

# AS MÁQUINAS DO MEDO: CULTURA DO VÍDEO E TECNOLOGIAS AMADORAS NO CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO

Klaus'Berg Nippes Bragança<sup>1</sup>

**Resumo:** A denominação *found footage* tem sido regularmente aplicada por críticos e acadêmicos a filmes que procuram ancorar suas proposições ficcionais de horror em formatos e estilos de realização incorporados dos documentários, *reality shows* e tele-reportagens. Entretanto nos últimos anos, outros títulos surgiram para avançar os limites impostos pela classificação ao qualificar suas narrativas de horror em um sistema amparado por uma cultura do vídeo cunhada na possibilidade tecnológica oferecida ao cidadão comum de representar suas performances cotidianas. Filmes como *V/H/S* (EUA 2012), *Desaparecidos* (Brasil 2011), *Ragini MMS* (Índia 2011), *Lake Mungo* (Austrália 2008) e *Atrocious* (Espanha 2010) mostram que este fenômeno se alastrou pela cinematografia mundial não apenas pela popularidade do horror, mas principalmente devido a uma cultura de exposição do doméstico assentada sobre uma mentalidade representacional mais ampla de exibicionismo, voyeurismo e vigilância. São obras que convocam cada qual a sua maneira, um sensacionalismo do privado através da incorporação de tecnologias e posturas amadoras para produzir os estados de ânimo e sensações corporais típicas do gênero de horror. Diante desse pressuposto, este trabalho procura discutir o problema da classificação *found footage*, bem como o efeito de real catalisado pelo apelo a uma cultura amadora capaz de referenciar os horrores ficcionais expostos nas narrativas.

**Palavras-chave:** Cinema de horror, *found footage*, Cultura do video, Amador, tecnologias digitais.

**Contato:** klausbraganca@ymail.com

## O espírito das máquinas

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

---

<sup>1</sup> Professor no curso de Cinema e Audiovisual do Depcom-UFES. Doutorando em Comunicação pelo PPGCom-UFF. Membro do NEX-Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais / PPGCom-UFF. Membro do Grupo de Pesquisas em Comunicação, Imagem e Afeto-CIA / Depcom-UFES. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PosCom-UFBA.

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 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.

As práticas decorrentes desse otimismo tecnológico 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 admirável 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 *ITC (Instrumental TransCommunication)* ou *TCI* em sua tradução literal, sendo que não apenas o som é utilizado, pois esta prática de comunicação com os mortos também se alastrou para as imagens técnicas através da *Transfoto*. Segundo o site oficial do *Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental - IPATI*, a técnica consiste em posicionar uma superfície translúcida frente ao rosto da pessoa fotografada para assim revelar a “aparição de falecidos”. A *transfoto* não obedece ao controle do *transcomunicador*, mas dos *Emissores*, como são chamados os espíritos, podendo inclusive apresentar uma aparição não identificada, um espírito desconhecido. Mais do que fornecer um banco de dados livre para consulta pela internet, as pesquisas do instituto, segundo o site, “tem por meta levantar evidências da sobrevivência após a morte e fazer isso de forma controlada para que possa enfrentar análises e investigações científicas”.



Figura 1: Montagem com *Transfoto*. [www.ipati.org/](http://www.ipati.org/) 2013.

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, pois 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*, 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. Somos propensos a ver faces em figuras ambíguas e abstratas, é algo importante para nossa formação cognitiva, porque aprendemos que o rosto “nos leva a deduzir a presença de outra mente” (Hood 2009, 130).

Nem mesmo precisaríamos de um rosto para encontrar outro, nosso desenho mental é capaz de “enxergar” formas claras em objetos e fenômenos variados. Dois casos 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, 600), na qual mostrava a imagem de um rosto na radiografia tirada do testículo direito do paciente. Em 2009 dois médicos canadenses, Gregory Roberts e Naji Touma (2011, 565), puderam constatar através de um exame de ultrassom o “rosto no escroto” de outro paciente que alegava sentir dores e inchaço nos testículos.



Figura 2: O “rosto no escroto” visto pelos médicos canadenses. Roberts, G., e Touma, N. 2011.

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” (Hood 2009, 130). Embora possam parecer extremos, estes casos são comuns na economia de circulação da imagem digital. Este fenômeno está em consonância com o otimismo tecnológico que conduz usuários a extrapolarem os limites pragmáticos impostos pelos dispositivos tecnológicos de produção imagética. A *pareidolia* é um efeito proporcionado pela 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.

Entretanto, a questão da prática de *ITC* também é interessante no âmbito 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, 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 e

“compreende o tipo de material feito, se não necessariamente dentro de casa, principalmente com ‘a casa’, o doméstico e o familiar” (Pini 2009, 71). Para Maria Pini (2009) a relação entre as tecnologias de registro imagético e a família tem sua gênese na tradicional fotografia para o álbum, passando pelas filmadoras de 8mm, até atingir as câmeras de VHS, e chegar ao atual estado tecnológico digital de registro e circulação de vídeos domésticos.

O que sustenta as práticas criativas dessa “cultura do vídeo” é uma possibilidade adquirida com o acesso às tecnologias de produção de imagens, isto é, como consequência da revolução digital “a tecnologia colocaria nas mãos de pessoas comuns, para sua expressão criativa, ferramentas de baixo custo e fáceis de usar” (Jenkins 2009, 211). Para o horror apropriar-se do 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*. A família e o lar, que sempre constituíram um contexto proeminente para enredos de horror, são recondicionadas às suas próprias tecnologias e estilos fílmicos. Lança-se um olhar sobre o núcleo familiar para relacionar práticas de produção com consumo audiovisual e formalizar 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” (Badley 2010, 45).

Um filme que reflete esta tendência é o australiano *Lake Mungo* (Anderson 2008). 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 familiar (a morte por afogamento da 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.

A promessa sobrenatural se destaca a partir destas práticas audiovisuais: o jovem irmão da menina começa a monitorar seu lar em vídeo convencido de que o fantasma de sua irmã será revelado. As imagens captadas mostram figuras desfocadas, sem definição clara, indicam uma presença espectral, bem como o modo precário e caseiro como foram produzidas. Tal precariedade revela os truques feitos com espelhos, reflexos, luzes e sombras: ilusões caseiras aptas a simular o *ITC* usado pelo rapaz para materializar no cotidiano a presença de sua irmã. Uma farsa terapêutica que serve para lidar com a perda familiar e não para documentar o sobrenatural.

Outro exemplar que projeta um horizonte de expectativa em torno do sobrenatural para frustrar tal disposição é o espanhol *Atrocious* (Luna 2010). Somos introduzidos no auge da ação, ao final da narrativa, e por um *flashback* na própria materialidade fílmica retrocedemos às motivações dos registros: durante um passeio familiar, dois irmãos decidem averiguar com câmeras a lenda de uma garota desaparecida na década de 1940 em uma floresta próxima a casa de campo desta família. A trama sobrenatural que incrementa a narrativa dá lugar aos problemas psicopatológicos que a matriarca possui, revelados através de um registro audiovisual clínico. São estes problemas que a levaram a matar seus filhos e marido, e não a inferência sobrenatural – incapaz de ser registrada em um vídeo de família.

Esta incapacidade que os dispositivos digitais possuem em registrar o sobrenatural demonstra ser um fator de reconfiguração do horror, isto é, “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” (Sen 2014, 2). No caso de *Lake Mungo* a disposição sobrenatural quebrada pela farsa terapêutica, acaba se concretizando por meio do mais pessoal dos dispositivos digitais. 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, algo conveniente para a trama, pois “termos como ‘tecnologia háptica’ ou ‘visão corpórea’ tornaram-se parte do vocabulário regular em torno de tecnologias de telefone celular hoje” (Sen 2014, 4).

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, e “quanto menor a resolução e mais nebulosa a filmagem, mais assustador (e ‘verdadeiro’) o vídeo parece ser” (Sen 2014, 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 a morte, um “*memento mori*” digital.

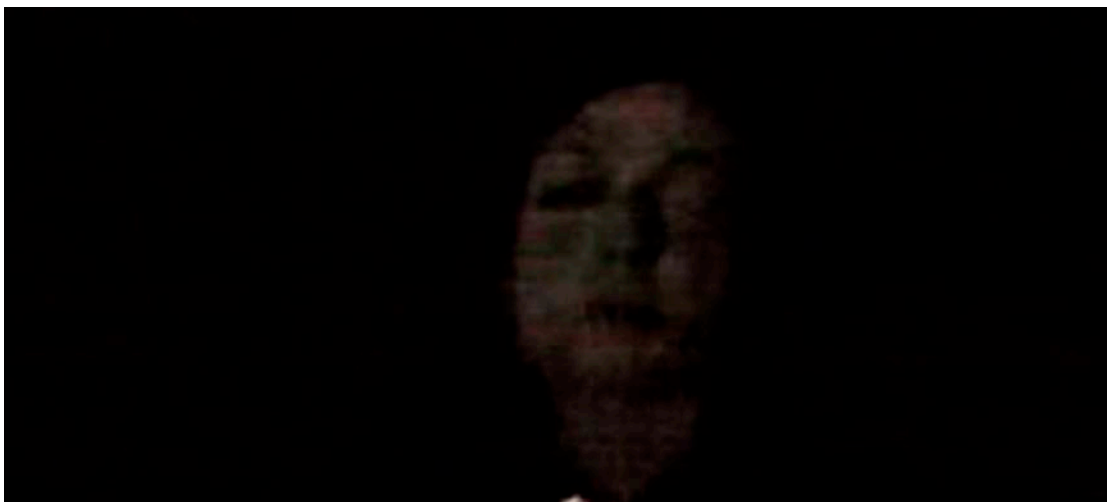


Figura 3: Fotograma de *Lake Mungo*. Anderson, Joel. 2008.

Um segmento da produção norte-americana *V/H/S* (2012), constituído por curtas realizados por diversos diretores, parece sistematizar a premissa. “*Tuesday the 17<sup>th</sup>*”, de Glen McQuail, como o título já alude, se vale das tradições legadas pelo *Slasher*, com referência direta à franquia *Friday the 13<sup>th</sup>*. Enquanto a representação das jovens vítimas permanece inalterada, a figura do monstro é impedida de se apresentar, sempre oculta por interferências eletrônicas sobre sua imagem, 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” (Steyler *apud* Sen 2014, 9). Ao passo que retoma arquétipos tradicionais de um subgênero, o curta busca expandir as fronteiras e renovar a representação do sobrenatural 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. Nas palavras do diretor Glen McQuail,

A estratégia 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? (2012, 5).

### **A tecnofobia digital**

O *found footage* ao incorporar em sua materialidade as tecnologias amadoras, reabilita não somente figuras tradicionais do horror, mas também seus receios. Se a tecnologia adotada no cotidiano é permeada por uma atmosfera otimista e fascinante que sua prática traz, no outro extremo, a tecnologia também reserva um receio sobre seus usos. Nesse sentido, há uma fobia sobre os perigos do uso maléfico que o acesso à tecnologia poderia trazer, um medo calcado nas incertezas que a tecnociência gera junto a seus avanços para a sociedade. O almejado progresso moderno é contornado pela dúvida sobre as consequências que os avanços tecnológicos produziram.

Daniel Dinello enxerga na arte contemporânea estes receios em relação às máquinas, e de maneira ainda mais íntima 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” (2005, 2). A ideia pessimista do progresso tecnológico atravessa a história da narrativa fantástica por meio de um imaginário distópico sobre seus limites éticos e os resultados fatalista que poderia causar ao violá-los – com destaque para algumas novelas de H. G. Wells como *The Island of Dr. Moreau* e *The Invisible Man*.

Dedicado ao cinema de ficção científica, o termo de Dinello, tecnofobia, “pretende sugerir uma aversão à, não gostar de, ou suspeitar da tecnologia, ao invés de um medo irracional, ilógico ou neurótico” (2005, 8), embora os filmes de horror tentem também empreender apelos ao lado irracional do medo



tecnológico. Após a destruição de Hiroshima e Nagasaki e o fim da segunda guerra, o cinema absorveu o alerta nuclear que conduziria os anseios da sociedade perante a iminência de um novo conflito. A década de 1950 é rica em títulos que incorporaram a atmosfera de desconfiança e paranoia implementada tecnologicamente durante a Guerra Fria.

Éric Dufour (2012, 45) comenta que este período estimulou uma safra de filmes que se apropriaram de preocupações arraigadas na sociedade norte-americana em relação às ameaças nucleares e o perigo das mutações biológicas, apresentadas em filmes como *Them!* (Douglas 1954). Para Dana Polan (1997, 121-23) tais filmes mostram a alteridade de ameaças extremas, destituídas de nome, que atacam aparentemente sem motivação, sempre algo externo ao domínio humano e que acaba estabelecendo 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 autoflagelação.

Entre as décadas de 1950 e 1980 a barreira de alteridade que separava o monstruoso de nós foi se tornando gradativamente mais fina e volátil. Alguns filmes abordavam modos correntes da vida cotidiana para mostra-los como uma fonte do monstruoso: temas como 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. O filme *found footage* de horror repercute os receios em relação ao mau uso da tecnociência, mas agora transfere 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 audiovisual torna-se responsável pelas consequências de sua manipulação indevida ou destrutiva, na condição de vítima e vilão potencial.

A película indiana *Ragini MMS* (Kripalani 2011), 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 por conta dos escândalos envolvendo intimidades sexuais 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 rede. A promessa do registro sexual é o catalizador narrativo para as ações do personagem masculino, um jovem que se apresenta invasivo desde o início do filme, tentando flagrar momentos íntimos e sensuais sem o consentimento de sua namorada. Para realizar sua fantasia o rapaz leva a namorada para uma casa no campo, munida de um sistema de *CCTV* capaz de registrar qualquer atividade erótica sem o conhecimento dela.

E ainda assim uma entidade sem corpo impede que a promessa do título se cumpra, pois “*Ragini MMS* localiza-se em uma longa reza 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” (Sen 2014, 10). Ao tirar o sexo de cena, isto é, torna-lo obscuro, a narrativa reafirma valores conservadores presentes nas premissas do cinema de horror tradicional – um *coitus interruptus* sobrenatural que eclode mesmo antes da performance sexual se desenvolver. Contudo, mais do que punir o ato sexual, a narrativa confronta o próprio registro, ressoa como uma punição para a gravação e violação de privacidade pretendida pelo rapaz, protegendo a integridade moral da mulher.

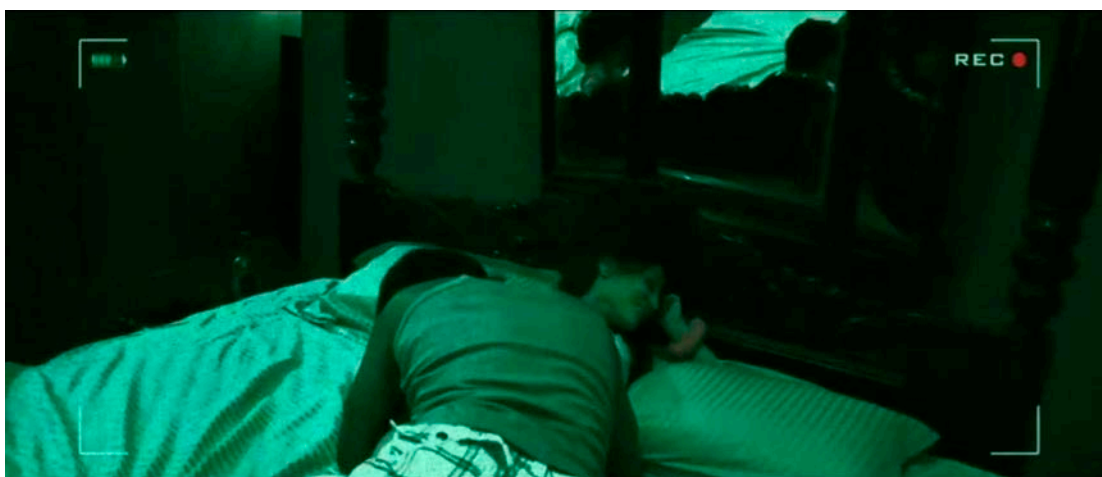


Figura 4: Fotograma de *Ragini MMS*. Kripalani, Pawan. 2011.

Algumas obras reproduzem o empoderamento do amador enquanto resgatam simultaneamente um pensamento conservador sobre o mau uso de uma tecnologia massificada. *Desaparecidos* (Schurmann 2011), longa-metragem

brasileiro, implica uma prática irregular de “recondicionamento” de uma tecnologia produzida para determinado fim. O filme parte deste princípio ao dotar os convidados de uma festa com câmeras portáteis em primeira pessoa. Acomodadas aos corpos, as câmeras trafegam com liberdade inclusive para burlar a justificativa imediata do registro, a festa. Logo no início um casal absorve a atmosfera sexual que o dispositivo digital ostenta, e resolve circular pela mata próxima à propriedade para ter mais privacidade, repetindo as promessas das narrativas morais que punem a libido adolescente.

O filme indica restrições no uso tecnológico e violá-las pode ser perigoso: deve-se temer os usos perversos da tecnologia para evitar resultados indesejáveis. Por deturpar os usos possibilitados pela tecnológica, os personagens tornaram-se vítimas de suas próprias circunstâncias criativas. Isto é antitético às promessas que as tecnologias digitais fazem ao cidadão comum. Ainda que exponham um otimismo prometido pelas novas tecnologias e a revolução digital, estes filmes remontam à face obsoleta que a sociedade tem sobre a mídia participativa, afinal “espelham os medos que rondam a popularização em massa de novas formas e tecnologias de mídias desde o começo da modernidade” (Burgess and Green 2009, 41).

O maior monstro representado e repellido nestas narrativas fílmicas é a transferência de poder para as mãos do amador que as tecnologias digitais prometem. O “direito” a expressão criativa através de câmeras digitais e plataformas de compartilhamento de arquivos fere a supremacia de audiência que a mídia de massa outorga e a simples possibilidade de ocorrer é filtrada por ela como um destino distópico-fatalista que se deve não só temer como também evitar.

## **BIBLIOGRAFIA**

Badley, Linda. 2010. “Bringing it all back home: Horror cinema and video culture”. In *Horror Zone: The cultural experience of contemporary horror cinema*, editado por Ian Conrich, 45-63. London and New York: I.B. Tauris.

- Burgess, Jean, e Green, Joshua. 2009. *YouTube e a revolução digital*. Traduzido do inglês por Ricardo Giasseti. São Paulo: Aleph.
- Dinello, Daniel. 2005. *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. Austin: University of Texas Press.
- Dufour, Éric. 2012. *O cinema de ficção científica*. Traduzido do francês por Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Harding, J. R. 1996. "The case of the haunted scrotum". *Journal of the Royal Society of Medicine*, 89(10), 600.
- Hood, Bruce M. 2009. *Sobrenatural: Por qué creemos en lo increíble*. Traduzido do inglês por Olga Martin Maldonado. Madrid: Editorial Norma.
- Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental – IPATI. 2013. Acedido em 10 de Julho. <http://www.ipati.org/>.
- Jenkins, Henry. 2009. *Cultura da Convergência*. 2ª. Ed. Traduzido do inglês por Susana Alexandria. São Paulo: Aleph.
- McQuail, Glen. 2012. "Tuesday the 17<sup>th</sup>". In *V/H/S production notes*. Los Angeles: Entertainment One. <http://www.eonefilmsmedia.ca>.
- Pini, Maria. 2009. "Inside the home mode". In *Video Cultures: Media technology and everyday creativity*, editado por David Buckingham e Rebeca Willet, 71-92. New York and Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Polan, Dana. 1997. "Eros and Syphilization. The contemporary horror film". In *Mass Culture and everyday life*, editado por Peter Gibian, 119-27. New York and London: Routledge.
- Roberts, G. Gregory, e Touma, Naji J. 2011. "The face of testicular pain: a surprising ultrasound finding". *Urology*, 78(3), 565.
- Sen, Shaunak. 2014. "Spectral Pixels: Digital ghosts in contemporary hindi horror cinema". *WideScreen*, 5(1): 01-26.