

**A cultura participativa no cinema de horror contemporâneo:  
apontamentos sobre o *found footage***

Claudio Vescia Zanini<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor de língua inglesa e respectivas literaturas da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). É membro fundador do grupo de pesquisas Estudos sobre o Gótico (CNPq), e seus interesses e objetos de pesquisa incluem as interfaces entre a literatura e o cinema de horror, o falso documentário no cinema de horror, e as diversas expressões artísticas do gótico.

**e-mail: [haunted32@yahoo.com.br](mailto:haunted32@yahoo.com.br)**



### Resumo

O artigo investiga o contexto de estabelecimento do subgênero *found footage* no cinema de horror contemporâneo. Os conceitos principais para tal são a cultura participativa (Henry Jenkins, 2009) e a reivindicação da veracidade no documentário (Patricia Aufdenheide, 2007). A análise de filmes *found footage* aponta que sua consolidação ocorreu calcada na mistura entre elementos formais e estilísticos herdados do horror clássico e a cultura participativa, cujos membros recebem e produzem conteúdo simultaneamente.

Palavras-chave: *Found footage*; Cultura participativa; Reivindicação da veracidade; Cinema de horror.

### Abstract

The article investigates the context in which found footage established itself within contemporary horror cinema. The main concepts for such are participatory culture (Henry Jenkins, 2009) and the claims to truthfulness in documentary (Patricia Aufdenheide, 2007). The analysis of found footage points out that its consolidation took place based on the mixture between formal and stylistic elements inherited from classic horror and participatory culture, whose members are both content producers and content receivers.

Keywords: *Found footage*; Participatory culture; Claims to truthfulness; Horror cinema.

### Introdução

O filósofo inglês Edmund Burke afirma em seu tratado de 1757, *Indagação filosófica acerca da origem de nossas ideias sobre o sublime e o belo*, que a sensação mais sublime que o ser humano é capaz de produzir é o medo e que nada amedronta mais que a iminência ou a presença da morte. Para Burke, o contato do indivíduo com situações em que haja o confronto com aquilo que o apavora eleva-o sensorial e espiritualmente. Assim como Burke, Sigmund Freud também acredita que poucas situações criam maior sensação de medo que o confronto com a morte, aspecto discutido através do conceito de pulsão da morte: Freud associa a morte à vida partindo da premissa que o Tântatos – princípio da morte e da destruição – trabalha conjuntamente com seu oposto diametral, o Eros, princípio da vida e da preservação. Testemunhar o final físico ou simbólico de algo ou alguém deixa o indivíduo mais bem preparado para quando seu próprio final chegar.

Assim como a psicanálise e a filosofia, outras áreas do conhecimento humano já demonstraram seu interesse pelo que causa o medo e por aquilo que o medo causa. Na literatura, por exemplo, não é coincidência que alguns dos mais notáveis escritores de ficção de horror também tenham sido teóricos do medo na ficção. Edgar Allan Poe, por exemplo, estabeleceu parâmetros importantes em seu texto seminal *A Filosofia da Composição*, publicado em 1845. Dentre eles, destaca-se a ideia de que o artista deve começar sua história pelo final a fim de atingir o efeito desejado durante o processo de construção da história: “Só tendo o *epílogo* constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”. (POE, 1999, p. 130).

Admirador confesso de Poe, Howard Phillips Lovecraft também trabalhou com base na ideia do *in ultima res*, ou seja, iniciar a narrativa com os últimos fatos da cronologia. Lovecraft é o criador da noção de horror cósmico, o qual, de acordo com seu *O Horror Sobrenatural na Literatura*, advém da constatação de nossa insignificância dentro do cosmos e da dificuldade que temos de lidar com o fato

de que não somos o centro do universo.

A Poe e Lovecraft junta-se Stephen King no final do século XX. Autor de inúmeras histórias de terror imagetivamente ricas. King teve parte significativa de sua obra de horror adaptada para o cinema: além de ter escrito *Cujo*, *O Iluminado*, *IT*, *Cemitério Maldito*, *Louca Obsessão* e *Carrie*, *A Estranha*, histórias que aterrorizaram leitores e espectadores ao longo das últimas décadas, o autor publicou em 1982 *Dança Macabra*, em que ele discute diferentes nuances do horror, mostrando que o contexto sócio-histórico influi diretamente nos medos das pessoas. King cita como exemplo o período da Guerra Fria nos EUA, mostrando que o clima que se instaurou no país deixou seus habitantes com medo de inimigos invisíveis ou distantes, tais como as guerras ou vírus de doenças letais, o que em certa medida se refletiu na produção literária e cinematográfica desde então. Entre os anos 60 e 80, duas das tendências mais marcantes do cinema de horror estadunidense tiveram início: os filmes de zumbi famintos por carne humana, que têm em *A Noite dos Mortos-Vivos* de George A. Romero (1968) um de seus marcos mais significativos, e os *slashers*, filmes em que um assassino misterioso frequentemente mascarado faz inúmeras vítimas ao longo da história. Para que se tenha uma ideia de como o período entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80 de fato marca a origem do *slasher*, basta lembrar que os três marcos iniciais do gênero – *Halloween*, *A Morte Convida Para Dançar* e *Sexta-Feira 13* – foram lançados em questão de pouco mais de dois anos – o primeiro em 1978 e os dois últimos em 1980.

Burke, Poe, Lovecraft, Freud e King são apenas algumas das mentes que pensaram em formas de se lidar com o medo e o horror ao longo dos últimos dois séculos e, apesar dos diferentes pontos de vista e objetivos em suas discussões, todos eles de alguma forma retomam a noção da veracidade do horror em seus discursos, seja buscando entender o que o horror real pode causar no indivíduo (Burke e Freud), seja determinando a origem deste horror em sensações puramente humanas no âmbito individual (Lovecraft) ou coletivo (King), ou então, apresentando fórmulas de se traduzir o horror verossímil em literatura (Poe). Tendo em vista que a veracidade pode ter papel importante na maneira como se contam

histórias de horror, este artigo visa discutir elementos do *found footage*<sup>2</sup> (literalmente traduzido como ‘filmagem encontrada’, mas eventualmente chamado em português de ‘filmagem perdida’), um subgênero do cinema de horror que se apropria e subverte convenções do documentário. Alguns de seus representantes mais famosos são *A Bruxa de Blair* (1999), *Atividade Paranormal* (2007), *O Último Exorcismo* (2010), *[REC]* (2007), *Chernobyl* (2012) e *A Força* (2015). Todos estes filmes, bem como os outros citados ao longo desta análise, capitalizam nas convenções do formato documental com vistas a explorar, ainda que de maneiras diversas, aquilo que Patricia Aufdenheide denomina reivindicação da veracidade (2007).

Além da análise de filmes do tipo *found footage*, este artigo mapeia o contexto social e tecnológico que permite a este gênero estabelecer-se como tendência forte no cinema de horror de hoje. Tal mapeamento é pautado pelas noções de *cultura da convergência* e *cultura participativa*, propostas pelo estudioso de mídia estadunidense Henry Jenkins, e como elas interferem a maneira como interagimos com a imagem e com o conteúdo produzido. Apontamentos sobre elementos teóricos relacionados ao documentário como gênero cinematográfico serão de valia, com destaque para a já citada proposta de Patricia Aufdenheide sobre a reivindicação da veracidade como fator basilar na relação entre filme e espectador.

### **O documentário e o *found footage***

Nenhuma tentativa de listar o cânone da literatura de horror – por mais que tal

---

<sup>2</sup> O termo *found footage* é utilizado há décadas em referência ao gênero que “consiste, em sua maioria, da produção de documentários experimentais a partir da colagem e da ressignificação de imagens de arquivo preexistentes.” (CARREIRO, 2013, p. 226), e que tem no lituano Jonas Mekas e no checo Harum Farocki alguns de seus maiores expoentes. Ainda que o termo seja, de fato, utilizado em diversos textos (inclusive ao longo deste artigo) como referência aos filmes de horror que se apropriam do discurso factual, o uso do termo está longe de ser consenso entre os acadêmicos. Observa-se o uso de ‘falso documentário de horror’ (CARREIRO, 2011; CARREIRO, 2013), ‘*found footage* de horror’ (BRAGANÇA, 2015), ‘POV horror’ e ‘*discovered footage films*’ (BORDWELL, 2010).

empreitada soe complicada, ou mesmo ingênua – poderá furtar-se a omitir *Frankenstein*, de Mary Shelley (1816), *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson (1886), *Drácula* (1897), de Bram Stoker, ou a ficção de Poe. Um fator que os une está nas variadas formas com que as estruturas destas obras flertam com a realidade: enquanto a obra de Shelley é apresentada através de cartas, a novela de Stevenson sobre o respeitável Jekyll e o tenebroso Hyde é contada em capítulos com narradores intradiegticos, sendo um deles um médico e outro, um advogado – ou seja, assim como em *Frankenstein*, a credibilidade dos narradores não deveria ser questionada, uma vez que todos são homens da lei ou da ciência, portanto esclarecidos, ou mesmo céticos. O caso de *Drácula* é ainda mais interessante neste sentido: além das já tradicionais cartas e entradas de diário, o romance é narrado através de transcrições de gravações fonográficas e telegramas, o que alude às inovações vitorianas do final do século XIX nas tecnologias de comunicação. Toda a comunicação entre personagens no âmbito da ficção, bem como aquela entre o autor e seus leitores, ocorre não através de uma estrutura narrativa claramente “inventada”, mas sim através de notícias de jornal ou documentos oficiais, materiais que, em algum nível, objetivam servir como evidência mais forte dos fatos apresentados.

Como traduzir tal noção para a tela do cinema? O *found footage* oferece uma solução: um rolo de fita é encontrado ou aos pés de uma árvore em uma floresta, ou à beira de uma estrada. Quem encontra tal material trata de arrumar equipamento adequado para ver o que está gravado. As imagens reveladas costumam ser fortes, não raro mostrando morte, destruição e tortura em variações abismais. A filmagem frequentemente não explica por que tais fatos ocorreram, e o ser responsável por eles às vezes não fica claro. Apenas uma coisa se conclui sobre as “estrelas” dos filmes em questão: eles nunca mais foram vistos. O desaparecimento e o sofrimento das pessoas filmadas torna-se concreto devido à evidência aparentemente inquestionável de que tais fatos efetivamente ocorreram, o que em alguma medida amplifica a sensação de medo no espectador.

A onda de filmes *found footage* dos últimos vinte anos levou ao início da consolidação dos estudos sobre o tema. Na academia brasileira verifica-se uma

quantidade significativa de artigos produzidos sobre o assunto, sobretudo ao longo desta década. Dentre as abordagens analíticas encontradas, destacam-se aspectos técnicos da narrativa, tais como o uso do som e da câmera (CARREIRO, 2011; CARREIRO, 2013), o dispositivo cinematográfico (ACKER, 2015), a relação destes filmes com a mídia (BRAGANÇA, 2015; ZANINI, 2016), além de análises com foco em representações do mal e nos elementos da literatura gótica presentes nestes filmes (ZANINI, 2014; ZANINI, 2016). Entretanto, ainda percebe-se uma carência de estudos e sistematização teórica. Bill Nichols, um dos maiores estudiosos do gênero documentário, faz apenas uma menção de uma linha ao gênero em seu *Introduction to Documentary*, frisando que o *found footage* é “material não filmado pelo *filmmaker*”<sup>3</sup>. Betsy McLane, por outro lado, cita o gênero em seu capítulo sobre documentário experimental, mas não traz qualquer exemplo. (MCLANE, 2012, p. 352).

O *found footage* é epistemologicamente ligado ao documentário, gênero cujo processo de definição perpassa questões relacionadas à ética, ao conteúdo, ao modo, à forma e à política. (NICHOLS, 2010, p. XI). A maior complexidade ontológica do documentário reside justamente naquilo que teóricos apontam como sendo seu diferencial entre os gêneros fílmicos: seu apelo perante a audiência devido à sua ligação com a verdade das coisas. Aufdenheide, por exemplo, aponta que aspectos como a objetividade e a parcialidade dificultam definir o termo ‘documentário’ claramente (AUFDENHEIDE, 2007, p. IX), uma vez que eles necessariamente interferem com a percepção e a representação da realidade, tanto de quem faz o documentário quanto de quem o assiste. De certa forma, tal situação remete a uma questão cara aos estudos culturais, a saber, pensar quem produz o texto, quem apoia ou chancela o que é produzido, e para quem a produção é direcionada. Assim, questões como as preferências, filiações e doutrinas filosófico-políticas do documentarista tornam-se importantes, na medida em que influenciam o modo como o documentário é feito.

---

<sup>3</sup> O vocábulo em inglês *filmmaker* foi mantido porque as expressões ‘diretor’, ‘roteirista’, ‘produtor’ ou ‘responsável pelo filme’ não abarcariam as nuances necessárias à explicação.

O que se pode afirmar com relativa segurança é que o documentário é um gênero não unicamente, mas predominantemente, cinematográfico, sobre algum aspecto da vida real. Depois de problematizar definições comumente atribuídas ao gênero, Nichols propõe que o documentário é um filme sobre situações e eventos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam como são em histórias plausíveis sobre as vidas, situações e eventos retratados. (NICHOLS, 2010, p. 14). Em seus estudos sobre *reality television*, Andrejevic afirma que este gênero televisivo se mantém vivo e interessante à audiência devido ao “apelo do real” (ANDREJEVIC, 2004, p. 7), fato que se aplica também ao documentário. Consonantemente, Aufdenheide propõe como grande trunfo do documentário o conceito de “reivindicação de veracidade” (*claims to truthfulness* no original), ou seja, o fato de que o documentário apresenta caráter informativo, e que, em certa medida, pretende-se mostrar (ou é visto pelos espectadores como) sério, o que lhe confere certa aura de credibilidade devido à sua ligação com a realidade. Não raro, os espectadores creem que o documentário “diz a verdade” – não apenas devido à reivindicação da veracidade, mas também porque a filmagem em si tende a ser vista como prova irrefutável de que algo aconteceu, fato que explica a ideia de que “a afirmação que o documentário pode apresentar um retrato fiel e preciso do mundo social não é validada apenas através da associação da câmera com os instrumentos da ciência, mas também depende da crença cultural de que a câmera não mente”<sup>4</sup>. (ROSCOE; HIGHT, 2001, p. 11).

A ideia de que a câmera não mente é falaciosa, e, portanto, perigosa. Há inúmeros recursos de filmagem e fotografia que podem alterar a teórica realidade capturada pela lente sem deixar grandes vestígios. Exemplos crônicos e interessantes disso são as celebridades, que posam para veículos da mídia e tem suas “imperfeições” corporais removidas. A noção de realidade, tão cara ao espectador do documentário e tão associada à câmera, cai por terra a partir do

---

<sup>4</sup> Citação original em inglês: “The claim that documentary can present a truthful and accurate portrayal of the social world is not only validated through the association of the camera with the instruments of science but also depends upon the cultural belief that the camera does not lie”.

momento em que esses produtos finais – corpos sem rugas, celulites, e, às vezes, sem o umbigo – se constituem em ideais inatingíveis, repetidos à exaustão pela mídia e pelo público; assim, o que se vende como verdade não é mais que uma ilusão inatingível. Sobre isso, Jean Baudrillard (1990, p. 64) afirma que a máquina fotográfica “altera toda a vontade, [...] apaga toda a intencionalidade e só deixa transparecer o puro reflexo de tirar fotos. O próprio olhar é apagado, já que substituído pela objetiva, que é cúmplice do objeto e, por isso, de uma reviravolta da visão”.

Entretanto, a maior fonte de complexidade da falácia de que a câmera não mente vem daquilo que Jermyn e Holmes chamam de “o olho da câmera”, ou seja, a perspectiva (leia-se ‘escolhas’) de quem filma, dirige e produz o documentário: no caso do *found footage*, tudo é feito em estúdio ou em locações, as pessoas filmadas são atores, e os eventos apresentados são ficcionais. Contudo, a baixa qualidade da filmagem, o som abafado, a maneira como o personagem-narrador segura a câmera enquanto fala com seus companheiros e o tremer da filmagem enquanto ocorre uma caminhada ou uma corrida são formas de direcionar a visão do espectador – o olho “neutro” da câmera também faria isso, mas de outro modo – ao mesmo tempo em que há um esforço para convencer quem assiste ao filme da veracidade dos fatos.

Um dos primeiros filmes a explorar estes aspectos é *Canibal Holocausto*, dirigido em 1980 por Ruggero Deodato, que acaba por estabelecer os parâmetros básicos para muito do *found footage*, que seria produzido em décadas seguintes. A narrativa inicia com o retorno de um professor da Universidade de Nova York de uma expedição à Floresta Amazônica, a fim de resgatar um grupo de estudantes desaparecidos cujo objetivo era documentar o modo de vida e as tradições de uma tribo de índios canibais. Ele não localiza o grupo, mas os rolos de filme feitos por eles acabam sendo encontrados e devidamente assistidos pelos professores da universidade.

O filme nos coloca na mesma perspectiva dos professores, ou seja, todos somos espectadores das filmagens feitas pelos pesquisadores. O que as fitas revelam é o desrespeito total à cultura e às pessoas do local por parte dos

documentaristas, o que se observa através da matança de animais, do incêndio na taba e do estupro de uma índia. O fim das filmagens explica o sumiço da equipe, mostrando como um a um eles são capturados e canibalizados. O filme levou Deodato à prisão, acusado de obscenidade intensa e homicídio, pois se acreditava que os atores estavam mortos na realidade. O caso foi resolvido quando Deodato contatou Luca Barbareschi, um dos atores “comidos” pelos índios, e pediu a ele que levasse o resto do elenco à presença do juiz, para comprovar que estavam todos vivos. Deodato, entretanto, foi condenado por crimes contra a natureza, pois animais foram de fato mortos em frente à câmera para fins de realização do filme<sup>5</sup>.

Para entender o valor de *Canibal Holocausto* dentro do panteão do *found footage* é preciso integrar uma série de fatores: o filme explora um aspecto inovador até então (o metafilme, ou “o filme dentro do filme”) e vai além, pois acidentalmente evoca a essência do lendário gênero *snuff*<sup>6</sup> ao documentar cenas de morte comprovadamente reais – neste caso, de animais tais como um quati, uma jiboia e um macaco; o trabalho de maquiagem de Massimo Giustini e Nicola Catalani é tão bem-feito que quase leva o diretor do filme à cadeia; finalmente, o contexto em que o filme é lançado contribui muito para seu impacto. O elemento da filmagem perdida é surpreendente e a combinação de países envolvidos no filme é muito eficiente: ele é lançado na Itália, lugar de predominância católica e de valores conservadores; os personagens do filme e da filmagem perdida são provenientes dos Estados Unidos, país caracterizado pelo sentimento de nacionalismo, sensação de superioridade e pendor ao politicamente correto. Assim, ao colocar os pesquisadores – tecnológicos, racionais e educados – como os verdadeiros selvagens, o filme constrange tanto os professores na ficção

---

<sup>5</sup> Informações sobre *Canibal Holocausto* obtidas em: <[http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref\\_=tt\\_gl\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_gl_2)>. Acessado em: 14 mar 2015.

<sup>6</sup> Os filmes *snuff* mostram o assassinato de um ser humano sem o auxílio de efeitos especiais ou maquiagem. Tal morte ocorre apenas para que possa ser filmada e tem o propósito de entreter. (KEREKES; SLATER, 2007). Trata-se de um gênero altamente clandestino e de circulação muito restrita, cuja veracidade é virtualmente impossível de ser comprovada.

quanto os espectadores. Finalmente, há a Colômbia, onde mora a tribo filmada. Tanto o país quanto a cultura mostrada em *Canibal Holocausto* são exóticas o suficiente para audiências da América do Norte e da Europa, o que se constitui, de certa forma, em outro elemento que reforça a credibilidade da história.

Ainda que *Aconteceu Perto da Sua Casa* (1992, direção de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992) tenha mostrado um grupo de jovens franceses de classe média divertindo-se em meio a homicídios, ocultamentos de corpos, uso de drogas e atos de delinquência, vandalismo e tortura, houve um hiato na história do *found footage* até o final da década de 1990, fato que pode ser parcialmente explicado devido à explosão dos *slashers*, citados na introdução deste texto. Desta forma, consolidam-se as franquias *Halloween*, *Sexta-Feira 13* e *A Hora do Pesadelo*, e seus assassinos seriais – Michael Myers, Jason Voorhees e Freddy Krueger, respectivamente – são alçados à categoria de ídolos pop.

No final do milênio, quando o gênero *slasher* parece perder seu fôlego, o cinema independente traz *A Bruxa de Blair*, dirigido por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez em 1999. Este filme conta a história de três estudantes que sumiram em uma floresta no interior do estado de Maryland, nos EUA, enquanto pesquisavam sobre a lenda de uma mulher considerada bruxa pelos habitantes do local. As filmagens feitas por eles são encontradas um ano depois – novamente na floresta – e compiladas para que o filme fosse feito. Há inúmeros fatos interessantes com relação à criação de *A Bruxa de Blair*: assim como em *Aconteceu Perto da Sua Casa*, os três atores principais – completamente desconhecidos do grande público – utilizaram seus nomes reais. A grande maioria das cenas na edição final do filme foi feita por Michael, Heather e Joshua, que, como em qualquer *found footage* que se preze, revezavam-se nas filmagens, permitindo tempo de tela aos três. Os diretores do filme não deram a eles nenhum script, apenas um material com 35 páginas sobre a lenda local da Bruxa de Blair, o que fez com que eles acreditassem que a lenda de fato existia, quando na verdade ela foi completamente inventada; além disso, uma boa parte do filme consiste em entrevistas dos estudantes/atores com moradores da pequena Burkittsville. O que os atores desconheciam é que todos os entrevistados eram atores que haviam

sido treinados para confirmar os desaparecimentos associados à Bruxa, fazendo com que as expressões de surpresa vistas ao longo de todo o filme fossem autênticas. Depois do lançamento do filme, o trio saiu de circulação por algum tempo, impossibilitando qualquer tentativa de contato da mídia com eles e aumentando os rumores sobre seu desaparecimento. Finalmente, os vídeos de divulgação do filme também brincam com a factualidade da história, pois foram feitos em formato de documentário. Uma âncora de telejornal se refere ao desaparecimento destes três estudantes e, de maneira intercalada, são inseridas cenas do filme, tais como os depoimentos colhidos e a famosa cena em que Heather filma a si mesma e pede desculpas a seus amigos (já mortos então) e às famílias dos três. A cena se tornou famosa pela autenticidade do choro da garota.

A *Bruxa de Blair* leva o *found footage* a outro patamar. Se em *Canibal Holocausto* todos os envolvidos sabiam exatamente o que estavam fazendo, Myrick e Sánchez submetem seus atores a um tipo de experimento. Não só o público de *A Bruxa de Blair* é levado a crer que o filme é baseado em fatos reais, mas também seu elenco principal, o que faz total diferença no produto final. A autoria de Myrick e Sánchez fica fortemente marcada, pois toda a reivindicação de veracidade envolvida no filme advém de estratégias de publicidade e direção pensadas pela dupla. É interessante notar também que houve casos de espectadores que passaram mal em salas de cinema durante a exibição de *A Bruxa de Blair* devido ao excessivo movimento das câmeras. Muitas das cenas da obra são gravadas enquanto quem filma está caminhando, correndo, ou no escuro<sup>7</sup>.

Outro ponto alto na história do *found footage* é 2007, com o lançamento do primeiro filme da franquia *Atividade Paranormal*. A trama se desenrola em função de Micah e Katie, um casal de namorados residente em San Diego em cuja casa

---

<sup>7</sup> Informações sobre *A Bruxa de Blair* estão disponíveis no site: <[http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref=tt\\_q1\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref=tt_q1_2)>. Acessado em: 18 de julho de 2013. Um dos vídeos de divulgação do filme, em formato de documentário, está disponível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=-yyKJ6spp-E>>. Acessado em: 07 de março de 2015.

coisas estranhas vêm acontecendo. Enquanto Micah é cético quanto a espíritos ou atividades paranormais, Katie tem certeza de que a casa é mal-assombrada e ela acaba por convencê-lo a instalar câmeras de vigilância pelos cômodos. Além disso, o próprio Micah faz às vezes de *cameraman* em determinados momentos, o que é importante para a trama porque propicia à audiência acesso a conversas íntimas do casal.

*Atividade Paranormal* bebe da fonte de seus antecessores da maneira clara. Assim como em *Canibal Holocausto*, a qualidade dos efeitos especiais é fundamental para o sucesso do filme. E a exemplo de *A Bruxa de Blair*, os atores usam seus nomes verdadeiros e adotam o isolamento depois da estreia do filme. Há também inovações para o gênero através do uso de câmeras de vigilância, o que permite a manutenção da crença de que a câmera não mente e da documentação dos fatos, mas traz maior estabilidade à imagem, pois quem filma não está se mexendo, o que leva o espectador a uma estrutura mais familiar de narrativa fílmica; além disso, *Atividade Paranormal* é o primeiro representante do *found footage* a instituir-se como franquia, com cinco filmes lançados até o ano de 2015.

Entretanto, é necessário apontar duas diferenças significativas entre *Atividade Paranormal* e seus antecessores. Ao contrário de *Canibal Holocausto* e *A Bruxa de Blair*, *Atividade Paranormal* foi adquirido pela Paramount, estúdio respeitado que coloca a serviço do filme toda sua credibilidade ao incluir a seguinte mensagem no início: “A Paramount Pictures gostaria de agradecer às famílias de Micah Sloat e Katie Featherstone e ao Departamento de Polícia de San Diego”. Ao fazer isso, a Paramount age como se confirmasse a veracidade das cenas subsequentes, o que gerou certa confusão entre os espectadores, maior notoriedade ao filme e, possivelmente, amplificou a sensação de medo.

Isso nos leva a segunda grande diferença entre *Atividade Paranormal* e seus antecessores. Enquanto o alcance maciço e o fácil acesso à internet eram inimagináveis na época de *Canibal Holocausto* e um sonho não tão distante na época de *A Bruxa de Blair*, o público espectador de *Atividade Paranormal* já está predominantemente inserido neste contexto e, conseqüentemente, munido de

fóruns online, sites de perguntas e respostas, bem como redes sociais. As estratégias de marketing – com destaque para a singela mensagem da Paramount no início do filme – foram suficientes para alimentar inúmeras discussões online sobre a veracidade das filmagens e os fatos que apresentam.

### **O *found footage* e a cultura participativa**

O *found footage* tem, como visto até agora, uma dependência significativa do aparato tecnológico, e uma análise diacrônica do gênero revela aspectos interessantes sobre o relacionamento das pessoas com os aparelhos e suas potencialidades. As lacunas temporais entre os primeiros filmes foram grandes, demonstrando como o início deste gênero foi lento; além disso, as histórias contadas mantinham sua reivindicação da veracidade porque eram, de alguma forma, comprometidas claramente com o documentário, seja através da necessidade de se registrar algo em filme para pesquisa acadêmica – casos de *Canibal Holocausto* e *A Bruxa de Blair* – seja por uma megalomania bizarra, como em *Aconteceu Perto da Sua Casa*.

A chegada do terceiro milênio traz consigo um novo paradigma no que tange a maneira como obtemos informação, o que fazemos com ela, como a produzimos e subsequentemente a disseminamos. Essa é parte crucial da noção da cultura participativa, conceito presente na teoria do pesquisador de mídia Henry Jenkins, e a análise apresentada a partir deste ponto parte da hipótese que é a cultura participativa que permite a consolidação e a normatização do *found footage* no século XXI.

Os avanços tecnológicos são inquestionáveis e nos permitem uma série de possibilidades que em décadas atrás eram inimagináveis. Ao perceber que os meios eletrônicos interferem nas relações humanas, Marshall McLuhan reconhece tal fato, sobretudo ao propor que somos todos membros de uma aldeia global. A comunicação simultânea com pessoas em qualquer parte do globo, a atividade intensa dos indivíduos em redes sociais e sites de compartilhamento de material demonstram que a comunicação de fato não é mais a mesma. Hoje existe aquilo

que Jenkins denomina *letramento midiático*, ou seja, “a condição de ser letrado (...) o conjunto de práticas que denotam a capacidade de uso de diferentes tipos de material escrito.” (JENKINS, 2009, p. 235). É possível melhorar a definição de Jenkins lembrando que a origem deste termo está na aquisição de linguagem relacionada a práticas sociais de toda a ordem. Neste âmbito, letramento é o “estado ou condição de quem não só sabe ler e escrever, mas exerce as práticas sociais de leitura e escrita que circulam na sociedade”. (SOARES, 1999, p. 3 apud SCHLATTER, 2009, p. 12). É exercendo estas práticas que o indivíduo cruza fronteiras culturais e exerce sua cidadania de maneira plena, marcando suas preferências.

A mídia institucionalizada não fica alheia às mudanças. A nova realidade força a adaptação e a busca mais rápida por maior quantidade de informações, as quais devem ser socializadas rapidamente. Há também um interesse maior do público em ver as coisas mais de perto, uma vez que as novas tecnologias permitem isso, justificando assim o sucesso de programas de TV em formato documental, *reality shows* e documentários.

As práticas sociais em ambientes tecnológicos e o letramento midiático – bem como a recente consolidação do *found footage* – são possíveis porque o acesso a equipamentos de captura de imagens e sons é amplo, e a possibilidade de socializá-los hoje é muito maior que antigamente. Por muito tempo, acreditava-se na divisão clara entre os produtores e os receptores de conteúdo, o que garantia a estúdios de cinema, canais de televisão, diretores, roteiristas e escritores status de detentores quase que únicos da possibilidade de produzir e difundir conteúdo, ao passo que a audiência tinha um papel passivo, de observação e recepção. Hoje, discussões sobre filmes, livros e séries de TV ocorrem de maneira global através dos *fandoms* (grupos de fãs mobilizados na rede), das redes sociais e dos blogs, aumentando drasticamente a abrangência das opiniões e discussões do público contemporâneo, de tal forma que roteiristas e outros criadores pensam na narrativa “em termos da criação de oportunidades para a participação do consumidor. Ao mesmo tempo, os consumidores estão utilizando novas tecnologias midiáticas para se envolverem com o conteúdo dos velhos meios de

comunicação”. (JENKINS, 2009, p. 235).

Tal fato é uma das evidências de que hoje vivemos aquilo que Jenkins chama de *cultura da convergência*, caracterizada pelo grande fluxo de conteúdos em diversas plataformas de mídia e meios de comunicação, com um público cada vez mais participativo e responsável por moldar suas experiências de entretenimento da maneira que mais lhe convém. Esta transição midiática e a mudança de postura do público, hoje receptor e produtor de conteúdo, caracterizam a *cultura participativa*. (JENKINS, 2009, p. 30).

Um olhar para a produção mais recente do *found footage* corrobora isso: *[REC]* (dirigido por Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) e seu remake estadunidense *Quarentena* (dirigido por John Erick Dowdle, 2008) mostram uma equipe de reportagem acompanhando a noite de um grupo de bombeiros, os quais acabam sendo chamados para resolver uma situação insólita em um edifício em Madri (no remake a história se passa em Los Angeles). Este tipo de programa jornalístico é muito frequente hoje, então não espanta que a repórter e sua equipe estivessem por perto para registrar as inúmeras mortes que ocorrem. O mesmo se dá em *O Último Exorcismo* (dirigido por Daniel Stamm, 2010) e *Encontros Paranormais* (dirigido por The Vicious Brothers, 2011). Em *O Último Exorcismo*, um padre pretende mostrar que a maioria das pessoas que afirma estar possuída pelo demônio na verdade sofre de algum problema psicológico e que o exorcismo funciona não porque a entidade é expulsa, mas porque o pretense possuído se tranquiliza após o processo. Assim, ele afirma que passou a carreira fazendo falsos exorcismos e resolve fazer um documentário sobre os bastidores daquele que deveria ser seu último. Entretanto, a câmera acaba mostrando coisas inesperadas, o que leva o padre e sua equipe à morte. Já em *Encontros Paranormais*, uma equipe de um programa de televisão especializado na caça a fantasmas visita um antigo manicômio com o objetivo de passar uma noite trancada no lugar. A filmagem, que é encontrada no dia seguinte, revela que a ideia provou ser trágica.

*Cloverfield – Monstro* (dirigido por Matt Reeves, 2008) caracteriza-se pela mistura entre a filmagem dita institucional – feita pela mídia e por órgãos

governamentais – e aquela feita pelas pessoas comuns, o que permite mostrar a invasão de Nova York por uma criatura gigante alienígena a partir de pontos de vista diferentes. Não há preocupação em explicar como ocorreu a edição das imagens, a qual resultou no filme assistido.

Parte de *Cloverfield* é filmagem feita por convidados de uma festa de aniversário, o que nos remete aos conceitos de letramento midiático e cultura participativa de Jenkins. Hoje é comum vermos pessoas registrando eventos sociais com seus telefones celulares, *tablets* e câmeras com vistas à socialização em redes sociais e de compartilhamento de material, tais como o Facebook, o YouTube e o Instagram. É a partir de situações como essa que temos filmes como *[REC]<sup>3</sup> – Gênesis* (dirigido por Paco Plaza, 2012), que conta sua história através das filmagens feitas por convidados de uma festa de casamento, *Chernobyl* (dirigido por Brad Parker, 2012) e *La Cueva* (dirigido por Alfredo Montero, 2014), filmes que mostram pessoas registrando seus passeios de férias, bem como seus finais trágicos. Cabe aqui também uma menção a *Diário dos Mortos*, de 2007. Nem mesmo George Romero, papa do cinema zumbi, resistiu ao flerte com o *found footage*, e fez uma história que começa com estudantes de cinema fazendo um filme de terror (o metafilme se faz presente mais uma vez), os quais acabam registrando o apocalipse zumbi e suas tentativas de sobrevivência com seus equipamentos. Em determinado momento do filme, Jason, o personagem que filma mais ativamente a ação, é questionado por seus amigos sobre o porquê de tantos registros. Ele afirma que pretende compartilhar ao máximo o material na internet a fim de que a destruição do mundo possa ser vista pelo maior número possível de pessoas. A atitude de Jason é paradoxal, embora ele reconheça que o mundo está de certa forma acabando, ele crê em um novo começo, do qual a internet fará parte – ou seja, mesmo durante o apocalipse zumbi, Jason não consegue colocar de lado as práticas de letramento midiático que desenvolveu ao longo da vida.

Entretanto, poucos filmes demonstram tamanha consonância com a cultura participativa quanto *V/H/S* (vários diretores, 2012). O filme apresenta uma espinha dorsal narrativa que mostra ladrões filmando sua ação (emulando *Aconteceu Perto*

da Sua Casa) durante a invasão de uma casa a fim de roubar uma fita cassete que seu misterioso cliente deseja reaver. Eles acabam encontrando várias fitas, e para descobrir a certa, eles assistem várias, cada uma contando uma história curta com final trágico ou de teor sobrenatural ou macabro. O que chama a atenção é a multiplicidade de formas de captura das imagens: minicâmera embutida nos óculos de um rapaz, registro de uma viagem de lua-de-mel, videochat gravado pela internet, além de uma câmera-babá dentro de um urso de pelúcia. A sequência de *V/H/S* (vários diretores, 2013) apresenta uma história filmada por uma câmera presa ao capacete de um ciclista, outra com imagens capturadas por uma minicâmera atrelada à coleira de um *Yorkshire Terrier* e até mesmo um equipamento de filmagem dentro de uma córnea recém-transplantada. Como se vê, recursos de filmagem, bem como criatividade, não faltam. Com relação aos temas do horror, as histórias curtas da franquia *V/H/S* vão desde lendas urbanas, passando por invasões alienígenas e surtos zumbi, até um simples plano de assassinato.

### Conclusão

Parte do apelo do *found footage* se baseia naquilo que Roscoe e Hight chamam de *referentiality* e *evidentiality*, ou seja, fazer referência a um fato e poder provar que ele aconteceu. (ROSCOE; HIGHT, 2001, p. 11). Esta é a forma mais frequente da pós-modernidade contar suas histórias de terror, pois já não basta mais dizer que monstros existem, é necessário mostrar estes seres em ação. Na verdade, é coerente que este tipo de história de horror ache na tela do cinema seu terreno mais fértil. Baudrillard nos lembra que “[a] tela é virtual, logo, intransponível. Por isso ela se presta a essa forma abstrata, definitivamente abstrata, que é a comunicação”. (BAUDRILLARD, 1990, p. 63). Se a história de horror envolve o sobrenatural, o monstruoso, o abjeto, então, esperamos que grande parte desta história não pertença à nossa realidade, à concretude dos fatos da vida. O que o *found footage* busca fazer é romper o limite entre esses dois territórios, aproximando-os e mostrando que a linha entre “eles” de “nós”

pode ser mais tênue que imaginamos. Tal objetivo já era perceptível nos clássicos da literatura citados no início deste artigo, na medida em que esses livros apresentavam histórias incríveis via provas documentais e testemunhos de narradores aparentemente confiáveis.

A confusão intencional que o *found footage* causa entre verdade e maquiagem é parte fundamental da estratégia de marketing destes filmes. As pessoas verão as imagens, chegarão a conclusões sobre elas e as discutirão mais tarde. Guy Debord afirma que a sociedade do espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. (DEBORD, 1997, p. 14). Isso é intensificado na atualidade através da cultura participativa, em que a relação dos indivíduos com a imagem é múltipla e frequente: recebemos, produzimos e socializamos conteúdo. O espaço virtual tornou-se lugar em que as pessoas exercem sua cidadania e expressam sua individualidade através de suas postagens e compartilhamento de materiais, o que justifica a necessidade de pensarmos em práticas de letramento midiático.

Pode o leitor questionar-se quanto aos excluídos digitais, fator levado em consideração pelo próprio Jenkins ao problematizar sua teoria: seria o *found footage* um gênero interessante a estas pessoas também? É provável que sim, pois mesmo aqueles desprovidos de práticas de letramento midiático, para tomarem parte na cultura participativa mais ativamente, nunca deixarão de ser receptores de conteúdo; na verdade, no momento em que conversam sobre um filme com outras pessoas durante o cafezinho, elas estão compartilhando opiniões, ou seja, produzindo conteúdo. Além disso, outro fator que torna o *found footage* mais inclusivo do que ele aparenta ser é sua base no medo e no horror, os quais são sensações universais e que independem de letramento midiático ou acesso a computadores.

Os esforços do *found footage* para romper com a barreira entre o real e o imaginado podem parecer inúteis, até mesmo infantis. Todos os filmes aqui citados são obras de ficção, e apesar de aparentarem ter algum compromisso com a verdade, eles não o têm. Mas a reação de parcela significativa dos espectadores é reveladora. Será que a presença de espíritos e a existência de

casas mal-assombradas são pautas superadas? Se de fato fossem, o que explica a existência de fóruns na internet que discutem a veracidade dos fatos apresentados em *Atividade Paranormal*? Teria Ruggero Deodato sido preso em 1980 se as pessoas não acreditassem em tortura ritualística e canibalismo em terras exóticas?

O *found footage* vem ganhando espaço em um contexto muito propício: a tecnologia avança, o que faz com que os meios de comunicação se aprimorem e se expandam – e isso leva ao aumento do número de câmeras públicas e privadas. Além disso, a internet está ao alcance de muitas pessoas em muitos lugares, o que favorece a troca de ideias e pontos de vista e a viralização de imagens e informações, sejam elas verdadeiras ou não. Mais do que a maioria dos outros gêneros cinematográficos – talvez mais do que todos – o *found footage* entende e explora estes fatos:

Para além dos programas audiovisuais, o espírito cinema se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, no momento em que as telas do celular e das câmeras digitais conseguem difundir o gesto cinema à escala do indivíduo qualquer. Filmar, enquadrar, visionar, registrar os movimentos da vida e da minha vida: todos estamos em via de sermos realizadores e atores de cinema, descontado o profissionalismo. O banal, o anedótico, os grandes momentos, os concertos, mesmo as violências, são filmados pelos atores de sua própria vida. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 26).

Se a sociedade e os pontos de vista mudam, a literatura e o cinema, enquanto fenômenos sociais, também mudam. No início da década de 80, na Itália de Lucio Fulci, Lamberto Bava e Dario Argento, veio *Canibal Holocausto*, inovando com maquiagem e efeitos especiais extremamente realistas. Soma-se a isso os problemas judiciais de Ruggero Deodato e o conceito da filmagem perdida – até então ignorado por diretores e produtores – e o filme ganha notoriedade internacional, sendo inclusive banido em alguns países.

Com *A Bruxa de Blair*, o cinema independente marca seu espaço nessa história. Com orçamento de apenas 22 mil dólares, o filme rendeu mais de 240 milhões de dólares em bilheterias mundiais. Os fatores que contribuíram para tal

impacto estão todos relacionados à aura de verdade em torno do modo de fazer e divulgar o filme. Pode-se afirmar que os atores principais acabaram sendo submetidos a um experimento digno de outro filme de terror: esperando reações céticas e de desprezo dos cidadãos de Burkittsville entrevistados, eles acabaram surpreendidos com depoimentos sérios e apavorados. Achando que seriam atores, foram alçados à categoria de documentaristas; quando a brincadeira foi revelada, e eles voltaram a ser atores, e sua percepção da história já não era mais a mesma.

*Atividade Paranormal*, por outro lado, é um filme representativo da cultura de convergência de Jenkins, e do “espírito cinema” pós-moderno mencionado por Lipotevsky e Serroy. O filme foi pensado desde o início para causar comentários, especulações e dúvidas. Ao adotar as câmeras de vigilância instaladas por Katie e Micah, o filme não só mantém as características primordiais do *found footage*, mas permite ao espectador uma imagem mais firme, sem o tremor do personagem-câmera que corre, como em *A Bruxa de Blair* ou *Canibal Holocausto*. Ao fazer isso, o filme explora um aspecto concreto de nossa realidade – somos vigiados, o Grande Irmão de fato nos observa, e às vezes somos nós mesmos que queremos isso – e estabelece um parâmetro que será seguido em outros filmes, como *Cloverfield* ou *Diário dos Mortos*: a filmagem não é apenas perdida, ela é institucionalizada pelos órgãos de proteção, tais como o governo ou empresas de segurança.

Parece que o grande trunfo do *found footage* é a cumplicidade que o gênero consegue estabelecer com seu espectador. Ao transformar o personagem em câmera, o filme traz um ponto de vista único, que em certa medida se assemelha à narrativa do personagem intradieético na literatura impressa. Há também a presença de inúmeras possibilidades de captura de imagem e a cultura contemporânea de uso dos espaços virtuais. Tais elementos contemporâneos, aliados ao poder atemporal da essência do medo, garantem ao espectador uma proximidade por vezes devastadora com fatos horríveis. E, por mais difícil que seja de explicar, é exatamente isso que a audiência quer muitas vezes.

### Bibliografia

ACKER, Ana Maria. "O dispositivo no cinema de horror found footage". Revista Lumina, v. 9, n. 1, 2015, 1-17.

ANDREJEVIC, Mark. Reality TV: The Work of Being Watched. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

AUFDENHEIDE, Patricia. Documentary Film: A Very Short Introduction. Nova York: Oxford University Press, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. A Transparência do Mal: ensaio sobre os fenômenos extremos. 10. ed. Campinas: Papirus, 1990.

BORDWELL, David. Return to Paranormalcy. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>>. Acessado em: 01 de junho de 2016.

BRAGANÇA, Klaus. "Problemas de Família: poderes e ameaças da visibilidade doméstica no found footage de horror". In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, São Paulo. Anais do XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2015. 1-15. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0662-1.pdf>>. Acessado em: 22 de maio de 2016.

CANIBAL Holocausto. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_ql_2)>. Acessado em: 14 de março de 2015.

CARREIRO, Rodrigo. Câmera diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013. Anais eletrônicos do XXII Encontro Anual da Compós. Disponível em: <[http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2088.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2088.pdf)>. Acessado em: 25 de maio de 2016.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HOLMES, Su; JERMYN, Deborah. Understanding Reality Television. 1. ed. 3ª reimp. Abingdon: Routledge, 2004.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KEREKES, David; SLATER, David. Killing For Culture: Death Film From Shockumentaries to Snuff. Nova York: Critical Editions, 2007.

LIPOPVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Meridional, 2009.

MCLANE, Betsy. A New History of Documentary Film. Nova York: Continuum, 2012.

NICHOLS, Bill. Introduction to Documentary. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 129-162. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_2/poe/index97.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index97.html)>. Acessado em: 09 de março de 2015.

ROSCOE, Jane; HIGHT, Craig. Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001.

SCHLATTER, Margarete. "O ensino de leitura em língua estrangeira na escola: uma proposta de letramento". Revista Calidoscópio, v. 7, n. 1, 2009, 11-23.

ZANINI, Claudio Vescia. "Found footage and the gothic conventions". SóLetras, v. 27, 2014, 194-206.

ZANINI, Claudio Vescia. "Representations of Evil in Found Footage Movies". In: ZANINI, Claudio Vescia; BHUYIAN, Lima. This Thing of Darkness: Shedding Light on Evil. 1. ed. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2016. p. 117-126.

ZANINI, Claudio Vescia. "The Subversion of Factual Discourse in Found Footage Films". Aletria, v. 25, n. 3, 2016a. p. 85-94.

### Filmografia

[REC]. Produção: Carlos Fernández et al. São Paulo: Playarte, 2008. 1 DVD (78 min.). DVD, son. Color.

[REC]<sup>3</sup> - Gênesis. Produção: Jaume Balagueró et al. São Paulo: Playarte, 2012. 1 DVD (80 min.). DVD, son. Color.

A BRUXA de Blair. Produção: Robin Cowie et al. Barueri: Europa Filmes, 1999. 1 DVD (88 min.). DVD, son. Color.

ACONTECEU perto da sua casa. Produção: Rémy Belvaux et al. São Paulo: Maguns Opus, 2002. 1 DVD (96 min.). DVD, son. Preto-e-branco.

A FORÇA. Produção: Carolyn Blackwood et al. Warner Home Vídeo, 2015. 1 DVD (80 min), DVD, son. Color.

ATIVIDADE Paranormal. Produção: Jason Blum et al. São Paulo: Playarte, 2007. 1 DVD (87 min.). DVD, son. Color.

CANIBAL Holocausto. Produção: Franco di Nunzio e Franco Palaggi. São Paulo: Platina Filmes, 2007. 1 DVD (95 min.). DVD, son. Color.

CHERNOBYL: Sinta a radiação. Produção: Allison Cohen et al. São Paulo: Paris Filmes LK Tel, 2012. 1 DVD (86 min.). DVD, son. Color.

CLOVERFIELD – Monstro. Produção: J.J. Abrams et al. São Paulo: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (84 min.). DVD, son. Color.

DIÁRIO dos mortos. Produção: Steve Barnett et al. São Paulo: Imagem Filmes, 2008. 1 DVD (95 min.). DVD, son. Color.

FENÔMENOS Paranormais. Produção: Shawn Angelski et al. São Paulo: Paris Filmes LK Tel, 2011. 1 disco (92 min.). Blu-ray, son. Color.

LA CUEVA. Produção: Juan Gordon et al. Madri: Karma Films, 2014. 1 DVD (80 min.). DVD, son. Color.

O ÚLTIMO Exorcismo. Produção: Marc Abraham et al. São Paulo: Playarte, 2010. 1 DVD (90 min.). DVD, son. Color.

QUARENTENA. Produção: Sergio Agüero et al. São Paulo: Sony Pictures, 2008. 1 DVD (89 min.). DVD, son. Color.

V/H/S. Produção: Simon Barrett et al. Nova York: Magnolia Home Entertainment, 2012. 1 DVD (116 min.). DVD, son. Color.