

IMAGENS DO BRASIL EM LATÊNCIA E SUSPENSÃO NO FILME *OS JOVENS BAUMANN*

ANA MARIA ACKER¹

RESUMO A proposta investiga o filme *Os Jovens Baumann* (2018), de Bruna Carvalho Almeida, por meio da relação entre *found footage*, memória (Huysen, 2014) e aparatos antigos de captação de imagens. Partimos do pressuposto que tais elementos narrativos e estéticos deslocam a obra, que se passa em 1992, para uma discussão política acerca do Brasil contemporâneo, a percepção de um país em latência (Gumbrecht, 2014) cujas cicatrizes do passado emergem em espectros difusos, envoltos em *glitches* de VHS.

PALAVRAS-CHAVE *Found footage*; horror; latência, estética VHS; política brasileira.

ABSTRACT This paper proposes to investigate the movie *The Young Baumanns* (2018), by Bruna Carvalho Almeida, through the relation between found footage, memory (Huysen, 2014) and old image-capturing apparatuses. Our premise is that these narrative and aesthetic elements relocate the movie, which takes place in 1992, to a political discussion about Brazil today, to the perception of a country in a state of latency (Gumbrecht, 2014) whose past scars emerge in diffused specters surrounded by VHS glitches.

KEYWORDS Found footage; Horror; Latency; VHS aesthetics; Brazilian politics.

¹ Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora e coordenadora do curso de Jornalismo da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

INTRODUÇÃO

A exploração do VHS no gênero horror ainda não recebeu a devida investigação apesar do crescimento exponencial do uso deste tipo de imagem, seja em arquivos originais ou simulados (Acker, 2017). Em sobreposições com outros artefatos, tais como visualidades geradas por smartphones, câmeras de vigilância, televisão ou webcams, o vídeo explicita granulações que contribuem para a análise da memória, o que nos propomos a fazer neste artigo a partir do filme *Os Jovens Baumann* (2018), dirigido por Bruna Carvalho Almeida. A produção tenta evocar o passado ao debate do Brasil contemporâneo e investigamos esse movimento pelo conceito de latência, de Hans Ulrich Gumbrecht (2014b). Nas conexões com o passado, Andreas Huyssen (2014) nos ajuda a pensar a opacidade das perspectivas de futuro quando traumas não são processados. Como um *found footage* de horror, a obra simula documentário e, às vezes, tenta aplicar truques com a audiência sobre a origem ontológica das imagens e sons (Carreiro, 2013).

Na narrativa, jovens primos passam férias numa grande fazenda de café em Santa Rita d'Oeste, cidade de São Paulo, próxima à divisa com Minas Gerais. A propriedade, que já vivera momentos de prosperidade, agora é um local de descanso e lazer para a família Baumann, que representa a elite local. Algumas dessas informações são acessadas pela narração em *voz over*, uma mulher que relembra ter visitado a casa em companhia do pai, encanador que foi fazer um reparo no local.

As ações transcorrem em 1992, ano em que o primeiro presidente eleito pelo voto direto após 21 anos de ditadura militar, Fernando Collor de Mello, acabou renunciando após sofrer processo de impeachment. Pela forma como desvela a imagem videográfica, *Os Jovens Baumann* transforma em ambiência a desilusão de um país em suspensão – um lugar que nunca alcança o futuro porque não consegue restaurar problemas e traumas do passado (Acker, 2023). Desta forma, 1992 se conecta também com 2018, ano em que Jair Bolsonaro tornou-se presidente do Brasil com muitas pautas semelhantes às defendidas por Collor trinta anos antes.

Ao analisar o filme de Bruna Almeida, Laura Cánepa (2020) salienta que a produção é peculiar na cinematografia contemporânea de horror e a discute por três aspectos: 1) a reconstituição da década de 1990; 2) as características fragmentadas e enigmáticas das imagens em VHS; 3) a narração, em *voz over*, em primeira pessoa, por meio de uma simulação de documentário (Cánepa, 2020, p. 171). No presente artigo, buscamos pontuar a problematização nos aspectos um e dois, aprofundando a relação entre *found footage*, latência, memória e o uso

do VHS. O texto empreende, assim, uma observação que evidencia o quanto os elementos narrativos e estéticos de *Os Jovens Baumann* possibilitam uma discussão política sobre o Brasil atual, a identificação de um país em latência, cujas cicatrizes aparecem a partir de imagens granuladas, desconexas, ambíguas e com visualidades que só são possíveis por conta do uso do vídeo.

VHS COMO UM CAMINHO FANTASMAGÓRICO DE ACESSAR O PASSADO

Hans Ulrich Gumbrecht afirma que alguns objetos artísticos ou artefatos técnicos absorvem a atmosfera do seu tempo (Gumbrecht, 2014a).

Por princípio, textos e artefatos absorvem a atmosfera de seus tempos. Porém, quer em termos estéticos, quer em termos históricos, tudo depende da medida em que os textos operam nessa absorção, e da intensidade com que os atos de leitura e de declamação tornam de novo presentes esses ambientes. [...] Ainda que possamos nem sempre dar por isso, não podemos – nem deveríamos – duvidar de que a atmosfera de um determinado presente pode tocar-nos de maneira direta; ao mesmo tempo, sentimos que esse mundo e a sua atmosfera nunca se materializarão por completo, e nunca assumirão, para nós, uma forma definitiva. (Gumbrecht, 2014a, p. 57-58)

Esse fenômeno é identificado nos filmes contemporâneos de horror como um esforço em expandir o medo por *glitches* e interferências visuais. Assim, apontamos alguns vislumbres experimentais nas conexões entre VHS e o horror *found footage* (Acker, 2018). Muitas produções analisadas com essas características tentaram simular o VHS, Super8, visão noturna, gravações de vigilância e outros aparatos com o intuito de emular a ambiência dessas imagens, novas ou antigas visualidades. A ideia de atmosfera, ambiência, não busca a representação apenas, ao contrário, é um tipo de relação corporal e afetiva com os objetos e sua experiência estética (Gumbrecht, 2014a).

Alain Badiou observa que “o cinema é uma arte das massas porque transforma o tempo em percepção, torna visível o tempo” (Badiou, 2004, p. 32, tradução nossa). Ter uma emoção do tempo é diferente de viver o tempo, pontua o filósofo: “Todos temos naturalmente uma vivência imediata do tempo, mas o cinema transforma essa vivência em representação, mostra o tempo” (Badiou, 2004, p. 32, tradução nossa). A música é outra arte que possibilita esse tipo de experiência, afirma o filósofo e dramaturgo. No caso do *found footage* de horror, o tempo experimentado apresenta características peculiares em relação ao tempo do realismo cinematográfico.

Paul Virilio (2002) discorre sobre essas peculiaridades temporais da sociedade contemporânea ao tratar das características distintas entre as imagens da fotografia e do cinema em relação às geradas pela síntese digital. A dialética na visualidade cinematográfica é conhecida, enquanto as possibilidades da lógica paradoxal da imagem numérica permanecem um mistério. O autor destaca que, na virtualidade, “o paradoxo lógico é finalmente o desta imagem em tempo real que domina a coisa representada, este tempo que a partir de então se impõe ao espaço real” (Virilio, 2002, p. 91). Máquinas de percepção sintética se expandem, observa Virilio, e superam nossa capacidade visual, subvertendo a noção de realidade.

Muitas vezes, há no realismo do dispositivo *found footage* um fluxo de “tempo real”, uma impressão dele, apesar de a maioria das obras reiterar o passado anunciando que é resultado da edição de arquivos documentais encontrados, ou seja, imagens que carregam a marca do tempo. Heller-Nicholas (2014) argumenta que as marcas do tempo, muitas vezes, são criadas na pós-produção dos filmes – falhas, variações de cor do vídeo, por exemplo, que aparecem em obras digitais. Esses efeitos confirmam a tentativa de se simular uma deterioração imagética, confirma a autora, uma ação do tempo que não existe por se tratar de um falso arquivo.

Contudo, a diretora Bruna Almeida não tentou simular um vídeo antigo, mas sim, de fato, usou câmeras VHS durante quase todo o filme – apenas o som foi captado com equipamento digital além de alguns planos (Cánepa, 2020). Uma escolha estética como essa revela a intenção de trazer de volta a imageria desse aparato, ou, como afirma Badiou (2004), mostrar o tempo – nós vemos como as pessoas de 1992 poderiam registrar suas memórias e as ações ordinárias do cotidiano de férias (Figuras 1 e 2).

Os Jovens Baumann flui em uma narrativa fragmentada; os personagens nos dizem poucas coisas sobre eles e as situações na fazenda (Cánepa, 2020). As lacunas durante a trama acabam expandidas pelo estranhamento causado pela permanência do VHS:

[...] as personagens deixam muito pouco de si para que possamos conhecê-las. Afinal, as imagens que elas produzem de si mesmas têm características semelhantes às apontadas por Roger Odin em seu estudo sobre os filmes domésticos, sobretudo quando ele alega que a principal característica desses filmes costuma ser o fato de eles serem feitos para aqueles que vivenciaram o que é representado na tela (1995, p. 31). Assim, as características textuais que, segundo Odin, permitem que reconheçamos um filme doméstico – como a temporalidade linear descontínua, a ausência de fechamento, o som irregular, os olhares constantes das pessoas para a câmera – aplicam-se perfeitamente aos registros

feitos pelos jovens Baumann. Eles próprios não sentem necessidade de explicar nada que contextualize as situações vividas, pois serão eles os espectadores preferenciais dos registros. (Cánepa, 2020, p. 173)

O estranhamento não é particularidade do vídeo, uma vez que outras estratégias audiovisuais no *found footage* recebem a mesma crítica por constituírem um possível problema para estabelecer o medo e o horror. No entanto, o distanciamento na fruição e o estranhamento trazem outras possibilidades ao horror estético nos filmes contemporâneos (Acker, 2017). A experiência com o gênero para além do medo não é nova, porém, a exposição do processo tecnológico na tela aumentou como estratégia narrativa nos últimos 15 anos, em especial após *Atividade Paranormal* (2007).

Uma narrativa fragmentada dispersa em imagens cheias de opacidade – o que não se vê, tudo o que falta fala mais sobre a memória, perdida e um eterno devir Brasil. O filme não mostra um propósito de guiar o público pelas ruínas do passado, mas tenta nos deixar em suspensão e latência. Os personagens eram diferentes e podemos sentir com a imagem VHS durante a diegese: o espaço único, conversas privadas e frívolas separadas dos habitantes da fazenda, afastadas como uma presença fantasmagórica (Figura 1).

Atualmente, o VHS não causa confusão entre ficção e documentário desde que a estética parece ter sido incorporada aos hábitos cotidianos (Heller-Nicholas, 2014). No entanto, a estrutura visual e a montagem às vezes tornam-se estranhas, o que contribui para a atmosfera de horror (Figura 1).



Figura 1 – Os primos sempre aparecem apartados das pessoas do lugar. Fonte – *Captura de tela de Os Jovens Baumann*, 2018.

A ambiência é composta pelo VHS, fotografia e direção de arte. O espaço da casa, objetos e personagens aparecem e se movimentam sem uma conexão assertiva entre eles. Um *plot* fragmentado desorganiza qualquer esforço de dar uma sequência linear aos eventos mostrados. Nós apenas sabemos do desaparecimento que aconteceu durante o verão de 1992. O público é testemunha ainda de um banho no lago (Figura 2), jogos de bola, corridas pela plantação de café, caminhadas pela mata ou com um cavalo – os planos são instáveis, com diferentes tons de

cores, característica usual da estética VHS (Figura 2). Cortes marcados por uma tela azulada, câmera subjetiva e o botão de *forward* pressionado são recursos que misturam a imagem e o aparato, algo peculiar no cinema videográfico experimental (Dubois, 2004).

Os diálogos se conectam à atmosfera visual: conversas triviais sem um desenvolvimento de ideias coerentes (Cánepa, 2020). Os primos raramente falam sobre outros membros da família – apenas o avô é mencionado, mas de um jeito esparso como uma figura deslocada do grupo de jovens, embora permaneça como um link à tradição. A imageria do vídeo do mesmo modo pode ser compreendida como um caminho à autenticidade e o instantâneo, alguma ideia de alcançar um mundo menos mediado (Huysen, 2014). No contemporâneo, o reality show é outro caso desse tipo de manifestação ao lado do cinema *found footage*. O VHS explora algumas ambiências de um passado reconhecível e, ao mesmo tempo, expõe os grãos das imagens, sua estrutura, no intuito de alcançar a realidade daquela família e o que aconteceu com ela.

Como já abordamos, o vídeo explora um estranhamento com imagens fragmentadas em produções de *found footage*, porém a narrativa aposta na contramão sem explicações sobre o que os primos realmente pensam a respeito de sua condição social. Temos partes dela – como as ruínas mencionadas por Huysen (2014).



Figura 2 – A estética VHS de *Os Jovens Baumann* reforça a atmosfera de estranhamento. Fonte – *Captura de tela de Os Jovens Baumann*, 2018.

Além disso, algumas sequências da obra são apresentadas pela voz *over* de uma mulher, provavelmente a diretora-personagem, e trazem alta definição de câmera (Figura 3), sem *glitches* ou *jump cuts*, o que indica que aquele registro foi feito no presente. A narração aproxima a sensação de espaço vazio, o mistério de uma tragédia não resolvida, que reconhecemos pelos planos fixos. As impressões da narradora indicam ainda o distanciamento de dois mundos distintos: a menina, filha de um encanador, observando a bela e grande casa e, do outro lado, jovens

ricos, descendentes de uma família importante da região. Esses excertos funcionam como momentos de pensamento, uma pausa para a reflexão após todos aqueles fragmentos de imagens do passado.



Figura 3 – Cores, glitches e sombras contribuem para a ambiência estranha da trama. Fonte – *Captura em Os Jovens Baumann*.

Huysen (2014) observa que a nostalgia se opõe à noção linear de progresso, porque isso é uma perda de outro lugar ou experiência, um tipo de utopia às avessas. O desejo de nostalgia envolve tempo e espacialidade.

A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. (Huysen, 2014, p. 91)

A grande casa dos Baumann funciona como uma ruína, um espaço de memórias e nostalgia, um lugar preso a um tempo remoto e em suspenso (Figura 4).

Huysen (2014) enfatiza que a obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a falta de uma era anterior, quando ainda era possível imaginar outros futuros. Ainda que as tragédias do século XX tenham mudado para sempre a capacidade de imaginação, contudo, a nostalgia persiste “esforçando-se por buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior de modernidade” (Huysen, 2014, p. 91). Já o conceito de latência de Gumbrecht (2014) não explora a nostalgia, mas nos ajuda a entender o link entre o filme de Bruna Almeida e a sociedade brasileira do presente por outro ângulo.

Ao discutir a relação com o pós-guerra em *Depois de 1945*: latência como origem do presente, Gumbrecht aborda a constituição de um presente amplo, cuja organização é influenciada pela tecnologia:

Quando nada pode ser deixado para trás, cada passado recente se impõe, no presente, sobre os passados prévios armazenados, e neste presente do novo cronótopo, que sempre está aumentando, haverá um sentido menor daquilo que cada um dos “agoras” – cada presente – realmente “é”. [...] O presente sempre em expansão começou a nos dar a impressão de que estamos encurralados num momento de estagnação. O tempo deixa de ser considerado um agente absoluto de mudança. Ao mesmo tempo, dentro do presente em expansão, certas atividades e comportamentos – certamente todas as formas de comportamento facilitadas pela tecnologia eletrônica – vão acelerar e consumir cada vez mais tempo que temos ao nosso dispor, sem produzir nenhum sentido de direção nem de realização. (Gumbrecht, 2014b, p. 318)

A coexistência de um grande presente é possível devido à tecnologia de armazenamento e reprodução. Como observa Gumbrecht (2015), vários passados retornam:

Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, *os passados* inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. Todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada dia mais difícil excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda, ou música, das últimas décadas. O amplo presente, com seus mundos simultâneos, ofereceu, sempre e já, demasiadas possibilidades; por isso, a identidade que possui – se possui alguma – não tem contornos definidos. (Gumbrecht, 2015, p. 16)

O tempo em suspensão é reiterado por planos gerais da fazenda, suas áreas verdes em relação ao transitar dos primos (Figura 4). Identificamos uma alternância entre planos abertos e fechados, em muitos deles com declarações de personagens para a câmera, estratégia usual de *found footage*. Mas os *closes* são mais frequentes dentro de casa, como um esforço para compreender a aura e o mistério da família. Nesse aspecto, a casa-grande não é apenas um espaço, ela representa um arquivo do tempo, e algumas dessas ruínas não podemos ver, todavia conseguimos sentir pela estranheza dos atos dos membros da família.

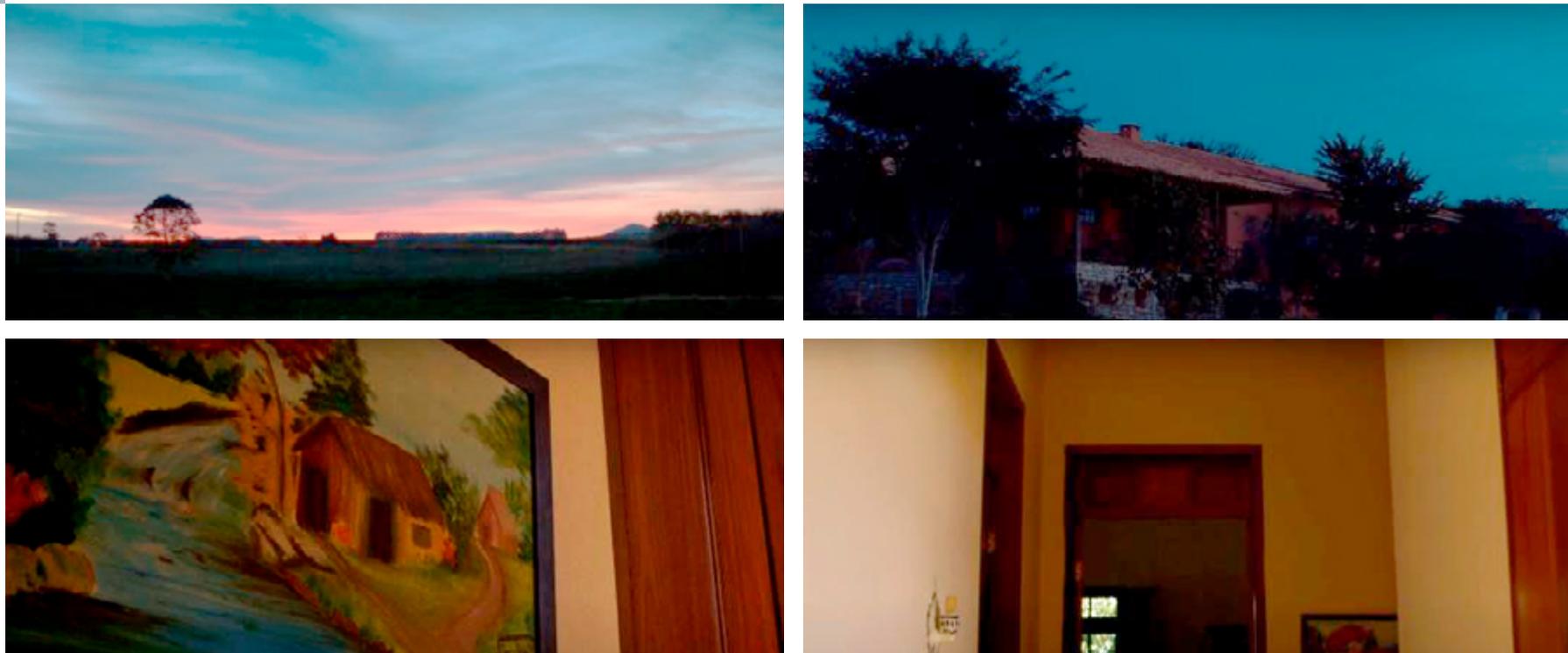


Figura 4 – Imagens em alta definição da casa e fazenda aparecem durante narração em voz over. Fonte – *Captura em Os Jovens Baumann*.

O arquivo do tempo fica evidente também durante as brincadeiras infantis praticadas pelos jovens (Figura 5), o que aponta um retorno ao passado, uma dificuldade de avançar como pessoa e um afastamento das tradições familiares. Conforme notado pela locução, os primos raramente eram vistos na cidade naquela época.

No final do filme, quando os membros da família Baumann estão desaparecendo, a imagem do VHS volta para trás (Figura 6), mostrando uma corrida pela plantação de café: eles estão voltando para o passado e trancados ali como seus ancestrais, como a História do país.



Figuras 5 e 6 – Os primos jogando como crianças durante as férias (esq.); Corrida dos primos pela plantação de café (dir.)
Fonte – *Captura em Os Jovens Baumann*.

A BUSCA PELO BRASIL – 1992 A 2018

O ano da narrativa, 1992, é emblemático para a história nacional: o primeiro presidente eleito pelo voto direto após 21 anos de ditadura militar, Fernando Collor de Mello, renunciou em meio ao processo de impeachment. *Os Jovens Baumann* traz a atmosfera de desilusão e desesperança de um país em suspensão, latência – um lugar que nunca alcança o futuro porque não consegue restaurar os problemas do passado.

Gumbrecht (2014) analisa os efeitos da Segunda Guerra Mundial para a Alemanha e outros países com o conceito de latência – alguma coisa do “passado e de como se tornou parte do nosso presente nunca terá sossego” (Gumbrecht, 2014, p. 50). Não há conceitos para compreender a extensão do evento, então essas lacunas aparecem como *Stimmung* – palavra em alemão que pode ser traduzida para “clima” ou “atmosfera”. *Stimme* significa “voz”, como a experiência pode ser revelada por sons, música, presenças que tocam nossos corpos.

Mood refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um ins-

trumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (Gumbrecht, 2014a, p. 12),

O teórico defende que é possível ter o corpo ‘tocado’ por ambiências e atmosferas que emergem a partir do uso de aparatos técnicos: “É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (Gumbrecht, 2014, p. 25). Como se as imagens em vídeo da obra intentassem um contato, uma experiência, uma sensação de se estar naquela fazenda, casa, em meio aos membros da família. Esses passados retornam como percepções, ambiências e, no caso do horror *found footage*, desconcertam pelo jogo entre reconhecimento e estranhamento diante das tessituras da imagem, suas granulações.

As ambiências e atmosferas são perceptíveis no universo dos filmes de horror pelas razões já citadas, mas podemos destacar algumas características das produções contemporâneas. Uma delas é a da repetição: imagens, enquadramentos recorrentes (Acker, 2017). Na produção em análise, há uma reiterada escolha por primeiros planos e *closes*:

Se o fantasma é ruptura com o fluxo normal do tempo, ele também pode ser retorno ou repetição. Contrariando o descarte, ele volta para lembrar-nos daquilo que esquecemos, que pensávamos haver posto de lado. Como repetição, ele representa um momento que se reencena indefinidamente, uma *imagem congelada* ou uma fração de tempo. É como se tomássemos um pedaço da película de um filme, cortando-a e colocando o fragmento em *loop* perpétuo. (Felinto, 2008, p. 51)

Os rostos em imagens videográficas exacerbam a ambiguidade das personagens, como se houvesse um esforço em desvendá-las, entretanto o efeito é de eclipse em relação ao destino dos primos.

Nestas elipses e lacunas a latência mostra que há algo que não podemos apreender o que é. Esse algo tem uma articulação material, requer espaço e, por isso, não sabemos onde ou quando o objeto latente irá emergir e se podemos ser capazes de reconhecê-lo (Gumbrecht, 2014).

Arte e elementos da cultura de massa são instrumentos para aparecimentos de latência e, embora o conceito tenha sido delineado por Gumbrecht (2014) para refletir sobre a Segunda Guerra e o seu crescimento (o autor nasceu em 1948) em um país que buscava se reconstruir estruturalmente e moralmente após o genocídio de judeus e outras minorias, pode ser apropriado para outras circunstâncias.

Latência não se refere a um sentido velado, inconsciente, reprimido ou sublimado; não corresponde nem ao trauma nem ao tabu da teoria psicanalítica freudiana. Não se pode, por conseguinte, desvelar, liberar, trazer à consciência ou mesmo interpretar aquilo que está latente. (Soares, 2015, p. 330)

Contudo, é importante pontuar distinções entre os conceitos de efeito de presença e latência, pois, se o primeiro se detém mais em uma dificuldade em interpretar sensações e percepções e indica uma relação espacial da experiência; o segundo remonta àquilo que emerge, insiste em retornar, como observa Luiza da Silva Mello em análise da obra do autor:

[...] se a latência, de acordo com o que o professor nos dizia no seminário de 2009, indicava antes de tudo uma relação temporal – melhor dizendo, uma certa resistência do passado “em passar” e sua tendência a permanecer no presente? Dizer que o passado permanece, de forma latente, no presente é o mesmo que dizer que o passado é uma presença (espacial, corpórea) no presente? Em outras palavras, podemos afirmar que o passado latente pertence à categoria das “coisas do mundo” de que fala o autor? Para responder a essa questão, temos de introduzir na discussão um outro conceito: *Stimmung*. (Mello, 2014, p. 332)

A resistência de “um passado em passar” aparece por trás da aparente tentativa, do esforço por uma atmosfera (*Stimmung*) que tentou criar uma impressão de normalidade no pós-guerra, sobretudo em manifestações das artes, entretenimento, jornalismo, como na edição da revista *Life*, do final de 1945:

A justaposição do texto à fotografia leva o leitor a experimentar o efeito da ausência presente das catástrofes de Hiroshima e Nagasaki. A ausência de qualquer menção direta aos ataques nucleares dos Estados Unidos ao Japão não indica uma repressão, já que a destruição causada pelos ataques está presente de maneira latente sob a forma do fogo e da fumaça que transbordam do monte Vesúvio. “Desaparecidos os sentimentos pessoais”, diz Gumbrecht, “a latência começou a espalhar-se como uma atmosfera, uma disposição geral” (Idem, p. 40). (Gumbrecht *apud* Mello, 2014, p. 334)

Como se houvesse uma dificuldade em lidar com o fato e os efeitos dele no presente, era necessário embaçar o passado, pois faltavam categorias hermenêuticas para lidar com o que havia ocorrido: uma destruição da perspectiva de futuro gestada ao longo de toda a Modernidade.

É impossível dizermos com precisão de onde nos vem a certeza dessa presença, tampouco sabemos afirmar exatamente onde está agora aquilo que é latente. E, porque não conhecemos a identidade do objeto ou da pessoa latente, nada nos garante que reconheceríamos essa entidade se alguma vez viesse revelar-se diante de nós. Além do mais, aquilo que está latente sofre transformações durante o tempo em que permanece oculto. (Gumbrecht, 2014b, p. 40)

A permanência do oculto e daquilo que, em determinadas circunstâncias, emerge e se conecta com uma nova percepção de tempo surgida após a metade do século XX: “É óbvio que tanto o socialismo (que existia principalmente enquanto ideologia utópica) quanto o capitalismo (que ainda hoje existe, enquanto ação e movimento, a um ritmo cada vez mais acelerado), dependem do antigo cronótopo do progresso, da transição e do distanciamento em relação ao passado” (Gumbrecht, 2014, p. 333). Porém, conforme o autor, essa ideia de futuro como progresso, mudança, esfacelou-se após os efeitos da guerra que terminou em 1945. A concepção de História que avança já não é mais possível. Mello (2014) afirma que para Gumbrecht o tempo não passa, mas acumula-se, espacializa-se:

Não há sentido a descobrir, verdade a desvelar, porque, em primeiro lugar, aquilo que está latente, isto é, aquilo que se sabe que está lá sem se saber o que é, não está propriamente oculto, nem velado, mas às claras, conquanto não possa ser definido. Não se pode descobrir o que não está encoberto ou oculto, nem interpretar o indefinível. A ideia de que estamos vivendo em um novo cronótopo, em que o tempo está se especializando; em que o presente está inchado pela incorporação de passados que não se pode deixar para trás e pelo fechamento das fronteiras que deveriam se abrir para o futuro; em que o passado, enfim, está presente de forma latente. (Mello, 2014, p. 338)

A reflexão de que vários passados se acumulam e não nos deixam torna-se experiência quando artefatos técnicos assim o fazem, quando o intuito do cinema em “mostrar o tempo”, como já comentamos por meio de Badiou (2004), se materializa. Ao invocar o passado nas imagens de VHS, o *found footage* explicita camadas de tempo que se acumulam e retornam, causando estranhamento, reconhecimento, evidenciando brechas por onde o que estava latente possa reaparecer.

Ao observarmos uma segunda camada para além da trama inicial de *Os Jovens Baumann*, podemos problematizar a História do Brasil e a relação com a situação política contemporânea. A obra faz emergir as diferenças entre classes envolvendo questões econômicas, sociais, culturais e raciais.

Entretanto, para se entender o que é consciência de classe, é necessário ultrapassar a área econômica e incluir aspectos mais amplos (Souza, 2017, p. 88). Os primos representam a classe média alta, mas eles não se veem assim, um fenômeno comum na sociedade brasileira e que as imagens em VHS elaboram por meio da memória e estética retrô.

Jessé Souza (2017) defende que o problema mais profundo do Brasil é o racismo e a desigualdade estrutural criada por ele. “No nosso caso, as classes populares não foram abandonadas simplesmente. Elas foram humilhadas, enganadas, tiveram sua formação familiar conscientemente prejudicada e foram vítimas de todo tipo de preconceito, seja na escravidão, seja hoje em dia” (Souza, 2017, p. 89). O filme de Bruna Almeida não é explícito com esta discussão, uma vez que essa se apresenta de forma latente, ou, em outra conexão que podemos fazer, como o retorno do reprimido, conceito desenvolvido por Robin Wood (1979).

Ressentido e reprimido, neste contexto, se relacionam com uma perspectiva de alteridade social. Seguindo ideias fundamentadas na psicanálise, e em certo momento apropriadas por uma tradição marxista – na qual podemos pensar em um comportamento/psicologia social –, Wood chama o outro social de reprimido (repressed), pois, em seu corpo, expressam-se desejos, pulsões sexuais e instintos refreados pela dinâmica da sociedade hegemônica. Assim, Wood nos fala a respeito de um retorno do reprimido em épocas de crise e desintegração social e como isso é expresso no cinema através dessas narrativas horríficas, capazes de metaforizar os pesadelos coletivos de uma época ou de uma sociedade. Segundo o autor, os filmes de horror, assim como sua proliferação e popularização, relacionam-se intimamente com momentos de crises e a consequente vontade de superação destas. (Santos, 2019, p. 76)

Wood (2003) fala em diversas situações e circunstâncias em que o Outro é representado em filmes de horror, e entre essas está a de questões étnicas e raciais: “Acho que, ao abordar qualquer um dos gêneros a partir do mesmo ponto de partida; é o filme de horror que responde da forma mais clara e direta, pois centraliza a própria dramatização do conceito dual reprimido/o outro, na figura do Monstro” (Wood, 2003, p. 68). As obras de horror dramatizam, reencenam o que está em nossos pesadelos, salienta o teórico.

Os Jovens Baumann traz traumas reprimidos do Brasil, e nesse aspecto podem ser comparados os argumentos de Wood (2003) e o conceito de latência, organizado por Gumbrecht (2014). O passado escravocrata ainda mantém traços na sociedade contemporânea, e a grande fazenda de café da família Baumann é a fratura por onde podemos ver, ou melhor, sentir a atmosfera da latência. A narrativa é obtusa ao abordar este ponto, embora ele esteja lá, principalmente através das imagens fragmentadas em VHS.

Durante uma conversa, os personagens reclamam sobre a decadência da propriedade e um deles diz: “Isso é culpa a reforma agrária!” – comportamento comum nas classes média ou alta, que preferem culpar as transformações no campo social a admitir os próprios problemas e limitações. O plano aberto enquadra os jovens juntos, em uma mesa de conversa após o jantar, a luz é mais fraca. Até há uma expectativa de que a argumentação se desenvolva e possamos entender o contexto daquelas ideias, mas fica nisso. A elipse é usada em um esforço para deixar o espectador na incompletude, todavia esses lapsos também podem explicar o ambiente que os primos habitam: aquele em que qualquer avanço de políticas públicas para os mais pobres é visto como populismo:

A noção de populismo, atrelada a qualquer política de interesse dos mais pobres, serve para mitigar a importância da soberania popular como critério fundamental de qualquer sociedade democrática. Afinal, como os pobres, coitados, não tem mesmo nenhuma consciência política, a soberania popular e sua validade podem ser sempre, em graus variados, postas em questão. (Souza, 2017, p. 138)

Souza (2017) reitera, ainda, que as classes dominantes tendem a ver seus privilégios como inatos ou adquiridos. Ou seja, a reforma agrária é uma ameaça a esse *status quo*, contudo, a frase é dita de forma solta, a conversa dos personagens não avança ou se aprofunda em relação à questão. As declarações esparsas deixam essas lacunas de forma a criar dúvidas no espectador, um debate supostamente político mantém as pontas soltas, a incógnita sobre o quanto o Brasil se transformava pós-redemocratização.

O discurso sobre a reforma agrária evidencia uma negação dos avanços sociais; como se o outro fosse um intruso ou alguém que rouba privilégios sem merecê-los. Esse sentimento está relacionado ao racismo estrutural, como observa Silvio de Almeida (2019):

No Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia. Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava

a seu alcance. Em um país desigual como o Brasil, a meritocracia avaliza a desigualdade, a miséria e a violência, pois dificulta a tomada de posições políticas efetivas contra a discriminação racial, especialmente por parte do poder estatal. No contexto brasileiro, o discurso da meritocracia é altamente racista, uma vez que promove a conformação ideológica dos indivíduos à desigualdade racial. (Almeida, 2019, p. 71)

A ideia de meritocracia está implícita na conversa dos primos, mas não abertamente – a edição do filme expressa lacunas que evidenciam um borrão em relação a tudo que está fora da fazenda. Os primos vivem apartados dos outros e o filme marca esse isolamento, esquecimento a alienação daquele grupo social. As imagens fantasmagóricas reforçam o quanto os personagens estão desconectados do mundo.

Todavia, essas imagens antigas não acessam apenas uma memória nostálgica (Huysen, 2014). O objetivo também é causar estranhamento e nos fazer conscientes de uma percepção de suspensão conectando 1992 a 2018 – o Brasil do presidente Collor ao do mandato de Bolsonaro. O primeiro foi eleito em 1989 promovendo um discurso muito semelhante ao do mandatário entre 2018 e 2022: ambos garantiram que extinguiriam a corrupção e se colocaram contra qualquer indício de pensamento à esquerda na política, denominado como uma ameaça “comunista” ao país (Souza, 2017; Conti, 1999). Durante o último debate contra o então candidato Luiz Inácio Lula da Silva, em 1989, Collor reiterou: “Nós dizemos não à bandeira vermelha”,² uma referência à cor do Partido dos Trabalhadores (PT), sigla de Lula e que era associada ao Comunismo. Em 2018, Bolsonaro afirmou que poderia banir os “marginais vermelhos”³ – indicando, novamente, um termo pejorativo para mencionar os oponentes na disputa eleitoral.

Collor sofreu processo de impeachment e acabou renunciando antes da conclusão do mesmo em 1992 (Conti, 1999), acusado de, ironicamente, corrupção. O nome do ex-presidente é citado pela narradora do filme – o fato foi um entre os diversos que distraíram as pessoas para longe do desaparecimento dos Baumann. Outros eventos ao longo daquele ano fizeram com que os primos se tornassem sombras, traços de memória e passado.

O discurso não é a única ligação entre as atmosferas políticas de 1992 e 2018. Durante a campanha eleitoral, Bolsonaro projetou a empreitada de fazer o Brasil voltar 50 anos – uma referência ao período da ditadura, que durou de 1964 a 1985. Em uma entrevista, pouco antes do pleito, chegou a afirmar: “Nós queremos um Brasil semelhante àquele que tínhamos há 40, 50 anos atrás. Pode ter certeza que juntos chegaremos lá.”⁴ Vergonha na História brasileira no século XX, o período é exaltado pelo ex-presidente e seus apoiadores.

2 Edição do último debate das eleições de 1989: <https://x.gd/zUuDM>. Acesso em: outubro 2023.

3 Disponível em: <https://x.gd/Y1dla>. Acesso em: outubro 2023.

4 Disponível em: <https://x.gd/rMDen>. Acesso em: outubro 2023.

O apreço pelo passado era do mesmo modo identificado nos pronunciamentos do governante do país entre 2018 e 2022 em vídeos e lives na internet. Por vezes, o então presidente aparecia de camiseta nos vídeos, com o intuito de se mostrar simples, um homem do povo, que não foge às origens. Havia um desejo pelo tempo remoto de um Brasil arcaico.

A ideia de um retorno ao passado é uma característica do Tradicionalismo, linha de pensamento baseada no projeto de superação da Modernidade e tudo o que simboliza isso, como Democracia, Estado civilizado e Direitos Humanos (Teitelbaum, 2020). O empresário e conselheiro de Donald Trump, Steve Bannon tem sido a principal inspiração para a família de Bolsonaro nessas ideias. O que se chama de Comunismo em seus discursos são na verdade as mudanças e transformações sociais da Modernidade para uma parcela da sociedade marginalizada desde o período colonial (Teitelbaum, 2020; Souza, 2017).

No entanto, o passado, do governo e do filme, só faz aparecer a latência sobre um país que não enfrenta alguns de seus traumas mais difíceis: a escravidão de quase quatro séculos e a ditadura entre 1964 e 1985. A obra de Bruna Almeida consegue interligar esses momentos históricos por meio da fragmentação, que tem nas lacunas narrativas e nas imagens VHS o poder de trazer à tona a latência de um país que não acerta as contas com o passado, embora insista em tentar se livrar dele por caminhos ainda mais complexos.

Os primos sumiram e o motivo explicado é o que menos importa, pois é quase plausível que voltem, como espectros, presenças fantasmagóricas, ruínas de uma classe que se denomina alta e insiste em permanecer apartada das transformações culturais e sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar filmes de horror *found footage*, identificamos que algumas imagens estabelecem ambiências e expandem experiências de atmosferas, muitas delas simulações de artefatos que não mais usados massivamente, tais como o VHS. As possíveis ambiências dessas imagens e a busca por um contato tátil com a narrativa (Heller-Nicholas, 2014) pontuam um fenômeno contemporâneo de busca pela apreensão do tempo e suas memórias.

Em *Os Jovens Baumann*, apesar disso, o desejo de possuir essas imagens e seus respectivos mundos perdidos abre espaço para uma ambígua suspensão e um *dé-jà vu* de horror. O arcaísmo do filme estabelece uma conexão entre 1992 e o Brasil contemporâneo e a mesma ocorre de duas formas: pelas ruínas nostálgicas problematizadas por Huyssen (2014) e por meio da atmosfera e latência organizados por Gumbrecht (2014). A nostalgia está no modo como as personagens se conectam com o passado da fazenda e da família. Os Baumann eram poderosos na região, a narradora afirma isso, e os primos dão indícios de como se veem e se sentem. A distinção que carregam se funde com a da casa, do ambiente, das grandes plantações de café. Eles possuem uma nostalgia do que foram, tal qual uma parte da sociedade brasileira que insiste em defender o período ditatorial do país.

A outra relação com o tempo se dá pela latência. Esse passado nos toca, podemos senti-lo, e ele traz a reboque traumas nacionais não resolvidos. As múltiplas camadas de passado mostram seus cacós, rastros, que só alcançam essa potência por meio da imagem videográfica. A atmosfera do que bloqueia uma perspectiva de futuro se constitui pelo que é evidente na tela, mas também por aquilo que se disfarça nas elipses.

As imagens em VHS contribuem para uma sensação de estranheza – um achatamento de rostos dentro da casa grande e a mistura desses corpos com uma paisagem borrada. O fluxo e a ambiência do vídeo no filme são os principais lampejos experimentais com a cinematografia *found footage*, pois as escolhas da diretora estão estreitamente ligadas à proposta narrativa. A problematização da latência tem forma e o vídeo consegue nos levar às percepções acerca do que está nas lacunas.

As preocupações do Brasil real parecem afastadas, embaçadas para algumas camadas da sociedade, como os extratos representados em *Os Jovens Baumann*. As atitudes frívolas e banais dos personagens mostram parte de nossa latência mais profunda, algo que adquire uma presença fantasmagórica. A estética do vídeo contribui para expor o que estava escondido em 1992 e o que ainda não queremos ver após 2018.

REFERÊNCIAS

- ACKER, Ana Maria. Imagens do Brasil em latência e suspensão no filme Os Jovens Baumann. In: Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Televisão - Socine, 25., 2023, São Paulo. Anais de textos completos do XXV Encontro da SOCINE: inventar futuros. São Paulo: Socine, 2023. v. 1. p. 81-89.
- _____, Ana Maria. "Ambiência e realismo das imagens técnicas na franquia Atividade Paranormal." *Todas as Musas*. Ano 9, n. 2, jan.-jun. 2018, p. 91-101.
- _____, Ana Maria. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese de doutorado em Comunicação, PPGCOM, UFRGS, abr., 2017.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23- 8.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. "Os Jovens Baumann e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira". *Mídia e Cotidiano*, v. 14, n. 3, set.-dez. de 2020.
- CARREIRO, Rodrigo. "A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror". *Revista Significação*, v. 40, n. 40, 2013, p. 224-244.
- CLASEN, Mathias. *Why Horror Seduces*. New York, USA: Oxford University Press, 2017.
- CONTI, Mário Sérgio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.
- _____, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014^a.
- _____, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2014b.
- _____, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- _____, Hans Ulrich. Uma rápida emergência do "clima de latência". *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 303-317. Disponível em: <https://x.gd/ijkIE>.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- MELLO, Luiza Laranjeira da Silva. Resenhas. *Tempo Social, Revista de sociologia da USP*, v. 26, n. 2, nov. 2014.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha. "Por causa de uma cerca: Território e narrativa cisados pelo medo em O som ao redor e Historia del miedo". *Dixit*, n. 31, julio-diciembre, 2019. Disponível em: <https://x.gd/zCUHi>.

SCONCE, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press, 2000.

SOUZA, Jessé. *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava-Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TEITELBAUM, Benjamin R. *Guerra pela Eternidade: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WOOD, Robin. *Hollywood: from Vietnam to Reagan.... and beyond*. New York: Columbia University Press books, 2003.

FILME

OS JOVENS Baumann. Direção: Bruna Carvalho Almeida. Produção executiva: Eduardo Azevedo, Julia Alves, Michael Wahrmann. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018. (70min), son., port., color.