

Revista Mídia e Cotidiano  
ISSN: 2178-602X  
Artigo Seção Livre  
Volume 14, Número 3, set./dez. de 2020  
Submetido em: 26/02/2020  
Aprovado em: 22/07/2020

## Os Jovens Baumann e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira

*The Young Baumanns and Found Footage: singular strategy in the Brazilian horror fiction cinema*

*Os Jovens Baumann y la película encontrada: estrategia singular en la ficción de terror brasileña*

Laura Loguercio CÁNEPA<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo discute o filme paulista *Os Jovens Baumann*, de Bruna Carvalho Almeida. Em meio a um número significativo de filmes de fantasia e horror lançados no Brasil em 2019, *Os Jovens Baumann* foi o único a optar pelo estilo conhecido como *found footage* [filme encontrado]. Além disso, o filme tem outras características que nos interessam: o fato de tratar-se de filme de reconstituição da década de 1990; o caráter enigmático e fragmentário das imagens em VHS que compõem o núcleo da sua trama; a narração em *voice-over*, em primeira pessoa, dentro de uma simulação de documentário. Buscaremos investigar essas opções temáticas e estilísticas do filme por meio da análise descritiva, com o objetivo de definir os aspectos que nos parecem mais relevantes para singularizar esta obra na produção contemporânea de cinema fantástico e de horror no Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema contemporâneo. Brasil. Horror. *Found footage*. *Os Jovens Baumann*.

### Abstract

In this essay, we discuss the Brazilian film *The Young Baumanns* (2018), directed by Bruna Carvalho Almeida. The film was part of a significant group of fantasy and horror films released in Brazil in 2019, but it was the only one in “found footage style”. *The Young Baumanns* also has other singularities: the fact that the story takes place during the 1990s; the enigmatic and fragmentary plot; the narration in *voice-over* that simulates a documentary. We will investigate these thematic and stylistic options of the film, based on observations related to the found footage style and Brazilian horror cinema. Through descriptive analysis, we will try to define the issues that seem most relevant to establish

<sup>1</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Multimeios (UNICAMP, 2008). E-mail: laura\_canepa@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0003-3248-599X.

the uniqueness of this film for the contemporary production of fantastic and horror cinema in Brazil.

**Keywords:** Contemporary cinema. Brazil. Horror. *Found footage*. *The Young Baumanns*.

### Resumen

Este artículo analiza la película *Os Jovens Baumann*, de Bruna Carvalho Almeida. En medio de un número significativo de películas de fantasía y terror lanzadas en Brasil en 2019, *Os Jovens Baumann* fue el único en elegir el estilo conocido como *found footage* (película encontrada). Además, la película tiene otras características que nos interesan: la recreación de la década de 1990; el carácter enigmático y fragmentario de las imágenes VHS que conforman el núcleo de su trama; la narración, en *voice-over*, en primera persona, dentro de una simulación documental. Buscaremos investigar estas opciones temáticas y estilísticas de la película a través del análisis descriptivo, con el objetivo de definir los aspectos más relevantes para singularizar *Os Jovens Baumann* en la producción contemporánea de cine fantástico y de terror en Brasil.

**Palabras clave:** Cine contemporâneo. Brasil. Terror. *Found footage*. *Os Jovens Baumann*.

### Introdução

Na imprensa especializada em cinema no Brasil, tanto em veículos impressos de grande circulação, quanto no universo dos sites e revistas digitais, o ano de 2019 ficou marcado por algumas pautas recorrentes, entre elas: a premiação internacional de filmes de diretores que vêm se firmando no cenário mundial como Kleber Mendonça Filho (de *Bacurau*, 2019, co-dirigido com Juliano Dornelles)<sup>2</sup> e Karim Aïnouz (de *A vida invisível*, 2019)<sup>3</sup>; as constantes ameaças do Governo Federal à ANCINE e à Cinemateca Brasileira, marcadas pelo ir e vir de declarações, cortes de orçamentos e mudanças nos cargos de liderança; a necessidade de democratização do acesso às salas de cinema no Brasil, que foi tema da redação do ENEM realizada por quase cinco milhões de estudantes no mês de novembro.

---

<sup>2</sup> Vencedor do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 2019 e de Melhor Filme no Festival de Munique, entre várias outras premiações, além de estar na capa da edição de outubro de 2019 da revista *Cahiers du Cinéma*.

<sup>3</sup> Vencedor do Prêmio Un Certain Regard no Festival de Cannes de 2019 e do Prêmio CineCoPro no Festival de Munique, entre várias outras premiações.

Entre outras pautas frequentes, uma que esteve particularmente em voga<sup>4</sup>, e que serve como mote para o presente artigo, tratou da grande quantidade de filmes nacionais do gênero horror (ou dele muito próximos, seja pelo caminho de tramas insólitas e sombrias, seja pela temática da extrema violência) lançados comercialmente nos cinemas brasileiros ao longo de 2019, entre os quais: *Mal nosso* (de Samuel Galli); *A Sombra do Pai* (de Gabriela Amaral Almeida); *Mormaço* (de Marina Meliande); *O Clube dos Canibais* (de Guto Parente); *Morto não fala* (de Dennison Ramalho); *Noite Amarela* (de Ramon Porto Mota); *O Juízo* (de Andrucha Waddington); *Os Jovens Baumann* (de Bruna Carvalho Almeida). A essas longas ainda deve somar-se o fenômeno de *Bacurau*, que sem dúvida dialoga com o universo do cinema fantástico, aí incluído o gênero do horror, mas também a ficção-científica e diferentes tipos de fantasias distópicas.

Observando-se esse conjunto de filmes, percebe-se diferentes propostas, o que resulta em trabalhos que podem se aproximar de um tipo de produção de baixíssimo orçamento, como é o caso de *Mal Nosso*, ou de produções de grandes orçamentos para padrões brasileiros, como *O Juízo*, orçado em oito milhões de reais. Encontram-se também cineastas estreantes em longas, como Bruna Carvalho Almeida, e outros mais experientes, como Guto Parente, cuja trajetória profissional já trazia cinco longas antes de *O Clube dos Canibais*. Vê-se ainda diretores que têm se dedicado continuamente ao cinema de horror, como Dennison Ramalho (diretor de dois dos mais importantes curtas-metragens de horror brasileiros: *Amor Só de Mãe*, 2003; *Ninjas*, 2009) e Gabriela Amaral Almeida (que estreara nos longas em 2017 com o filme de horror *O Animal Cordial*), e outros que apenas eventualmente se aproximam do horror, como Andrucha Waddington.

Mas, em meio a esse conjunto heterogêneo de filmes ligados ao gênero do horror, queremos aqui discutir uma obra destoante e, por isso mesmo, curiosa: o filme paulista *Os Jovens Baumann*. Nossa escolha se deve ao fato de que este foi o único filme brasileiro do gênero lançado em 2019 a optar pelo estilo conhecido como *found footage* [filme encontrado], que tem pouquíssimos representantes entre longas brasileiros de ficção

---

<sup>4</sup> Entre diversos produtos jornalísticos que podem ser mencionados, destacamos: o programa de televisão *Conversa com Bial*, da Rede Globo, que no dia 09 de dezembro de 2019 entrevistou os cineastas Dennison Ramalho e Rodrigo Aragão sobre o novo cinema de horror brasileiro; a reportagem publicada em 12 de outubro de 2019 por Rayssa Motta no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada *Com cinco lançamentos brasileiros de terror, outubro marca primavera do gênero nos cinemas*.

realizados em anos recentes. Além disso, o longa de Bruna Carvalho Almeida tem outras características que nos interessam: o fato de tratar-se de reconstituição da década de 1990; o caráter enigmático e fragmentário das imagens em VHS que compõem o núcleo da sua trama; a narração, em *voice-over*, em primeira pessoa, dentro de uma simulação de documentário. Buscaremos investigar essas opções temáticas e estilísticas do filme por meio da análise descritiva, com o objetivo de definir os aspectos que nos parecem mais relevantes para singularizar esta obra na produção contemporânea de cinema fantástico e de horror no Brasil.

### Os filmes de horror “encontrados”

O chamado *found footage* de ficção está ligado a um ciclo de filmes populares de longa-metragem lançados a partir do sucesso mundial do falso documentário de horror *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez; Daniel Myrick, EUA, 1999). Esses filmes são caracterizados por estratégias narrativas nas quais as câmeras que gravam os acontecimentos existem dentro da diegese como se estivessem registrando eventos não-ficcionais. Essas câmeras, quase sempre digitais e com resolução de imagem relativamente baixa, podem ser equipamentos profissionais manejados por equipes de TV, telefones celulares, instalações de vigilância, *webcams* etc, e, como observa Barry Keith Grant, sua presença é reconhecida pelas personagens, que se exibem para elas em acontecimentos gravados quase sempre em *tempo real*<sup>5</sup> (2015, p.19).

Também é muito frequente que, nesses filmes, a narrativa seja enquadrada como se os registros filmados fossem, de alguma forma, encontrados por pessoas estranhas aos acontecimentos, e só então editados em forma de documentário – o que incitou realizadores, fãs, críticos e teóricos a adotarem o termo *found footage*<sup>6</sup> para identificá-los. Como descreve Rodrigo Carreiro, “de modo geral, os filmes chamados dessa forma possuem enredos ficcionais que utilizam deliberadamente procedimentos estilísticos e/ou narrativos normalmente associados ao documentário, muitas vezes com a intenção de

---

<sup>5</sup> Caracterizado pela coincidência entre o tempo transcorrido na narrativa e o tempo vivido pelos espectadores diante do filme.

<sup>6</sup> Destaque-se que o termo *found footage* se refere originalmente a filmes documentais ou a ensaios audiovisuais realizados a partir do uso de imagens de arquivo ou preexistentes, o que gera polêmicas em torno da atribuição do mesmo termo para filmes de ficção (CÁNEPA; FERRARAZ, 2013, p. 81).

enganar o espectador quanto ao caráter ontológico de suas imagens e sons” (CARREIRO, 2013, p. 227). Note-se que esse espírito de “enganar o espectador”, que nos remete à tradição dos falsos documentários (ou *mockumentaries*), foi muito importante no caso de *A Bruxa de Blair*, mas, com o passar do tempo, perdeu força nessa categoria de filmes de ficção. No mais das vezes, hoje, a ideia do documentário em filmes de ficção *found footage* constitui-se como justificativa fácil para a presença de câmeras intradiegticas, sem que os filmes se organizem em narrativas que possam ser comparáveis às tradições do cinema documental. No caso de *Os Jovens Baumann*, porém, como veremos em seguida, o falso documentário se reveste de outros significados, sobretudo por meio da presença da narradora/diretora/montadora dentro do filme.

São várias as explicações buscadas, por diferentes autores, para a relação frequente dos filmes *found footage* de ficção com os gêneros do horror e da ficção-científica, a ponto de Grant ter criado a categoria “*cinema verité* de horror e ficção científica” para descrevê-los (GRANT, 2015). Ainda que se encontrem obras de *found footage* de ficção não-enquadráveis nesses gêneros, é preciso levar em conta o fato de que os baixíssimos orçamentos desses filmes podem ter atraído produtores acostumados a lidar com gêneros historicamente ligados às produções baratas, particularmente no caso do horror. Brigid Cherry (2010, p. 69) destaca que os fãs do horror foram usuários do ambiente online desde os primeiros dias da tecnologia, seja compartilhando conhecimento e opiniões sobre filmes, seja também construindo suas próprias histórias e hospedando-as em blogs e sites como o YouTube. Além disso, como descreve Ana Acker, a própria relação imaginária que se estabelece com as tecnologias de produção e reprodução de imagens e sons parece, por vezes, propícia ao desenvolvimento de histórias fantásticas, o que torna o horror um gênero bastante adaptável às transformações tecnológicas. Segundo ela, “nas obras *found footage*, são recorrentes as cenas em que personagens demonstram repulsa à presença da câmera, ao mesmo tempo em que são ouvidas frases como: ‘grave tudo’” (ACKER, 2015, p. 10). Ademais, é necessário destacar que a tradição ficcional do horror, calcada na literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX, traz com grande frequência narrativas em primeira pessoa emolduradas por descobertas de diários, cartas ou documentos misteriosos (como em *Frankenstein*, de Mary Shelley, de 1818; *O relato de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, de 1838;

*Drácula*, de Bram Stoker, de 1897; *A volta do parafuso*, de Henry James, de 1898), o que faz com que essa tradição encontre ressonância na tendência contemporânea dos filmes encontrados (CÁNEPA; MONTEIRO, 2018, p. 245-246).

O resultado dessa combinação de tradições do próprio gênero a novas tecnologias de produção, e também a um tipo de sociabilidade voltada ao compartilhamento do desconforto diante de tecnologias disruptivas, foi um número imenso de *found footages* de horror produzidos no mundo inteiro, e consumidos avidamente, sobretudo por jovens espectadores. Para se ter uma ideia da extensão do fenômeno, o site IMDB – *Internet Movie Database* – concentra em sua lista de filmes mais de setecentos e cinquenta longas-metragens de ficção classificados como *found footage*, a grande maioria deles realizados depois do ano 2000, em países como EUA, Austrália, Japão, Noruega, Argentina, Costa Rica, França, Alemanha, Espanha, Rússia, Romênia ou Paquistão. O sucesso também originou franquias como a estadunidense *Atividade Paranormal*, criada por Oren Pelli em 2007, com cinco filmes e mais dois *spin offs*<sup>7</sup>; e a espanhola *[REC]*, criada por Jaume Balagueró e Paco Plaza, com quatro filmes e duas refilmagens estadunidenses<sup>8</sup>. No caso de *Atividade Paranormal*, que é a franquia mais popular, os sete filmes, quando somados, ultrapassam a cifra de oitocentos milhões de dólares arrecadados nas bilheterias mundiais, com um custo de produção médio em torno de cinco milhões de dólares<sup>9</sup>. Isso representa uma lucratividade quase incomparável para os padrões de Hollywood.

Da produção brasileira de cinema de horror, desde a explosão da tendência dos filmes encontrados no começo dos anos 2000, apenas um longa-metragem desse filão havia chegado aos cinemas até 2019: *Desaparecidos* (David Shürmann, 2014). Trata-se, como é mais usual nesses filmes, de uma produção que fez a opção estilística de colocar a câmera na mão de atores/personagens que, diante de supostas ameaças, fogem em regiões pouco habitadas. O filme buscou passar-se como falso documentário, ao estilo de

---

<sup>7</sup> *Paranormal Activity* (Oren Pelli, 2007); *Paranormal Activity 2* (Tod Williams, 2010); *Paranômaru Akutibiti: Dai-2-shô/Tokyo Night* (JAPÃO, Toshikazu Nagae, 2010); *Paranormal Activity 3* (Henry Joost, Ariel Schulman, 2011); *Paranormal Activity 4* (Henry Joost, Ariel Schulman, 2012); *Paranormal Activity: The Marked Ones*, EUA, 2013 (Christopher Landon); *Paranormal Activity: The Ghost Dimension*, EUA, 2015; Gregory Plotkin

<sup>8</sup> *[REC]* 2007; *[REC]* 2 Possuídos (2009); *[REC]* 3 Genesis, 2012; *[REC]* 4 Apocalipse (2014).

<sup>9</sup> Fonte: IMDB - Internet Movie Database <<http://imdb.com>>

A *Bruxa de Blair* (chegando a divulgar perfis das personagens em redes sociais), mas a repercussão junto ao público foi praticamente nula, e o filme foi, de maneira geral, ignorado ou mal recebido pelos críticos, que viram nele excessivas limitações em função do manejo da câmera intradieética. Essas limitações dizem respeito a características muito comuns aos filmes dessa modalidade, tais como: a baixa definição das imagens, típica dos equipamentos amadores; a trepidação, causada pela manipulação da câmera em cenas de correria improvisada; o áudio por vezes falho, por causa das limitações dos microfones das câmeras; a edição que articula os tempos mortos a lacunas narrativas, causadas pela ausência de registro de momentos-chave das histórias; a expectativa de que o público perceba os registros como emulações de situações que poderiam ter sido vividas e registradas por elas próprias em situações de perigo.

Mas essas limitações, que podem dar aos filmes aspectos repetitivos, oferecem também a possibilidade de interessantes variações. Uma delas diz respeito ao tipo de mistério que lhes serve de argumento (que pode ser uma invasão extraterrestre, uma epidemia, uma desaparecimento sobrenatural) exigindo abordagens diferentes de personagens, situações e justificativas para a presença das câmeras. A interferência da montagem é também um complicador na comparação entre esses filmes, pois há tanto os que produzem a impressão de fidelidade à ordem e à duração dos eventos captados quanto os que oferecem uma montagem contraditória ou complementar entre diferentes câmeras presentes na ação, com o uso (ou não) da *voice-over*. Por fim, outra diferença relevante “é a da proximidade maior ou menor dos recursos estilísticos do documentário, que pode ser muito significativa em alguns filmes, residual em outros, ou até inexistente no caso daqueles que simulam vídeos domésticos” (CÁNEPA; FERRARAZ, 2013, p. 86).

É nesse contexto que David Bordwell (2012) aponta a franquia *Atividade Paranormal* como caso exemplar do processo de repetição/variação do formato do filme encontrado no cinema de ficção. Para Bordwell, a franquia concebida por Oren Pelli operou um processo interessantíssimo, porque sua popularidade foi resultado de uma forma de repetição pouco usual, já que, mesmo sendo baseada em uma premissa comum das histórias de horror – a de uma entidade demoníaca que se apossa de uma casa –, a série se manteve na ativa sobre as bases de um uso diferente, em cada filme, dos equipamentos de captação. Como afirma Bordwell, a razão que parece ter atraído os

milhões de espectadores da série foi uma dinâmica formal de familiaridade e variação no uso das câmeras a cada novo episódio. Assim, descreve ele, fazer filmes dessa série passou a ser um tipo de performance, um jogo em que o espectador se pergunta: qual vai ser a estratégia desta vez? Por exemplo, no primeiro filme da série, as personagens decidem investigar suspeitas sobrenaturais usando uma única câmera caseira, operada tanto na mão quanto em um tripé; bem mais adiante, no quarto episódio, já serão uma *webcam* e uma câmera do aparelho Kinect<sup>10</sup> a registrar os terríveis acontecimentos.

Se ampliarmos a análise de Bordwell sobre a dinâmica de repetição/variação de *Atividade Paranormal* para o *found footage* de ficção em geral, poderemos entender melhor o fascínio que o modelo pode exercer sobre alguns espectadores. E, não por acaso, o filme brasileiro *Os Jovens Baumann* tem pelo menos um antecedente sugerido no terceiro episódio da série de Oren Pelli: o filme *Atividade Paranormal 3* se passa, em sua maior parte, no ano de 1988, antes do surgimento das câmeras digitais de uso doméstico. Nesse caso, além da equipe ter de produzir cenas convincentes como caseiras, ainda foi necessário emular, no digital, as possibilidades técnicas e as texturas do VHS. Em *Os Jovens Baumann*, a diretora optou por uma solução ainda mais arriscada: o uso de câmeras VHS originais da década de 1990 para a captação da maioria das imagens, o que acrescenta outras camadas à sua proposta reflexiva, como veremos a seguir<sup>11</sup>.

### ***Os Jovens Baumann*: análise descritiva**

A relativa inexpressividade do *found footage* entre as produções brasileiras não significa que o estilo em si tenha sido mal recebido pelo público nacional - que, desde *A Bruxa de Blair*, garantiu boa audiência a esses filmes importados, tanto nas salas de cinema quanto na TV a cabo e em plataformas de *streaming*. Além disso, se olharmos para as produções brasileiras de horror, veremos que a estética da câmera de vídeo e do cinema barato está muito presente. Cineastas como o catarinense Petter Baiestorff (que iniciou sua carreira nos anos 1990 com o VHS em filmes como *O Monstro Legume do Espaço* e ainda se mantém na ativa com filmes como *Zombio 2*, de 2015) e o capixaba

---

<sup>10</sup> Acessório do videogame X-Box capaz de captar o movimento do usuário.

<sup>11</sup> Note-se que as câmeras de VHS foram usadas apenas para a captação das imagens de época. O som foi captado integralmente com equipamentos digitais.



Rodrigo Aragão (que estreou em 2008 com o longa de zumbis *Mangue Negro* realizado inteiramente em vídeo digital, e desde então já realizou outros cinco longas com circulação mundial em festivais e exibições na TV a cabo) são exemplos de que tanto o público quanto os festivais estão abertos para experiências em que a nitidez das imagens e a qualidade técnica do registro sonoro não são vistas como precondições para a aceitação de filmes de horror. O que se nota, tanto nas produções de Baiestorff quanto nos primeiros filmes de Aragão, é que tanto a espontaneidade, quanto a incorporação de imprevistos das filmagens à narrativa, com frequência se aproximam do clima que consagrou muitos dos *found footages* de horror.

Mas foi apenas em 2019 que chegou às telas, em estreia conjunta nos cinemas e no *streaming* da TV a cabo, *Os Jovens Baumann*, primeiro longa-metragem *found footage* de horror lançado no Brasil depois do praticamente ignorado *Desaparecidos* – e que, apesar de ter tido uma circulação discreta, recebeu mais atenção da crítica e dos festivais. Como veremos, a diretora e roteirista Bruna Carvalho Almeida articulou a ideia já descrita do filme encontrado a outras experiências que fazem dele um filme bastante singular, o qual gostaríamos de analisar descritivamente a partir de três aspectos: 1) o fato de tratar-se de uma reconstituição da década de 1990; 2) o caráter enigmático e fragmentário das imagens em VHS que compõem o núcleo da trama; 3) a narração, em *voice-over*, em primeira pessoa, dentro de uma simulação de documentário. Nosso objetivo será, então, identificar o espaço ocupado por esse filme na produção contemporânea de cinema de horror no Brasil.

A trama central se passa em 1992, durante um encontro realizado na fazenda da fictícia família Baumann, a mais rica de Santa Rita d'Oeste, no interior de Minas Gerais. Durante esse encontro de férias, reúnem-se todos os oito jovens herdeiros dos Baumann. Eles, no entanto, desaparecem misteriosamente da fazenda. Vinte e cinco anos depois, o acontecimento é revisitado por uma jovem cineasta que conheceu os jovens quando criança, e busca compreender seu desaparecimento por meio do exame de filmagens em VHS feitas por eles, e recuperadas na própria fazenda. O filme alterna, então, as imagens de VHS com outras rodadas em 2017, num jogo temporal que tem a esperança de reconstituir os últimos dias do grupo e solucionar o mistério – que, no entanto, resiste.

A sinopse de *Os Jovens Baumann* é típica dos filmes de horror *found footage*, mas o longa deve sua forma principalmente ao modelo adotado por George Romero em *O Diário dos Mortos* (*The Diary of the Dead*, 2007), que se apresenta como um documentário organizado e narrado em *voice-over* por uma personagem que comenta os fatos registrados por ela e por seus amigos durante o apocalipse zumbi. Esse procedimento diferencia o filme de Romero da grande maioria dos *found footages* de horror, nos quais a autoria intradieética costuma ser identificada de maneira mais vaga – por vezes, como se os filmes trouxessem apenas sequências de imagens brutas gravadas nas câmeras de personagens desaparecidas. Nesse sentido, acentua-se o caráter reflexivo do filme de Romero, e também do de Bruna Carvalho Almeida. E, nesse último, a reflexão não se dá apenas por meio da estruturação narrativa, mas da própria tecnologia de captação das imagens. Parte da força do filme brasileiro deriva do fato de ele ter parte de suas imagens feitas com o uso da tecnologia pouco nítida do VHS, o que remete aos anos 1990 por meio da própria textura das imagens obtidas pela diretora de fotografia Ana Júlia Santos (que também interpreta uma das personagens, Isa Baumann).

Quanto a esse trabalho de reconstituição, note-se que a textura do VHS não é a única a dar o tom relativo aos anos 1990, mas ela vem acompanhada de um discreto trabalho de direção de arte, a cargo de Eduardo Azevedo, que se traduz nos cortes de cabelos e nos figurinos dos jovens Baumann, e também no destaque dado a objetos de cena como toca-discos e modelos de carros vendidos na época. Outro elemento fundamental, como não poderia deixar de ser, é a ausência de telefones celulares e de computadores, o que acentua a ociosidade das personagens, cuja experiência é dividida em longos blocos de tempo durante os quais acontecimentos (cada vez menos) banais vão tomando forma.

Como afirma o crítico Michel Araújo (2019), “a qualidade fotográfica do VHS provoca, de imediato, o distanciamento do espectador não apenas temporalmente, mas sensorialmente”. Ele destaca que a baixa definição em relação a outros suportes padrão se tornou nos anos recentes uma espécie de fetiche estético para a tendência *lo-fi*<sup>12</sup>, e destaca que esse distanciamento “potencializa não apenas o ar de ‘recordação’ do filme,

---

<sup>12</sup> Estilo de produção musical que usa técnicas de gravação consideradas de baixa fidelidade.

mas principalmente seu ar de ‘vestígio’, ‘fragmento’, ‘rastros’, fazendo com que o espectador se veja diante de um mosaico de pequenas subjetivações inconclusivas dessas personagens, as quais podemos entender tão pouco” (ARAÚJO, 2019).

Como destacou Michel Araújo, 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.

Com isso, as imagens e os sons do VHS não explicam nada; apenas sugerem, por meio de trechos de conversas, olhares misteriosos sem contracampo e eventuais explorações do espaço, respostas para os mistérios que o filme pretende investigar. Algumas conversas entre os primos fazem referência a cidades em volta da fazenda que teriam sido submersas por uma represa; uma das primas conta que, ao montar seu cavalo, foi levada por ele até a beira de uma estrada que nunca havia visto, sentindo uma enorme vontade de desaparecer; um dos primos revela uma experiência de quase morte na qual teria visto uma espécie de filme de sua vida. Há também momentos em que os jovens, por detrás de uma fogueira, adquirem ares sinistros; há ainda luzes e sons estranhos em um cafezal que sugerem, pelo som, uma invasão por objetos voadores não identificados (OVNIs). Eles também discutem, em tom de brincadeira, o destino da herança; falam de reforma agrária; brincam como pessoas recém-saídas da adolescência, com muito contato físico e eventuais insinuações de relações amorosas ocorridas em segredo.

Em sua encenação em grande parte improvisada pela equipe reunida numa fazenda durante algumas semanas, o filme, a seu modo, entra em sintonia com obras recentes – a maior parte delas feitas em tecnologia digital – vinculadas ao que se chamou de *cinema de fluxo*, isto é, a um tipo de cinema realista voltado ao transcórre da vida

diante das câmeras, possibilidade alcançável com mais facilidade pela tecnologia de registro ilimitado do vídeo. Como define Luiz Carlos de Oliveira Jr, esse cinema de fluxo surge a partir de um polo oposto ao que chama de *maneirismo* supersaturado de estilo presente no cinema contemporâneo, “buscando reinventar o cinema como se ele tivesse acabado de aparecer” (2013, p. 135-137). Para Oliveira Jr, enquanto, no maneirismo cinematográfico, temos “imagens ‘de segundo grau’ [...] que retomam outras imagens”, no cinema de fluxo, os filmes constroem suas experiências a partir de um corpo a corpo com o mundo, aguardando que o transcorrer da realidade diante das câmeras produza sua própria narratividade, fazendo uso de planos mais longos, criando dispositivos contemplativos e desenvolvendo estratégias visuais capazes de “produzir acontecimentos por um processo de narração automático” (2013, p. 136). Segundo o autor, nesses filmes, “o cineasta abandona a *mise en scène* para se tornar um instalador de ambiências ou um provocador/intensificador de realidades” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 137).

O filme de Bruna Carvalho Almeida sem dúvida bebe na fonte do cinema de fluxo, criando um dispositivo no qual os próprios atores empunham as câmeras, usando um roteiro bastante aberto, e podem criar seus personagens enquanto filmam a si mesmos. É claro, também, que os aspectos *maneiristas* não devem ser totalmente excluídos dessa experiência – afinal, trata-se da emulação de um registro doméstico de 25 anos atrás, e para isso é necessário conhecer e reproduzir uma série de características do registro amador de eventos privados gravados por grupos de amigos ou de familiares –, mas *Os Jovens Baumann* equilibra-se de modo competente entre esses dois polos apontados por Oliveira Jr. no cinema contemporâneo.

Porém, os registros domésticos realizados em VHS pelos jovens Baumann, e que são apresentados aos espectadores, durante os primeiros minutos, sem nenhuma explicação, são logo emoldurados por uma ampla elipse temporal construída pela narrativa, demarcada pela narração em *voice-over*. Esta, juntamente com imagens obtidas em vídeo digital de espaços vazios na fazenda, deixa espaço para questionamentos sobre as motivações dos jovens, mas não deixa dúvidas sobre os motivos pelos quais as gravações de 1992 estão sendo resgatadas: trata-se de investigar o desaparecimento dos Baumann. A partir daí, surge uma reflexão que diz respeito menos à história daquela

família ou às mudanças tecnológicas dos registros caseiros, e mais à atitude de integrantes das classes altas brasileiras em relação à sua própria posição social e a seus privilégios.

Não por acaso, o momento histórico escolhido pelas roteiristas Bruna Carvalho Almeida e Larissa Kurata para o desaparecimento dos jovens herdeiros de grandes latifúndios no interior do Brasil foi o mês de janeiro de 1992 – ano em que o país viveria o *impeachment* de Fernando Collor de Mello, descendente de proprietários de terras e coronéis do estado do Alagoas. Como relata a própria diretora, em entrevista realizada para a confecção do presente artigo<sup>13</sup>, a data foi escolhida deliberadamente, e isso fica bastante claro no texto narrado pela atriz Isabela Marinoto. Sua primeira entrada em cena, sempre usando somente a voz, ocorre aos 13 minutos de filme, após uma sucessão de longos *takes* dos primos na fazenda. Ela recita, com certa gravidade, o seguinte texto:

Esses eram os Baumann. Primos e herdeiros do sobrenome mais importante de Santa Rita d'Oeste. Eram donos desta fazenda que já tinha sido a maior produtora de café da região, mas que, com o passar dos anos, tinha virado só uma casa de veraneio com um pequeno cafezal. Nenhum dos jovens morava em Santa Rita d'Oeste. Já eram filhos das grandes cidades. Quando passavam suas férias aqui, se isolavam na fazenda e mal eram vistos pelos moradores da cidade. Tinham uma presença meio fantasmagórica, e foi assim até 1992. Foi naquela época que eu entrei pela primeira vez naquela casa. Eu tinha sete anos e estava com o meu pai, que veio arrumar o encanamento. Eu fiquei encantada com os azulejos escandalosos da cozinha; com o dossel de princesa no quarto das meninas. Eu cheguei a pensar que eles eram a família mais rica do mundo. Mas, poucos dias depois, tudo mudou. Eu acordei com os comentários de que algo terrível tinha acontecido naquela fazenda. Os jovens Baumann desapareceram, e depois desse dia os oito primos nunca mais foram vistos. Seus registros são a única prova de que um dia estiveram aqui (Texto de *Os Jovens Baumann*).

No relato da personagem (que nunca diz o próprio nome), o mote do olhar lançado às fitas dos jovens Baumann é a brutal diferença de classe. As memórias infantis da diretora dentro do filme nos remetem a itens superficiais como os objetos decorativos do quarto das meninas, mas o que sobressai é o abismo entre os jovens e as pessoas que trabalhavam eventualmente na casa – abismo que ela descreve como uma “presença

---

<sup>13</sup> Entrevista semiestruturada, realizada em São Paulo no dia 08 de novembro de 2019, com o objetivo de compreender o processo de concepção e de produção do filme.

fantasmagórica”, isto é: a fazenda funcionava um lugar de passagem do qual os jovens usufruíam sem deixar marcas e sem interagir diretamente com aqueles que lá trabalhavam.

A narradora retorna aos 23 minutos e comenta algumas imagens das fitas VHS em que os primos posam para a câmera com chapéus, bengalas e poses nobres, mas com um espírito adolescente e carnavalesco. É neste momento que ela revela que as fitas já haviam sido investigadas pela polícia, mas que nada de conclusivo fora encontrado. Segundo ela, o mistério teria sido suplantado pelo movimentado noticiário daquele ano de 1992, e ela dá três exemplos de notícias relevantes: o sucesso de Ayrton Senna na Fórmula 1; o divórcio de Lady Di no Reino Unido; os escândalos do governo Fernando Collor de Mello. A narradora escolhe momentos de destaque da vida de figuras ligadas à elite nacional e mundial, não mencionando outros fatos importantes daquele ano como a realização da conferência ECO 92 no Brasil, ou o massacre ocorrido no presídio do Carandiru, em São Paulo. Dentro da narrativa apresentada, o noticiário girava em torno da própria elite. Mais adiante no filme, ela dirá: “Assistindo às fitas, eu começo a me lembrar daquele verão de 1992. (...) De como parecia fácil e divertido para eles, enquanto para mim era muito desconfortável estar num lugar que parecia tão grandioso.”

Aos 35 minutos, a narradora retorna, e então podemos comparar sua trajetória pessoal a certa ascensão das classes trabalhadoras no Brasil, e também à crise econômica dos anos recentes:

Fiquei muito tempo sem pensar nos Baumann. Saí de Santa Rita d'Oeste ainda adolescente para estudar cinema em SP e morei lá por quase vinte anos. Mas depois de passar os últimos meses sem conseguir trabalho, decidi voltar para a casa dos meus pais. Assim que eu cheguei eles me contaram que os velhos tinham finalmente vendido a fazenda. [...]. O novo dono parecia feliz de se livrar daquelas fitas malditas (Texto de *Os Jovens Baumann*)

Aos cinquenta minutos do filme, sobre uma tela azul de VHS, temos a última entrada da narradora. Aqui, finalmente, ela parece encontrar uma resposta (ainda que bastante vaga) para o mistério que se dedicou a investigar: “Talvez esses VHSs sejam o último suspiro de uma família que, sem os seus herdeiros, está fadada a desaparecer. (...) Me pergunto se essas fitas tinham algum propósito, ou se, como tantas outras, são apenas

registros de jovens passando férias”. E então ela sugere ter encontrado uma resposta: “Entre tantas imagens, uma única fita se destaca e me apresenta um epílogo possível.”

Na sequência derradeira do filme que então se inicia, uma história de medo se revela por meio de cenas em que pouco se explica. Começa-se com um acontecimento insólito de estranhas luzes e sons no cafezal, o que leva os jovens a uma progressiva paranoia. Eles parecem desconfortáveis ao prepararem sua própria comida, chegando a matar uma galinha em frente à câmera, com expressão de enorme gravidade, e sem nada dizer. Um incômodo se instala, os jovens falam cada vez menos, observam a cidade ao longe pela primeira vez, do alto de uma montanha. Trocam olhares assustados. Fazem uma pequena performance, correndo pelo cafezal. Pulam juntos. E desaparecem no ar. Ao final de *Os Jovens Baumann*, Bruna Carvalho Almeida cria, pela reversão das imagens (como se apertasse a tecla *rewind* do aparelho VHS), um momento em que as personagens simplesmente somem diante de nossos olhos. Junto com elas, desaparece também a narradora que, até pouco antes, era a voz que nos conduzia por entre as imagens, tentando dar-lhes unidade.

Acredito que o sentido desse desaparecimento – dos Baumann e da narradora – está na irreconciliável tensão de classe que se estabelece entre ela e os jovens com quem nunca compartilhou diretamente qualquer experiência. O acesso que ela tem ao espaço privado de convívio desses jovens não é vivo e nem aberto, mas distante e póstumo. Assim, esse tipo de “*found footage* da frustração” (conforme descrito pelo jornalista Bruno Carmelo, 2019), remete-nos não apenas à ausência de respostas sobre os acontecimentos investigados pelo filme, mas também à impossibilidade de um encontro esclarecedor entre as partes – a diretora e os jovens. O filme parece sugerir que o rastro dos Baumann permanecerá para sempre opaco: eles nada produziram que pudesse ser aproveitado por alguém que não fossem eles mesmos; usufruíram de um espaço no qual não trabalharam e no qual nada modificaram; preocuparam-se apenas com o seu próprio gozo. E sumiram.

### ***Os Jovens Baumann* e o horror brasileiro contemporâneo**

A abordagem da realidade brasileira, de sua história e de suas tensões de classes, vem sendo continuamente testada por cineastas voltados ao fantástico e ao horror,

conforme se observa em filmes reconhecidos por analistas culturais e pesquisadores como peças importantes no debate político no cinema nacional, dentre os quais destacamos os longas-metragens *Trabalhar Cansa* (2011)<sup>14</sup> e *As Boas Maneiras* (2017)<sup>15</sup>, ambos da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, formados no mesmo curso de Cinema e Audiovisual da ECA-USP<sup>16</sup> no qual se formou a cineasta Bruna Carvalho Almeida.

De fato, não é raro que histórias de horror abordem questões políticas de maneira frontal, como se observa, por exemplo, na obra de um cineasta já mencionado neste texto: George Romero, consagrado desde o final dos anos 1960 por sua série sobre zumbis inaugurada com o longa-metragem *A Noite dos Mortos-Vivos* (*The Night of the Living Dead*, EUA, 1968). No entanto, é seguro dizer que, em anos recentes, cineastas nascidos em sua maioria nas décadas de 1970 e 1980, e que foram marcados pela enorme quantidade de filmes de horror voltados ao público infanto-juvenil nos anos 1980, parecem ter dado ao gênero uma dimensão particular, recorrendo com frequência ao repertório do horror (não raro com citações explícitas a filmes de cineastas como Romero, John Carpenter ou Dario Argento) em obras menos comprometidas com as algumas das convenções mais superficiais do gênero, como a preferência pelas cenas noturnas, as trilhas musicais calcadas em andamentos de suspense, as tramas sobrenaturais mirabolantes, os *jump scares* (pulos de susto), ou os desfechos catárticos e sangrentos.

O que se vê em uma grande quantidade de filmes ao redor do mundo, mas particularmente no Brasil, pode ser definido, conforme Fernanda Sales Rocha Santos, como “uma combinação de elementos de um realismo social e sensorial contemporâneo com procedimentos do cinema de gênero, particularmente do horror” (2019, p. 70). No caso do cinema brasileiro, podemos destacar filmes como *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), drama urbano adolescente com clara influência de filmes como *Carrie – A Estranha* (Brian De Palma, EUA, 1976) e *Suspiria* (Dario Argento, Itália, 1977)<sup>17</sup>, ou *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013)<sup>18</sup>, com suas homenagens a John Carpenter. Outros filmes brasileiros já mencionados anteriormente, como *Mormaço*

---

<sup>14</sup> Cf. trabalhos como os de SOUTO, 2012 e DORIA, 2016.

<sup>15</sup> Cf. trabalho de CAETANO, 2018.

<sup>16</sup> Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>17</sup> Cf. trabalho de BARRENHA, 2018.

<sup>18</sup> Cf. trabalho de SANTOS, 2019.



e *A Sombra do Pai*, também reúnem características importantes do gênero horror (a presença de ameaças violentas e inexplicáveis, a progressiva regressão das personagens a estados de pavor) à representação, feita em tons realistas, de problemas urgentes da sociedade brasileira, tais como a desigualdade econômica, a misoginia e a violência policial. Não se trata, nesses filmes, portanto, de tirar as personagens de sua vivência cotidiana para colocá-las diante do horror (como se observa em obras mais convencionais do gênero), e sim de revelar aspectos horríficos do próprio cotidiano.

Nesse sentido, *Os Jovens Baumann* parece fazer um ponto de inflexão nessa leva de filmes brasileiros ao direcionar seu olhar a aspectos aparentemente seguros da vida dos indivíduos das classes altas, mas percebendo as ameaças e rachaduras em sua própria ociosidade e alienação. Diferentemente dos outros filmes mencionados (como *Trabalhar Cansa*, *O Som ao Redor* e *O Clube dos Canibais*) *Os Jovens Baumann* não investe na criação de situações em que se percebe um enfrentamento entre classes sociais. Ao contrário, o roteiro prefere estabelecer a tensão por meio de uma lacuna temporal e de um mistério insondável. Mesmo assim, o destino que o filme imagina para os jovens Baumann coloca o horror claramente no horizonte, seja pelo discurso da diretora dentro do filme; seja pelas expressões das personagens em seus momentos finais em 1992; seja pela própria indexação genérica de *Os Jovens Baumann* aos filmes de estilo *found footage*, quase sempre identificados com o horror.

### Conclusão

Como já apontamos, a opção por alternar as imagens de VHS a outras em alta definição (num momento que corresponderia aos “dias de hoje” da diegese) acompanhadas da *voice-over*, dão ao filme *Os Jovens Baumann* uma camada de novidade em relação a obras de *found footage* de horror mais convencionais, pois o recurso do filme encontrado ganha ares mais reflexivos, em função, em primeiro lugar, da elaboração desses registros por meio da fala de uma personagem, mas também pela distância temporal, dentro da diegese, entre os registros e sua posterior edição, o que permite contemplar as imagens com uma curiosidade que transcende os fatos misteriosos e nos permite pensar sobre a história do Brasil e de suas elites.

Em 2020, num momento bastante dramático da história do Brasil, quando a viabilização econômica do cinema brasileiro promete se transformar em desafio fundamental, o longa-metragem *Os Jovens Baumann* ganha relevância também por apontar para a capacidade de reinvenção do *found footage* de ficção como proposta estilística de baixíssimo orçamento, capaz de promover reflexões sobre a nossa relação com as imagens, com a memória e com as experiências históricas, aqui mediadas pelo cinema de gênero e pelas tecnologias “caseiras” de registro de som e imagem.

## Referências

ACKER, Ana. O dispositivo no cinema de horror found footage. **Lumina**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 9, n. 1, 2015, pp. 1-17.

ALMEIDA, Bruna Carvalho; CÁNEPA, Laura. **Entrevista**: Realizada em São Paulo, no dia 08 de dezembro de 2019.

ARAÚJO, Michel. Os Jovens Baumann: Excertos e a transgressão de seus limites. **Vertentes do Cinema**. Jul, 17, 2019. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/os-jovens-Baumann/> Acesso em: 2 fev. 2020.

BARRENHA, Natalia C. Son tempos de miedo, de terror, de pesadilla: apropiaciones y subversiones em el horror social de *Matame por favor*. **Katatay**: Revista Crítica de Literatura Latinoamericana, v. 11, p. 91-91, 2018.

BORDWELL, David. Return do paranormalcy. **Observations on film art**. Nov. 13, 2012. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

CAETANO, Lucas Procópio. **Monstros gigantes, jaulas pequenas**: O modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Unicamp, 2018.

CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. “Fantasmagorias das imagens cotidianas: O estranho e a emulação do registro doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOBSKY, Maurício. (Orgs). **Visualidades hoje**. Salvador: COMPÓS/EDUFBA, 2013, pp. 79-100.

CÁNEPA, Laura Loguercio; MONTEIRO, Juliana Cristina Borges. Drácula Found Footage: Reflexões sobre um exercício de realização audiovisual. **Mediaciones Sociales**, Madrid, v. 17, 2018, pp. 243-258.

CARMELO, Bruno. Os Jovens Baumann: Os fantasmas se divertem. **Adoro Cinema**. Outubro de 2019. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-266873/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

CARREIRO, Rodrigo. A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror. **Revista Significação**, v. 40, n. 40, 2013, pp. 224-244.

CHERRY, Brigid. Stalking the Web: Celebration, Chat and Horror Film Marketing on the Internet. CONRICH, I. (ed.). **Horror Zone: The cultural experience of contemporary horror cinema**. London/NY: I.B. Tauris, 2010, pp. 67-85.

DORIA, Kim. **O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil**. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo, 2016.

GRANT, Barry Keith. Ansiedade digital e o novo cinema verité de horror e ficção científica. In: SUPPIA, A. (Org). **Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura**. São Paulo: Alameda, 2015, pp. 19-42.

ODIN, Roger. Le film de famille dans l'institution familiale. In: \_\_\_\_ (Org). **Le film de famille: usage privé, usage public**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 27-42.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

SANTOS, Fernanda Rocha Sales. Por causa de uma cerca: Território e narrativa cisados pelo medo em *O som ao redor* e *Historia del miedo*. **Dixit**, n. 31, jul/dez 2019, pp. 70-81.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, n. 25, dez. de 2012, pp. 43-60.