

# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Os Jovens Baumann: paisagem, fabulação e imagem arqueológica

[doi https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.60978](https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.60978)

Giancarlo Couto

[ID https://orcid.org/0000-0001-9757-522X](https://orcid.org/0000-0001-9757-522X)

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre- RS, BR E-mail: giancarlobcouto@gmail.com

Cristiane Freitas Gutfreind

[ID https://orcid.org/0000-0001-7333-3146](https://orcid.org/0000-0001-7333-3146)

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre- RS, BR E-mail: cristianefreitas@pucrs.br

### Os Jovens Baumann: landscapes, fable making, and archaeological images

**Abstract:** This article provides an analysis of the narrative and visual aspects of the full-length motion picture *Os Jovens Baumann*, directed by Bruna Carvalho Almeida and released in 2019. The film establishes a dialog/contrast between three narrative elements that blend together: narration (fable making), VHS found footage images, and images in the 16:9 aspect ratio. The analysis method encompasses both image formats used in the film, as well as its narration and dialog. We believe that, in this work, this separation shows that the process of investigation through image-based (archaeological) and narrative-based (fable making) layers is more important than unveiling the mystery surrounding the disappearance of the young Baumanns.

**Key words:** *Os Jovens Baumann*. Landscapes. Fable making. Archaeological images. Found footage.

### Os Jovens Baumann: paisaje, fabulación e imagen arqueológica

**Resumen:** Este artículo propone un análisis de la narrativa e imagen del largometraje *Os Jovens Baumann*, dirigido por Bruna Carvalho Almeida y estrenado en 2019. La película se desarrolla a través del diálogo / choque de tres elementos narrativos que se superponen: la narración (fabulación), la imagen VHS de found footage y la imagen 16x9. El método de análisis comprende los dos formatos de imagen utilizados en la película, así como su narración y diálogos. Creemos que, en la obra, esta separación muestra que el proceso de investigación a través de capas de imágenes (arqueológicas) y narrativas (fabulación) es más importante que la revelación del misterio que rodea la desaparición de los jóvenes Baumanns.

**Palabras clave:** *Os Jovens Baumann*. Paisaje. Fabulación. Imagen Arqueológica. Found Footage.

### Os Jovens Baumann: paisagem, fabulação e imagem arqueológica

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise da narrativa e da imagem do longa-metragem *Os Jovens Baumann*, dirigido por Bruna Carvalho Almeida e lançado em 2019. O filme se desenvolve através do diálogo/choque de três elementos narrativos que se imbricam: a narração (fabulação), a imagem VHS dos found footage e a imagem em 16x9. O método de análise compreende os dois formatos de imagem utilizados no filme, bem como sua narração e diálogos. Acreditamos que, na obra, essa separação mostra que o processo de investigação através de camadas imagéticas (arqueológicas) e narrativas (fabulações) é mais importante do que a revelação do mistério em torno do desaparecimento dos jovens Baumann.

**Palavras-chave:** *Os Jovens Baumann*; Paisagem; Fabulação; Imagem Arqueológica; Found Footage.

Recebido em: 22/09/2021  
Aprovado em: 15/06/2022

“Ele que o abismo viu, o fundamento da terra,  
 Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,  
 Gilgámesh que o abismo viu, o fundamento da terra,  
 Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,  
 Explorou de todo os tronos,  
 De todo o saber, tudo aprendeu,  
 O que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,  
 Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era.”  
 Ele que o abismo viu, *Epopeia de Gilgámesh*, Sin-léqi-unníni<sup>1</sup>.

Em 1992, um grupo de jovens primos, herdeiros de uma poderosa família cafeeira de Santa Rita D’Oeste, interior de Minas Gerais, sumiram sem deixar vestígios. Eles estavam reunidos na fazenda da família, por anos uma das maiores produtoras de café da região. Em 2017, a partir de fitas VHS encontradas na casa dos Baumann, uma narradora (a atriz Isabela Mariotto), que só se faz presente pela voz, busca retratar os últimos momentos de férias dos jovens. O espectador acompanha então os fragmentos desses dias derradeiros, tentando resolver o mistério insólito junto com a narradora. Essa é a perspectiva de *Os Jovens Baumann*, longa-metragem brasileiro de ficção dirigido por Bruna Carvalho Almeida, roteirizado por ela mesma em parceria com Larissa Kurata, e lançado em 2019.

Analisaremos aqui algumas cenas do filme, destacando as relações entre sua narração (fala, fabulação) e as imagens da obra, frisando a composição que se dá a partir de dois tipos de imagem, a das fitas VHS em estilo *found footage*<sup>2</sup>, e as imagens atuais, gravadas em 16x9, que dão contornos de documentário ao filme. Partimos então do pressuposto de termos três elementos narrativos que dialogam e se chocam entre si, a narração, a imagem VHS e a imagem atual. Acreditamos que esses elementos seguem as proposições de Deleuze (2018a; 2018b) na criação de um discurso indireto livre e que no filme infere sobre a decadência histórica das famílias de latifundiários brasileiros, através da paisagem (pensada aqui como imagem arqueológica), que articula esses distintos discursos no longa-metragem de Bruna Carvalho Almeida.

No artigo, passaremos então pelo conceito de Paisagem, destacando as relações entre

1 Tradução de Brandão (2020), verso de abertura da Epopeia de Gilgámesh, ano desconhecido, provavelmente entre os séculos XIV-XIII a. C.

2 “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 (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” (CÁNEPA, 2020, p. 166).

paisagem e poder a partir de Mitchell (2002) e da construção subjetiva da paisagem através dos questionamentos de Cauquelin (2017). Posteriormente, abordaremos a questão da fabulação e da imagem arqueológica em Deleuze (2018), entrelaçando com a narrativa e as imagens de *Os Jovens Baumann*. Acreditamos que o filme aqui tratado, se visto através desse prisma, carrega lições importantes acerca da análise da Imagem e da História para aquele que chamaremos de *investigador arqueólogo*, personagem desenvolvido aqui a partir das propostas teóricas de Deleuze (2018), Foucault (2016) e Gagnebin (2014).

### **Paisagem**

Ao se falar de paisagem podemos nos referir a diferentes campos de pesquisa. Na Geografia, Verdum et al (2016) destacam que existem duas grandes perspectivas, a paisagem como algo *concreto* e a paisagem como *fenômeno*, sendo comum às pesquisas entrelaçarem essas duas perspectivas, mesmo ao preferir uma delas. No estudo da paisagem como algo concreto, são priorizadas as “marcas que a(s) sociedade(s) humana(s) imprime(m) na superfície terrestre ao longo do tempo” (VERDUM ET AL, 2016, p. 132), ou seja, as marcas físicas e climáticas deixadas nos terrenos, natureza, ou espaços, que estão se transformando constantemente por diferentes fatores culturais, econômicos, climáticos etc. Essa abordagem se concentra então prioritariamente no espaço e em suas mudanças materiais no tempo. Já a abordagem fenomenológica da paisagem prioriza a relação do sujeito com o espaço, das infinitas visões que cada um tem em conexão com o ambiente, das relações sociais e do imaginário com o lugar.

A paisagem no cinema também já rendeu diversos estudos. Fioravante (2018) faz um mapeamento detalhado desse casamento entre Geografia e Cinema, destacando diferentes abordagens. Dentre elas, podemos ressaltar o cinema como ferramenta pedagógica para o ensino da Geografia, as representações de espaços e lugares criadas pelos filmes, além de dinâmicas industriais, tanto de circulação e distribuição mercadológica da indústria cinematográfica, quanto os jogos de representação dos espaços e ambientes criados nas obras. No que se refere às artes, podemos indicar as obras de Mitchell (2002) e Cauquelin (2017), que produzem análises de pinturas e fotografias de paisagem. A pesquisa histórica serve também de algumas dessas obras de arte para melhor entender as dinâmicas culturais, econômicas e sociais representadas na época de tais criações. É o caso dos trabalhos de Marquese (2007) e Novaes (2009), que analisam a paisagem da fazenda no período colonial, com os quais dialogaremos diretamente em nossa análise.

Para Mitchell (2002, p. 5), a paisagem é um processo constituído através das relações de poder. Já na primeira frase do livro, **Paisagem e Poder**, o autor afirma que o objetivo da obra é transformar “paisagem” em verbo, ou seja, realçá-la como um processo construído pelo social e

pelo subjetivo. Do mesmo modo, Mitchell (2002) destaca que se tornaram comuns duas visões sobre a paisagem: a primeira, contemplativa, que se baseia na pintura modernista da paisagem, pensando-a num movimento de progresso técnico do campo visual; a segunda, interpretativa e de raiz pós-moderna, que coloca em segundo plano a análise da técnica pictórica para se debruçar sobre uma análise semiótica e hermenêutica da paisagem, buscando entender suas construções ideológicas e psicológicas. O que Mitchell (2002) propõe é uma terceira via. Para ele, ao contrário do que as duas primeiras alternativas definem, a paisagem não é um símbolo de poder, mas um instrumento. Ou seja, a paisagem é um meio, um processo que se constitui através dessas relações de poder, enformada pela ideologia e processos subjetivos, ao mesmo tempo que se coloca e se constrói constantemente.

Fioravante (2018, p. 291) aponta que a visão de Mitchell fundamenta a abordagem da paisagem como “trabalho e função”. Nessa abordagem, “a noção de paisagem é duplamente um trabalho - produto da atividade humana que é capaz de prender sonhos, desejos e injustiças do sistema social - e uma função - algo que atua enquanto um agente social no desenvolvimento de um local” (FIORAVANTE, 2018, p. 291). Marquese (2007) destaca os apontamentos de Mitchell para relacionar a importância das pinturas de paisagens com o imperialismo do século XVII.

Como há um bom tempo indicam os especialistas, a pintura paisagista emergiu na Europa no século XV antes como ideia, como um “modo de ver”, do que como um gênero específico de representação visual. Com isso, ressaltam que o conceito de paisagem não é universal, isto é, não se fez presente em todas as sociedades humanas. Apenas em determinados tempos e espaços ele serviu como um constructo e uma forma de representação para dar conta das relações entre homem e meio ambiente. Ainda que a interpretação sobre a especificidade européia tenha sido reavaliada por aqueles que apontaram a existência de outras “civilizações paisagísticas” ao longo da história, os pesquisadores concordam a respeito do peso que o conceito e a prática adquiriram na Europa e em seus prolongamentos ultramarinos a partir do século XVII (MARQUESE, 2007, p. 57).

Sendo assim, a paisagem, pelo menos no que toca ao campo artístico, se organiza através da construção do olhar, do modo de ver, e não como simples representação. Esse modo de ver se sistematiza comumente a partir da visão do explorador, que busca levar civilização ao povo bárbaro de outros lugares descobertos. Dialoga aqui o encontro entre civilização e natureza a ser conquistada. Mitchell (2002) enfatiza, por exemplo, as diferentes representações feitas pelos ingleses das paisagens da Nova Zelândia, pintada como uma ilha paradisíaca a ser conquistada. A Austrália, por outro lado, demorou a ser representada, visto que não se sabia qual mensagem se queria passar com ela. Por fim, acabou por ser pintada como um local inóspito, com vastos desertos

áridos e cheios de perigo, lar reservado aos degredados da Colônia.

Cauquelin (2007) destaca a paisagem como uma invenção da Idade Moderna, não sendo encontrada em tempos anteriores, pelo menos com a mesma noção que temos atualmente. Acontece que, para a autora, é a pintura que modulou o ver. É a perspectiva que organiza o olhar, a pintura que realça as formas, a moldura que delimita o espaço do ver.

Quadro, forma, tela, como se queira, armadilha onde se cativa a natureza. Doravante, podemos recorrer ao “mostrar” da pintura para organizar as aparências, e a razão, que nada mais pode, dobra-se a esse imperativo, recupera o atraso e justifica o conjunto. São as leis da perspectiva, ela dirá. Esse “mostrar o que se vê” faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico - essa torre passa a significar o poder, essa árvore passa a significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istoria*<sup>3</sup> e suas razões discursivas passam para o segundo plano; e, veja, falamos de “planos”, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva (CAUQUELIN, 2007, p. 81-82).

Perspectiva. Não por acaso essa virada artística se apoia justamente no ponto subjetivo, no sujeito. Para Cauquelin (2007), esse ponto é fundamental. A paisagem é construída por nós, se dá como na retórica, uma construção linguística subjetiva. Ou seja, a retórica “compreende o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos” (CAUQUELIN, 2007, p. 118-119).

Todavia, a perspectiva guarda seus percalços. A paisagem é um fragmento subjetivo criado diante da totalidade da natureza. Guarda, então, sua dimensão de falseamento, visto que como aponta Cauquelin (2007, p. 124), “a perfeição é atingida quando se crê, não há mediação alguma entre a natureza — exterioridade total — e a forma segundo a qual ela é percebida”. A autora reforça que, com esse apagamento, a natureza (o Outro) passa a ser visto como nossa interioridade. Temos então a ilusão de uma perfeição. Aquela paisagem modelada pelo nosso modo de ver se transforma em imagem dada, fragmento perfeito da totalidade.

A nosso ver, *Os Jovens Baumann* se centra nessa questão, a paisagem onde ocorreu o desaparecimento dos primos se transforma no lugar ideal para a construção da narrativa ficcional. Além disso, o filme faz uma pergunta essencial: o que ocorre quando nos deparamos com uma fissura entre nós e o outro?

---

3 A autora utiliza aqui o termo “Istoria”, provavelmente em referência ao tratado de pintura de Leon Battista Alberti, Livro II, em que o autor destaca a importância e dificuldade de pintar a “istoria” (versão vernacular do texto da Toscana). Em português, essa palavra foi traduzida geralmente como “história”. Acreditamos que “narrativa” possa servir também, visto que Alberti expõe nesse momento da narrativa que compõe a pintura. Para mais detalhes, ver: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35402/2/ULFBA\\_ET\\_12\\_1123\\_FernandoBaptistaPereira.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35402/2/ULFBA_ET_12_1123_FernandoBaptistaPereira.pdf)

### Os Jovens Baumann: fabulação

As primeiras imagens de *Os Jovens Baumann* mostram a plantação de café da família (fig. 1) filmada pelo VHS em estilo *found footage*. Nessas primeiras imagens acompanhamos o cotidiano dos primos de férias em janeiro de 1992. Eles passeiam pela fazenda, jogam queimada, tomam banho numa represa, bebem e contam piadas. Estamos diante de situações leves e corriqueiras, de férias despreocupadas no interior.



Figura 1 - As plantações de café dos Baumann, primeiras imagens do found footage. Fonte: Os Jovens Baumann

O *found footage* é um subgênero geralmente ligado ao cinema de horror que carrega esse nome justamente por sua característica de *filme encontrado*. Esse filão se popularizou a partir do longa estadunidense *A Bruxa de Blair*, concebido por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez e lançado em 1999. Assim como em *Os Jovens Baumann*, na obra de 1999, vemos diversos fragmentos de filmagens dos últimos dias dos jovens que desapareceram. Grande parte do sucesso de *A Bruxa de Blair* se deveu justamente pelo clima de veracidade das filmagens, calcado num tom documental e vendido como uma montagem de cenas verdadeiras, que havia acontecido com personagens reais. Em *Os Jovens Baumann*, essas imagens em VHS servem como fragmentos que precisam ser

montados e investigados. Fora de ordem e dissonantes, eles funcionam como diversas pistas a serem analisadas. Durante os 12 primeiros minutos de projeção, acompanhamos esses fragmentos, até uma imagem derradeira, que tranca, como se contivesse uma falha na fita. A tela fica preta por alguns segundos até ser substituída por um longo plano aberto atual. Estamos diante da paisagem da fazenda Baumann (fig. 2).

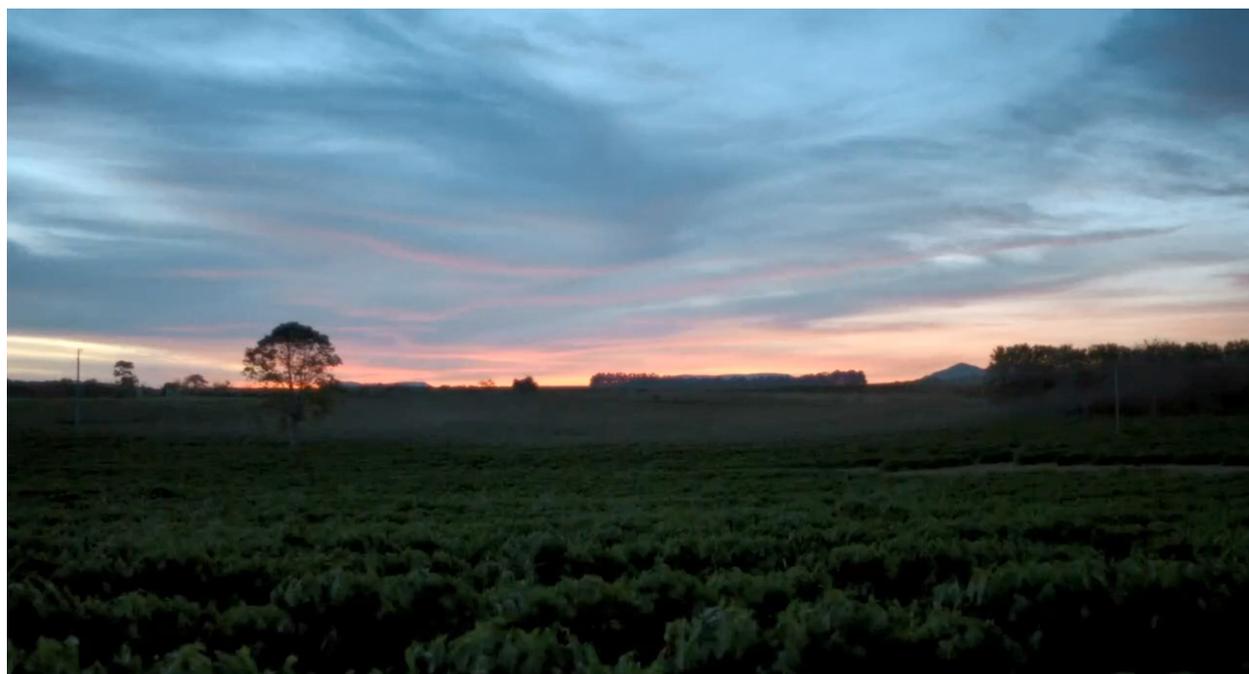


Figura 2 - Primeira imagem em 16x9 do filme, onde vemos, em uma panorâmica, a paisagem da plantação. Fonte: Os Jovens Baumann

A partir desse momento o espectador percebe a troca do formato de imagem, bem como da qualidade de captação. Enquanto as primeiras imagens foram de fato produzidas com câmeras VHS dos anos 1990 (CÁNEPA, 2020), essa destaca uma bela paisagem bem fotografada, ao estilo do cinema contemporâneo. A segunda questão é a diferença de perspectiva. Enquanto as primeiras imagens em VHS são feitas de dentro da plantação, aproximadas pelo ponto de vista do personagem e tremidas pelo uso da câmera na mão, as imagens atuais são distanciadas, panorâmicas, elevadas e estáticas, feitas em um tripé. Neste momento, entra então a primeira narração em *voice over* do filme, falando sobre os Baumann, jovens que apareceram nas imagens em VHS. A narração é feita por uma personagem que só aparece pela voz, ou seja, por seu ato fabular. Ela narra sobre os momentos de sua infância e sobre o encanto que a fazenda dos Baumann trazia a seu olhar infantil, maximizado pelo poder da família cafeeira. Enquanto o texto é narrado em *off*, temos imagens atuais da casa vazia. A câmera passeia pelos cômodos, mostra o ambiente e destaca a imensidão da fazenda, que agora não pertence mais aos Baumann, nome fadado a se extinguir, assim como seu

poder e seus herdeiros, “Talvez esses VHS sejam o último respiro de uma família inteira, que sem os seus herdeiros está fadada a desaparecer”, diz a narradora aos 54 minutos de projeção. Após o texto inicial, retornam as imagens em VHS, mostrando o cotidiano de férias dos jovens. Em pouco mais de 15 minutos de projeção estão lançados os três dispositivos audiovisuais que formam *Os Jovens Baumann*. Assim começamos a analisar os distintos atos narrativos.

A narradora se coloca como uma espécie de detetive, que, ao receber a caixa com as fitas dos últimos momentos dos Baumann, passa a analisar o material. Nós espectadores só temos a sua voz e as impressões que ela tem sobre as imagens, tanto as fitas que acompanhamos como pelo próprio espaço da fazenda como uma paisagem. A primeira parte da narração, através de frases curtas, estabelece uma visão dos Baumann, olhar que não temos nas imagens mostradas anteriormente. Inclusive, tais imagens têm pouca importância narrativa e de apresentação de personagens, não conseguimos decorar os nomes dos primos, as falas deles se sobrepõem, contam histórias confusas de outros tempos e pouco apresentam de si. Não é possível nem entender se são próximos fora daquele espaço (fazenda) e daquele tempo (férias). É somente a partir da fala da narradora que começamos a fabular sobre esses personagens. A narração inicial: “Esses eram os Baumann. Primos e herdeiros do sobrenome mais importante de Santa Rita d’Oeste, aqui no sul de Minas Gerais”, dá o tom da importância dos jovens em seu contexto. Trata-se aqui de uma família conhecida, dona de terras, no interior, local onde o sobrenome geralmente carrega importância nas relações pessoais. Tal questão se acentua na fala seguinte: “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”. Restam o sobrenome e a história. Os Baumann não são mais os mesmos poderosos de antigamente. A fazenda, uma das maiores produtoras de café, se tornou mera passagem de veraneio. Descobrimos na sequência que nenhum dos jovens morava ali, “já eram filhos das grandes cidades”. Quando vinham, não se comunicavam com os moradores, “tinham uma presença meio fantasmagórica”. Essa última sentença nos parece fundamental, pois gira a chave do discurso. Se até então somos apresentados aos jovens e a importância de sua família, agora entendemos que eles não estavam mais na mesma dimensão dos demais moradores. Está estabelecida aqui a impossibilidade de choque entre os Baumann e a narradora, explicitado no restante do discurso: foi naquela época que ela conheceu a casa, se encantou, mas logo se deparou com o desaparecimento completo da família.

Há uma semelhança narrativa muito grande entre *Os Jovens Baumann* e *Crônica da Casa Assassinada*, de Flávio Cardoso (2021), romance que provavelmente influenciou a obra de Bruna Carvalho Almeida. No livro de 1959, conhecemos a história dos Meneses – família latifundiária mineira outrora rica e influente, mas agora decadente –, contada através de diversos pontos de vistas

e estilos narrativos diferentes (prosa, diário e confissão). Tanto a narradora do filme quanto os narradores do livro compõem um mosaico de impressões diversas acerca daquela família poderosa e alheia à sociedade em que vivia. O leitor/espectador, por sua vez, tenta encaixar esses relatos para resolver os mistérios e tragédias que circundam as narrativas.

Lembremos dos últimos apontamentos que fizemos a partir de Cauquelin (2007). A paisagem se constrói através da perspectiva, ou seja, de modo subjetivo e por meio da linguagem. Nesse processo, no filme, o ato fabular nos parece fundamental. Não por acaso, é ele que funda os primeiros entendimentos da narradora acerca dos Baumann, apresentados de modo confuso e disperso através das primeiras imagens em VHS.

Cauquelin (2007) não menciona diretamente o filósofo Gilles Deleuze em nenhuma passagem de seu livro, mas acreditamos que essa influência esteja implícita. Assim como para a filósofa a paisagem se funda com a retórica, para Deleuze (2018) é o ato de fala, a fabulação, que funda a imagem arqueológica. Segundo Deleuze (2018), o cinema moderno tem como uma das principais características a separação entre o ato de fala e a imagem. Ao contrário do cinema clássico, a fala não depende da imagem, ela se torna discurso indireto-livre, “esse ato pelo qual o falado torna-se, enfim, autônomo” (DELEUZE, 2018b, p. 351).

Para entender o que é o discurso indireto livre no cinema devemos recorrer a outro livro de Deleuze, *Cinema — A Imagem-Movimento* (DELEUZE, 2018a). Na literatura, o discurso indireto livre se dá pela junção na narrativa do discurso direto e do indireto. Enquanto que no discurso direto há uma preocupação com o detalhamento da locução dos personagens, bem como a presença de sentenças declarativas, no discurso indireto a fala dos interlocutores é incorporada pelo narrador. No discurso indireto livre há então uma aproximação entre narrador e interlocutor (ou personagem), com uma mistura de discursos nas sentenças e sem separação completa entre ambos, como acontece em *Crônica da Casa Assassinada*, por exemplo. Não por acaso, o transporte dessa concepção para o cinema vem de Pier Paolo Pasolini, poeta e cineasta. Segundo Deleuze (2018a, p.123), o “cinema de poesia” de Pasolini se funda a partir desse jogo duplo entre discurso da palavra e discurso da imagem. No cinema, a imagem se dá através dos enunciados dos personagens, de sua visão de mundo ao mesmo tempo que há a visão subjetiva da câmera, do diretor. “Tal desdobramento é o que Pasolini chama de uma ‘subjetiva indireta livre’” (DELEUZE, 2018a, p. 123). Ou seja, na imagem temos dois discursos que constantemente dialogam e se retroalimentam. Assim como no discurso indireto livre, em que narrador e interlocutor se confundem nas sentenças, no cinema podemos ter uma subjetiva indireta livre na constituição das imagens. Do mesmo modo, como acontece na literatura, o texto no cinema também pode comportar o discurso indireto livre que, para Deleuze (2018a, p. 122), é fundamental para se pensar a arte, afinal, nela “não há sujeito que aja

sem um outro que o veja agir e que o apreenda como aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa”. Logo, no cinema, temos o discurso indireto livre na fábula e a subjetiva indireta livre na imagem. Deleuze (2018b) vê no cinema moderno justamente essa ruptura entre fala e imagem, não havendo mais uma necessidade de reflexão ou até mesmo interação entre elas, o que, segundo o autor, é uma das marcas do cinema clássico.

Sendo assim, a narração que compõe *Os Jovens Baumann* se dá de modo indireto livre através da fabulação da narradora. Ou seja, o espectador é convidado a investigar com ela os fragmentos de imagens dos Baumann lidando com pistas e deduções feitas por meio da fabulação e da montagem. Desse modo, é essa narração que dá sentido às imagens fragmentadas mostradas anteriormente, buscando fabular sobre elas e assim criar uma resolução para o misterioso desaparecimento.

Nesse sentido, também, há uma cisão entre narração e imagens. Tanto pelo tempo como pelos formatos. A narradora visita os fragmentos em VHS assim como nós, ela também os monta, mas sua relação está sempre à distância, impossibilitada de se concretizar. Tal ponto é reafirmado justamente pela presença das imagens 16x9, as únicas que parecem se aproximar da narradora; são imagens atuais construídas a partir da sua perspectiva, mostrando a fazenda Baumann abandonada, a paisagem que resta. Como veremos ao final, além do encontro entre a narradora e os jovens ser impossível, a resolução do mistério pela detetive parece igualmente inalcançável. Todavia, esse fabular abre caminho para a imagem arqueológica, o desdobramento da paisagem que permanece como a ligação entre as imagens de 1992 e as atuais.

### **Fabulação e a fundação da imagem arqueológica**

Como Deleuze (2018b) aponta, esse ato de fala dado pelo discurso indireto livre funda a imagem arqueológica justamente por libertar a ligação direta entre fala e imagem. O ato de fala abre espaço para a fabulação, ou seja, para a criação da lenda e do mito, para um discurso que vai *além* do texto, um fabular que cria acontecimentos. “Indireto livre, o ato de fala torna-se ato político de fabulação, ato moral de conto, ato supra-histórico de lenda” (DELEUZE, 2018b, p. 351). Esse ato fabular também afeta as imagens:

A ruptura do liame sensorio-motor não afeta apenas o ato de fala que se encurva, escava, e no qual a voz só remete a si mesma e a outras vozes. Afeta também a imagem visual, que revela agora os espaços quaisquer, espaços vazios ou desconectados, característicos do cinema moderno. É como se a palavra, tendo-se retirado da imagem para se tornar ato fundador, a imagem, por seu lado, fazia ascender as fundações do espaço, as “bases”, potências mudas de antes ou de depois da fala, de antes ou de depois dos homens. A imagem visual torna-se arqueológica, estratigráfica, tectônica (DELEUZE, 2018b, p. 352).

A imagem arqueológica a qual Deleuze se refere aqui não é uma imagem que se liga com a pré-história, como ele bem delimita, mas sim como uma imagem que carrega camadas de nossa história, que precisa ser escavada, revirada, como o solo ao qual se debruça o arqueólogo em busca de fragmentos do passado.

Não à toa, o mito mais antigo que nos chegou em texto<sup>4</sup> relata as aventuras de Gilgámesh, rei sumério que buscou a planta da imortalidade no abismo submerso pelo dilúvio dos deuses, na fonte do conhecimento. Nesse sentido, para se alcançar o conhecimento é preciso atravessar as camadas da terra, partir da superfície e ir em direção ao abismo. Não por acaso, na abertura da epopeia, destacada em epígrafe neste texto, o herói é sábio porque viu tudo, chegou ao abismo e ao fundamento da terra, descobriu o que estava coberto e os caminhos conheceu. Como Brandão (2020) destaca, a ambiguidade de tradução dessa abertura revela o duplo sentido da função de se aprofundar:

As primeiras palavras do poema, *ša naqba imuru*, poderiam ser vertidas de duas formas, “ele que tudo viu” e “ele que o abismo viu”, uma vez que o termo *naqbu* pode ter dois significados, a saber: a) totalidade; b) o abismo subterrâneo de água que alimenta as fontes (BRANDÃO, 2020, p. 141).

Desse modo, ver e mergulhar adquirem sentidos semelhantes. O abismo tem o mesmo sentido da totalidade porque ele é a base de tudo. Fabular sobre isso, como aponta Deleuze (2018b), é escavar o solo, atravessar as camadas em busca do conhecimento encoberto. A relação com Foucault (2016) se dá ao pensarmos em camadas, pensarmos no que vai além da superfície, de seu fundo que reúne diversos fragmentos que fundam a superfície, das dessemelhanças que a sustentam. Nos voltamos “às camadas desertas de nosso tempo que dissimulam nossas próprias fantasias, às camadas lacunares que se justapõem conforme orientações e concatenações variáveis” (DELEUZE, 2018b, p. 352). Daí decorrerá, aponta o autor, a constância de imagens vazias, sem personagens ou com personagens vazios, mas que abrem espaço para o pensar do espectador, a possibilidade de escavar as camadas da imagem, virá-las do avesso, *lê-las*. Assim como, de diferentes maneiras, Cauquelin (2007) e Foucault (2016), afirmam que os sujeitos estão sempre em relação com a retórica, com a linguagem.

No filme essas camadas de linguagem e pensamento se desdobram em diferentes questões. Cánepa (2020), à sua maneira, as vê como a impossibilidade direta da luta de classes. Característica tão comum no cinema de horror brasileiro contemporâneo, aqui esse confronto é impossibilitado

---

4 A versão utilizada aqui remete aos séculos XIV-XIII a. C., mas Brandão (2020) estima que suas primeiras versões se popularizaram nos séculos XXII a. C., na Mesopotâmia.

também pelos formatos utilizados (VHS e 16x9). A narradora está num plano e os Baumann em outro:

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 (CÁNEPA, 2020, p. 177).

Tal “found footage da frustração” se torna um ponto peculiar ao cinema de horror brasileiro contemporâneo, marcado pela luta de classes muito bem investigada por Souto (2019). Se em filmes como *Trabalhar Cansa* (2011, Juliana Rojas, Marco Dutra), *As Boas Maneiras* (2018, Juliana Rojas, Marco Dutra), *O Animal Cordial* (2018, Gabriela Amaral Almeida) e *Mormaço* (2019, Marina Meliande), o insólito e o fantástico ensejam o conflito entre as classes média e baixa, em *Os Jovens Baumann*, é a impossibilidade desse encontro que propulsiona a narrativa. Além dessa impossibilidade de contato, acreditamos que o filme de Bruna Carvalho Almeida descreve, sobretudo, a decadência dessas famílias de alta classe do país. E essa questão se dá justamente pela paisagem da fazenda.

Marquese (2007), em seu estudo sobre as representações da paisagem das fazendas cafeeiras notou um dado importante: elas são poucas. A preferência dos fazendeiros se dava pelos retratos de patriarcas, das famílias, sós ou em posse de escravos, mas pouco se criou da paisagem como fazenda. Mas então qual a importância de se falar dessas pinturas e fotos tão raras? Isso se dá justamente pelo período em que essas paisagens foram produzidas: o final do século XIX, com a crise do café.

Como resposta a um mundo que estava desmoronando rapidamente por conta da ação do movimento abolicionista e dos próprios trabalhadores escravizados, Grimm oferecia aos fazendeiros uma representação de suas unidades que traduzia ordem, hierarquia e disciplina. [...] O gênero da pintura de paisagem, assim, só foi ativado pelos cafeeiros do Vale do Paraíba no contexto da crise final da escravidão. Algo semelhante já havia ocorrido no Caribe inglês na década de 1820, quando, acuados pelo movimento antiescravista metropolitano e pela resistência escrava, seus proprietários encomendaram a composição de gravuras de paisagem – como o indicam as obras de William Clark (1823) e James Hakewill (1825) – que apresentavam uma clara defesa do universo das plantations açucareiras escravistas. É bastante significativo que tenham sido os filhos dos primeiros fazendeiros que encomendaram essas pinturas. Tratava-se de um evidente esforço para registrar, em um quadro inerte, um mundo – como bem sabiam – prestes a ruir (MARQUESE, 2007, p. 76).

A pintura de paisagem cafeeira se dá então como decadência, como o último ato dos

herdeiros que tentam salvar no imaginário seu mundo que se perdeu. Toda essa movimentação conduz *Os Jovens Baumann*, diante dos últimos momentos de uma família que desaparece, a um mundo que ruiu e está sendo engolido pela terra. “Seus registros são a única prova de que um dia estiveram aqui”, comenta a narradora sobre os Baumann. Não por acaso, como bem notou Cánepa (2020), a data escolhida por Bruna Carvalho Almeida, 1992, para o desaparecimento dos Baumann é específica. É este o ano do *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, também um descendente de latifundiários. Tal relação é clara em determinada conversa dos primos, ao destacarem que o passado de glórias da família se foi e que, com uma reforma agrária, a fazenda seria invadida e perdida.

É nas paisagens que se funda esse horror aos últimos momentos. Aqui, em contraponto a um imaginário fabulado pelos herdeiros do café no século XIX, a paisagem adquire contornos de horror. Enquanto a projeção passa, os personagens se envolvem em paranoias com o campo, com visões de luzes e OVNI’S na plantação e elucubrações sobre uma represa que inundou uma cidade perto da fazenda. Em contraste a essas imagens, temos as imagens atuais em 16x9, que mostram os mesmos locais das fitas VHS, agora abandonados, quebrados, sujos e cobertos pelo limo (fig. 3 e 4).



Figura 3 - Dois primos conversam na beira da represa. Fonte: Os Jovens Baumann.



Figura 4 - O mesmo local, na atualidade, já quebrado e abandonado. Fonte: Os Jovens Baumann

A iminência de desaparecimento dos Baumann se fortalece no decorrer das fitas através da fabulação dos personagens, cujo ápice se dá como alegoria numa fala de uma das primas nos dez minutos finais de filme. Nessa passagem, a jovem brinca de balançar uma árvore depois da chuva, para sentir os pingos d'água caindo sobre sua cabeça. De repente, ela solta duas frases completamente desconexas entre si, ao mesmo tempo que troca seu sorriso por um ar sério. “Olha o sol, é muita felicidade”, diz ela sorrindo e observando o céu, ao que, quase que instantaneamente completa com ar sério: “Vai inundar tudo aqui”. Num primeiro momento, parece que ela se refere à chuva inundar o pátio, algo corriqueiro. Porém, se lembrarmos das cenas anteriores, se trata da mesma jovem que estava na represa se banhando e contando a história da inundação que acabou com as localidades próximas. Sua fala se torna fabulação, remete a algo que está além, o fabular que cria acontecimentos, como um gatilho para a ação que acontecerá, ao mesmo tempo em que se dá como se fosse uma fala sobre o passado - passado aqui sendo tanto as cenas anteriores, quanto o passado da inundação, mas também ainda o passado da família, que está acabando, prestes a ser submersa e esquecida. Como as cidades, ela até poderá ser lembrada em fala, mas sempre se dará como uma imagem do ausente, uma imagem da superfície que se mostra como paisagem, mas que não pode ser vista, pois foi abandonada. “Onde tá essa água eram quatro cidades, toda a extensão da represa, habitadas, que eles evacuaram as pessoas e encheram de água. Foram quatro cidades, cinco cidades, que foram submersas nesse processo. É bastante assustador.” Profere um dos primos na sequência anterior, na qual os dois se banham na represa. Enquanto isso, a câmera passa pela paisagem, demarcando o local onde estão as cidades submersas (fig. 5).



Figura 5 - A represa e as cidades submersas. Fonte: Os Jovens Baumann

“Destruíram tudo?” pergunta a jovem, ao que o outro primo responde: “Não, a água dá conta. Diversas vezes quando o nível baixa, tem foto disso, aparece a cruz das igrejas”. A paisagem abre espaço para a fabulação dos jovens acerca do passado, da inundação e conseqüente esquecimento da imagem da cidade. Um fragmento desse todo se mostra quando o nível da água baixa, mas ele não passa da marca de uma lembrança de outrora. Assim como as fitas dos jovens herdeiros desaparecidos e as pinturas de paisagem das famílias cafejeiras do século XIX, temos rastros de sua presença, mas nada além disso. “No final de 1992, os jovens Baumann já eram um caso esquecido”, comenta a narradora em outro momento. Mas cabe ao investigador arqueólogo relembrar:

O arqueólogo não pode temer remover a terra do presente, isto é, colocar em perigo as edificações que ali se erguem. Deve ficar atento a pequenos restos, a irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado (GAGNEBIN, 2020, p. 247).

Deleuze (2018b) destaca que as imagens arqueológicas, por se construírem em camadas, dão

a ver também através de fragmentos. Afinal, enquanto que na superfície temos dessemelhanças, os fragmentos subterrâneos (ou submersos, como é o caso aqui) produzem a ligação. Não seria essa a busca do arqueólogo, que aqui se assemelha tanto a um detetive? A busca por juntar fragmentos dessemelhantes, mas que apontam para o todo que se partiu e que conserva ainda tal ligação?<sup>5</sup>

Em suma, no cinema moderno, a legibilidade da imagem visual, o “dever” de ler a imagem, já não remete a um elemento específico como no cinema mudo, nem a um efeito global do ato de fala sobre a imagem vista, como no primeiro estágio do cinema falado. Com o ato de fala passando para outro lugar e ganhando autonomia, a imagem visual descobre uma arqueologia ou uma estratigrafia, ou seja, uma leitura que lhe concerne, e só a ela. A estética da imagem visual ganha, pois, uma nova característica: suas qualidades pictóricas ou esculturais dependem de uma potência geológica, tectônica, como nas rochas de Cézanne (DELEUZE, 2018b, p. 356).

Essa qualidade pictórica da imagem arqueológica se dá através de suas imagens de composição. Como nos quadros, em que as camadas de tinta recobrem a tela e criam a composição, na imagem arqueológica, ou estratigráfica, as camadas se dão através dos fragmentos que criam a imagem que está na superfície. Essa imagem se dá através dessa composição da história, dos fragmentos de diversos tempos, pois é uma imagem que dá a pensar, que deve ser escavada, revirada e lida. Afinal, para Deleuze (2018b, p. 368), “a história é inseparável da terra”. Sendo assim, “apreender um acontecimento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta de classes”. A história se dá como a terra, com camadas de discursos, de conflitos, de memórias etc, que constantemente se chocam, como placas tectônicas. Cabe ao investigador (ou arqueólogo) revirá-las para entender suas ligações.

E nesse processo a fala e a imagem se chocam, “o acontecimento é sempre a resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra” (DELEUZE, 2018b, p. 370). Não é ao acaso que Deleuze (2018b, p. 359) fala das “palavras e das coisas, ato de fala e espaço estratificado”, pois gira em torno desse combate entre fala e imagem, entre o dizer e o espaço. É essa relação que constrói as camadas da história, onde o novo recobre o antigo. Para descobrir essa terra da história é preciso então fazer o mesmo movimento, abrir espaço pela fala, revirar a imagem.

Logo, a análise do discurso indireto livre dos personagens dessa sequência só é possível a partir do discurso indireto livre da narradora que se concatena com a subjetiva indireta livre das imagens mostradas, que proporcionam novas interpretações. É através da montagem que Bruna Carvalho Almeida revira as imagens e os discursos, produzindo uma linguagem cinematográfica própria.

---

5 Não nos esqueçamos também que em Gilgámesh, o abismo em que o herói adentra está ao fundo das águas do dilúvio. Ou seja, o desconhecido de outrora, pelas águas foi coberto e guarda a fonte do conhecimento (BRANDÃO, 2020).

Chegamos então à última sequência do filme. Com o mistério do desaparecimento insolúvel por parte da narradora, temos apenas pistas que giram em torno da paranoia dos jovens Baumann, com luzes na plantação, corridas pela noite e a mudez dos primos diante das paisagens na fazenda.

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 (Cánepa, 2020, p. 177).

E desse salto rumo ao desaparecimento resta a paisagem (fig. 6).



Figura 6 - Sequência final, o desaparecimento dos jovens Baumann. Fonte: *Os Jovens Baumann*

Cánepa (2020) conclui que esse desaparecimento dos jovens e da narradora se deve à impossibilidade de qualquer tipo de encontro entre eles para uma solução do caso. De nossa parte, acreditamos que tal ponto seja fundamental no decorrer da obra, mas não completamente compatível com o final. Cánepa (2020, p. 177) aponta o caminho, mas não o segue: “O filme parece sugerir que o rastro dos Baumann permanecerá para sempre opaco”, os jovens passaram por ali com sua presença fantasmagórica, nada produziram, nem modificaram, preocuparam-se apenas consigo mesmos e sumiram.

Acreditamos que o sumiço instantâneo, como um corte seco, destaca seu completo desaparecimento *sem* rastro além da paisagem. No final, os jovens não são um rastro, mas sim uma pista falsa. O rastro que importa não é o deles, por isso logo foram esquecidos, como relembra a narração em outra sequência da obra. Eles eram herdeiros, “mas já filhos das grandes cidades”, não pertenciam àquela paisagem. Sua passagem se dá pela superfície, mas a história já foi batalhada em outras camadas estratigráficas. Os jovens são apenas parte do discurso indireto livre, são

personagens que fabulam para remeter o espectador à imagem arqueológica. Por isso, o que permanece é a paisagem, ela é a alegoria que ainda se dá a ver, a imagem arqueológica das lutas que ali se travaram. Seu passado colonial superado pelo movimento antiescavidão. Essa paisagem ainda deixa seus rastros, é verdade, esse período não foi completamente superado; diversas vezes, quando o nível baixa, é possível ver seu rastro, a camada submersa ou soterrada. Deste modo, através do *rewind*, Bruna Carvalho Almeida lê as imagens, as vira do avesso, como indica Deleuze (2018b) e conclui que, no final, os jovens pouco importam. A paisagem, todavia, permanece.

Foucault (2016) nos ensinou que relações de saber e poder aproximadas na superfície podem encobrir conexões já superadas no subterrâneo. Não por acaso, a passagem final de seu *As Palavras e As Coisas* dialoga tão bem com esse momento:

Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico - então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia (FOUCAULT, 2016, p. 536).

É interessante perceber aqui a escolha da paisagem da praia para se falar da arqueologia do saber moderno. O filósofo francês discorre sobre a invenção recente do saber como o conhecemos, o que indica o próprio homem e sua noção de subjetividade como uma invenção recente das ciências humanas. Assim como seu surgimento está perto temporalmente, seu fim pode estar também e, como um rosto desenhado na praia, pode facilmente sumir, coberto pelas ondas do mar. Assim são os períodos históricos, como camadas de terra, diria Deleuze (2018b), que travam batalhas e se concatenam, mas somem, soterrados por outros períodos que o vencem. Nos anos 1990, o período dos Baumann se foi, assim como no final do século XIX o período dos barões do café escravocratas. Seus rastros estão presentes nas camadas profundas e fundantes da sociedade, não nos enganemos quanto a isso. A questão aqui, portanto, não é a resolução do desaparecimento instantâneo dos Baumann, mas sim as camadas de terra que aqui permanecem e, mais importante, seus fantasmas que ainda nos assombram por falta de resolução.

Desse modo, o investigador arqueólogo tem como missão não descobrir um passado (o que seria aqui o corpo dos Baumann, a resolução do mistério que os ronda), mas sim o processo de escavação (o olhar para a paisagem, as camadas que ela esconde e seu entorno, ou seja, contexto). É essa a lição que Gagnebin (2014) destaca ter sido legada por Walter Benjamin. Sendo assim, o ato de escavar essas imagens é o ato de revirar a terra da história, para melhor conhecer as camadas que a constituem. Só assim podemos entender a influência atual dos períodos anteriores. Se atualmente

o período escravagista e dos donos de grandes fazendas ainda nos assombra, ele precisa ser enterrado. Não num sentido de esquecimento ou ignorância, mas de vencido e superado.

A imagem da escavação não remete só ao abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar, mas, essencialmente, à lembrança e ao pensamento como formas de sepultamento: o verbo cavar, *graben*, pertence ao mesmo radical que o substantivo túmulo, *Grab*. O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida (GAGNEBIN, 2014, p. 248).

Se nossos acontecimentos contemporâneos demonstram o horror do suspiro dos fantasmas dos Baumann, Bruna Carvalho Almeida aponta que é através da escavação que o sepultamento desses corpos sumidos é possível. O tempo desses fantasmas passou, apenas enterrando-os é possível abrir caminho para o futuro.

### **Considerações finais**

Retomemos então a pergunta feita inicialmente: o que ocorre quando nos deparamos com uma fissura entre nós e o outro? Bruna Carvalho Almeida demonstra que, apesar de essa cisão ser frustrante num primeiro momento, guarda processos reveladores em sua jornada. Em *Os Jovens Baumann*, essa separação entre narração e imagem, entre a narradora e os jovens, nos mostra que o processo de escavação é mais importante do que a resolução. Se a distância entre o investigador e os jovens parece impossível de ser superada é porque o que realmente importa é a paisagem que ali permanece, bem como as camadas pelas quais o investigador/arqueólogo/historiador passou para chegar até aquele mistério.

Nos lembremos da lição mais antiga que Gilgámesh nos legou, repetida por séculos, se tornando certo lugar comum, mas que guarda grande importância: *naqbu*, o abismo de águas que o rei sumério atravessou em busca da imortalidade e do conhecimento supremo é também a fonte do conhecimento. Refere-se não só ao abismo de águas que Gilgámesh sonda, mas também à sabedoria que ele adquire por meio de sua investigação” (LEEUWEN apud BRANDÃO, 2020, p. 141). O final da epopeia deixa claro que, apesar da frustração inicial com a perda da planta da imortalidade conseguida no abismo profundo, o que importa mesmo é o conhecimento que o herói adquiriu acerca dos segredos dos deuses e da condição existencial humana. Em simples palavras: o caminho é mais importante que a chegada.

*Os Jovens Baumann*, portanto, traz lição semelhante. Apesar da frustração inicial com a impossibilidade de resolução do desaparecimento dos jovens, a investigadora entende que a paisagem que resta guarda o que realmente importa: a imagem arqueológica que permanece para ser

investigada, revirada, lida e experienciada. Não por acaso, partimos aqui da fabulação à imagem, da paisagem às camadas arqueológicas, nos aprofundando nas camadas do que se esconde. Assim como Gilgámesh, o investigador arqueólogo precisa ver o abismo.

### Referências

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Tradução do Acádio, introdução e comentários. In: SIN-LÉQUI-UNNINNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2020.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Os Jovens Baumann e o cinema de horror brasileiro contemporâneo: singularidades e diálogos. *Revista Mídia e Cotidiano*, v. 14, n. 3, p. 163-181, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/40795>>. Acesso em: 28 mar 2021.
- CARDOSO, Flávio. *Crônica da casa assassinada*. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 — a imagem-movimento*. 1. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_, Gilles. *Cinema 2 — a imagem-tempo*. 1. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.
- FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. *Ateliê Geográfico - Goiânia-GO*, v. 12, n. 1, p. 272-297, abr/2018. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/atelie/article/view/43532>>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 10. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2014.
- MARQUESE, Rafael de Bivar. A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm. *Revista IEB*, n. 44, p. 55-76, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34562>>. Acesso em 26 mar. 2021.
- MITCHELL, William John Thomas. Introduction & Imperial Landscape. In: MITCHELL, William John Thomas (org.). *Landscape and power*. 2. ed. Chicago, US: The University of Chicago Press, p. 1-34, 2002.
- NOVAES, Adriano. A paisagem da fazenda cafeeira através da iconografia no século XIX. *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. 2009. Disponível em: <[http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2009/11/25\\_adriano-novaes.pdf](http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2009/11/25_adriano-novaes.pdf)>. Acesso em: 27 mar 2021.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no*

**COUTO, Giancarlo; GUTFREIND, Cristiane Freitas. Os Jovens Baumann: paisagem, fabulação e imagem arqueológica**

*cinema brasileiro*. SciELO-EDUFBA, 2019.

VERDUM, Roberto; VIEIRA, Lucimar de Fátima dos Santos; PIMENTEL, Maurício Ragagnin. As múltiplas abordagens para o estudo da paisagem. *Espaço Aberto*, PPGG - UFRJ, V. 6, n.1, p. 131-150, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/view/5240>>.

Acesso em: 26 mar. 2021.