

---

## Os Fantasmas das Câmeras: Imagens enquanto Ato de Observação a partir de Atividade Paranormal 2<sup>1</sup>

Alice Simões da MOTA<sup>2</sup>  
Cristina TEIXEIRA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

Neste artigo, a partir dos conceitos da Teoria do Acto Icónico, de Bredekamp (2015), unidos às ideias de Ginzburg (2014), apresento perspectivas warburgianas sobre um *frame* do filme *Atividade Paranormal 2*, que congela a iminência de um assassinato. Apresento um panorama geral sobre indagações já existentes acerca da imagem enquanto ato de observação, da função de registro bem delimitada às câmeras de segurança e as incertezas sobre a utilização de imagens instrumentais serem analisadas sob um olhar tão subjetivo. Outrossim procuro brechas que nos mostram a reverberação do gesto de observação, ultrapassando a funcionalidade óbvia e limitante presente no registro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Atividade Paranormal; Câmeras de Segurança; Cinema; Imagem; Teoria do Acto Icónico.

### PARADOXOS DA IMAGEM

Antes de mais nada, penso que se faz necessária uma breve retomada das questões que norteiam a minha pesquisa, para fins de compreensão sobre a finalidade deste artigo. No filme *Atividade Paranormal 2* (2010), onde se unem os registros de uma câmera de segurança à ficção, o distanciamento diante do que vemos e, ao mesmo tempo, a aproximação com a imagem é o paradoxo em que podemos ver a problemática. Afinal, como nos relacionamos com aquilo que vemos durante o filme? Com os corpos que surgem diante do olhar tão desinteressado da câmera de segurança, no entanto tão pessoal do espectador?

As câmeras de segurança são colocadas nos cantos das paredes da casa quando a família tenta obter respostas para os eventos sobrenaturais que começaram a acontecer.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XIV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, e-mail: alicesmota@gmail.com

<sup>3</sup> Profa. Dra. da Universidade Federal de Pernambuco, e-mail: cristinateixeiravm@gmail.com

O longa é apresentado como *found footage*<sup>4</sup>, e no início há um agradecimento aos familiares que cederam as fitas, afirmando também que o filme é baseado em fatos reais. Assim é construída toda a narrativa – quando não com câmeras de segurança, com uma filmadora VHS.

O propósito do artigo é investigar a relação entre corpo e imagem, tão mútua e, paralelamente, tão distante na perspectiva de alguém que vê uma imagem de registro, com sua função tão bem delimitada (tanto o espectador, como a imagem). Seria muito construtivista apontar uma imagem somente como uma imagem; admitir que o ficcional é simplesmente um material alterado e que encará-lo dessa forma bastaria para nos relacionarmos com ele. Ao mesmo tempo, talvez fosse ingênuo acreditar que a nossa experiência com o filme se limita ao seu modo de produção e às características documentais semelhantes à realidade; que naquelas imagens há uma função intrínseca e inabalável. Coloco aqui o as imagens da câmera de segurança sob os olhares da história da arte e retruco, pela dialética, o argumento da instrumentalização, de que o objeto já seria limitado de sentidos por si só, em virtude dessa função de registro.

De acordo com Didi-Huberman (2013) a questão metodológica de escolha dos objetos da história da arte, relacionada com a razão que norteia os estudos universitários, busca respostas já dadas na própria problemática discursiva. Ele questiona “que obscuras e triunfantes razões (...) podem levar a história da arte a adotar esse tom, essa retórica da certeza?” (2013, p.11), afirmando que podem ser colocadas barreiras discursivas no objeto que o tornariam despojado de seu “transbordamento específico”.

Não foi Freud que inventou a figurabilidade<sup>5</sup>, e não foi a arte abstrata que empregou a “apresentabilidade” do pictórico em contrapartida da sua representabilidade “figurativa”. (...) nossa hipótese se deve justamente ao fato de que a história da arte, fenômeno moderno por excelência – pois nascida no século XVI –, quis enterrar as velhíssimas problemáticas do *visual* e do *figurável* conferindo novos fins às imagens da arte, fins que colocavam o visual sob a tirania do *visível* (e da imitação) e o figurável sob a tirania do *legível* (e da iconologia). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.16)

---

<sup>4</sup> *Found footage* em tradução literal significa “filmagem encontrada”. Caracteriza um subgênero de filmes de terror, quando as imagens são apresentadas como se tivessem sido encontradas posteriormente aos acontecimentos.

<sup>5</sup> Didi-Huberman fala da figurabilidade como um termo usado por Freud com relação as imagens nas formações do inconsciente. “(...) admitindo que as palavras ‘imagem’ e ‘figurabilidade’ ultrapassam aqui em muito o quadro restrito do que habitualmente se chama arte ‘figurativa’, isto é, representativa de um objeto ou de uma ação do mundo natural” (2013, p.16)

---

Pensando em romper com essa barreira do estudo formal da arte, que pode ser dotada de análises limitantes diante de uma função discursiva que já estaria ali presente, pretendo por meio desta análise inserir as imagens de registro em uma esfera constelacional. Por meio das perspectivas warburgianas de Bredekamp e Ginzburg, coloco em questão as noções de *pathosformel* de Aby Warburg como um “gesto emocional”, como uma “força neutra, aberta a interpretações diferentes e mesmo opostas” (GINZBURG, 2014, p.74). É a ideia da reverberação de um “fantasma” nas imagens que superaria os limites do visível e do legível; o conceito de *Nachleben*, que pode ser entendido com a “sobrevivência”, a “vida póstuma das imagens”, considerando que nenhuma imagem está sozinha.

As imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros e se trata, justamente, de retribuir-lhes a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral. (AGAMBEN, 2012, p.33)

Relembrando as especificidades das imagens do *found footage* e colocando-as como catalisadoras da narrativa, não defino como foco da pesquisa uma análise de todo o filme, mas recorto as cenas em que uma das personagens, Katie, é mostrada atrás do esposo da sua irmã, prestes a mata-lo (figura 1).

É diante dessa ideia de sobrevivência das imagens que disponho os *frames* de Atividade Paranormal, correlacionando-os com outras mídias e formatos onde surge esse *fantasma*, esse gesto de observação tão marcante nas imagens de vídeo-monitoramento, simultaneamente tão próximo e tão distante dos corpos. De forma geral, ponho aqui dois pontos a serem abordados posteriormente: a) a imagem que aponta para fora de si e para si mesma; b) a relação de permuta entre corpo e imagem.

Figura 1  
*Frame de Atividade Paranormal 2*



## O OLHO QUE TUDO VÊ

Antes de adentrar na reflexão sobre o objeto de pesquisa propriamente dito, estabeleço as relações com outras mídias para que sejam percebidas as ambivalências do vigiar e ser vigiado diante das perspectivas do olhar. Ginzburg (2014) aborda as relações imperativas por meio das imagens a partir do cartaz de Lord Kitchener (figura 3). Além da presença do olhar estrábico da figura<sup>6</sup>, o autor comenta sobre o gesto da imagem, que aponta “de dentro para fora”. É essa a qualidade que coloco como essencial para a compreensão desta primeira digressão na pesquisa.

O cartaz foi divulgado com a intenção de recrutar mais pessoas para o exército, uma vez que a Grã-Bretanha entraria em guerra pouco depois. Kitchener surge, então, como uma figura de autoridade representando a própria autoridade. Um dedo apontando para fora da imagem, um olhar que segue quem vê o cartaz e o chamado dizendo que o exército britânico quer você. (GINZBURG, 2014, p.74-77).

Ainda nessa metalinguagem imagética, percebo o ato de observação de um olho que tudo vê – o conceito de *acto icónico intrínseco*, em que Bredekamp relembra Merleau-Ponty e seu ensaio “o quiasmo dos olhares”, quando coloca o ver como uma forma de tato. Esses intermédios entre o olhar, o observar e uma figura que emana de cada

<sup>6</sup> A figura do Lord Kitchener, conforme Ginzburg explicita em sua obra, possui uma forte relação com o olhar. Os testemunhos são de que seus olhos, com um leve estrabismo, eram impactantes e intimidadores, que “olhavam muito diretamente para qualquer pessoa que Lord Kitchener quisesse ver”, conforme sua biografia publicada em 1916. (2014, p.63-67)

imagem em específico é o que nos faz sair da fórmula visual aparente – que seria uma pessoa olhando para fora do quadro, ou em terceira dimensão –, para buscar as relações que podem ser estabelecidas entre obra e sujeito, nessas figuras que apontam para si mesmas enquanto imagens e para fora de si.

(...) o visto, em sua resistência tátil, exerce, por sua vez, uma pressão visual sobre aquele que vê. O visível importunaria aquele que vê com o “efeito de sua soberana existência”. Como que parafraseando Nicolau de Cusa, Merleau-Ponty diz, acerca de quem vê, que sofre o ver tal como se ele se sentisse “observado pelas coisas”, como é costume referir a propósito dos pintores. (BREDEKAMP, 2015, p.186)

Figura 3  
Cartaz do Lord Kitchener



Essa mutualidade de olhares que rodeia a relação entre imagem, quem vê e o que é visto, é o que podemos perceber no seguinte trecho do livro “O Voyeur” (2016), de Gay Talese. Ele conta a história de Gerald Foos, um dono de motel na região metropolitana de Denver que entra em contato com Talese no início da década de 80 para contar a própria

---

história. Por meio de saídas de ventilação para o sótão, Foos observava o comportamento social e sexual dos seus hóspedes para satisfazer sua curiosidade e tendências voyeurísticas. Em determinado trecho do livro, em uma das cartas do próprio Foos, quando se refere a si mesmo em terceira pessoa como “o Voyeur”, ele acredita que pode se comunicar telepaticamente com alguns hóspedes. Por meio do olhar, ele estabelece uma narrativa de contato com a hóspede que observa:

O Voyeur começou a se concentrar nos olhos da mulher e tentar transferir um pensamento. O pensamento que o Voyeur estava tentando transferir era para a mulher levantar os olhos do livro e olhar para cima em direção ao respiradouro. Depois de vários minutos frustrantes de concentração, ela finalmente levantou os olhos e olhou para a abertura de observação. Foi apenas um acidente do movimento voluntário, ou o Voyeur havia realmente se comunicado usando ondas cerebrais? Em várias outras ocasiões, o Voyeur incentivou um indivíduo do sexo feminino a levantar os olhos para o respiradouro. Esta mulher em particular era definitivamente marcada por uma percepção extraordinária. Mas depois de me concentrar sobre o indivíduo do sexo feminino por algum tempo, ela aparentemente ficou incomodada com esse fenômeno desconhecido que lhe foi imposto em sua intelectualidade, foi ao banheiro e fechou a porta. A experiência terminou quando ela voltou para o quarto, apagou a luz e foi dormir. (2016, p. 81)

Ao longo da narrativa, o olhar de pesquisador que Foos dá às suas experiências coloca seus relatos ricos em detalhes e impessoalidade. A forma como ele se refere aos hóspedes como “indivíduos do sexo masculino/feminino”, os experimentos que realiza (como tentar se comunicar telepaticamente e colocar vibradores e revistas pornográficas escondidas nos quartos) e a honestidade com que relata suas experiências e vontades voyeurísticas a um jornalista, que posteriormente as publicaria, evidencia sua posição de observador distante diante de um relato. Foos, no sótão observando seus hóspedes, é imperceptível, acreditando na potência não só do que observa, mas do próprio olhar sobre o seu “objeto”; um “fenômeno desconhecido sobre a intelectualidade”, presente nesse gesto de observação tal qual no cartaz do exército britânico.

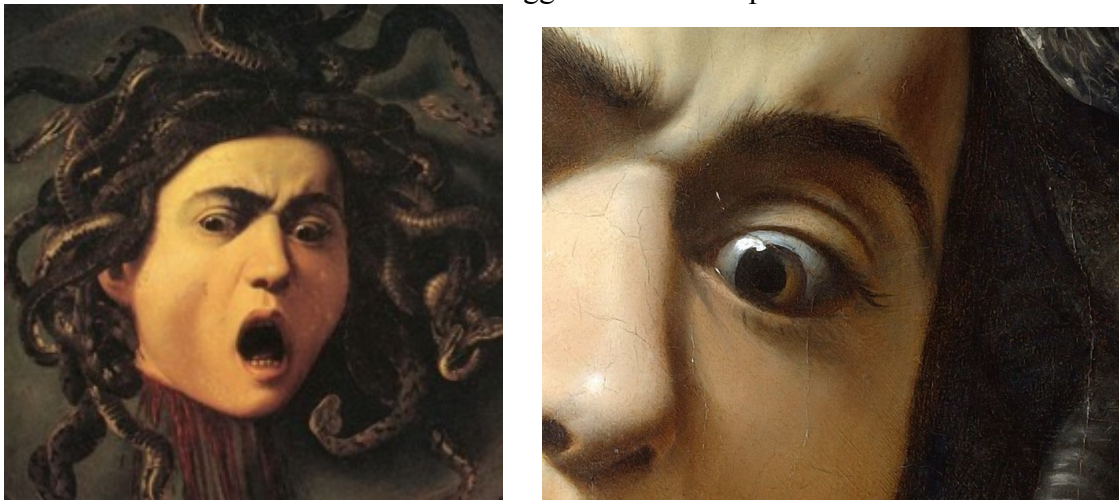
A Medusa não pode ser deixada de lado na reflexão sobre essa mutualidade. Relembrada por Bredekamp também no acto intrínseco, ela surge como o perigo representado pelo olhar, o medo em um semblante que é coberto com um saco após a decapitação por Perseu.

(...) o mito da Medusa, quando glorifica a arte, recorda que esta tem origem na angústia da morte e no seu efeito de distanciação. Meio de distanciação tensionado entre a capacidade de esconjurar o medo e de poder suscitá-lo. Este conflito não se resolve na obra de arte, pelo

contrário, tende a perpetuar-se, sempre sob novas feições, aspecto em relação ao qual Aby Warburg teve uma aguda consciência, e razão pela qual a sua posição é paradigmática para o acto icónico. (BREDEKAMP, 2015, p.182)

A cabeça aparece petrificada na obra de Caravaggio, quando ela olha a si mesma do escudo com efeito de espelho – e aqui destaco o detalhe da expressão (figuras 4 e 5). O olhar da Medusa, de horror ao vislumbrar a própria imagem, é o retrato da potência da imagem da própria figura mitológica. Segundo Bredekamp, uma vez que objetos tinham a capacidade de emitir raios visuais, a exemplo dos artefatos para afastar mau-olhado, “chegou-se a um quiasmo dos olhares, que encarava o ver e o ser visto como efeitos da mesma natureza, mas com sentidos opostos” (2015, p. 183).

Figuras 4 e 5  
Medusa de Caravaggio e detalhe na pintura



Retomando a reflexão sobre o meu objeto (figura 1), após as alusões ao Lord Kitchener, à Medusa e ao Voyeur, é notável que todos possuem em comum uma forte ligação e até uma certa subversão no ato de olhar. Ainda que com finalidades opostas, – a Medusa vê a si mesma, o Lord Kitchener vê quem o olha e o Voyeur está presente e invisível ao mesmo tempo, os três estão inscritos em um ato de observação. Na cena, o ato de observação ocorre de fora para dentro, um olhar assumidamente intruso e voyeurístico por parte do espectador, que se coloca na construção da narrativa tal qual os próprios personagens.

## A FUSÃO CORPO-IMAGEM

Para adentrar o mérito da proximidade entre corpos e a imagens, trago o conceito de Acto Icónico Substitutivo, ainda dentro da Teoría do Acto Icónico, em que os dois surgem numa relação de mutualismo. No caso do frame que analisamos aqui, é impossível distinguir a imagem dos corpos que nela aparecem e da morbidez que eles carregam – afinal, é impossível eliminar a presença da imagem que capta a ação ou o vestígio de um corpo (BREDEKAMP, 2015, p. 142), apesar da plena consciência de que se trata de um retrato fictício e manipulado.

No filme escolhido como *corpus*, a “atividade” que nomeia o longa é registrada pelas câmeras de segurança como um fenômeno paranormal, ainda que não seja vista como um corpo que ocupa aquele espaço. O que vemos no filme são os rastros dessa presença, o registro desses rastros e, por fim, o arrebatamento está na forma como nos relacionamos com eles.

De acordo com a ideia do acto substitutivo, nesse ato de observação no monitoramento de um espaço (no caso do filme, privado), as imagens de contemplação, com a indiferença característica das câmeras de segurança, “consiste em eliminar a distância entre acto e imagem”, de acordo com Bredekamp (2015).

(...) o fito perturbador consiste sempre em eliminar a distância entre acto e imagem, e em difundir, da forma mais ampla possível, esta sua equiparação. Se crimes, como a tortura ou a execução capital, são cometidos com o objetivo de poderem ser contemplados, esbate-se então a distância entre acção, imagem e observação. E tal como os vídeos podem ser vistos na internet, o acto torna-se um acontecimento que, em princípio, se estende ao mundo inteiro. Cada espectador potencial torna-se, assim, adepto e sectário de uma política do acto icónico, que cada vez mais se aproxima da meta de aniquilação da distância. (BREDEKAMP, 2015, p.171)

É através da ideia de uma “verdadeira imagem”, da substituição mútua da imagem enquanto corpo e do corpo enquanto um símbolo, que abarco na pesquisa o que cabe às



---

contradições presentes da imagem ficcional e na funcionalidade intrínseca aos dispositivos de segurança e vídeo-monitoramento presentes no objeto da pesquisa. É a ideia intrínseca de que, através da imagem, nos tornamos testemunhas diretas do ocorrido – como somos, na figura 1, da iminência do assassinato que conseguimos prever pelas presenças na imagem.

Justamente nesse ponto se cruzam as noções de distanciamento da imagem com a presença de corpos e a nossa relação direta com isso. A impossibilidade de anular a permuta entre corpos e imagens parece subverter a instrumentalização das câmeras de vigilância, que possuem sua função muito bem delimitada numa sociedade em que cada vez mais cresce a vigilância tecnológica das mais diversas formas – de câmeras de vigilância aos helicópteros Apache<sup>7</sup>, os quais sempre terão um caráter fictício, segundo Bredekamp. No caso do helicóptero, isso se manifestaria através do “Efeito Medusa” (figura 4), que segundo o autor, “ataca-se o firme e imóvel rosto da medusa enquanto por todos os meios se tenta impedir que se olhe para o seu rosto” (2015, p.171).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, procurei evidenciar um panorama geral sobre as inquietações que possuo diante das imagens de vigilância e a forma como podemos nos relacionar com elas. É rebuscado o entremeio entre os atos de observar, ser observado, e reagir a isso, como se fosse uma grandeza física de mesma intensidade e sentidos opostos, mas que põe questões subjetivas relacionadas à experiência de cada sujeito que se encontra diante da obra; trabalhar com a permuta infinita entre imagem e corpos que nos tira de um campo de conforto e, por meio de um testemunho visual, aniquila a distância presente entre observador e ocorrido.

Os conceitos de Warburg que cito brevemente na pesquisa, também acredito que façam parte desse panorama geral no qual é necessária uma maior reflexão. As noções de *Nachleben* e *Pathosformel*, muito mais complexas do que foram apresentadas aqui – uma vez que foram colocadas como um resumo breve para contextualizar Ginzburg e Bredekamp –, pretendo explorar de forma mais concisa em pesquisas futuras, para perseguir de forma mais expandida o gesto de observação.

---

<sup>7</sup> É o principal helicóptero do Exército norte-americano. A sua tecnologia tem altas taxas de sucesso no disparo de mísseis guiados, detectando os alvos visualmente, além de ser equipado com visão noturna.

---

No caso do filme, ainda parece necessário que seja aprofundado que foi colocado como “quiasmo da observação” – esse diálogo invertido por meio do olhar –, que nos coloca no lugar incerto de anônimo ou de um sujeito exposto ao outro, encarado de volta pela própria imagem. No artigo esquematizo essas duas questões: a ideia da imagem que, através do olhar (seja qual for sua direção), vai apontar para si mesma ou para fora de si, e a ideia de que existe uma permuta entre corpo e imagem, catalisada tanto pela tecnologia, como pelos contextos e formas de ver. Os dois pontos devem, no entanto, ser pensados em associação em uma pesquisa mais aprofundada, visto que não são dissociáveis – estão conectadas pelo olhar e pela presença de corpos.

É importante considerarmos a comunicação esse espaço de pesquisa onde podemos despontar conceitos e incertezas acerca dos objetos que olhamos e despertam inquietações. Optando por um objeto como *Atividade Paranormal 2*, é possível que o melhor caminho para observar e refletir sobre o *corpus* seja de forma descentralizada, em uma esfera macro que permita buscar a fórmula por trás das imagens e produzir conhecimento a partir de suas recorrências.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra – Edição Bial, 2012

BREDEKAMP, H. *Teoria do Acto Icónico*. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

GINZBURG, C. *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TALESE, G. *O Voyeur*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.