferecer a perspectiva do monstro ao observar suas vítimas, muitas vezes femininas, “e em consonância com estas tradições *The child molester* procura alinhar desconfortavelmente o olhar do espectador com seu vilão desde seus momentos de abertura”<sup>297</sup> (HELLER-NICHOLAS, 2014b, p.47).

---

<sup>296</sup> “this was an educational film warning against ‘stranger danger’, shockingly ending with graphic crime-scene images of two small girls’ murdered bodies”.

<sup>297</sup> “and in keeping with these traditions *The Child Molester* seeks to uncomfortably align the spectator’s gaze with its villain from its opening moments”.

Por este ângulo também podemos ver uma similaridade em *Megan is missing*, pois o criminoso também se mantém anônimo: não temos acesso a sua identidade em virtude do predomínio do plano em primeira pessoa concedido a ele. Seja através das redes sociais ou de câmeras digitais o criminoso está sempre observando suas vítimas. Além disso ele é protegido pelo anonimato das mídias sociais ao criar falsas visibilidades, um perfil fraudulento que esconde sua personalidade.

O criminoso é protegido desta forma por “um reino eletrônico que suspende as leis físicas que restringem nossos corpos e nos transforma em espíritos desencarnados em um mundo imaterial”<sup>298</sup> (DINELLO, 2005, p.147). Enquanto a tecnologia digital domesticada atribui uma condição de risco para as adolescentes, expondo-as a perigos disfarçados e intermediados pela internet, o CCTV do espaço público ajuda na investigação do sequestro, mas ainda é incapaz de identificar o criminoso; mostra sua impotência em revelar uma identidade que nem mesmo as “mídias sociais” conseguem garantir.



Figura 56: a impotência do CCTV para identificar o criminoso em *Megan is missing*.

Quando Amy passa a investigar o criminoso ela se torna vítima do sistema de dupla via do ciberespaço: ao procurar por respostas acaba por ser descoberta e assediada pelo assassino. Amy é então sequestrada enquanto homenageava sua amiga com um vídeo-memorial, e assim torna-se literalmente prisioneira do olhar do assassino, e “somado a isso está o fato de que o olhar da câmera, que no início do filme pertencia às meninas, se virou violentamente contra elas por este predador sádico”<sup>299</sup> (HELLER-NICHOLAS, 2014b, p.51). A *handcam* de Amy é subvertida

---

<sup>298</sup> “an electronic realm that suspends the physical laws that constrain our bodies and turns us into disembodied spirits in a nonmaterial world”.

<sup>299</sup> “added to this is the fact that the camera’s gaze which earlier in the film belonged to the girls themselves has been viciously turned against them by this sadistic predator”.

pelo olhar do assassino e passa a ser usada para exibi-la em seus piores momentos – a ficção performática inerente à sua auto-representação agora está em poder de outro.

Nos instantes finais, após ser violentada e perder a virgindade sob nosso testemunho mudo, um breve horizonte de salvação é configurado quando o assassino decide libertar Amy. Porém, para tanto, ela não poderá saber do local de seu cárcere para evitar que as autoridades encontrem o criminoso. Ele demonstra simpatia por ela, sabe de sua inocência e tenta estabelecer uma confiança, contando com uma possível “síndrome de Estocolmo” de sua vítima. Amy é obediente e acata as decisões de seu sequestrador que pede para ela entrar em um barril. Nesse momento, a expectativa de salvação é frustrada, porque dentro do barril a câmera que regula o olhar em primeira pessoa do assassino mostra o cadáver de sua amiga desaparecida.



Figura 57: o sensacionalismo do cadáver de Megan em *Megan is missing*.

De modo parecido a *The child molester*, no final de *Megan is Missing* exhibe-se explicitamente um cadáver de uma jovem, levando-nos a uma chocante desesperança. Aqui se reforça a estratégia da pedagogia moralizante do filme, apelando para um sensacionalismo quase gratuito da morte para provocar asco e horror com vistas a pregar um ensinamento sobre as consequências nefastas da tecnologia digital. De acordo com Heller-Nicholas não importa qual o objetivo narrativo, “seja educacional ou sensacionalista, inerente a esses filmes é sua construção e implantação do real: apresentar de uma maneira tão convincente quanto possível a ameaça de agressores sexuais de crianças”<sup>300</sup> (2014b, p.54).

Nas palavras do diretor Michael Goi ele “gostaria que as coisas ocorridas no filme nunca aconteçam com outra criança novamente”<sup>301</sup> e por isso o filme foi feito “para sacudir as pessoas e coloca-las a olhar o mundo de seus filhos pelo que é, por

<sup>300</sup> “whether educational or exploitative, inherent to these movies is their construction and deployment of the real: to present in as convincing a manner as possible the threat of child sex offenders”.

<sup>301</sup> “I’d like the things that happen in the movie to never happen to another child again.”

mais perturbador que possa ser”<sup>302</sup> (apud HELLER-NICHOLAS, 2014b, p.53). Para o apoiador confesso do filme Marc Klaas, pai de uma menina raptada e fundador da ONG *Klaas Kids Foundation*, dedicada à conscientização, prevenção e combate de predadores virtuais, *Megan is Missing* é “um filme difícil mas importante de se ver”<sup>303</sup>, pois pauta os riscos que as crianças correm ao serem expostas online (apud HELLER-NICHOLAS, 2014b, p.53).

Estes depoimentos estão em pura sintonia com a mentalidade tecnofóbica e protecionista destilada por Keen, pois por sua ótica “os pais têm a responsabilidade de educar seus filhos sobre os perigos existentes na internet” (2009, p.190). São os pais que deveriam lutar nesta batalha para proteger suas crianças das ameaças infiltradas na Web 2.0. Uma perpétua atmosfera de suspeita digital se instala nos lares, uma moral que inibe e constrange o comportamento do usuário, especialmente das jovens mulheres. Suspeitamos do outro assim como suspeitamos da tecnologia e da eficácia dos aparelhos de vigilância, sejam por meio de sistemas públicos ou privados.

Que existem monstros virtuais sedentos pelo sangue virginal não há dúvidas. Entretanto o medo aqui exposto supera as virtudes da tecnologia, se estende para uma consciência moral que conserva inspirações arcaicas e que tende a tomar a tecnologia como um bode-expiatório para o horror dos males humanos. Nesses termos *Megan is missing* parece adotar outra forma de vigilância provida pela moral deste conto, e não é “vigie seu filho porque ele está sendo vigiado”. Não: trata-se de um apelo mais drástico, uma lição proibicionista e uma advertência aos pais, já que restringe os usos que podem ser feitos com as tecnologias digitais, bem como segrega quem pode ou não participar desta democratização tecnológica – algo como “vigie o acesso à tecnologia de seu filho, porque ela permite que ele se exhiba ao olhar de estranhos”.

---

<sup>302</sup> “to shake people up and have them look at their child’s world for what it is, as disturbing as it may be”.

<sup>303</sup> “difficult, but important, film to watch”.

## Conclusão

“Tem sido uma maneira engraçada (os devotos podem até chamar de hipócrita) de ganhar a vida: passei minha carreira dando aulas sobre coisas nas quais não acredito. Um ateu estudioso da Bíblia. Um especialista em demônios que acredita que o mal é uma invenção humana. Escrevi ensaios sobre milagres – leprosos curados, água transformada em vinho, exorcismos –, mas nunca vi um truque de mágica que não conseguisse decifrar. Minha justificativa para essas evidentes contradições é que há coisas que têm um significado, cultural, mesmo sem existir”.

Andrew Pyper, *O Demonologista*, 2013.

Esta pesquisa, longe de querer abranger todas as particularidades que sustentam a manutenção do universo do found footage de horror, foi concentrada em assuntos férteis para debater alguns aspectos pertinentes e localizar o subgênero no atual estágio da mídia contemporânea. Ao fazer isso várias questões que despontam nos estudos de cinema e audiovisual foram deixadas de lado para privilegiar um aprofundamento teórico e analítico de alguns problemas que possam contribuir com a diversidade investigativa do campo. As questões abordadas aqui, contudo, não invalidam ou esgotam outras possibilidades; por exemplo, tanto as qualidades transmídias quanto os padrões de circulação e distribuição atingidos pelo subgênero são não apenas dignos como também importantes problemas a serem pesquisados.

Esta tese compreende uma diversidade de filmes para discutir e questionar poucos assuntos, na verdade todos atrelados uns aos outros. Os horrores advindos dos conflitos gerados através da ambivalência do progresso moderno estipularam ao corpo um repertório sensacional exercitado através do cinema. Afrontando o corpo do espectador em todos seus espaços o horror invadiu o lar da família burguesa refletindo seus aspectos mais íntimos e abrigando (ou confinando) seus medos e preconceitos mais latentes. Perpetuamente acuada pelo risco do horror a vigilância se estabelece então como meio de preservação da família e dos valores da modernidade – um projeto moderno que pode ser aplicado quando e aonde quer que haja necessidade para tal, mesmo que fuja aos propósitos de segurança e prevenção do horror.

A partir da modernidade o corpo, a família e a vigilância se estabelecem como modos de visibilidade e condições de experiência que repercutem diretamente sobre o cinema de horror. Sua história se conecta assim a uma imbricada relação com as preocupações modernas. Nesse sentido o found footage de horror atualiza e (re)coloca em cena ansiedades e tensões despertadas na vida cotidiana: traumas simbólicos, disputas de poderes, pedagogias moralizantes são associadas ao repertório do subgênero como uma forma de engrenagem para promover o horror e o medo. O foco central do horror contemporâneo se baliza no corpo, na família e na insegurança doméstica – assume assim as mudanças trazidas com o avanço da modernidade.

A passagem fundamental da era clássica para a contemporaneidade do horror se dá em um vetor de interioridade: o monstro funciona como uma construção do sujeito urbano em suas relações sociais, especialmente naquelas mediadas tecnologicamente. Dessa forma a tecnologia, aqui especificamente de mídia, promove uma expansão das fronteiras do corpo e do território doméstico da família. Claro, tal expansão é calibrada por uma moral definida pelo ponto de vista daquele que domina a tecnologia de visibilidade – ou mesmo dos soberanos receosos em repartir seus poderes de vigilância. A instituição de um olhar íntimo, que regula a visibilidade bem como sua moral, gera afetos e sensações que interagem com o olhar público – e é aí que o horror pode ser incorporado pela realidade do espectador.

Nos vários exemplares empregados ao longo dos capítulos percebemos uma construção dos receios em relação à tecnologia de mídia. A tecnofobia aplicada por Daniel Dinello (2005) nas distopias da ficção científica interage com o estatuto contemporâneo do horror, e mais intimamente com o found footage. Da ansiedade pelo registro e o sensacionalismo da mídia, aos confrontos pelo controle da visibilidade no lar, além da celebração do exibicionismo, os filmes aqui discutidos oferecem uma diversidade de aversões à democratização de mídia em seu estado digital. Com a reivindicação de participação de agentes emergentes no campo midiático, o amador, bem como suas tecnologias, passam a ser a fonte das crises do horror. Este é um medo que busca em resultados extremos regras para defender os interesses hegemônicos do capital midiático – como enfim confessa Andrew Keen:

Em vez de desenvolver tecnologia, creio que nossa verdadeira responsabilidade moral é proteger a mídia convencional contra o culto do amador. Precisamos reformar, não revolucionar, uma economia de informação e entretenimento que, ao longo dos últimos

200 anos, reforçou os valores americanos e fez da nossa cultura a inveja do mundo (2009, p.191).

Boa parte dos filmes debatidos neste estudo parece denotar nas restrições impostas ao empoderamento tecnológico do amador esta “reforma moral” defendida por Keen – mas lembrando que mais do que originar esta aversão os filmes surgem dela. São obras, entre as mais comerciais e outras mais independentes, que indicam as consequências negativas ou nefastas adquiridas junto ao poder de visibilidade conferido pela tecnologia digital. A cultura participativa e a colisão entre velhas e novas mídias investigado por Henry Jenkins (2009) sintetiza bem as manifestações ideológicas correspondidas através destes filmes. Trata-se de uma colisão ideológica: uma mentalidade conservadora atua por trás da punição empregada na figura do monstro. A moral monstruosa parece impedir e punir as condutas indevidas desempenhadas com e para as tecnologias digitais de mídia – principalmente câmeras.

Neste ponto vale indagar: trata-se portanto de assegurar um retorno ao *status quo* da cultura midiática? Se concordarmos com Christopher Sharret (1993) sobre sua hipótese da subversão do radicalismo do monstro feita pelo capital, temos que admitir portanto que o conservadorismo do filme de horror é um resultado da mentalidade da sociedade, do mercado, da cultura e até mesmo da academia – um nível de colonização da mentalidade que é repetida e espreada, consciente ou inconscientemente, inclusive pelas produções mais independentes ou amadoras. Trata-se de um efeito sinérgico que assume o potencial estratégico do medo no controle da vida diária.

Em um artigo coletivo encabeçado por Bauman e publicado recentemente, os autores reavaliam o impacto gerado no cenário global de vigilância após as denúncias feitas por Edward Snowden – denúncias que fomentaram e inspiraram o documentário *Citizenfour*, dirigido por Laura Poitras e lançado em 2014. No artigo os autores questionam as formas de uso triviais das tecnologias de comunicação que podem originar tanto olhares suspeitos sobre os usuários, quanto os mecanismos de vigilância reiterados por instituições e agentes que usam o medo para legitimar seu poder sobre a cultura e a sociedade digitalizada.

Governo, empresas de segurança e a mídia cinicamente jogam sobre o fator medo, que bem tem nos assustado como seus efeitos diretos. O medo funciona para empresas que tentam vender novos equipamentos; para os governos que veem sua tarefa como em dar permissão às forças do mercado de terem rédea livre e manter a

segurança; e para a mídia que depende da polarização de “mocinhos versus bandidos”<sup>304</sup> (BAUMAN et al, 2014, p.142).

Assim, o “fator medo”, tão caro ao horror, é uma estratégia de colonização da consciência usada pelos governos em parceria com o mercado de massa e o capital midiático. Entretanto podemos dizer que este “nó” também se materializa perante ao olhar público, e pode tornar-se portanto um alvo que denuncia outro nível de leitura para tal colonialismo. Por um lado podemos ver que diversos títulos do found footage de horror funcionam como mecanismos de manutenção ideológica da cultura de massa capitalista, colonizando valores através de modelos moralizantes sobre a consciência da audiência.

Por outro lado, no entanto há uma ambiguidade nesta leitura, pois podemos perceber um tipo de compreensão do filme de horror sobre uma realidade que é naturalmente conservadora e moralizante – novamente a auto-reflexividade age como um modo de provocar no espectador uma consciência sobre sua colonização nesta sociedade e cultura. Relembremos Jennifer Barker (2009) ao afirmar que durante a experiência fílmica não estamos inteiramente dentro do filme, mas também não estamos completamente fora dele – é um momento de contato e troca. Estamos, para usar uma metáfora de “entrada incompleta”, sob um umbral fílmico que não subtrai nossa experiência existencial, mas soma-se à ela.

Da mesma maneira a ficção não é inteiramente contida na realidade, mas também não está totalmente fora dela; antes a acusa, debruça-se sobre ela para apontar ao público fatias de algo que talvez a própria realidade empírica não dê conta de revelar – um filtro ficcional atuante sobre a realidade do espectador. Por este ângulo pode-se afirmar que o apelo realista inerente a qualquer exemplar de found footage de horror não busca respaldar seus excessos ficcionais. Não se trata de reabilitar pensamentos arcaicos em um mundo pós-sacralizado, sejam pensamentos mitológicos, folclóricos ou religiosos – bruxas, alienígenas, fantasmas, demônios, zumbis ou qualquer monstro do imaginário permanecerão apenas como ficções. A estética do subgênero parece apontar para a realidade imediata de um mundo que não precisa de monstros ficcionais para ser horrível ou amaldiçoado.

---

<sup>304</sup> Government, security companies, and the media play cynically on the fear factor, which has chilling as well as direct effects. Fear works for corporations trying to sell new equipment; for governments which see their task as allowing market forces freer rein and maintaining security; and for the media which depends on polarizing “good guys versus bad guys”.

O recurso da câmera diegética que fornece os indicativos da realidade factual apresentada revela assim que o ponto de vista ao qual nos assimilamos narrativamente está inserido em um mundo de horror. Dessa forma nosso ponto de vista é colocado dentro da realidade excessiva do horror. Mais ainda: a matriz cultural do excesso atinge um patamar realista através de suas correspondências com ansiedades reais, usadas para nos afetar a partir da própria ficção – pois o excesso, como categoria, também possui suas verdades e tormentos. O grande trunfo deste tipo de estratégia provavelmente está no prazer decorrente da experiência fílmica; um prazer que estimula a intervenção da consciência sobre as afirmativas da ficção – sensações de medo e horror que enquanto agradam fazem produtores e espectadores refletirem.

Nesse aspecto tanto criadores quanto o público do horror comungam de certo diletantismo – um compromisso com o prazer proporcionado pela produção e consumo artístico do horror. E este prazer também é condicionado por aquilo que o horror infere e leva-nos a inferir sobre a realidade. No caso do found footage de horror há uma composição simuladamente sem acuro, quebradiça e mal definida, por vezes até “mal feita” – devido aos recursos e referenciais apropriados de um “tipo muito particular de estética do cinema amador” como definido por Alexandra Heller-Nicholas (2014b).

Trepidação excessiva, enquadramentos desequilibrados, descontinuidade narrativa, ruídos eletrônicos, *glitches* visuais e etc. se tornam marcas estilísticas do horror contemporâneo, e rompem com modos mais polidos e convencionais de linguagem. Estes “defeitos” incorporados às convenções de linguagem do horror parecem ufanar um tipo de decadência do cinema contemporâneo, como se o gênero houvesse encontrado os limites de seus efeitos e precisasse se erguer a partir de suas “deformações” – uma forma não-profissional embalada por deturpações na gramática fílmica do horror. Em seu já clássico ensaio, “*Decadência do cinema?*”, o linguista Roman Jakobson defende a ascensão de novas modalidades da linguagem cinematográfica como afronta à tradição erudita da linguagem clássica:

Como reação à rotina ultra-refinada, à técnica de gosto decorativo, surge um consciente descuido, uma falta intencional de acabamento, o esboço como meio formal [...]. O diletantismo começa a agradar. As palavras “diletantismo”, “analfabetismo” soam [...] desoladoramente pejorativas. Há entretanto épocas na história da arte, ou melhor, na história da cultura, nas quais a função motriz desses fatores é indubitavelmente positiva (2004, p.161).

Após a década de 1980 o horror encontra sua própria história e com isso um tipo de saturação, torna-se extremamente auto-referencial, quase paródico. Suas convenções estanques tornam-se recursos reflexivos para narrativas de filmes como por exemplo os da franquia *Pânico* (Wes Craven, 1996, 1997, 2000, 2011). Ao final da década de 1990 e início do século XXI assume-se no found footage de horror “defeitos de linguagem” que, embora auto-reflexivos, atualizam os modos historicamente convencionados para atingir o público. Dessa maneira o found footage oferece um reflexo da própria decadência do horror. E esta decadência das regras formais da linguagem do horror também alude à própria decadência da realidade.

Embora tenha sido um bode-expiatório constante, acusado em inúmeras oportunidades (e em suas diversas plataformas, entre cinema, quadrinhos, televisão e mais recentemente até o videogame) de denegrir o limite do respeitável, o horror expõe tabus; conserva os aspectos mais nocivos da realidade para atingir o intolerável. Isso foi usado contra o gênero em discursos securitários e paternalistas que visam proteger os mais jovens de sua influência maléfica – capaz de gerar transtornos de comportamento violentos e induzi-los à agressividade, como corriqueiramente se sugere. O horror é um gênero fílmico muito agressivo? Sim. Mas antes disso o horror é uma condição da existência agressiva a que muitos de nós estamos submetidos – pois apesar de nosso progresso intelectual, científico, político e tecnológico ainda não é possível retirar o horror da conta da vida.

O cinema apenas reproduz os horrores moldados pela realidade, sua matéria-prima e pano de fundo para alimentar qualquer excesso narrativo fortuito ao medo. Nesse sentido, e em defesa do gênero, pode-se dizer que a realidade é o bode-expiatório do horror – ela é acusada e refletida através da ficção. A título de exemplo: a representação da degradação feminina, enquanto vítima ou monstro, possui muito destaque em filmes de horror. Logo, devemos entender tal representação apenas enquanto estratégia de coerção e controle do papel social desempenhado pela mulher em nossa cultura? Ou como um ensinamento sobre a violência social ao qual a mulher está submetida diariamente em nossa cultura? O filme de horror expõe; o que seu público fará com isso já não compete ao horror decidir.

Seguindo uma orientação otimista, às vezes parece que o horror perturba a realidade de seu público como forma de apresentar as perturbações oriundas da própria realidade. Pensando exclusivamente nos filmes analisados aqui vemos uma

realidade midiática perturbada tecnológica e ideologicamente. Trata-se ainda de cumprir uma função pedagógica, ensinando-nos sobre um mundo que ainda não aprendeu a conviver com seus avanços, tampouco a lidar com as consequências humanas e com as reações adversas geradas através do progresso moderno.

Não parece ser coincidência ou acaso que o gênero preze tanto pela morte, é um grande elo de contato natural com nossas vidas, nosso *memento mori* fílmico. O filme de horror contemporâneo lembra-nos que o corpo pode ser violado, transfigurado, repartido, enlouquecido, dilacerado, posto em seu momento mais frágil até atingir seu esgotamento derradeiro. Mais do que outros gêneros ou estilos fílmicos o horror preza tanto pela morte quanto pela vida, mas oferece um retrato dúbio dela.

Talvez este seja o maior alerta do horror, nem social, nem cultural, mas existencial; porque o gênero talvez compreenda melhor do que outros a fragilidade da vida. E se o horror compreende sua fragilidade é porque talvez a vida seja ainda muito preciosa – quando não mais a for, talvez o horror perca com isso seu significado e sua necessidade cultural para nossas vidas.

## Referências Bibliográficas:

ANDREJEVICK, Mark. *Reality TV: The work of being watched*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

ARNAUD, Diane. “L’attraction fantôme dans le cinéma d’horreur japonais contemporain”. In: BÉGIN, Richard; GUIDO, Laurent (Eds.). *Cinemas – Revue D’Études Cinématographiques: L’Horror au Cinéma*, Vol.20, n.2-3. Montréal, Québec: Université de Montréal, 2010, p.119-141.

BADLEY, Linda C. “Spiritual Warfare: Postfeminism and the Cultural Politics of the *Blair Witch Craze*”. In: HILLS, Matt; JONES, Sara G. (Eds.). *Intensities: the journal of cult media*, n.3, spring, 2003.

\_\_\_\_\_. “Bringing it all back home: Horror cinema and video culture”. In: CONRICH, Ian (Ed.). *Horror Zone: The cultural experience of contemporary horror cinema*. London/NY: I.B. Tauris, 2010, pp.45-63.

BALL, Kirstie; HAGGERTY, Kevin D.; LYON, David (Eds.). *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. London and New York: Routledge, 2012.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado). Niterói – Universidade Federal Fluminense, 2007.

\_\_\_\_\_. “Real sex, real lifes – excesso, desejo e as promessas de real”. In: *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Vol.17, n.3. Brasília, set/dez, 2014, pp.1-17.

BARKER, Jennifer M. *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vigilância Líquida: diálogos com David Lyon*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAUMAN, Zygmunt et al. “After Snowden: Rethinking the Impact of Surveillance”. In: *International Political Sociology*, n.8, 2014, pp.121-144.

BINGHAM, W. Patrick. *Possessed Technology: exploring the gender-technology relationship in the Paranormal Activity franchise*. Dissertação (Mestrado). Norwich – University of East Anglia, 2011.

BIRCH-BAYLEY, Nicole. “Terror in Horror Genres: The Global Media and the Millennial Zombie”. In: *The Journal of Popular Culture*, Vol.45, n.6, 2012, pp.1137-1151.

BISHOP, Kyle. “Raising the dead: unearthing the nonliterary origins of zombie cinema”. In: *Journal of Popular Film and Television*, Vol.33, n.4, winter 2006, pp.196-205.

BLAKE, Linnie; REYES, Xavier Aldana (Eds.). *Digital Nightmares: wired ghosts, CCTV horror and the found footage phenomenon*. London and New York: I.B. Tauris, 2015.

\_\_\_\_\_ (Eds.). *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*. London: I.B. Tauris, 2016.

BORDWELL, David. "Return to paranormalcy". In: *Observations on film art*. nov. 2012. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog>>.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRIEFEL, Aviva. "What Some Ghosts Don't Know: Spectral Incognizance and the Horror Film". In: *NARRATIVE*, Vol.17, n.1, January 2009, p.95-108.

BRIN, David. *The Transparent Society: will technology force us to choose between privacy and freedom?*. Cambridge, MA: Perseus Books, 1998.

BROOKER, Will (Ed.). "In Focus: the long shadows of 9/11 – Science fiction, thrillers, and the war on terror". In: *Cinema Journal*, Vol.51, n.1, fall 2011, pp.145-180.

BRUCKNER, David. "Amateur Night". In: *V/H/S production notes*. Los Angeles: Entertainment One, 2012. Disponível em: <<http://www.eonefilmsmedia.ca>>.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUCKINGHAM, David. "A commonplace art? Understanding amateur media production". In: BUCKINGHAM, David; WILLET, Rebeca (Eds.). *Video Cultures: Media technology and everyday creativity*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009, pp.23-50.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube e a revolução digital*. Tradução de Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

CÁNEPA, Laura Loguercio; FERRARAZ, Rogério. "Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês". In: *Revista Contracampo*, n.25, Niterói, dezembro de 2012, pp.04-23.

CARREIRO, Rodrigo. "Este não é um filme de ficção: notas sobre o som em falsos documentários de horror". In: *Logos 38 – Realidade Ficção*, Vol.20, n.01, 1º semestre, 2013a, pp.19-31.

\_\_\_\_\_. "[REC] como paradigma do sound design em falsos documentários de horror". In: MOURÃO, Maria Dora et all (Orgs.). *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE – Anais de textos completos*. São Paulo: SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2013b, pp.428-436.

\_\_\_\_\_. "A Câmera Diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror". In: *Anais do XXII Encontro Anual da Compós*. Universidade Federal da Bahia: Salvador, 04 a 07 de junho, 2013c.

\_\_\_\_\_. "A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror". In: *Revista Significação*, Vol.40, n.40, 2013d, pp.224-244.

\_\_\_\_\_. "Elogio da imperfeição: [REC] e a câmera diegética em falsos found footage de horror". In: *Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*. Manaus-AM, 04 a 05 de setembro, 2013e.

- CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura L. “Câmera intra-diegética e maneirismos em obras de George A. Romero e Brian de Palma. In: *Anais do XXIII Encontro Anual da Compós*. Universidade Federal do Pará: Belém, 27 a 30 de maio, 2014.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- CHERRY, Brigid. *Horror*. New York/London: Routledge, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Stalking the web: celebration, chat and horror film marketing on the internet”. In: CONRICH, Ian (Ed.). *Horror Zone: the cultural experience of contemporary horror cinema*. New York and London: IB Tauris, 2010, pp.67-85.
- CORLISS, Richard. “Blair Witch Craft”. In: *Time*, Vol.145, n.7, 16 Aug. 1999, pp.58-64.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CREED, Barbara. “Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection”. In: *Screen*, Vol.27, n.1, February 1986, pp.44-70.
- DELLORTO, Danielle. “Scary movie making viewers sick”. In: *Cnn.com*. 2008. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2008/HEALTH/01/24/movie.sickness/index.html>>.
- DEL RÍO, Elena. “The body of voyeurism: mapping a discourse of the senses in Michael Powell’s Peeping Tom”. In: *Camera Obscura 45*, Vol.15, n.3, 2000, pp.115-149.
- DINELLO, Daniel. *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- DUFOUR, Éric. *O cinema de ficção científica*. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.
- ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film Theory. An Introduction through the senses*. New York and London: Routledge, 2010.
- ENGELHARDT, Tom. “9/11 in a movie-made world”. In: *The Nation*, 10 sept. de 2006. Disponível em: <<http://www.thenation.com/print/article/911-movie-made-world>>.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. “Realismo e ilusão: A cruzada contra o artifício”. In: *XVI Encontro da Compós*. Curitiba, PR: UTP, junho de 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 42.ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GOOMBRIDGE, Nic. “Crime control or crime culture TV?”. In: *Surveillance & Society*, Vol.1, n.1. Kingston, ON: Queen’s University, 2002, pp.30-46.
- GRANT, Barry Keith. “Digital anxiety and the new verité horror and SF film”. In: *Science Fiction Film and Television*, Vol.6, Issue 2, Summer 2013, pp.153-175.

GRIDER, Sylvia Ann. "Haunted Houses". In: GOLDSTEIN, Diane E.; GRIDER, Sylvia Ann; THOMAS, Jeannie Banks (Eds.). *Haunting experiences: ghosts in contemporary folklore*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2007, pp.143-170.

GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp.33-65.

\_\_\_\_\_. "Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny". In: COLLINS, Jo; JERVIS, John (Eds.). *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp.68-90.

HAHNER, Leslie A.; VARDA, Scott J.; WILSON, Nathan A. "Paranormal Activity and the horror of abject consumption". In: *National Communication Association – Critical Studies in Media Communication*, Routledge, 2012, pp.1-15.

HARDING, J. R. "The case of the haunted scrotum". In: *Journal of the Royal Society of Medicine*, Vol.89, n.10, 1996, p.600.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. "Snuff Boxing: Rethinking the *Snuff* (1976) Coda". In: *Cinephile: The University of British Columbia Film Journal*, Vol.5, n.2, 2009a. Disponível em: <<http://cinephile.ca/archives/volume-5-no-2-the-scene/snuff-boxingrevisiting-the-snuff-coda/>>.

\_\_\_\_\_. "Strangers with Candy: The Highway Safety Foundation and The Child Molester (1964)". In: *Bright Lights Film Journal*, Vol.72, 2009b. Disponível em: <[http://www.brightlightsfilm.com/72/72strangers\\_heller.php](http://www.brightlightsfilm.com/72/72strangers_heller.php)>.

\_\_\_\_\_. "A pre-history of 'reality' horror films". In: PEPERONI, Corrado (Ed.). *O13 Media – Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione*, Anno 4, n.09. Roma: Università Roma Tre, Jan. 2011, pp-26-30.

\_\_\_\_\_. "Found footage horror #2: textures of silence and decay – Marble Hornets and the haunted archive". In: *Bright Lights Film Journal*, May 2014a. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/found-footage-2-textures-silence-decay-marble-hornets-haunted-archive/#.VFWQWUv-KT8>>.

\_\_\_\_\_. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson, NC: McFarland, 2014b.

HOOD, Bruce M. *Sobrenatural: Por qué creemos en lo increíble*. Traduzido do inglês por Olga Martín Maldonado. Madrid: Editorial Norma, 2009.

JAKOBSON, Roman. "Decadência do cinema?". Tradução de Francisco Achcar. In: \_\_\_\_\_. *Linguística, poética, cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp.153-161.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. 2.ed. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JEWETT, Lorna; ABBOTT, Stacey. *TV Horror: investigating the dark side of the small screen*. London: I.B. Tauris, 2013.

JONES, Steve. *Re: Torture Book [mensagem pessoal]*. Mensagem recebida por klausbraganca@ymail.com em 01 de novembro de 2014.

\_\_\_\_\_. “Torture Pornopticon: (In)security Cameras, Self-Governance and Autonomy”. In: BLAKE, Linnie; REYES, Xavier Aldana (Eds.). *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*. London: I.B. Tauris, 2016, pp.29-41.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2005.

KAMMERER, Dietmar. “Video surveillance in Hollywood movies”. In: NORRIS, C.; McCABILL, M.; WOOD, D. (Eds.). *Surveillance & Society – CCTV Special*. Vol.2, n.2-3. Kingston, Ontario: Queen’s University, 2004, pp.464-473.

KELLER, Corey. “The naked truth or the shadow of doubt? X-Rays and the problematic of transparency”. In: *Invisible Culture – an electronic journal for visual culture*, Issue 7, 2004. Disponível em: <[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_7/Keller/keller.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_7/Keller/keller.html)>.

KEEN, Andrew. *O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vertigem digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

KOSKELA, Hille. “‘Cam Era’ - the contemporary urban panopticon”. *Surveillance & Society*. Vol.1, n.3. Kingston, ON: Queen’s University, 2003, pp.292-313.

\_\_\_\_\_. “Webcams, TV shows and mobile phones: empowering exhibitionism”. *Surveillance & Society – CCTV Special*. Vol.2, n.2-3. Kingston, ON: Queen’s University, 2004, pp.199-215.

KOVEN, Mikel J. “*Most Haunted* and the Convergence of Traditional Belief and Popular Television”. In: *Folklore*, n.118, Aug. 2007, pp.183-202.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LAYCOCK, Joseph. “What if it’s real?: Live-record horror and popular belief in the supernatural”. In: *OL3 Media - Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione*, anno 4, n.9. Roma: Università Roma Tre, 2011, p.12-18.

LEEDER, Murray. *Early Cinema and the Supernatural*. Tese (Doutorado). Calgary – University of Calgary, Carleton University, 2011.

\_\_\_\_\_. “Ghostwatch and the haunting of media”. In: *HOST-Horror Studies*, Vol.4, n.2, Intellect Limited, 2013, pp.173-186.

LEYDA, Julia. “Demon debt: Paranormal Activity as recessionary post-cinematic allegory”. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.56, fall 2014.

LINS, Consuelo; BRUNO, Fernanda. “Práticas artísticas e estéticas da vigilância”. In: BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FIRMINO, R. (Orgs.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010, pp.211-220.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

- MacDONALD, Deneka C. “Trespasses into temptation: gendered imagination and The Blair witch Project”. In: *Americana – the journal of american popular culture*, Vol.1, n.1, spring 2002. Disponível em: <[http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring\\_2002/macdonald.htm](http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2002/macdonald.htm)>.
- MARKS, Laura U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, NC and London: Duke University Press, 2000.
- MATHIESEN, Thomas. “The viewer society: Michel Foucault’s ‘Panopticon’ revisited”. In: *Theoretical Criminology: an international journal*, Vol.1, n.2. London: Sage, 1997, pp.215-234.
- MCQUAIL, Glen. “Tuesday the 17<sup>th</sup>”. In: *V/H/S production notes*. Los Angeles: Entertainment One, 2012. Disponível em: <<http://www.eonefilmsmedia.ca>>.
- MESSINA, Sergio. *Realcore: The digital porno revolution*. 2006. Disponível em: <<http://realcore.radiogladio.it/>>.
- MEZEI, Sarolta. “Found Footage Horror #1: The Dead Rising: Aspects of Spectrality in the Vicious Brothers’ Grave Encounters”. In: *Bright Lights Film Journal*, may 2014. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/found-footage-films-dead-rising-aspects-spectrality-vicious-brothers-grave-encounters/>>.
- MILLER, Jaques-Alain. “A máquina panóptica de Jeremy Bentham”. In: TADEU, Tomaz (Org.). *O Panóptico – Jeremy Bentham*. Tradução de M. D. Magno. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, pp.89-125.
- NAPOLEONI, Loretta. *A fênix islamista: o Estado Islâmico e a reconfiguração do Oriente Médio*. 2.ed. Tradução de Milton Chaves de Almeida. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- NATALE, Simone. “A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema”. In: *Early Popular Visual Culture*, Vol.10, n.2, may 2012, pp.125–145.
- NDALIANIS, Angela. *The horror sensorium: Media and the senses*. Jefferson, NC and London: McFarland and Company, 2012.
- NORTH, Daniel. “Evidences of things not quite seen: Cloverfield’s obstructed spectacle”. In: *Film & History*, Vol.40, n.1, spring 2010, pp.75-92.
- ORDOÑA, Michael. “Hollywood embraces found-footage craze”. In: *The Boston Globe*, 02 Jan. 2014. Disponível em: <<http://www.bostonglobe.com/arts/movies/2014/01/02/hollywood-embraces-found-footage-craze/BkICd5RhUE1WCsbBSrYcII/story.html>>.
- PAASONEN, Susanna. “Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism”. In: *New Media & Society*, Vol.1, n.8, 2010, pp.1297-1312.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers. “Family Film: From Family Registers to Historical Artifacts”. In: *Visual Anthropology*, n.21, 2008, pp.112–124.
- PENENBERG, Adam L. “The surveillance society”. In: *Wired*, Vol.9, n.12, 2004. Disponível em: <[http://archive.wired.com/wired/archive/9.12/surveillance\\_pr.html](http://archive.wired.com/wired/archive/9.12/surveillance_pr.html)>.
- PEPERONI, Corrado (Ed.). *Ol3 Media – Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione*, Anno 4, n.09. Roma: Università Roma Tre, Jan. 2011.

PINI, Maria. "Inside the home mode". In: BUCKINGHAM, David; WILLET, Rebeca (Eds.). *Video Cultures: Media technology and everyday creativity*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009, pp.71-92.

POLAN, Dana. "Eros and Syphilization. The contemporary horror film". In: GIBIAN, P. (Ed.). *Mass Culture and everyday life*. New York and London: Routledge, 1997, pp.119-127.

REYES, Xavier A. "Violence and Mediation: The Ethics of Spectatorship in the Twenty-First Century Horror Film". In: MATTHEWS, G.; GOODMAN, S. (Eds.). *Violence and the Limits of Representation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013a, pp.145-160.

\_\_\_\_\_. "Gothic Horror Film, 1960-Present". In: BYRON, G.; TOWNSHED, D. (Eds.). *The Gothic World*. London: Routledge, 2013b, pp. 389-399.

RIEGLER, Thomas. "Fear, Horror, Terror: Violent Movies for Violent Times". In: HILL, Shona; SMITH, Shilinka (Eds.). *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror*. Oxford: Oxford I-D Press, 2009, pp.109-117.

ROBERTS, G. Gregory; TOUMA, Naji J. "The face of testicular pain: a surprising ultrasound finding". In: *Urology*, Vol.78, n.3, 2011, p.565.

ROSCOE, Jane. "The Blair Witch Project: the mock-documentary goes mainstream". In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.43, July 2000, pp.3-8.

SCHREIER, Margrit. "'Please help me; all I want to know is: Is it real or not?': How recipients view the reality status of The Blair Witch Project". In: *Poetics Today*, Vol.25, n.2, summer 2004, pp.305-334.

SEN, Shaunak. "Spectral Pixels: Digital ghosts in contemporary hindi horror cinema". In: *WideScreen*, Vol.5, n.1, 2014.

SENFT, Theresa M. *Camgirls: celebrity and community in the age of social networks*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

SHARRETT, Christopher. "The horror film in neoconservative culture". In: *Journal of Popular Film & Television*, n.21, 1993, pp.100-110.

SILVA, Míriam Rita Lucena. "O labirinto Youtube: o site em que os vídeos florescem e as veredas se bifurcam". In: *Universitas: Arquitetura e Comunicação Social*, Vol.9, n.1. Jan/Jun 2012, pp.9-18.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. "Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp.95-123.

SKAL, David J. *The Monster Show: a cultural history of horror*. New York: Faber & Faber, 1993.

SPIGEL, Lynn. "Entertainment wars: television culture after 9/11". In: *American Quarterly*, Vol.56, n.2, June 2004, pp.235-270.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004.

STEVENS, Dana. "Paranormal Activity: A parable about the credit crisis and unthinking consumerism". In: *Slate* V. 30 Oct. 2009. Disponível em: <[http://www.slate.com/articles/arts/movies/2009/10/paranormal\\_activity.single.html?print](http://www.slate.com/articles/arts/movies/2009/10/paranormal_activity.single.html?print)>.

STEWART, Garret. "Surveillance cinema". In: *Film Quarterly*, Vol.66, n.2. Oakland, CA: University of California Press, winter 2012, pp.5-15.

SUBRAMANIAN, Janani. "Candid Cameras: transmedia haunting and the Paranormal Activity franchise". In: *Refractory: a journal of entertainment media*, Vol.24, Jun. 2014. Disponível em: <<http://refractory.unimelb.edu.au/2014/06/22/paranormalactivity-subramanian/>>.

TAKACS, Stacy. "Monsters, Monsters Everywhere: Spooky TV and the Politics of Fear in Post 9/11 America". In: *Science Fiction Studies*, Vol.36, n.107, Part 1, Mar. 2009.

THOMPSON, Kristen M. *Apocalyptic Dread: american film at the turn of the Millenium*. Albany: State University of New York Press, 2007.

TRESCA, Don. "Lying to reveal the truth: horror pseudo-documentaries and the illusion of reality". In: PEPERONI, Corrado (Ed.). *Ol3 Media – Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione*, Anno 4, n.09. Roma: Università Roma Tre, Jan. 2011, pp.44-50.

TZIALLAS, Evangelos. "Torture porn and surveillance culture". In: *Jump-cut: A Review of Contemporary Media*, n.52, summer 2010.

\_\_\_\_\_. "Of Doppelgängers and Alter Egos: Surveillance Footage as Cinematic Double". In: *Écranosphère*, n.1, hiver 2014.

WESSELS, Emanuelle. "'Where were you when the monster hit?' Media convergence, branded security citizenship, and the trans-media phenomenon of Cloverfield". In: *Convergence: the international journal of research into new media technologies*, Vol.17, n.1, 2011, pp.69-83.

WETMORE, Kevin J. *Post-9/11 horror in American cinema*. New York: Continuum, 2012.

WILLET, Rebeca. "In the frame: captng Camcorder Culture". In: BUCKINGHAM, David; WILLET, Rebeca (Eds.). *Video Cultures: Media technology and everyday creativity*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillam, 2009, p.1-22.

WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: gender, genre and excess". In: *Film Quarterly*, Vol.44, n.4, Summer 1991, pp.2-13.

WULF, Christoph. "O Ouvido". In: *GHREBH – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n.9. São Paulo. Mar. 2007. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>>.

VIEIRA, João Luiz. "A construção do medo no cinema". In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, pp.225-252.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

## Sites:

*Chega de Fiu Fiu*. Disponível em: <<http://thinkolga.com/chega-de-fiu-fiu/>>. Acessado em: Abril de 2014.

*Documentário Chega de Fiu Fiu*. Disponível em: <<https://www.catarse.me/pt/video/chegadefiufiu>>. Acessado em: Março de 2015.

*Found Footage Fiction Films / Ficções estilo Found Footage*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/list/ls054367204/>>. Acessado em: Fevereiro de 2014.

*Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental – IPATI*. Disponível em: <<http://www.ipati.org/>>. Acessado em: Junho de 2014.

*Mapa do assédio – Chega de Fiu Fiu*. Disponível em: <<http://chegadefiufiu.com.br>>. Acessado em: Março de 2015.

*Mau-olhado – O que é olho gordo?*. disponível em: <<http://www.spiritualresearchfoundation.org/portuguese/mau-olhado>>. Acessado em: Dezembro de 2015.

*Resultados de pesquisa – Chega de Fiu Fiu*. Disponível em: <<http://thinkolga.com/2013/09/09/chega-de-fiu-fiu-resultado-da-pesquisa/>>. Acessado em: Abril de 2014.

*Spiral Solutions and Technology Inc.* Disponível em: <<http://www.ssandtech.com>>. Acessado em: Dezembro de 2015.

*Spiritual Science Research Foundation*. disponível em: <<http://www.spiritualresearchfoundation.org/portuguese/>>. Acessado em: Dezembro de 2015.

*Surveillance & Society: The international, interdisciplinary, open access, peer-reviewed journal of Surveillance Studies*. Disponível em: <<http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/index>>. Acessado em: Outubro de 2014.

## Filmografia:

*100 Ghost Street: The return of Richard Speck*. Dir. Martin Wichmann. EUA, 2012.

*28 Days Later....* Dir. Danny Boyle. UK, 2002.

*28 Weeks Later*. Dir. Juan Carlos Fresnadillo. UK/SPA, 2007.

*388 Arletta Avenue*. Dir. Randall Cole. CAN, 2011.

*8213 Gacy House*. Dir. Anthony Fankhauser. EUA, 2010.

*Abraham Lincoln vs. zombies*. Dir. Richard Schenkman. EUA, 2012.

*A bruxa de Blair (The Blair Witch Project)*. Dirs. Daniel Myrick; Eduardo Sánchez. EUA, 1999.

*Alfred Hitchcock Presents*. Criado por Alfred Hitchcock. EUA, 1955-1962.

*A lista de Schindler (Schindler's List)*. Dir. Steven Spielberg. EUA, 1993.

*Alone with her*. Dir. Eric Nicholas. EUA, 2006.

*Alphaville*. Dir. Jean-Luc Godard. FRA/ITA, 1965.

*American Horror Story*. Criada por Ryan Murphy e Brad Falchuk. EUA, 2011-.

*American Movie: the making of Northwestern*. Dir. Chris Smith. EUA, 1999.

*Angelos' film*. Dir. Péter Forgács. HOL, 2001.

*Apartment 143*. Dir. Carles Torrens. SPA, 2011.

*Apollo 18*. Dir. Gonzalo López-Gallego. EUA/CAN, 2011.

*Arquivo X (X-Files)*. Criado por Chris Carter. EUA, 1993-2002; 2016. “X-COPS”. Episódio 12 da temporada 7. Dir. Michael W. Watkins. EUA, 2000.

*Atividade Paranormal (Paranormal Activity)*. Dir. Oren Peli. EUA, 2007/2009.

*Atrocious*. Dir. Fernando Barreda Luna. SPA, 2010.

*A woman scorned*. Dir. D. W. Griffith. EUA, 1911.

*Big Brother*. Criada por John de Mol. HOL, 1999-.

*Body Snatchers*. Dir. Abel Ferrara. EUA, 1993.

*Cavalo de Guerra (War horse)*. Dir. Steven Spielberg. EUA, 2011.

*Chakushin Ari (One missed call)*. Dir. Takashi Miike. EUA/JAP, 2003.

*Citizenfour*. Dir. Laura Poitras. EUA/GER/UK, 2014.

*Cloverfield*. Dir. Matt Reeves. EUA, 2008.

*Contatos de 4º Grau (The fourth kind)*. Dir. Olatunde Osunsanmi. CAN, 2009.

*COPS*. Criada por John Langley e Malcolm Barbour. EUA, 1989-.

*Coven*. Dir. Mark Borchardt. EUA, 1997.

*Dublê de Corpo (Body Double)*. Dir. Brian De Palma. EUA, 1984.

*Évocation Spirite*. Dir. Georges Méliès. FRA, 1899.

*F for Fake*. Dir. Orson Welles. FRA, 1973.

*Fenômenos Paranormais I e II (Grave Encounters I and II)*. Dirs. The Vicious Brothers. CAN, 2011, 2012.

*Filha do Mal*. Dir. William Brent Bell. EUA, 2012.

*Friday the 13<sup>th</sup>*. Dir. Sean S. Cunningham. EUA, 1980.

*Getting Evidence*. Dir. Edwin S. Porter. EUA, 1906.

*Ghostwatch*. Dir. Lesley Manning. UK, 1992.

*Ghost Hunters*. Criada por Jason Hawes. EUA, 2004-.

*Guerra dos Mundos (War of the worlds)*. Dir. Steven Spielberg. EUA, 2005.

*Halloween*. Dir. John Carpenter. EUA, 1978.

*Halloween – Ressurreição (Halloween: Ressurrection)*. Dir. Rick Rosenthal. EUA, 2002.

*Home Movie*. Dir. Christopher Denhan. EUA, 2008.

*Holocausto Canibal (Cannibal Holocaust)*. Dir. Ruggero Deodatto. EUA/ITA, 1980.

*Hostel*. Dir. Eli Roth. EUA, 2005.

*House on the Haunted Hill*. Dir. William Castle. EUA, 1959.

*Haunted Changi*. Dirs. Tony Kern e Andrew Lau. SING, 2010.

*Inimigo do Estado (Enemy of the State)*. Dir. Tony Scott. EUA, 1998.

*Invasion of the body snatchers*. Dir. Don Siegel. EUA, 1956.

*Invasion of the body snatchers*. Dir. Philip Kaufman. EUA, 1978.

*Ju-on: The Grudge*. Dir. Takashi Shimizu. EUA/JAP, 2003.

*Janela indiscreta (Rear window)*. Dir. Alfred Hitchcock. EUA, 1954.

*La Clownesse Fantôme*. Dir. Georges Méliès. FRA, 1902.

*Lake Mungo*. Dir. Joel Anderson. AUS, 2008.

*L'Antre des Esprits*. Dir. Georges Méliès. FRA, 1901.

*Look*. Dir. Adam Rifkin. EUA, 2007.

*Megan is missing*. Dir. Michael Goi. EUA, 2011.

*Michael Jackson: Thriller*. Dir. John Landis. EUA, 1983.

*Minority Report*. Dir. Steven Spielberg. EUA, 2002.

*Most Haunted*. Criada por Yvette Fielding e Karl Beattie. UK, 2002-2010.

*Munich*. Dir. Steven Spielberg. EUA, 2005.

*My little eye*. Dir. Marc Evans. UK/EUA/FRA/CAN, 2002.

*O quarto do pânico (Panic Room)*. Dir. David Fincher. EUA, 2002.

*O resgate do soldado Ryan (Saving private Ryan)*. Dir. Steven Spielberg. EUA, 1998.

*O show de Truman (The Truman Show)*. Dir. Peter Weir. EUA, 1998.

*Os mil olhos do Dr. Mabuse (Die 1000 augen des Dr. Mabuse)*. Dir. Fritz Lang. FRA/ITA/GER, 1960.

*O Último Exorcismo*. Dir. Daniel Stamm. EUA, 2010.

*Pânico (Scream)*. Dir. Wes Craven. EUA, 1996, 1997, 2000, 2011.

*Peeping Tom*. Dir. Michael Powell. UK, 1960.

*Poltergeist*. Dir. Tobe Hooper. EUA, 1982.

*Quarentena (Quarantine)*. Dir. John Erick Dowdle. EUA, 2008.

*Ragini MMS*. Dir. Pawan Kripalani. IND, 2011.

*Ragini MMS 2*. Dir. Bhushan Patel. IND, 2014.

*[REC]*. Dir. Jaume Balagueró e Paco Plaza. SPA, 2007.

*[REC]<sup>2</sup>*. Dir. Jaume Balagueró e Paco Plaza. SPA, 2009.

*Ring*. Dir. Hideo Nakata. EUA/JAP, 1998.

*Roger e Eu*. Dir. Michael Moore. EUA, 1989.

*Saw*. Dir. James Wan. EUA, 2004.

*Sharknado*. Dir. Anthony C. Ferrante. EUA, 2013, 2014, 2015.

*Supernatural*. Criada por Erick Cripke. EUA, 2005-. “Bitten”. Episódio 4 da temporada 8. Dir. Thomas J. Wright. EUA, 2012.

*The Amityville Horror*. Dir. Stuart Rosenberg. EUA, 1979.

*The child molester*. Dir. Herbert J. Leder. EUA, 1964.

*The Danube Exodus*. Dir. Péter Forgács. HOL, 1998.

*The Da Vinci treasure*. Dir. Peter Mervis. EUA, 2006.

*The Faculty*. Dir. Robert Rodriguez. EUA, 1998.

*The Invasion*. Dir. Oliver Hirschbiegel. EUA, 2007.

*The lonely villa*. Dir. D. W. Griffith. EUA, 1909.

*The McPherson Tape (Alien Abduction: Incident in Lake County)*. Dir. Dean Alioto. EUA, 1998.

*The Others*. Dir. Alejandro Amenábar. EUA/FRA/SPA/ITA, 2001.

*The physician of the castle (Le médecin du château)*. Dir. Pathé Frères. FRA, 1907.

*The Sixth Sense*. Dir. M. Night Shyamalan. EUA, 1999.

*The Twilight Zone*. Criada por Rod Serling. EUA, 1959-1964.

*The Walking Dead*. Criado por Frank Darabont. EUA, 2010-.

*Trolljegeren (Troll Hunter)*. Dir. André Øvredal. NOR, 2010.

*Um lobisomem americano em Londres (An American Werewolf in London)*. Dir. John Landis. UK/EUA, 1981.

*V/H/S*. Dirs. Matt Bettinelli-Olpin, David Bruckner, Tyler Gillett, Justin Martinez, Glenn McQuaid, Radio Silence, Joe Swanberg, Chad Villella, Ti West, Adam Wingard. EUA, 2012.

*V/H/S/2*. Dirs. Simon Barret, Jason Eisener, Gareth Evans, Gregg Hale, Eduardo Sánchez, Timo Tjahjanto, Adam Wingard. EUA/CAN/INDN, 2013.

*V/H/S: viral*. Dirs. Justin Benson, Gregg Bishop, Todd Lincoln, Aaron Moorhead, Marcel Sarmiento, Nacho Vigalondo. EUA, 2014.

*Videodrome*. Dir. David Cronenberg. CAN, 1983.

### **Canais e vídeos do YouTube:**

*DocuHorror / Found Footage Films*. Criado por DeeandraRose em 07/08/2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PL3ADAC91838CD26A5>>. Acessado em: Jan.2013.

*Found Footage*. Criado por JLOvesHarleyQ em 05/06/2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PLD059B32FCC891B8A>>. Acessado em: Jan.2013.

*George Orson Welles apologizes for the The War of the Worlds broadcast (October 31 1938)*. Publicado por The Digital Implosion em 14/06/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uuEGiruAFSw>>. Acessado em: Ago.2013.

*Islamic State releases video showing beheading of 21 Egyptian Christians in Libya*. Publicado por Focus News em 16/02/2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V9B8pcJIFhs&bpctr=1424725226>>. Acessado em: Fev.2015.

*Orson Welles "War of the Worlds" Radio Broadcast*. Publicado por MichaelTivei em 07/01/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W6YNHq1qc44>>. Acessado em: Ago.2013.