



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO- FAC/UNB

IMAGEM, ESTÉTICA E CULTURA CONTEMPORÂNEA

Erika Bauer de Oliveira

**INSURGÊNCIAS ANACRÔNICAS: O INVASOR COMO PERSONAGEM NOS FILMES
“O MEDO DEVORA A ALMA”, DE RAINER WERNER FASSBINDER (1974), “CADE
EDSON (2019), DE DÁCIA IBIAPINA E “MATO SECO EM CHAMAS” (2020), DE
ADIRLEY QUEIRÓS E JOANA PIMENTA**

Brasília/DF
2025

**INSURGÊNCIAS ANACRÔNICAS: O INVASOR COMO PERSONAGEM NOS FILMES
“O MEDO DEVORA A ALMA”, DE RAINER WERNER FASSBINDER (1974), “CADE
EDSON (2019), DE DÁCIA IBIAPINA E “MATO SECO EM CHAMAS” (2020), DE
ADIRLEY QUEIRÓS E JOANA PIMENTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor.

Orientadora: professora Dra. Gabriela Freitas

Brasília
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BO48ii Bauer de Oliveira , Erika
INSURGÊNCIAS ANACRONICAS: O INVASOR COMO PERSONAGEM NOS
FILMES "O MEDO DEVORA A ALMA", DE RAINER WERNER FASSBINDER
(1974), "CADE EDSON (2019), DE DÁCIA IBIAPINA E "MATO SECO EM
CHAMAS" (2020), DE ADIRLEY QUEIRÓS / Erika Bauer de
Oliveira ; orientador Gabriela Freitas. Brasília, 2025.
98 p.

Tese(Doutorado em Comunicação) Universidade de Brasília,
2025.

1. Filmografia . 2. Insurgencia. 3. Ruptura. 4.
Cartografia. I. Freitas, Gabriela , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a professora doutora Gabriela Freitas, minha orientadora, pelo seu apoio incondicional e tanta sensibilidade para trazer clareza e discernimento ao longo desses anos de estudos e escrita.

Ao meu pai Helio Marques de Oliveira (*in memoriam*), que sempre me estimulou a estudar e a ser independente, e minha mãe Melitta Bauer de Oliveira, por ser o que sou, e toda a minha ancestralidade.

Também agradeço ao meu companheiro Lineu Palaia, pela paciência e amor nesses quatro anos, sempre acreditando no meu trabalho, minhas filhas Cecília e Victoria, meus netos, pelos aprendizados e luzes, meus amigos queridos Dácia Ibiapina e Caique Novis, que me fortalecem sempre, minha colega e amiga, professora Elen Geraldine, pelo forte estímulo e por não me deixar desistir.

À Faculdade de Comunicação, por todos os anos de cooperação e aprendizados.

À Paramahansa Yogananda, meu guru, pela inspiração eterna.

E aos que não consegui citar, meu coração e agradecimento a todos. Afinal é uma vida inteira de luta, paixão e dedicação.

RESUMO

Neste trabalho procuraremos entender como os filmes “O medo devora a alma” (1974), de Werner Rainer Fassbinder, “Cadê Edson” (2019), de Dácia Ibiapina, e “Mato seco em chamas” (2020), de Adirley Queirós e Joana Pimenta, utilizam os enfrentamentos reais de uma sociedade violenta, sexista, racista, para possibilitar novas estéticas no espaço da cidade, misturados a um envolvimento da equipe de filmagem e atores sociais em contextos diferentes, para demonstrar o sentimento de medo do estrangeiro e do invasor nas sociedades ocidentais. Para isso utilizarei uma metodologia que vai mapear processos ligados à memória e atos de insurgência e com propostas dialógicas. Perceber como micropolíticas que movem o cinema na cidade de Brasília dialogam com propostas semelhantes no cinema alemão, construídas para romper com o sistema capitalista neoliberal, da ordem, da manutenção das fronteiras e da organização, exigindo uma reorganização. Esses três cineastas evidenciam em seus filmes a intolerância étnica, a alienação política, manipulação midiática, distopias e investigação de experiências individuais e coletivas vivenciadas em suas diferentes experiências históricas. Nos filmes estudados, os invasores provocam olhares, rupturas e inquietações pela simples presença nos espaços em que transitam. O medo nasce desse contato com o outro de classe, como em “O Medo devora a alma”, numa relação próxima, em que medo e ódio se instauram na convivência, para em seguida se transformar em utilitarismo. Nos filmes de Dácia Ibiapina e Adirley Queirós, o medo do invasor está no isolamento, no *apartheid* social, na força policial misturada a heroísmo para a outra classe se sentir segura.

PALAVRAS-CHAVE: Invasor; Estrangeiro; Afeto; Diversidade; Traumas; Cartografia;

Insurgência; Território; Ruptura.

ABSTRACT

This paper analyzes how the films *Ali: Fear Eats the Soul* (1974), by Rainer Werner Fassbinder, *Where Is Edson* (2019), by Dácia Ibiapina, and *Dry Ground Burning* (2020), by Adirley Queirós, portray the real struggles of violent, sexist, and racist societies to construct new urban aesthetics. These narratives are shaped by the involvement of film crews and social actors within different contexts, aiming to reflect the fear of the foreigner and the invader in Western societies. The methodology employed maps processes related to memory and acts of insurgency through dialogical approaches. The study further investigates how micropolitical dynamics in Brasília's cinema dialogue with similar strategies in German cinema, both of which seek to subvert neoliberal capitalist structures, borders, order, and systemic organization. These three filmmakers expose ethnic intolerance, political alienation, media manipulation, dystopian realities, and the investigation of individual and collective experiences shaped by distinct historical trajectories. In the films analyzed, the figure of the invader disrupts the social order simply through their presence in contested spaces. Fear emerges from this contact with the classed "other"—as in *Ali: Fear Eats the Soul*, where proximity gives rise to fear and hatred, which later evolve into utilitarian relations. In Ibiapina's and Queirós's works, the fear of the invader is rooted in social isolation, structural apartheid, and a militarized police force framed as heroic, deployed to maintain the comfort and security of the dominant class.

KEYWORDS: Invader; Foreigner; Affect; Diversity; Trauma; Cartography; Insurgency; Territory; Rupture.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Terrorista em terraço da Vila Olímpica, em Munique- 1972
- Figura 2:** I Encontro de Meninos e Meninas de Rua (1986). Jornal de Brasília
- Figura 3:** Alemães vindos de Berlim Oriental na fila para receber marco alemão (1986)
- Figura 4:** Bombardeio de Dresden e a tempestade de fogo
- Figura 5:** Muro de Berlim (1961) - construção de novas partes perto do Portão de Brandenburgo
- Figura 6:** Vista aérea da Praça dos Três Poderes. Brasília, 1960. Foto: Marcel Gautherot/IMS
- Figura 7:** Cena de Idade da Terra. Paloma Cinematográfica/Divulgação
- Figura 8:** Trabalhadores fazem fila para se cadastrar na construção de Brasília. (Foto: Arquivo Público do DF)
- Figura 9:** Cena do filme “Subterrâneos. 34 Filmes/ Divulgação
- Figura 10:** Multidão em frente ao Muro de Berlim enquanto guardas da fronteira da Alemanha Oriental derrubam parte da barreira Foto: GERARD MALIE / AFP/11-11-1989
- Figura 11:** Cena do filme “Cadê Edson” (2014), de Dácia Ibiapina
- Figura 12:** Cena do filme Era uma vez Brasília (2017), Adirley Queirós
- Figura 13:** Cena do filme “O Medo devora a Alma (1974), Fassbinder.
- Figura 14:** Andreas Von Lintel - 10.nov.1989/AFP
- Figura 15:** Ocupação Congresso Nacional
- Figura 16:** cena do filme “O medo devora a alma” de Fassbinder (1974)
- Figura 17:** cena do filme “O medo devora a alma” de Fassbinder (1974)
- Figura 18:** Vladimir Carvalho: companheiro velho de guerra (2005), Dácia Ibiapina
- Figura 19:** Trecho de “Confluências” (2024), filme de Dácia Ibiapina
- Figura 20:** Fotograma do filme “Cadê Edson? ”
- Figura 21:** Nova ocupação, prédio da Jarjour, em Taguatinga (2013)
- Figura 22:** Reprodução “Histórias de Brasília”
- Figura 23:** Ceilândia (1973) / Reprodução: Histórias de Brasília
- Figura 24:** Foto do Arquivo Público
- Figura 25:** Arquivo Público do DF
- Figura 26:** Era uma vez Brasília (2014)
- Figura 27:** Arquivo Público DF
- Figura 28:** Imagem do filme “Mato seco em chamas”
- Figura 29:** Cena do filme “Mato seco em chamas”

Figura 30: Imagem do filme “Mato seco em chamas”

Sumário

1 Introdução	11
Dácia Ibiapina e Adirley Queiros	20
2 Problema da pesquisa.....	22
3 Justificativa	22
4 Objetivos gerais e específicos	24
5 Metodologia	26
6 As recorrências insurgentes do contexto da Alemanha nos anos 1970 e de Brasil/Brasília nos anos pós- 2010 na sua relação com o cinema	29
6.1 Entendendo o contexto do cinema de Rainer Werner Fassbinder e seu percurso marginal	29
6.2 Brasília, a utopia, distopia, e o cinema como parte integrante	32
6.3 Percurso das margens: chegada e silenciamento de Adirley Queirós e Dácia Ibiapina. 39	
7 Invasor e medo: quais afetos afetam a cidade e aparecem nos filmes	46
7.1 A cidade assombrada pelo medo do invasor	46
7.1.1 Rainer Werner Fassbinder ou “O Fardo do silêncio e a necessidade de falar	50
7.2 Dacia Ibiapina	59
3.2.3 – Adirley Querós	73
8 Conclusão.....	90
9 Bibliografia	94
10 Filmografia.....	99

1 Introdução

Acredito que “num universo de pura ordem, não haveria inovação, criação, evolução. Não haveria existência viva nem humana” (Morin, 2005, p. 89). Assim também aconteceria com a pura desordem. Aceitar a inquietação como parte da vida, a impermanência, a desintegração é também enfrentar a sua regeneração. A cadência da memória e da intuição, são parte desse trabalho como força e caminho.

Meu ponto de partida se inicia com a trajetória do cinema do pós-guerra na Alemanha, ou quase pós-guerra, no miolo da dor que levou muito tempo para ser curada, ou talvez reparada, mas talvez nunca resolvida. As guerras deixam marcas profundas, traumas que permanecem por muitas gerações. Me considero como parte disso. Pretendo, também, discutir os contextos que influenciaram novos cinemas e novas visões do século 21.

Gostaria de apresentar nesta pesquisa um contexto que traz a necessidade de discutir também o cinema de Dácia Ibiapina e Adirley Queirós. Para isso, me colocarei como uma pesquisadora e cartógrafa que vai focar a relação com o cinema, na proposta cartográfica que faço a seguir.

Todos fazemos mapas de nossos trajetos através dos lugares que nos afetam com maior ou menor intensidade, onde aconteceram os momentos que atravessam nossas vidas: um mapa de emoções (Bruno, 2002). Esse mapeamento construirá não só um caminho, mas também um novo olhar para a história que não percebemos. Segundo Suely (2018)¹, o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz germes de outros mundos em estado virtual.

Meu percurso sentimental e geográfico no cinema se inicia com alguns filmes em que trabalhei e que marcaram a minha relação com Belo Horizonte, cidade onde nasci e cresci. “Noites do Sertão” (1985), de Carlos Alberto Prates Corrêa, cineasta mineiro, é uma adaptação do livro “Buritis”, de Guimarães Rosa. O filme começa com os protagonistas em Belo Horizonte, numa casa de bairro nobre, Cidade Jardim, se preparando para uma viagem de trem pelo sertão mineiro até a fazenda da família, em Montes Claros. Os silêncios, a atmosfera grave e os deslocamentos de uma família de classe média alta mineira para o campo, a fazenda solene e seus mistérios, me impressionaram. Os espaços evidenciados na tela, os gestos contidos e vestidos de mistério, são a mais fina evidência de um lugar perdido no tempo, vestígios de um passado feito a ferro e fogo com o gado marcado e a presença de escravizados. Não havia conflitos fora da casa dos brancos, tudo o mais era invisibilizado, o olhar do “outro” estava

apagado. E ninguém questionava nada, comportamento que perduraria por algumas décadas. Os planos do filme não mostravam olhares dos empregados da fazenda, apenas a cozinheira, uma mulher negra e atenta às panelas, figurava como mais um elemento na pintura do filme.

Em seguida, “A Dança dos Bonecos” (1986), filme de Helvécio Ratton, outro cineasta mineiro, filmado também no interior de Minas Gerais (Diamantina), ruas de Belo Horizonte, com todas as cenas rodadas na zona sul da capital mineira. O filme conta a história de dois artistas populares, Geleia e Mister Kapa, que ganham a vida se apresentando pelo interior. A história tem uma reviravolta quando acontecem peripécias em torno da magia de cor violeta que surge de dentro de uma garrafa e que dá vida aos bonecos de Ritinha, menina que assistia ao espetáculo. Eles começam a perseguição pela cidade atrás da menina dos bonecos valiosos, porém o que chama a atenção do espectador de hoje, quase 40 anos depois, é o fato de não encontrarmos diversidade na cidade. Belo Horizonte era uma só, era pequena demais, branca demais no cinema. E não nos dávamos conta disso. Mas era, sim, um projeto. O projeto do cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada no Brasil.

Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes. (Cesar, 2017, p. 102)¹

Seguiu-se, conseqüentemente, um período de crise de identidade e sucateamento da cultura brasileira. Esse foi justamente o ano em que deixei o Brasil em busca de novas perspectivas como futura cineasta. O cinema mineiro já quase não produzia, sua produção era de dois longas por ano, quando muito.

Nos anos 80, o cinema independente, seja brasileiro ou de títulos internacionais, não chegava às salas de exibição tradicionais. Todos os clássicos da história do cinema assistíamos nos cineclubes, espaços com estrutura democrática e compromisso cultural e político. Belo Horizonte mantinha uma tradição na área do cineclubismo e da crítica cinematográfica, com o CEC – Centro de Estudos Cinematográficos, que existia desde 1951, além de ter criado um dos mais antigos cursos de cinema – Escola Superior de Cinema, fundada pelo Padre Massoti em

¹ https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12493/8743

Naquela época, a produção cinematográfica em Minas Gerais era pequena e carecia de políticas públicas para o setor. Segundo o maior portal sobre o mercado de cinema no Brasil, *Filme B*, a partir de meados dos anos 80, após os auspícios do cinema brasileiro sob a regência da Embrafilme e sua política protecionista, “houve um processo de esvaziamento econômico e político que culminou com o seu fechamento em 1990.

1961 e extinta em 1971, fundamental para a formação de toda uma geração de cineastas mineiros.²

Um dos lugares favoritos da geração 80 era o cineclube do Instituto Goethe. O diretor da unidade de Belo Horizonte, Roland Schaffner, era um importante divulgador da cultura alemã. Vivíamos ainda sob o clima da Guerra Fria e o Instituto Goethe atuava no fortalecimento da cultura da Alemanha Ocidental na América Latina.

Foi no Instituto Goethe que conheci o cinema de Rainer Werner Fassbinder e a cidade de Munique. Fassbinder assombrava-nos com seus filmes, numa visão profunda e crua, escancarando os escombros de um país ferido, mas que ainda não estava preparado para expiar a própria culpa. Lucia Nagib, professora e pesquisadora, confirma em entrevista:

[...] E havia coisas muito interessantes acontecendo no exterior, como, por exemplo, o novo cinema alemão. O trabalho que o Instituto Goethe estava fazendo no Brasil era extraordinário, de oposição aberta à ditadura militar. Eles passavam filmes proibidos, porque tinham imunidade diplomática e traziam filmes que não podiam passar no circuito comercial, transformando-se, então, numa espécie de centro de discussão de cinema, onde se discutia com liberdade. Nós tivemos acesso a muitos filmes alemães que chegavam aqui quase imediatamente após terem sido feitos, como os filmes do Herzog, do Wenders, do Fassbinder. E o cinema brasileiro estava naquela fase de decadência da Embrafilme que depois resultou no fechamento desastroso que o Collor impôs. Então, para o estudo do cinema brasileiro, ou se olhava para trás ou não era estimulante do ponto de vista intelectual com relação ao momento presente. (Nagib, 1994, entrevista)

Dois filmes de Fassbinder marcaram a mim e toda uma juventude belorizontina daquela época: “O Medo devora a alma” (1974), e “Eu só quero que vocês me amem” (1976). Ambos mostram uma cidade, Munique, que não permitia o afeto, encerrada em si mesma e aprisionada em costumes antigos e marcados pelo preconceito. A presença espiritual do nazismo estava lá, nos olhares, comportamentos, no abandono dos desajustados, nos sentimentos de medo, solidão e busca de identidade.

Naquela cidade também estavam guardadas as memórias da minha ancestralidade e ali eu me encontrava congelada. A falta de afeto apontada nos filmes de Fassbinder, era a presença intangível desse passado que colocava em questão o romantismo alemão do final do século 19.

A cidade de Munique, sem alma, pedia ajuda, Fassbinder e sua trupe gritavam. Os conflitos eram internos, a Alemanha dividida se recuperava ainda da forte doença do Nazismo. “O Medo devora a Alma” (1974) me marcou profundamente, por ser um filme que verbaliza o que não se mostrava nos jornais e nas tvs, o preconceito que habita o cotidiano, não só da

² <https://blogfca.pucminas.br/ccm/memoria-preservar-e-celebrar/>

Alemanha, e que por muito tempo se manteve como referência cinematográfica e se tornou motivo também desse trabalho.

Por quase nove anos caminhei pelas ruas de Munique, impregnada pelas imagens vistas naquele cineclube de Belo Horizonte, a dureza de uma geração que trazia as marcas da guerra e das derrotas. A cidade se mantinha como ruína de uma memória intocada por estar ainda em carne viva, silenciada na invisibilidade das obras de arte. Não tinha ideia que também reencontraria ali a história da minha família.

Descobri também que Munique era a cidade preferida de Hitler, além de reduto do NSDP - Partido Nacional Socialista, e a cidade escolhida por ele para cometer o seu primeiro golpe contra a República de Weimer, em 1923. Foi também o lugar onde fez a sua marcha histórica, percorrendo os monumentos da cidade. Quando lá estive, percebi que Munique buscava uma melhor auto-estima, silenciando seu passado recente. Disso resultavam filmes frágeis, que tratavam dos traumas de outra ordem, formando um “miasma” (rejeição), evitando enxergar e ter contato com a sua própria história traumática. Voltavam-se para as histórias que se passavam à margem do Holocausto. Com exceção de Fassbinder, que trouxe “As lágrimas amargas de Petra von Kant” (1972), nenhum outro diretor alemão, até os anos 80, se expôs tanto na linha de frente dessa dor.

Como se estivessem imunizados a partir de uma rejeição, cineastas alemães construíam muros para se protegerem das invasões do inconsciente de ruínas: os temas discorriam sobre drogas, prostituição - “Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída”, Uli Edel, (1981), sobre a RAF, facção do exército vermelho - “Os anos de chumbo”, Margarethe von Trotta, (1981), e as aventuras de um britânico excêntrico que quer construir uma casa de ópera em plena floresta amazônica, “Fitzcarraldo” (1982) de Werner Herzog, entre outros.

Na Alemanha, fui percebendo a importância da cura de uma subjetividade traumática, do silenciamento de memórias que precisavam ser reabilitadas, saindo de uma incomunicabilidade pela dificuldade de acessar o passado recente. Talvez pela ausência ainda de uma linguagem que comunicasse o que aconteceu.

Os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. [...]. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. (Benjamim, 1985, p. 198).

O crítico literário e professor da UNICAMP, Márcio Seligmann-Silva, num artigo intitulado “Literatura e Trauma” (revista Pro-Posições – vol.13, N.3 (39) set/dez.2002), escreve:

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, com pós-massacre dos armênios, pós-primeira grande guerra, pós-segunda guerra Mundial, pós-Shoah, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja, etc etc. Mas esse prefixo “pós” não deve levar a crer de modo algum em algo próximo do conceito de “superação”, ou de “passado que passou”. (SELIGMAN-SILVA, 2002, p. 136)

Nós habitamos esse passado, e o mal-estar nos acompanha. E nesse passado que habitamos, vivenciamos o desabrigo e a hostilidade, como sentenciava Freud, no seu texto “Unbehagen in der Kultur” (1930), “mal-estar na cultura”, que se liga também ao conceito de “Umheimlich”, estranho.

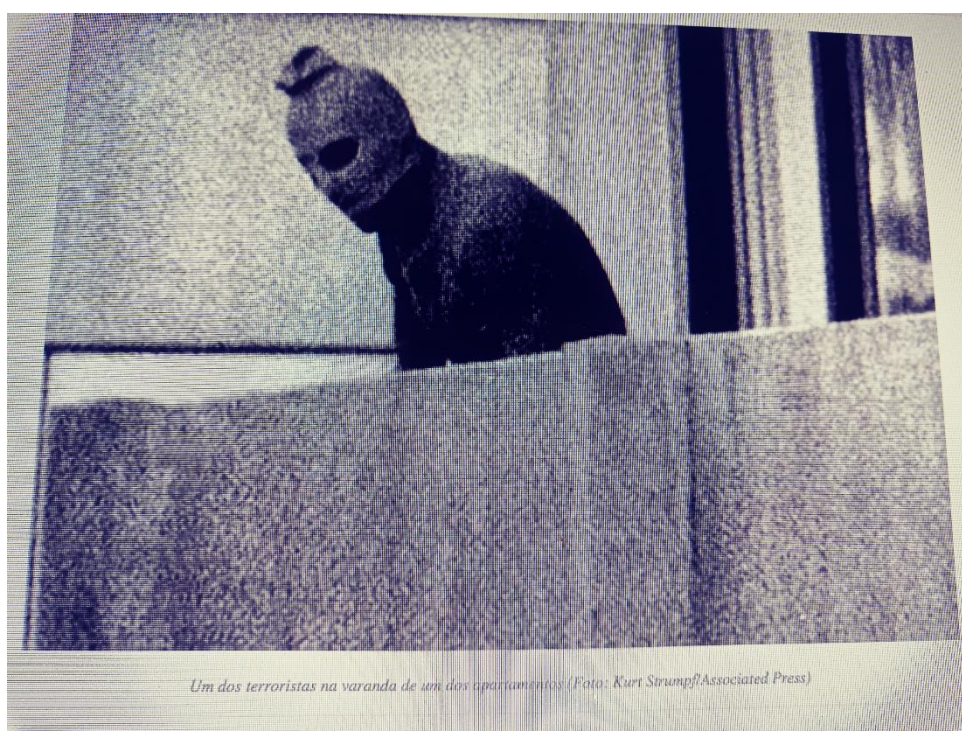


Figura 1: Terrorista em terraço da Vila Olímpica, em Munique (1972).

No período em que morei na Alemanha, meados dos anos 80/90, tive dois sonhos que simbolizaram importantes momentos do meu itinerário afetivo-geográfico e que mostravam que o chão em que pisava gritava a pergunta que ninguém ali conseguia pronunciar e que Vilém Flusser tão bem colocou:

Como viver depois de Auschwitz? Tal pergunta diz respeito, não apenas aos que são responsáveis, direta ou indiretamente pelo evento, nem apenas aos que por ele ficaram atingidos direta ou indiretamente: diz respeito a todos os participantes da nossa cultura”. (Flusser, 2019, p.10)

Nesse primeiro sonho, eu caminhava grávida sob inúmeros corpos de cadáveres no lugar que reconheci depois ser o Parque Olímpico de Munique, onde também morava na época e local

que ficou marcado, em 1972, pelo atentado terrorista organizado pelo grupo palestino setembro Negro. Especulando sobre o sonho, cheguei inclusive a uma história de que ali estariam enterrados muitos judeus, assassinados durante a II Guerra Mundial. Com o encerramento das olimpíadas de 72, as antigas casas dos atletas se transformaram num centro universitário para moradia de estudantes e onde morei durante dois anos. Depois desse sonho passei a perceber mais camadas históricas e com diferentes marcas temporais que deixaram cicatrizes indeléveis. Aquele solo era também o solo onde o pai da minha mãe havia lutado na guerra e os restos dessa memória habitavam o meu imaginário. O filme de Wim Wenders, “*Asas do desejo*” (1988), é emblemático a esse respeito, pois mostra o muro de Berlim como uma cicatriz da Guerra, as noites geladas e vazias da cidade como uma evidência de que “a distância que nos separa do evento não mitiga o abismo, escava-o ainda mais” (Flusser). Porque a distância vai dissolvendo a aura de horror que encobre o evento, e vai abrindo a visão da cena.



Figura 2: I Encontro de Meninos e Meninas de Rua. Jornal de Brasília (1986)

Fotos enviadas por um amigo, tiradas no “I Encontro de meninos e meninas de rua”, em Brasília, me fizeram sonhar com um filme que ainda não havia sido feito. Foi também tema e motivo da minha eloquência diante de uma banca classificatória para estudar na concorrida Escola de Cinema e TV de Munique. Convenci-os com um *travelling* imaginário daquelas crianças subindo a rampa do Congresso Nacional.

Olhando hoje para essa foto, algo me chama a atenção: as crianças, bem vestidas, caminham alegres e organizadas. Não ameaçam ninguém, apesar de serem os “meninos de rua”, e em grande quantidade. Me pergunto então quem as trazia e as organizava? Nesse espaço

imagético eu fiz uma tentativa cartográfica, a minha geografia afetiva. Por onde andam esses meninos hoje? Conseguiram melhorar a vida, trabalham, têm família?

Naquela foto, quando sonhei o *travelling*, soube que Brasília seria a minha próxima cidade. Percebi uma possibilidade de encontro com um país que ainda não conhecia, uma necessidade de colocar minhas mãos na construção de futuro.



Figura 3: Alemães vindos de Berlim Oriental na fila para receber marco alemão (1986)

Perto do meu retorno ao Brasil, em 1988, vivenciei a queda do muro de Berlim e suas consequências mais imediatas nas ruas da Alemanha. Uma multidão de cidadãos vindos da antiga “República Democrática Alemã” fazia filas nos bancos para trocar sua moeda pelo marco alemão. Essa seria a entrada para o mundo neoliberal. Podia-se vê-los diariamente invadindo supermercados e shopping centers, comprando tudo o que os tornasse aparentemente mais ocidentais - uma imagem emblemática de uma década que se encerrava e outra que se iniciava com o ritual do consumo e que iria se instalar por todo o globo terrestre. Com esse simbólico evento, a Guerra Fria chegava ao fim, promovendo a globalização de forma acelerada e efetiva. O capitalismo vencia e o neoliberalismo se instalava na subjetividade do mundo com ajuda da mídia, formando cidadãos que se tornariam eleitores da extrema-direita. “O que deu errado?”, perguntaria Fassbinder.

Logo depois, próximo a 1992, viajava por uma pista de alta velocidade entre Braunschweig e Munique, sul da Alemanha, onde tudo era plano e vazio, mas fora e dentro do meu imaginário, comecei a sonhar novamente com o Brasil e a nova década de 90. Nesse momento, a imagem de futuro se cristalizava e Brasília me chegava como uma imagem possível. A tristeza, como um afeto político (Gambini), paralisante, fez parte desse percurso, e eu precisava pensar fora dela, sair dessa política de aniquilação e buscar sentido numa ideia de construção. De repente uma brecha, uma rachadura, o desgaste, a morte (Morin, 2005) [OBJ]. A saída do eurocentrismo era o chamado para me aventurar novamente na periferia do mundo,

onde, nos anos 90, nós, brasileiros, estávamos imbricados. Havia algo que me trazia para esse cenário, talvez o cheiro, as árvores tortuosas, a terra vermelha, uma promessa de cidade-cenário. Os filmes de Brasília que me tocaram mostravam essa poeira, essa cor, como em “Conterrâneos Velhos de Guerra”, de Vladimir Carvalho (1992), ano do nascimento da minha primeira filha e a decisão do retorno. Nesse filme, assistimos à divisão absoluta entre o projeto magnífico, idealista, de alguns políticos, intelectuais e artistas, e a realidade com os milhares de trabalhadores que chegaram para a sua construção sofrendo com as péssimas condições de trabalho e sendo logo abandonados pelo sistema.

Vladimir retirou o véu dessa história e Brasília, que já nascia sendo documentada pelas câmeras de cinema, seria a musa de muitos cineastas que adotariam essa cidade e suas contradições para viver e filmar. Descobri que o cinema na capital do país, nascia muitas vezes na Universidade de Brasília, que sediou o primeiro curso de cinema do Brasil (1962), ano em que nasci, com a participação de nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos e Jean-Claude Bernardet, além de ser lugar também de debates calorosos entre estudantes e professores, discutindo a cidade, sua circularidade e realidade social.

Diversos documentaristas fizeram seus registros da cidade, muitas gerações vindas das salas de aula do Curso de Cinema da UnB, que já guardava histórias de início, fim e meio, ou seja, com a ditadura militar censurando, expulsando, retomando e novamente encerrando, trazendo professores de diversos lugares e saberes, ou seja, “confluências”, como dizia Vladimir em seu livro *Cinema Candango: matéria de jornal* (2002).

Mas ainda vivíamos sob um “*apartheid*” invisível, o cinema no Brasil era feito por homens em sua maioria e brancos vindos da classe média. Não seria fácil avançar.

Em 1970, durante o I Encontro Nacional de Cursos de Cinema em Brasília, Francisco Luís de Almeida Salles discursa na abertura:

[...] A duzentos quilômetros de Brasília certamente encontraremos a maloca. As camadas do nosso passado estão vivas, simultaneamente. A pedra lascada e Brasília são contemporâneas. Carregamos todo o tempo e todo o espaço do País. Nossa experiência, pois, nos parece original. A arte que propomos deve decorrer deste mundo [...]. (Salles, 1970, *discurso*)

Esse discurso utópico e visionário permeia as obras de vários cineastas à época como Marcos de Souza Mendes - *O Vidreiro* (1997), Pedro Anísio – *Conversa paralela* (1980), João Facó - *Fig meu anjo: os três poderes são um só: o deles* (1979). Todos foram alunos do curso de cinema e discípulos de Vladimir Carvalho. Enquanto o cineasta e professor Marcos Mendes realizava documentários clássicos, de observação, influenciado por Jean Rouch, Pedro Anísio e João Facó, da produtora Pedra Filmes, tinham uma forte marca de política contestatória e cinema marginal com muito humor em seus filmes. Um pouco depois estudou também o cineasta e

professor Mauro Giuntini – *Por longos dias* (1998), que havia se dedicado anteriormente à vídeo-arte, se enveredando depois pelo documentário e depois ficção.

Quando cheguei à Universidade de Brasília, encontrei Pedro Jorge de Castro, Marcos Mendes e Dácia Ibiapina. Enquanto Pedro Jorge pleiteava seu espaço e já afirmava sua rivalidade com o documentário e influência forte de Vladimir Carvalho, Dácia, com a marca de um cinema brasileiro político e engajado, e Marcos Mendes, com o cinema etnográfico de Jean Rouch, continuavam lutando pelo espaço não-ficcional dentro do curso de cinema. Entre os alunos que saíam estavam René Sampaio – *Sinistro* (2000), Jose Eduardo Belmonte – *5 filmes estrangeiros* (1997) e André Luis da Cunha – *Áporo* (1995).

Naquela época, 1996 a 2003, presenciei a produção de filmes do antigo curso de cinema, que mais tarde se tornaria curso de audiovisual, e nomes como René Sampaio, Cássio Pereira dos Santos, Adirley Querós, Camila Machado, Mariana Furomoto, Juana Salama, Lila Foster, Thiago Mendonça, Roberto Robalinho, Leonardo Feliciano, entre outros, se firmavam no meio audiovisual. Muitos deles se transformaram em fotógrafos reconhecidos nacionalmente (Leo Feliciano, André Cunha, André Carvalheira), editores (Juana Salama e Mariana Furomoto), design de som (Camila Machado), curadores (Lila Foster), diretores (Belmonte, Rene Sampaio, Cassio P dos Santos, Adirley Queirós, Roberto Robalinho, Thiago Mendonça).

Filmava-se ainda em película, porém o suporte em vídeo facilitava o orçamento e a funcionalidade. No CPCE – Centro de Produção Cultural e Educativa, os estudantes encontravam parcerias e apoio, principalmente com a gestão de Fernando Duarte, com as câmeras de U-matic e profissionais do quadro, que ajudavam a baratear os custos e proporcionavam bons experimentos para os documentários e exercícios de ficção. Poucos ou nenhum aluno tinha câmera - era muito caro na época, e a Faculdade de Comunicação planejava a compra de equipamentos que já estavam disponíveis no mercado, como as pequenas High-8, porém era tudo muito demorado, pois a burocracia exigia alguns requisitos que demandavam tempo. No final do curso, os alunos realizavam um filme escolhido pelo grupo a partir de um projeto escrito (o que permanece até hoje), e precisavam de melhor preparação e tempo, já que era feito em película. Filmes como “Mira Mura” (2002), de Camila Machado, sobre o percurso de uma estudante negra e sua dificuldade em acertar o caminho no espaço branco; “Rastro” (2002), de RC Ballerini, filme experimental sobre a dificuldade de um casal em manter um diálogo e por meio de tintas que invadem a tela ele revela a crise; “Um último dia” (2003), de Nara Riela, que faz reflexões sobre o tempo e a morte, com algumas especificidades estéticas e temáticas recorrentes como solidão, incomunicabilidade e perdas de um amor, de um passado, de um

futuro ou de um sonho. Há uma decepção, como se os jovens cineastas perdessem algo com a chegada da internet e sua velocidade.

1.1 Dácia Ibiapina e Adirley Queiros

Dácia Ibiapina, além de ser minha colega na docência da graduação na Universidade de Brasília, se tornou uma documentarista atuante e preocupada com a realidade da periferia de Brasília. No ano em que o curso de cinema da UnB, depois de muitas discussões e críticas, mas também aprendizados, se tornou curso de audiovisual (2003), Dácia realizava seu curta-metragem “O chiclete e a rosa” (2001), rodado em vídeo, apresentando a relação centro/periferia em Brasília a partir da presença de adolescentes e crianças nos bares de Brasília, geralmente acompanhados pela mãe, vendendo chicletes e rosas. Seu orientando Adirley Queirós filmava o trabalho de conclusão de curso, “O Rap, o canto da Ceilândia” (2005), sem roteiro e com muita energia acumulada daquela diferença sentida entre os colegas de classe média do Plano Piloto e ele, periférico da Ceilândia. Naquela época, Dácia teve divergências com parte dos professores que não queriam emprestar equipamento por medo de serem roubados na Ceilândia. Havia um abismo entre o Curso de Cinema da UnB, com estudantes brancos e moradores da Asa Sul e Asa Norte, ou Lago Sul, Lago Norte e a periferia.

Enxergo no cinema desses diretores, uma certa urgência em retratar uma cidade, uma periferia, uma sociedade injusta com sentimentos contraditórios, com a liberdade de um cinema que não se submete a nenhuma pauta política de vanguarda, se arriscando sempre e acreditando naquilo que o filme reúne com o corpo da equipe e comunidade e que se integra organicamente no território. Ou seja, conviver com a urgência do espaço da cidade foi também o que fez Fassbinder em seus 44 filmes (!), excessivamente transgressores e anarquistas, lutando contra a ordem social burguesa do milagre econômico alemão, assombramento que também encontro nos filmes de Dácia e Adirley.

Identifico também uma energia sincera para colocar o corpo em jogo. Um cinema anti pauta, onde as contradições estão presentes, como se o cinema chegasse antes da palavra.

Sempre filmando com as pessoas que gostam, como uma família reunida mais uma vez, e mostrando um corpo histórico que pertence a um determinado território, mais múltiplo, não negando as contradições, indo a campo e se abrindo para o imprevisível.

A década de 70, na Alemanha, foi marcada por uma onda de violência que vinha dos anos 60, com grupos de extrema esquerda que se espalhavam pela Alemanha Ocidental, como a Fração do Exército Vermelho (RAF) ou “Grupo Baader-Meinhof”. Foi uma tentativa por parte de alguns universitários da primeira geração do pós-Guerra, que atuavam a fim de deter uma

política conservadora, que marcaria um papel maior da defesa nacional contra os inimigos externos, polícia contra os inimigos internos, controle sobre a população, sem esquecer o desejo de restauração da autoridade estabelecida das instituições e dos valores tradicionais.

Como parte da primeira geração de cineastas do pós-Guerra, Fassbinder criticava o “milagre econômico” da era de Konrad Adenauer, nos anos 50, com suas várias leis que encerrariam a desnazificação, mas tendo como resultado pessoas com um passado nazista novamente no aparato político da Alemanha Ocidental, inclusive o próprio Adenauer. Esse período da história alemã marcou fortemente os filmes de Fassbinder - “O Casamento de Maria Braun” (1978), “Lola” (1981) e “Lili Marlene” (1981), entre outros.

Também é importante lembrar a perseguição aos homossexuais – “50.000 foram condenados por homossexualidade com base numa lei introduzida sob o regime nazi, e que durou até os anos 70. (Wikipedia/ Alemanha Ocidental).

Fassbinder rompe com a obediência alemã e o silenciamento dos traumas e feridas dos períodos pós-guerra, apontando para isso caminhos da insurgência e apresentando personagens vistos pela sociedade europeia como “invasores”.

No Brasil, a partir de 2010, ao mesmo tempo em que a produção do cinema independente favorecida pelos diversos incentivos fiscais criados no governo Lula está em franco crescimento, chegam também sinais de um esgotamento político, mostrando que o país estava em uma crise de nervos. Era a chegada de uma década crítica, com clara construção conservadora que se impunha com força midiática.

O cinema de Dácia Ibiapina e Adirley Queirós, em Brasília, assim como outros cinemas que surgiam por diferentes lugares no Brasil, já apontava para esse caminho de insurgência, necessário para o rompimento com uma sociedade branca e habitante do plano piloto. Seus filmes anteriores, “Entorno da Beleza” (2011), e “Ressurgentes” (2014) de Dácia Ibiapina, e “A Cidade é uma Só” (2011) e “Branco Sai Preto Fica” (2014), de Adirley Queirós, mostravam personagens que habitavam outras margens e dispostos a construir outras narrativas, diferentes do que se produzia na cidade. Os personagens, invasores, estranhos dentro de uma sociedade normativa, já apontavam para um rompimento com estruturas impositivas, conservadoras e preconceituosas.

A figura do invasor está presente tanto nos filmes de Fassbinder, quanto de Adirley e Dácia.

2 Problema da pesquisa

O que me fez chegar aos filmes de Rainer Werner Fassbinder, Adirley Queirós e Dácia Ibiapina e relacioná-los? Qual o motivo histórico de um paralelo entre eles nesse anacronismo? Muros, territórios, apartheids, invasões, marginalidades?

Essa urgência, sempre presente nesses diretores, se instala de forma surpreendente em seus filmes pela liberdade em expor esse corpo na cidade e suas contradições, tanto em forma quanto conteúdo.

A chave de análise “o invasor” como personagens – atores amadores e marginais, estrangeiros – e sua relação com a cidade e como a cidade reage a eles está presente em seus filmes.

Abordar mais a fundo esse cinema e relacioná-lo a uma cartografia da cidade, percebendo um ponto de inflexão que leve a um novo patamar de enxergar o espaço, é também um desafio da pesquisa.

Ao fazer uma investigação a partir desse corpus de filmes insurgentes, pretendo mostrar também a dependência de estruturas sociais que herdamos do passado e o sentimento de incompletude que estes mesmos filmes denunciam.

Como seria esse novo caminho apontado pelos filmes citados? Como eles nos apontam para uma “descolonização do inconsciente” (Rolnik, 2006), considerando que o pensamento se faz politicamente entre todos os agentes, como um esforço para restabelecer uma conexão do pensamento com uma certa esfera de nossas experiências enquanto viventes. Seria possível fazê-lo pelo afeto?

Outra chave que apresento como reflexão é sobre os cineastas e suas marginalidades. Esses cineastas também seriam invasores?

3 Justificativa

Por que esse trabalho é relevante para a comunicação? Fundamental dizer que toda a minha memória afetiva está atravessada pelo cinema, máquina de produção de afetos e sentidos no mundo.

Além dos muros, apartheids, territórios repletos de contradições e histórias de invasões e expulsões, os cineastas que pretendo estudar e relacionar anacronicamente - Fassbinder, Dácia

e Adirley, trazem em seus filmes rupturas com a obediência, e inúmeras críticas em seus temas e narrativas fílmicas, caracterizando-se como insurgências.

No caso de Fassbinder, seus filmes promovem uma implosão da sociedade alemã até então silenciada diante de seu passado histórico e conservadorismo doentio. No filme analisado, “O Medo devora a Alma”, o amor entre uma idosa alemã e um estrangeiro negro, marroquino, escandaliza a sociedade que os rodeia. Dácia Ibiapina, com seu documentário “Cadê Edson”, desconstrói o personagem, apresentado pela mídia como uma marginal e invasor. Aos poucos vai surgindo outro homem, buscador de seus direitos numa sociedade que o oprime. “Mato Seco em Chamas”, de Adirley e Joana, provocativo, coloca na tela as contradições do Brasil atual, com personagens mulheres, também marginais, presidiárias da periferia e negras, que constroem sua própria história, numa forma mista entre ficção e documentário.

De certa forma, esses cineastas também têm suas marginalidades, pois em seus contextos históricos são vistos como invasores de telas, com seus temas provocativos e constrangedores diante de uma sociedade relutante por mudanças sociais e equidades.

Será desenvolvido um mapeamento afetivo desse jogo da memória inventiva, que pretende refazer um percurso da história do cinema dessas cidades.

A escolha, não pela análise de filmes que contribuíram inicialmente para uma construção de identidade de uma cidade, um país, mas daqueles que romperam com o mundo cada vez mais como um confronto ideológico de “identidades”, territórios, subversão da hegemonia e desconstrução do germe colonial capitalista para uma nova constituição de espaço com grupos insurgentes e afetivos.

Para isso pretendo construir um caminho, um percurso que vai identificar lugares, marcando uma visão diferenciada, sinalizando também uma mudança política, econômica e tecnológica radicais.

Um passado mal estudado, mal trabalhado e forjado sistematicamente com as leis dos vencedores, ou seja, dos colonizadores brancos e europeus, não pode ficar impune. Precisamos abordar e discutir filmes que estão à frente das estruturas estabelecidas e desenvolvem um cerco junto aos coletivos insurgentes e atuantes na sociedade.

Memórias construídas e compradas por setores abolicionistas – como aquelas dos livros de história estudados nas escolas com a imagem da Princesa Isabel com a pena de ouro, redentora da abolição da escravidão, permearam as crises e sintomas de um desejo de potência para novos devires.

As consequências que nos chegam na contemporaneidade como sofrimento psíquico, a partir da leitura de Safatle (2018), o discurso do medo, da incapacidade na busca de justiça, a

camuflagem do racismo estrutural a partir da cordialidade é rompida nos filmes de Adirley Queiros e Dácia Ibiapina, que discorrerei ao longo desta tese, como também no filme de Fassbinder “O Medo devora a Alma”.

A dor está presente no cotidiano marcado pelo enraizamento da divisão de classes, raça e gênero. A escolha por esses cinemas anacrônicos, permite penetrar na multiplicidade de significados, gerando a riqueza de uma leitura mais subjetiva com sentidos mais amplos.

4 Objetivos gerais e específicos

Assim como o expressionismo alemão dos anos 30 e o próprio cinema de Fassbinder dos anos 70/80 me influenciou, levando aos subterrâneos das cidades mal-assombradas, também encontro no cinema de Ibiapina e Queirós caminhos rizomáticos, revelando um mundo interconectado de singularidades que formam os tecidos de uma cidade mais complexa e cheia de pontos de fuga, valorizando a diversidade.

Cada cidade tem o seu esconderijo. Os espaços que não enxergamos num primeiro momento podem nos surpreender quando nos desfazemos da correria do dia a dia e embarcamos no seu imaginário e realidade. Quando me lembro de alguma cidade, me acompanham imagens do cinema que atravessam essa busca, quase sempre subversiva, da origem das coisas, do afeto, daquilo que me constitui como ser humano, como cidadã do mundo.

E para falar de afetos e subjetividade na cidade a partir do cinema, é importante lembrar o quanto o cinema contribuiu e contribui para a produção de um imaginário que afeta a vida na sociedade. Encenações que se aproximam de um horizonte mais próximo dos afetos são capazes de potencializar força para acordar os sentidos, abstraindo-se da representação, preenchendo espaços vazios que nos habitam, favorecendo nossos territórios mais profundos, penetrados pelas imagens. Perceber também como um certo cinema contemporâneo, como os filmes de Adirley Queiroz e Dácia Ibiapina, têm usado os enfrentamentos reais de uma sociedade violenta, sexista, racista, possibilita novas estéticas no espaço da cidade, misturados a um envolvimento da equipe de filmagem e atores sociais.

As cidades contemporâneas, programadas cada vez mais para atenderem às necessidades do capital, inteligentes, cercadas, espelhadas e cheias de câmeras de vigilância, se adaptaram também às demandas da diversidade da sociedade, retirando do sujeito comum a sua rebeldia, com o uso de uma política que torna adaptáveis as engrenagens econômicas em direção ao individualismo.

É inegável que a virada 1970-1980 mobilizou todo um leque de meios para se alcançar no melhor prazo certos objetivos bem determinados (desmantelamento do Estado social, privatização das empresas públicas, etc) [...] entenda-se o conjunto de discursos, práticas, dispositivos de poder visando à instauração de novas condições políticas, a modificação das regras de funcionamento econômico e alteração das relações sociais de modo a impor esses objetivos. (Dardot; Laval, 2016, p. 191)

As imagens, os afetos e toda a nossa subjetividade caminham juntos na produção de imaginário e construção de poder. A escolha do cinema como forma de entender essa construção de complexas engrenagens se mistura à percepção de estar e agir no mundo a fim de contribuir para o esclarecimento de uma sociedade mais justa, ou melhor, menos abusiva e, quem sabe, mais atuante e consciente. Associar cinema com engajamento social, é promover esse encontro com um cinema mais diverso, com personagens dentro de um contexto social.

Este trabalho tem como proposta entender, a partir do cinema de Rainer Werner Fassbinder, na Alemanha, Adirley Queiros e Dacia Ibiapina em Brasília, em contextos bem diferentes, o sentimento de medo do estrangeiro e do invasor nas sociedades ocidentais.

Com a chegada da modernidade e sua garantia de felicidade, além da proteção contra o sofrimento a que os sujeitos contemporâneos são submetidos constantemente, torna-se necessário entender a construção do medo e examinar a invasão, os espaços de sua ocorrência e, mais precisamente, para a questão do território.

Mariana Souto, no seu livro “Infiltrados e Invasores – Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro”, escreve:

Examinar a invasão implica olhar para os espaços de sua ocorrência e, mais precisamente, para a questão do território. Para Raffestin (1993), o espaço é anterior, uma matéria-prima a partir da qual se produz o território, definido como o espaço apropriado, concreta ou abstratamente, por atores ou grupos. Um território é o espaço definido e atravessado por linhas de força e relações de poder. Ele envolve a referência implícita à noção de limite, que exprime a relação que um grupo mantém com uma parcela de espaço. (SOUTO, 2019, p. 175)

É o invasor que vai evidenciar essa emergência de territórios e limites, tanto nos filmes de Fassbinder, quanto em Adirley Queirós e Dácia Ibiapina. Entender essa relação anacrônica entre “O Medo devora a Alma” (1974), de Fassbinder, “Mato Seco em Chamas” (2020), de Adirley Queirós e “Cadê Edson” (2014), de Dacia Ibiapina, e a construção histórica do medo e das margens, é um dos objetivos deste trabalho.

Os filmes de Dácia Ibiapina e Adirley Queiros fazem parte de um encontro feliz entre realizadores que trabalham junto aos processos de eliminação, com estrutura de controle que trazem personagens que atuam à margem da sociedade, como uma revanche da vida contra a realidade. Algo também observado nos filmes de Rainer Werner Fassbinder.

5 Metodologia

“O desejo é a criação do mundo”
Suely Rolnik

Como iniciar uma investigação tendo a cartografia como pista do método de pesquisa para entender percursos e produzir afetos no cinema?

Essa é uma metodologia que surgiu a partir da necessidade de mapear processos ligados à memória e atos de insurgência que ainda não haviam sido mapeados na relação entre cineastas de diferentes momentos, mas com propostas dialógicas.

À medida que escrevia sobre meu próprio percurso, que se misturava também com a máquina-cinema, fui descobrindo que criava um mapeamento que não tinha nada de racional, como um jogo aleatório de filmes e lugares que começou a funcionar como um itinerário errante e interessante - misturei fotos do Brasil e da Alemanha na construção do texto cartográfico, percebendo linhas de fuga, que trouxeram os pontos de contato. Um exercício espontâneo que poderia não servir para nada, mas trouxe movimento para a minha pesquisa. Segundo Suely Rolnik:

As cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro. Concluindo: a produção do desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo (e indissociavelmente) material, semiótica e social. (Rolnik, 2006, p. 47)

Para construir essa cartografia, precisei reunir inicialmente o contexto do cinema de Rainer Werner Fassbinder e sua marginalidade, entender como foi que ele reuniu todo o passado da Alemanha, sua herança histórica romântica e derrotas mal resolvidas, em seu próprio trabalho. Para isso recorri a sua biografia, reunida em forma de entrevistas³. O mundo de Fassbinder está impregnado pela Alemanha de 1945 a 1982, seja em forma de imagem, inquieta diante de espelhos, geometrias que encarceram, ou mesmo a partir do próprio título do filme, como “O medo devora a alma”.

Da mesma forma que cheguei à biografia de Fassbinder, mapeei nas biografias de Dácia Ibiapina e Adirley Querós pistas igualmente importantes para tentar compreender o cinema de ambos, relacionando a urgência em retratar uma cidade, as injustiças mascaradas com sentimentos contraditórios que surgem fortemente numa sociedade neoliberal. Ou seja, com a

³ FASSBINDER – A Anarquia da Fantasia (1986, Jorge Zahar Editor)

virada do século 21 percebemos uma visão menos utópica refletida no cinema desses dois cineastas.

Na minha trajetória afetiva, sempre fiz e assisti a filmes como uma forma de reagir ao mundo em que se vive. Compactuei com a urgência dos lugares por onde passei, mas principalmente na Alemanha, onde tive que amadurecer como estrangeira, e em Brasília, quando reencontrei esse mesmo sentimento de indignação e assombramento assistindo aos filmes de Dácia e Adirley, impregnados de contradições, afetos e imagens que me atravessaram.

Neste trabalho, me permitirei distinguir como as micropolíticas que movem o cinema na cidade de Brasília dialogam com propostas semelhantes no cinema alemão, assim como foram construídos juntamente com o desejo de rompimento com o próprio sistema capitalista neoliberal, da ordem, da manutenção das fronteiras e da organização, e que de repente, numa força coletiva, com suas forças errantes, desterritorializantes, pedem passagem para produzir algo novo exigindo até mesmo de uma reorganização.

O cinema de Dácia Ibiapina e Adirley Queirós, assim como a cidade de Brasília e os afetos nela gerados, marcam um ponto de virada nesse risco que é a perda de sentido, que pode levar a um reposicionamento em relação à ordem até então prevalecente. O rompimento com normas, atitudes normalizantes, e com os jogos de poder capitalistas para se chegar aos financiamentos de projetos cinematográficos sempre criaram embates, rupturas, e os riscos que esses cineastas singulares assumiram, foram se radicalizando ao longo de suas carreiras. O mesmo se deu com o diretor alemão aqui estudado, Rainer Werner Fassbinder, que tem em seus filmes uma constante ruptura com normas, jamais se entregando ao sistema capitalista e formatos cinematográficos que interessavam ao mercado.

Esses três cineastas colocam em seus filmes um permanente contato com intolerância étnica, alienação política, manipulação midiática, distopias e investigação de experiências individuais e coletivas vivenciadas em suas diferentes experiências históricas. Minha experiência individual fez perceber tanto a realidade alemã quanto a brasileira, e aqui farei o cruzamento dessas realidades tão diferentes, mas também tão parecidas. Essa seria a linha de investigação, a princípio aleatória, cartográfica, que norteará a pesquisa.

Agora, poderíamos dizer que o critério que distingue as micropolíticas é, em última instância, o grau de intimidade que cada personagem se permite, a cada momento, com o caráter finito ilimitado da condição humana desejante e seus três medos – ontológico de morrer, existencial de fracassar e psicológico de enlouquecer. (Rolnik, 2006, p. 55)

Para estudar o trabalho desses três cineastas elegi também o espaço como elemento narratológico, assentando-o sob a perspectiva cartográfica de Deleuze e Guattari (1996), que

desloca a noção de espaço no entorno da tríade territorialização, desterritorialização e reterritorialização. A cartografia fornece um modo de pensar as subjetividades em sua produção, mapeá-las em seu percurso diaspórico”.

Para realizar sua intenção, o cartógrafo papa matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Nesta expedição, por exemplo, para traçar suas cartografias, foi se aproximando de tudo o que encontrava pelo caminho, assim como também daquilo de que se lembrava. (Rolnik, 2019, p. 232)⁴

Utilizarei o método da cartografia para compreender o cinema de Dácia Ibiapina, Adirley Queirós e Fassbinder como uma exploração geográfica dos afetos, psíquica e social, por intermédio de uma discussão teórica junto à análise dos filmes “O Medo devora a Alma” (1974), de Rainer Werner Fassbinder, “Cadê Edson” (2019), de Dacia Ibiapina, e “Mato Seco em Chamas” (2020), de Adirley Queirós e Joana Pimenta.

Os filmes de Dácia Ibiapina, Adirley Queirós e Fassbinder, contribuem para formação do nosso imaginário, tanto acerca do espaço e do desejo pela transformação, como também pelos movimentos surgidos do “entrecruzamento de linhas e fluxos” (Deleuze), encontro entre devires, modificando estruturas que parecem fixas, para uma desterritorialização de afetos e o surgimento de insurgências, pela figura do invasor, como abordarei adiante.

Além disso, pretendo mostrar como cada um desses filmes aborda as classes sociais, que na teorização marxista não adquirem sentido quando isoladas, mas conseguem trazer contrastes mesmo à distância, pois aqui não há uma invasão propriamente dita. Mas como isso se dá? É pacífico ou conflitante?

Para falar de invasão e medo, é importante lembrar os espaços de ocorrência da invasão, do território. Mariana Souto cita Raffeestin (1993, p. 174) em seu livro *Infiltros e Invasores*, que “o espaço é anterior ao território, preexiste à ação, uma matéria-prima a partir da qual se produz o território, definido como espaço apropriado, concreta ou abstratamente, por atores ou grupos”. O invasor mostra, reforça a emergência de territórios e limites. Nestes filmes estudados, os invasores provocam olhares, rupturas e inquietações pela simples presença nos espaços que lhe foram retirados ou que jamais lhe serão destinados neste sistema capitalista neoliberal. O medo nasce desse contato com o outro de classe, como em “O Medo devora a alma”, numa relação próxima, em que o medo e ódio se instauram na convivência, para em seguida se transformar em utilitarismo, já que aquele que não temos como expulsar pode vir a ser útil. Nos

⁴ Rolnik, Suely. *Esferas da Insurreição*.

filmes de Dácia Ibiapina e Adirley Queirós, o medo do invasor está no isolamento, no *apartheid* social, na força policial misturada a heroísmo para a outra classe se sentir segura.

6 As recorrências insurgentes do contexto da Alemanha nos anos 1970 e de Brasil/Brasília nos anos pós- 2010 na sua relação com o cinema

“Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o monte de detritos a seus pés chega aos céus. Essa tempestade é que chamamos de progresso.”
(Walter Benjamin)



Figura 4: Bombardeio de Dresden e a tempestade de fogo

6.1 Entendendo o contexto do cinema de Rainer Werner Fassbinder e seu percurso marginal

Para introduzir um pensamento contemporâneo e chegar ao cinema do século 21 que também pretendemos estudar, é preciso voltar à modernidade e “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1985, p. 225)⁵. Angelus Novus (1920), o anjo desenhado por Paul Klee e descrito por Walter Benjamin na nona tese do seu ensaio sobre o conceito de história, ao se voltar para o passado, se assusta com o que vê, o acúmulo de ruínas, poeira, nuvens, e na sua tentativa de acordar os mortos, se vê enredado por um forte vento, uma tempestade que o lança para o futuro. O progresso é aqui representado por uma tempestade. Estamos “dentro do tempo contemporâneo” e, ao contrário do que a mídia normalmente costuma afirmar, “transparente e

⁵ BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. 1985. Ed. Brasiliense.

verdadeiro” é o embaçamento que nos encobre. Somos cegos de tanto ver. Através do aparelho, a câmera, o cinema mergulha na realidade, mas também a distorce, estica, tece novos tecidos, imprime camadas e desordena.

A Alemanha ardeu em meio à fogueira do caos, da pressa, do medo, das distorções que poetas, pintores e cineastas já descreviam e anunciavam em suas obras do “*expressionismo alemão*”, movimento que irradiará suas sombras e nuvens ao longo das décadas do século 20 e para além dele. As incertezas arrebatavam artistas, filósofos, cidadãos comuns e filmes como “*Nosferatu*” (1922) e “*A Morte Cansada*” (1924), de Murnau, e *M*, “*O Vampiro de Dusseldorf*” (1931), de Fritz Lang, entre outros, reuniam os fantasmas do pós-guerra e o que ainda se avistava no horizonte em forma de cinzas, fumaças, cidades arrasadas e abismos.

Os gênios da paz, que a habitavam tão sensorialmente, foram evacuados, e tão longe quanto nosso olhar podia ir além dos cemitérios, toda a região circundante tinha se transformado em terreno do idealismo alemão, cada cratera produzida pela explosão de uma granada se convertera num problema, cada emaranhado de arame construído para deter a progressão do inimigo se convertera numa antinomia, cada farpa de ferro se convertera numa definição, cada explosão se convertera numa tese, com o céu, durante o dia, representando o forro cósmico do capacete de aço e, de noite, a lei moral sobre nós. (Benjamin, 1994, p. 69)

Expressão máxima desse sentimento, o cinema expressionista alemão vai influenciar o cinema mundial com um novo padrão estético, anunciando com luzes e sombras, além de personagens sinistros, as contradições de um sistema capitalista que crescia com todas as suas distorções - crises econômicas, sociais, políticas e éticas. As cidades cresciam, inchavam, expulsavam e gestavam bolsões de pobreza e miséria “[...] no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (Benjamin, 1994).

Benjamin já convocava os alemães para uma auto-reflexão, pois em nenhum momento a Alemanha “olhou de frente para o que foi perdido”, esperando por um messias que os tirasse desse sentimento de baixa autoestima para olhar o mundo como “parceiros de tratados comerciais”. Ou seja, uma incapacidade para traduzir a dor, a destruição, o genocídio e a derrota. Ele escreve sobre os narradores antes da modernidade, que compartilhavam suas vidas com outras gerações, chamando-os “narradores viajantes”, pois que quem viaja tem muito o que contar, conhecedor de suas tradições e experiências, diferente daqueles que permaneceram na sua terra natal. Porém, com o impacto ainda mais fatal da Segunda Guerra Mundial, a mídia passou a ocupar o lugar da ferida deixada pelos traumas da guerra, invertendo relatos e narrativas e mantendo apenas o que interessava ao capitalismo.



Figura 5: Muro de Berlim (1961) - construção de novas partes perto do Portão de Brandenburgo

Passaram-se quase 50 anos para que o cinema alemão novamente falasse desse sentimento de vazio, dos anos do silenciamento diante da dor. Novas experiências seriam transmitidas no cinema, lugar fundamental de produção subjetiva. O Novo Cinema Alemão, movimento inspirado na Nouvelle Vague, onda francesa das rebeliões e renovações dos anos 60, surge como uma nova força de vida naquele país, da mesma forma que no Brasil surge o Cinema Novo, movimento que vai retratar a realidade do país de uma forma criativa e bastante crítica, como uma renovação da linguagem cinematográfica. Assim como no Novo Cinema Alemão, no Brasil esse movimento era uma resposta dos jovens realizadores ao cinema tradicional, alienado da realidade política e social do país, mas sucesso nas bilheterias no final dos anos 50. Diretores como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Cesar Sarraceni levaram a sério a frase cunhada por Glauber “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Em um texto de 1994 da articulista da Folha de São Paulo Lucia Nagib (1994), para surpresa de todos, menciona o seguinte: “o Cinema Novo brasileiro foi uma preciosa fonte do Novo Cinema Alemão⁶. Ela continua:

Fassbinder chamou um de seus filmes de "Rio das Mortes" (1970), em alusão a "Antônio das Mortes", título que recebeu na Alemanha "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" (1969), de Glauber. Outro de seus filmes, "Die Niklashauser Fart" (1970), tem um personagem que imita Antônio das Mortes. Peer Raben, autor da maioria das trilhas musicais dos filmes de Fassbinder, contou-me que, junto com o diretor, assistiu entusiasmado a inúmeros filmes do Cinema Novo, no início dos anos 60. Conheceu Villa-Lobos e Guerra Peixe através das obras de Glauber, que lhe teriam fornecido farto material para suas próprias composições. (NAGIB, 1994)⁷

Assim como Glauber Rocha, o cinema de Rainer Werner Fassbinder chega como um “abalo sísmico” na Alemanha, trazendo um novo (velho) retrato daquela sociedade. Fassbinder dizia que “o cinema é mais quente que a vida”, e é justamente ele que vai romper com o

⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/25/mais!/15.html>

⁷ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/25/mais!/15.html>

silenciamento alemão da Segunda Guerra Mundial. A potência que reside em seus filmes se expressa também na sua frase sobre “não existirem acontecimentos, mas que o verdadeiro é o que vem da arte”. O realismo em Fassbinder era, portanto, mais uma atmosfera poética do que reconstrução do natural. E esse universo criativo também será importante para muitos realizadores que se seguirão.

Seus filmes estão permanentemente em contato com a intolerância étnica, alienação política, crueldade, terrorismo, “a loucura, o suicídio, a distopia paranoica, a manipulação midiática e a investigação de experiências individuais e coletivas vivenciadas no período entre guerras, e nos anos do pós-guerra em solo germânico”. (Roberto Cotta, 2016, pag. 19)

“O Medo Devora a Alma”, filme realizado em 1973 e que se passa em Munique, conta a história de amor entre uma mulher mais velha e um marroquino negro. Essa obra contém fortes críticas sociais misturadas também a um lirismo seco. Munique, cidade onde Fassbinder morava e conhecia muito bem, é impregnada pelo conservadorismo, fortemente presente nas relações interpessoais e na política.

Um filme extremamente humano, que se mantém atual, sobre sentimentos humanos dentro de uma comunidade. Já em outra fase, o filme “Casamento de Maria Braun” (1979) pode ser visto como símbolo do seu envolvimento com os temas do pós-guerra e as contradições, fantasmas e silêncios da história da “mãe” Alemanha, trazendo experiências e vivências pessoais decorridas durante sua infância e adolescência. Foi necessária uma tríade, composta pelos longas-metragens “O casamento de Maria Braun” (Die Ehe der Maria Braun, 1979), “Lola” (1981) e “O desespero de Veronika Voss” (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1982), para que Fassbinder esgotasse o tema do pós-guerra. Ele promove uma forte crítica ao milagre econômico de Konrad Adenauer, chanceler do pós-guerra (1949 a 1962) e toda a hipocrisia de um discurso da obediência, como justificativa por ter participado de mais uma guerra. Depois de um longo período distante desse tema espinhoso para a Alemanha, o diretor faz um percurso cinematográfico de devassa no imaginário alemão.

6.2 Brasília, a utopia, distopia, e o cinema como parte integrante

O Brasil viveu também um período de milagre econômico, assim como a Alemanha, e Juscelino Kubitschek construiu Brasília imbuído do espírito de criação de um símbolo de nova nação, modernista, e com fortes características europeias. Brasília representava uma ruptura completa com o passado, acreditava-se. Era uma forma de abolir as estruturas do passado de

classes da sociedade brasileira, sem passar por uma transformação profunda de consciência.

Segundo James Holston,

Embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil que se pretendia negar. O desenvolvimento social de Brasília é impulsionado pelas tensões e contradições entre as duas sociedades. (Holston, 1993, p. 30)⁸

A abolição das ruas, das esquinas e, conseqüentemente, dos pedestres, retira uma perspectiva importante que faz parte das cidades, que é a experiência da convivência, de tocar corpos que passam, olhares que se cruzam, alguém que se avista no seu caminhar característico. Mas os candangos – operários e familiares que construíram a cidade, foram lançados às ruas como expulsão do mercado de consumo de imóveis e dos automóveis, precisando se espremer nos ônibus diariamente. Esse fato irá prejudicar o próprio cinema da cidade, carente de experiência e da convivência com a periferia, já que o cinema naquela época era feito pelos jovens de classe burguesa.

Benjamin, se utilizando da famosa fórmula do jornalista francês Hippolyte de Villemessant (1810-1879), escreve:

Villemessant, o fundador do Figaro, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. Para meus leitores “, costumava dizer, “o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri “. Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. (Benjamin, 1994, p. 220)⁹

Brasília nascia e crescia num “apartheid social” que seus idealizadores e habitantes prósperos não queriam ver. As notícias de fora, contrariando Benjamin, eram mais importantes, já que a experiência local era ainda muito frágil e distante da realidade oficial. Essas contradições não passaram despercebidas pelos realizadores que se entusiasmaram, num primeiro momento, pela sua aparição, sua utopia, construção inovadora. Era uma aventura que levantava muita poeira e curiosidade pela imagem.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, “Brasília, contradições de uma cidade nova” (1967), dentro do espírito do Cinema Novo, uma pergunta permeia toda a narrativa: uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, seria capaz de reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?

⁸ HOLSTON, James. *A Cidade Modernista*. 1993. Companhia das Letras.

⁹ BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.220.



Figura 6 - Vista aérea da Praça dos Três Poderes. Brasília, 1960. Foto: Marcel Gautherot/IMS

A imagem acima é de uma vastidão sem limites. Um silêncio que ressoa os gritos do desmatamento, das orgias orçamentárias, da inviabilidade de um projeto utópico num país desigual, fome, estupros, sonhos perdidos. Nessa foto, eu me perco, para voltar e buscar novamente o sonho perdido, a gestação de um projeto de país que perpetuará todo o preconceito, mas que vai trazer junto a semente de irreverência e rebeldia dos filhos que foram excluídos, os bastardos, que farão a verdadeira luta, também no cinema contemporâneo.

O silêncio também me atravessa, e meu “corpo sem órgãos”¹⁰ (Deleuze e Guattari) se dissolve nele, tudo se conecta, tudo é desejo como possibilidade, pura expressão, ou mesmo explosão de liberdade. Em seu movimento nômade, por onde caminhará esse desejo livre, aberto às intensidades? O indeterminado, o que poderia ter sido e não foi. A prudência que não aconteceu diante de uma paisagem virgem e cheia de diversidade, vista e lida como inabitada pelos órgãos oficiais que não a amaram. Sua diversidade virou adversidade, e a ocupação se tornou exploração. Voltamos novamente a esse “corpo sem órgãos” como terra ainda não descoberta, no exercício que provoço avistando um horizonte não colonizado e tão perto de uma destruição, mas também tão fértil para os artistas que contestam seus próprios limites.

Em “A Idade da Terra” (1980), as alegorias usadas por Glauber para explorar seu discurso de resistência política são radicais na sua estética de quase bricolagem, marcadas pela

¹⁰ Esse é um conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari para falar da produção de um corpo mais intenso para a própria vida. Resgatei o conceito como resistência contra poderes que aprisionam e numa tentativa criar um devir nômade libertário, que se inicia no vazio e assim iniciar algo novo.

inventividade, improviso e fragmentação. Glauber revelava sua indignação e, ao mesmo tempo, uma explosão de esperança e alegria ao perceber o potencial da diversidade brasileira.

Com imagens de Brasília ao fundo, vazias e ainda em processo de construção (o filme foi filmado em meados dos anos 70), Glauber discursa:

“Aqui em Brasília, nesse palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte, irradiação do terceiro mundo, uma metáfora que não se realiza na história, mas preenche um sentimento de grandeza, a visão do paraíso. Essa pirâmide, que é a geometria dramática do estado social, no vértice o poder, embaixo as bases, depois os labirintos intrincados da mediação classista. Tudo isso um teatro, a cidade e a selva, Brasília é a Eldorado[...]” (Glauber, [1977], discurso)

Glauber deixa claro com a sua ironia e acidez, o desencanto e ao mesmo tempo paixão, em fortes cores saturadas, personagens erráticos e os quatro cavaleiros do apocalipse - o Cristo-Negro, o Cristo-Índio, o Cristo-Militar e o Cristo-Guerrilheiro. Tudo isso numa tentativa totalizante de abarcar a história política, social e econômica da América Latina. Ainda havia esperança em Glauber e esperança na América Latina, auge dos anos 70, das grandes utopias. Esse filme marca o início do processo de democratização no Brasil e as palavras “liberdade” são repetidas inúmeras vezes pelos personagens do filme. Vemos também como Glauber enxergava o importante papel de liderança libertária que negros e índios deveriam desempenhar contra a opressão do colonizador europeu e do imperialista americano ao longo da história mundial. Aqui sentimos o chamado para uma “escatologia revolucionária”, para uma Guerra de Libertação e Descolonização da América Latina.

Glauber, o visionário, já enxergava uma abertura para mudanças de paradigmas que pudessem revirar a história do Brasil.



Figura 7: cena de Idade da Terra. Paloma Cinematográfica/Divulgação

Na imagem acima, a cidade aparece ainda jovem e despovoada, já refletindo um pensamento colonial dos arquitetos modernistas com seus prédios modernos e a limpeza programada, higienista. Fora o grito de Antônio Pitanga, à frente, o fundo é estático. Seu grito é o grito da terra, de tudo o que ficou escondido. Mas a farsa continuou e a encontramos no futuro que explodiria a nave, como nos filmes de Adirley Queirós e Dácia Ibiapina.

Podemos imaginar também o cenário de um filme de Vladimir Carvalho, cineasta que veio para Brasília em 1970 com o objetivo de realizar, junto com Fernando Duarte (diretor de fotografia), o projeto do Núcleo de Produção de Documentários do Centro-Oeste, na Unb. “Conterrâneos Velhos de Guerra” traz o triste episódio de uma chacina de operários ocorrida num acampamento de uma das empreiteiras responsáveis pela construção de Brasília”. Num texto do crítico Carlos Alberto Mattos, Vladimir Carvalho afirma que “o documentário, mesmo o mais radical dos documentários, tem muito de autobiografia, tem muito de quem o fez. Fiquei vinte anos fazendo “Conterrâneos velhos de guerra” porque ninguém queria falar do massacre de trabalhadores no começo da década de 1970. Só se falava disso à boca miúda. O povo, humilde, tinha medo de falar do massacre. Só entre 1988 e 1989 algumas pessoas começaram a concordar em serem entrevistadas. (Instituto Moreira Sales)¹¹



Figura 8: Trabalhadores fazem fila para se cadastrar na construção de Brasília. (Foto: Arquivo Público do DF)

¹¹ <https://ims.com.br/dvd/dvd-conterraneos-velhos-de-guerra>

Brasília compartimentada, que dividiu a população entre os ricos, próximos ao poder, morando em apartamentos maiores, os menos ricos, nos prédios menores e quadras mais simples do plano piloto, e os pobres, miseráveis despejados em áreas distantes, sem saneamento básico e assistência médica e escolas, já foi tema de diversos filmes, com o seu devido distanciamento e sem a visão de dentro. Os diretores, geralmente de esquerda, ampliavam suas lentes para trazer as contradições da cidade e periferia.

“Subterrâneos” (2003), de José Eduardo Belmonte, é um exemplo emblemático de uma nova geração nascida em Brasília e que passou pelo curso de cinema da UnB.

Nesse filme, Belmonte revisita a cidade a partir do centro comercial CONIC e dos seus variados habitantes. Nele, percebe-se, pela primeira vez, um sentimento de angústia, de não pertencimento, de uma classe média do plano piloto perdida talvez pelo seu pouco acesso à diversidade. Um filme inquieto, com uma linguagem experimental, que não se interessa pelo outro, mas por si mesmo, pelas crises de criação de identidade, buscando novos espaços e percepções. Apenas percorre com um olhar curioso os subterrâneos da população que vai e vem diariamente das regiões administrativas até o plano para trabalhar, sem rosto, nome ou endereço. São apenas figurantes na paisagem.

Os filmes de Belmonte retratavam um desnorreamento, fruto de um desencontro dessa geração criada no Plano Piloto com a vida da cidade, descompasso com personagens que transitavam entre a Asa Sul e a Asa Norte buscando resolver questões sempre muito pessoais.



Figura 9: Cena do filme “Subterrâneos”, de Jose Eduardo Belmonte. 34 Filmes/ Divulgação

Nesta imagem a cidade aparece opaca, ela não tem voz. Os personagens vivem pequenos dramas, mas sorriem, são brancos e bem alimentados. Eles aparecem correndo pelos corredores e gritando com todos. Querem trabalho quando chegam, brigam com engraxates, não interagem

com os habitantes daquele espaço. O casal está imerso em seus problemas, preocupado com suas crises e alienado do mundo real.

A geração de Zé Eduardo Belmonte, como Cibele Amaral – “Momento Trágico” (2003), Mauro Giuntini – “Simples Mortais” (2011), André Carvalheira - “New Life S.A ” (2018) e Rene Sampaio – “Faroeste Caboclo ” (2013), entre outros, foi a primeira a iniciar um processo de produção na cidade mais eficaz, com temas que tratavam do cotidiano na cidade e sem muita articulação com os grandes temas predominantes no final do século 20. São filmes que buscavam um propósito na vida de quem cresceu e vive na capital, mas sem necessidade de respostas e olhares multiplicadores. O universo deles era o Plano Piloto e o desafio era conseguir verbas para a produção dos filmes.

Os coletivos de cinema de Brasília não têm nada do modo de vida comunitário-anarquista estilo paz e amor. São primordialmente locais de trabalho onde se busca reunir idéias e profissionais que possam desenvolver o potencial criativo para a prática cinematográfica. (Moriconi, 2012, p. 217)¹²

Segundo Lynch, em “A Imagem da Cidade” (2011), “os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas atividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. (...) nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências” (LYNCH, 2011, p.11). Para ele, a imagem da cidade não é dada. Ela não existe para ser observada. É o observador, no processo comunicativo de três seleções (informação, participação e compreensão), que processa internamente a comunicação (a imagem) da cidade, em um percurso autopoietico e autorreferente. Mas que cidade se estava desenhando no imaginário dos realizadores de Brasília? Como os filmes refletirão essas novas imagens de uma amadurecida cidade?

No final dos anos 90, tentando aglutinar toda essa geração de realizadores, inclusive Dácia Ibiapina, todos associados da ABCV – associação brasileira de cinema e vídeo, Vladimir Carvalho convocou vários encontros na sede do seu “Cine Memória”, para propor temas sobre a cidade e fazer pressão nos órgãos públicos responsáveis pelo financiamento do audiovisual da cidade. Me lembro que passei por Mauro Giuntini, cineasta e professor do curso de audiovisual da UnB, caminhando pelo Eixão Sul, numa tentativa de se encontrar com a cidade, seu movimento, aguardando desaguar em filmes. Era a sua oportunidade de conhecer um outro olhar, ele, que nasceu em Brasília, e experimentando “andar a pé”, flanava.

¹² MORRICONI, Sergio. Cinema – apontamentos para uma história. Coleção Arte em Brasília. 2012.

Eu também iniciava minha cartografia pela cidade, a todo momento recordando o início do apaixonamento que me levou a ela. Ou, como escreveu Sergio Sampaio na sua música Brasília,

Quase que me sinto bem distraído em suas quadras
Tão bem arrumadas com suas quadrilhas, Brasília
Concreto plantado no asfalto no alto
O céu do planalto onde estou
Concreto plantado no asfalto no alto
O céu do planalto onde estou
Aqui na cidade dos planos
Conheço um cigano que não se enganou
Sei que preciso aprender
Quero viver pra saber
E conhecer Brasília
(Sergio Sampaio, anos 90)

Distraído é a palavra que define esse período, que parecia leve demais e esgotado em si mesmo, numa perspectiva ocidental, branca, masculina, que já não trazia nada de novo, o herói estava fadado a cair de cansaço. O mundo precisava de novos paradigmas, encontrar visões de futuro possível para desarmar a força destruidora do neoliberalismo, que se impunha cada vez com mais força em toda a sociedade, planeta afora, reforçada pela ajuda sistemática das mídias que avançavam junto às novas tecnologias.



Figura 10: Multidão em frente ao Muro de Berlim enquanto guardas da fronteira da Alemanha Oriental derrubam parte da barreira Foto: GERARD MALIE / AFP/11-11-1989

6.3 Percurso das margens: chegada e silenciamento de Adirley Queirós e Dácia Ibiapina

Na virada do séc. 20 no Brasil, com o avanço das novas tecnologias e um cenário político mais favorável, mas já percebendo as ondas de uma nova crise que se aproximava, vários artistas

do audiovisual começaram suas produções dialogando com uma nova forma de enxergar o país longe da representação, lembrando os jovens do “cinema novo”. Esses novos cineastas faziam seus filmes criando alegorias e rupturas do sujeito neoliberal, um cinema caracterizado pela insurgência e que rompeu o cenário audiovisual brasileiro, ao apresentar uma proposta de contracorrente, que se opunha ao “cinema da retomada” (expressão usada para designar o cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002, quando, após um período de quase estagnação, a estruturação de um sistema de incentivos fiscais favorece uma nova fase de fomento à produção cinematográfica)¹³, que foi como um chamado para uma ampla e impactante atuação de diferentes grupos identitários nas telas audiovisuais.

Alfredo Manevy, pesquisador e professor, observa:

Mas o principal salto não foi quantitativo. Nessa safra de filmes que ainda nos chega vislumbra-se a diversidade cinematográfica regional e estética. Um viés descentralizado com critérios de renovação de linguagem e dramaturgia, às vezes em parceria com estados da federação, permitindo uma leva de novos talentos e primeiros filmes e olhares. (Manevy. 2003, p. 25)

Olhando em retrospectiva, tentamos recuperar o grito, a tragédia que sempre se repete e que deveria ecoar em cada existência branca, em sua maioria masculina, tão estabelecida com a sua imagem herdada de um passado colonial. Sempre presente nas instâncias de poder da sociedade brasileira, o preconceito mascarado de arrogância e bondade marcou a separação dos territórios de classe e raça, como leis de conduta entre o eu branco e o outro, entre o que pode e o que não pode. Entre um levante dos excluídos e outro, entre uma crise econômica, política e social e outra, novas fissuras se instalaram.

E os grupos das minorias excluídas foram se articulando, principalmente por meio da cultura, estabelecendo novos olhares e linguagens, que avançaram daquela da representação e do “ideário industrialista, mediante um projeto de política pública baseada em leis de incentivos fiscais, calcadas na captação de recursos junto a grandes empresas investidoras, que baseavam suas decisões de investir em projetos de maior transparência narrativa e modelos de comunicabilidade [...]”. (Ikeda, 2024, p. 37)

Alguns autores nos ajudam a pensar essa sociedade extremamente conservadora e violenta, como por exemplo Milton Santos, Jessé Souza, Ailton Krenak, Antonio Bispo dos Santos, Suely Rolnik, sobre como remover a poeira do preconceito e iniciar qualquer compreensão sobre grupos identitários no Brasil e seus movimentos culturais de sobrevivência. Liv Sovic, em “Aqui ninguém é branco”, nos aponta para Muniz Sodré, para quem a civilização europeia é uma espécie de “modelo identitário das elites nacionais”, e Kabengelê Munanga, que

¹³ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80029-cinema-da-retomada>

afirma que a cor não é uma questão biológica, mas uma das “categorias cognitivas herdadas da história da colonização, apesar da nossa percepção da diferença situar-se no campo do visível”.

Só podemos pensar identidade no Brasil como criação de homens brancos para gerar mais privilégios de uns contra o enfraquecimento das outras múltiplas vozes, com diversos povos e etnias. Todos esses outros grupos foram mantidos na invisibilidade, mas suas dores e perdas se transformaram em canções, pinturas, danças, comida e poesia. Depois da quebra do monopólio de acesso aos meios e das possibilidades na virada do século 21, geradas com as políticas públicas e fortalecidas com as novas tecnologias, o audiovisual se tornou um importante canal de manifestação de ruptura com o padrão estabelecido.

Como lembra o líder e pensador indígena Ailton Krenak, “precisamos de mais narrativas”, para assim evitar o perigo da história única. A defesa contra aquilo que foi construído, as promessas de um progresso que coloca em disputa diferentes povos que nunca foram escutados.

A produção de filmes do Curso de Cinema da UnB era tímida até a chegada das câmeras digitais, mas com as novas tecnologias, a democratização do ensino público e a introdução das cotas em 2003, uma mudança radical ocorreu. Até então, fazia-se não mais que 4 filmes por ano, geralmente rodados no Plano Piloto. Porém, é fundamental revelar o surgimento de importantes nomes nesse período, como Cássio Pereira dos Santos, diretor de “Valentina” (2020), Adirley Queirós, “Rap – O Canto da Ceilândia” (2005), Camila Freitas, “Chão” (2019), Camila Machado, Leonardo Feliciano, Aurélio Aragão, entre outros. A partir de 2005, a entrada de novos alunos vindos do primeiro vestibular em 2004 com vagas exclusivas para negros e indígenas e o recém-criado curso de audiovisual a partir de longa discussão de mudança de habilitação do antigo curso de cinema e rádio e tv, traz uma lufada de ar novo na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Mas somente em 2012 o governo Federal sancionou a Lei 12.711, chamada de Lei de Cotas para o Ensino Superior, e a Universidade mantém ainda o próprio programa, destinando 5% das vagas na graduação para estudantes negros e 5% para indígenas. Para falar de alguns nomes surgidos desse período, citaria Rafaela Camelo, “A arte de andar pelas ruas de Brasília” (2011), Letícia Bispo “O Sal dos Olhos” (2015), Gabriela Fernanda e Anderson Lopes, “Colorirá” (2017), Gustavo Menezes, “O Homem que não cabia em Brasília” (2016), Filipe Alves, “Cão Maior” (2019), Pedro Beiler, “Somos todos inocentes”(2012), Amanda Devulsky “Querido Capricórnio”(2014), Carol Matias “No rastro das cargueiras” (2020), Bruno Victor e Marcus Azevedo, “Afronte” (2020). São filmes que tratam a cidade não como monumento, mas como parte do cotidiano de andar pelas ruas,

experimentando encontros com a presença da periferia, mesmo que tímida ainda, e a questão da diversidade de raça e gênero aparecendo em primeira pessoa.

Esse novo cinema, principalmente depois de 2010 e que está presente nos filmes “Era uma vez Brasília” (2017), “Mato Seco em Chamas” (2020), de Adirley Queirós, “Entorno da Beleza” (2013) e “Cadê Edson” (2018), de Dácia Ibiapina, surge e amadurece sobretudo com as políticas inclusivas do governo Lula, apontando para uma narrativa que segue pelas vias vicinais da história brasileira, mostrando novos personagens, novos corpos periféricos que se reinventam e lutam há 500 anos, trazendo outras formas de olhar e perceber o país. São filmes que abordam um momento importante da nossa história recente, quando grupos periféricos surgidos das mais diversas realidades oprimidas, gritam para mostrar seu descrédito diante do poder branco e opressor, falível, forjando uma narrativa pulsante, com a força de suas dores e uma espera fora do tempo, potencializados pelo autocuidado que sustenta vidas marginalizadas. Como se faltasse apenas o sopro da oportunidade de motivação política para convocar o povo que faltava, trazendo para o centro dos debates esse caldeirão com ingredientes que integram as identidades brasileiras.

O sujeito colonial moderno é um que utiliza a maior parte da sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa: angústia, violência, dissociação, opacidade, repetição... não são mais do que o preço que a subjetividade colonial-capitalística paga para poder manter sua hegemonia. (Preciado, 2018, p. 13)

Nesses filmes, percebemos um olhar que mira o próximo, como se olhasse para uma nova família e estabelecesse laços para permanecer, reconhecer-se no outro, partilhar o sensível e planejar estratégias coletivas de fuga e transformação – destruir o que não foi feito para todos e imaginar novos horizontes. Talvez esteja aí uma mudança em processo, transfigurando a compreensão de direitos humanos para “inteligência coletiva”. Além disso, retomam uma dimensão política de coletividade e urgência, trazendo um grito que clama pela humanidade perdida, uma necessidade de retorno à natureza para mergulhar em outras formas de viver o mundo. A diversidade presente nos personagens contrasta com o poder instalado e suas câmeras de vigilância. Muitas ações nesses filmes são filmadas durante a noite, buscando luz nas frestas e nos espaços onde enxergamos possibilidade de insurgências criativas, novos imaginários e rupturas. Assim como outras narrativas são criadas, também novos valores de troca surgem, como um abraço, uma memória perdida, o coletivo que trabalha para atirar fogo contra o esquecimento dos grupos identitários e a memória que os poderes insistem em apagar, o mal-estar da escravidão e do genocídio indígena. Os três filmes decompõem o país do futuro e forjam histórias apagadas. Neles o sujeito não está em crise existencial, mas se fortalece na sua comunidade, contestando tudo o que lhe foi imposto. Lembrar, compartilhar, afetar - verbos que

contribuem para rasgar a cortina do poder colonial instaurado, e com isso, possibilitar a abertura da caixa de pandora de nossas múltiplas identidades. As crises contribuem para que possamos dar sempre mais um passo rumo ao “reflorestamento de nossas mentes” (Krenak, 2025)¹⁴.

Ao analisar esse cenário de insurgência apontado nos filmes estudados e que se evidencia no Brasil depois de 2010, diante de uma crise que levará a outra ainda maior, de golpes e conservadorismos, com a sociedade branca indignada diante desses novos personagens que chegaram pelas políticas públicas inclusivas, percebemos os diálogos que os filmes promovem para escancarar discriminações, criando algumas doses de futuro e invenções ousadas. O audiovisual contemporâneo brasileiro percebeu esse cenário com muita força criativa, olhando a política brasileira e desenhando uma polifonia com as vozes dissonantes, marcando territórios e tempos desarticulados com o presente, firmando novas posições periféricas. Trouxe corpos tão diversos, de cores quentes, cabelos rebeldes, com gêneros variados, endereços desconhecidos, descalços, destronados, mas não mais amedrontados. Corpos que rasgaram o ideal da beleza padronizada do capitalismo, que clamam por justiça e dignidade, seja saindo às ruas tentando entender do que é feita a política, como também enfrentando homens da ordem, desafiando o poder instalado e ocupando territórios. Nesses filmes, um feixe de luz desenha desejos de novos futuros.

Houve também uma desarticulação de posições vitimizantes. Vozes da diversidade se articularam e se fortaleceram nesses filmes, sem perder coragem para enfrentar a escuridão. O que assistimos é justamente o afeto e a vontade de enxergar e viver o mundo, “enquanto o céu vai caindo” (David Kopenawa).

O rapper X, do grupo musical Câmbio Negro, cantou nos anos 1990 para falar da Ceilândia (DF) na canção “Ceilândia, Revanche do Gueto”:

Respeito todas as quebradas becos e vielas
Quebras cabulosas satélites e qualquer favela
Todas se parecem muito só que a cei é diferente
Na nossa quebrada a parada é mais quente
Mais de 500 mil e pra eles somos lixo
Lutando pra sobreviver tratados como bichos
Escrotos ratos de esgotos vermes rastejantes
Cobras bichos peçonhentos monstros repugnantes
Terra sem lei nova babel casa do caralho
Cu do mundo baixa da égua

¹⁴ Preciado, Paul, La izquierda bajo la piel – Um prólogo para Suely Rolnik, em Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada. 2018. (linK)

Foda-se o que dizem véi
Ceilândia é minha quebrada
(Câmbio Negro. 1990)

Esse rap parece saído de um filme de Adirley Queirós, cineasta que rompeu definitivamente com o cinema do Plano Piloto, trazendo novas visões e perspectivas de uma cidade que cresceu nesse movimento de fluxos involuntários. Adirley estabelece uma dinâmica de dissonâncias e partidas, que divide a Brasília “deles” e a Ceilândia “de nós”. Como se Glauber Rocha ressurgisse e apontasse novos caminhos para um Brasil agora desnudo.

Na visão de Adirley, e de Dácia Ibiapina, cineclubista de carteirinha e documentarista irreverente que se embrenhou em temas rugosos e de forte cunho social, em Brasília se faziam “filmes de apartamento”, “sem identidade explícita daquele lugar”, “com questões puramente existenciais”, “uma coisa de não se colocar em relação com os outros, de ão ver o outro. Tanto o cinema de Dácia quanto o de Adirley aponta para a negação desse cinema. Eles optaram pelo cinema de rua, pela musicalidade da cidade, seus ruídos, sua gente.



Figura 11: Cena do filme “Cadê Edson” (2014), de Dácia Ibiapina

Percebo as cidades nesses filmes, as *megamáquinas*, como lembra Guattari e Rolnik (2005, p. 157), “nos interpelando de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo, ético, (...) podendo trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva”.

Brasília, o cinema e a Universidade de Brasília criando um corpo pensante, com espaços que se influenciam e entram em diálogo com territórios em transformação, insurgências, camadas e movimentos que refazem um país. Zonas de intensidade sendo geradas e o conceito como criação contínua.

Chamo a atenção para a vontade de entender e dialogar com esse país periférico que cineastas como Dácia Ibiapina e Adirley Queirós (e Fassbinder), ao retratar uma cidade com a liberdade do cinema que não se submete a nenhuma pauta política de vanguarda, se arriscando sempre e acreditando naquilo que o filme reúne com o corpo da equipe e da comunidade que se integra organicamente no território. Ou seja, conviver com a urgência do espaço da cidade. Existe uma energia sincera para se colocar em jogo, o cinema anti-pauta, onde as contradições estão sempre presentes. Como se o cinema chegasse antes da palavra.

Sempre filmando com os colaboradores de comunidades que têm algo em comum, com um senso de coletividade político-afetiva, como um corpo histórico que pertence a um determinado território, mais múltiplo, não negando as contradições, indo a campo e se abrindo para o imprevisível, os filmes desses cineastas conversam, se alongam, se enriquecem à medida que recriam margens e visibilizam personagens que desaparecem nos cenários urbanos da cidade.



Figura 12: Cena do filme Era uma vez Brasília (2017), Adirley Queiros



Figura 13: Cena do filme “O Medo devora a alma” (1974), Werner Rainer Fassbinder

A partir dessa análise inicial, é possível perceber que os três filmes, “*O Medo devora a Alma*”, “*Cadê Edson*” e “*Mato Seco em Chamas*”, expressam cidades assombradas pelo medo do invasor, o que significaria também a presença de personagens invasores, que incomodam, constroem e provocam insurgências diante de momentos em que o conservadorismo é grande e o perigo é iminente.

7 Invasor e medo: quais afetos afetam a cidade e aparecem nos filmes

7.1 A cidade assombrada pelo medo do invasor

Transitar pela cidade tornou-se cada vez mais um exercício de coragem e muitos enfrentamentos. É um cotidiano vivido pela maioria da população que precisa se deslocar principalmente por meio do transporte público ou mesmo caminhando, vivendo situações muitas vezes imprevisíveis, que vai do simples atraso até o cancelamento das linhas de transporte e assaltos a mão armada. Como pesquisadora e vivente neste país localizado ao sul da América Latina, decidir me deslocar dessa forma pode ser tomado como um ato de resistência, de insurgência, mas sobretudo um exercício de descolonização do olhar. Percebe-se nitidamente como a cidade vai se transformando à medida que caminhamos de um bairro de classe média/alta em direção ao centro, com suas lojas desnudas e baratas, lotadas de produtos chineses, descaracterizados e acessíveis ao grande público que por lá transita. Passo por uma esquina com a fumaça do café com bolo e um grupo de trabalhadores comendo em pé, ao mesmo tempo em que um pastel é oferecido a um cliente recém-descido do ônibus, devorado com coca-cola. Atravesso uma rua com muito cuidado para não ser atropelada, e avisto uma antiga construção

que ainda lembra um cinema, mas hoje transformado em igreja. O cinema não chega mais aqui, mas tudo é cultura. Há um movimento forte vindo de outros lugares, trazendo o que vive e não cala: a experiência da vida e sua ancestralidade. Não raramente me deparo com pessoas que me olham, ameaçadoras – talvez meu jeito de andar, de vestir, a pele, o cabelo. Meu olhar colonizado pode ser também ameaçador, confesso. E por que eu deveria ser aceita naquele espaço já distante do meu ambiente confortável, até mesmo quando tento ser empática, agradável e solidária? E à medida que nos afastamos do centro em direção à periferia, o olhar vai se tornando mais curioso e pausado. E eu carrego em mim todos os medos de minha ancestralidade branca. Como afirma Rolnik (2018), “o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito.

Já não estou longe, estou aqui, no território do outro que também é meu. Por que nos distanciamos tanto, por que nos deixamos levar por esse sistema neoliberal que nos cobre de ilusões e promessas, e em cujas malhas ficamos, como inseto preso na teia da aranha? Subverter o sistema, mostrar vidas que estão encobertas e afastadas em nome da segurança, trazer os “invisíveis” nada invisíveis, “invasores” que foram expulsos para não incomodarem os verdadeiros invasores.

Para Haesbaert (2004), “o território, imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espço, desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou “cultural-simbólica” (Haesbaert, 2004, p. 95). E com a dominação do território, tema da “biopolítica” estudada por Foucault, o corpo se mantém imerso nesse campo político.

Figura 14: Andreas Von Lintel - 10.nov.1989/AFP





Figura 15: Ocupação Congresso Nacional - 17/06/2013

Acima, dois momentos que marcaram um rasgo de esperança democrática, mas que foram absorvidos pelo Neoliberalismo: a queda do muro de Berlim, em 1989, e a Ocupação do Congresso Nacional, em 2013. No primeiro, a queda do muro celebrada no mundo inteiro como um novo momento para a democracia no mundo, pessoas comemoravam e se reencontravam. Essa imagem marcou também a vitória do capitalismo e o recrudescimento da extrema-direita que se espalhou nos diversos cantos do mundo. Foi uma mudança silenciosa, que começou na Alemanha, alimentada pelo ódio ao estrangeiro, principalmente ao estrangeiro pobre, e a busca desenfreada pelo consumo, além do medo de perder identidade e território. Já no segundo momento, a ocupação do Congresso Nacional, foi apropriado por um discurso conservador de desqualificação das instituições democráticas.

Foucault, em “Vigiar e Punir” (1975), diz que “o indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada pela tecnologia específica de poder que se chama “disciplina”.

Ao afastarmos os termos negativos que o poder tem sobre os indivíduos, ao invés de afirmar que ele exclui e reprime, podemos também perceber-lo produzindo o real, a verdade, inclusive observamos diariamente com a ajuda das tecnologias e das redes sociais. (p.223-224). Somos fruto dessa criação, principalmente com o fortalecimento do Neoliberalismo a partir dos anos 70.

A questão das classes sociais sempre me perturbou e preocupou. Nunca pensei que poderíamos viver em paz com tanta desigualdade que escancarava a cidade. No bairro onde cresci e morei em Belo Horizonte, Floresta, a vida pacata e pacífica dos vizinhos brancos, foi aos poucos mudando e as cercas elétricas se instalaram como feridas, escondendo seus moradores. A única casa que ainda recebia os pedintes ou vendedores ambulantes era a da minha mãe, que gostava de atendê-los e ajudar. Talvez por ser estrangeira, ela se relacionava diferente

que os vizinhos. No início, era a mãe de alguns, depois se tornou a avó. Mas confesso que eu mesma fui ficando com medo e dificultando a ida dela até a porta. Desinstalamos a campainha e os “invasores”, vindos das ruas, muitos recém-chegados à cidade, desapareceram dos nossos olhares para mergulharem na invisibilidade ameaçadora. E minha mãe já não anda, agora alheia ao mundo cotidiano. A cidade se apagou e o resto é silêncio.

O problema da violência urbana está intimamente ligado com o problema socioeconômico. As grades, a pressa para atravessar a cidade, o medo do outro que pode ser violento, subtraindo o que ainda carregamos, ou seja, a própria vida. Uma sensação ilusória de proteção no encerramento em condomínios, isolamento social, mostrando como a sociedade está sendo des-construída – nós contra eles.

Mas como as classes são constituídas nos filmes deste *corpus* e como podemos levantar essas questões transversais que formam a figura do invasor e com ele, o medo levantado pelo diferente de classe, cor e origem? Busquei no recuo histórico uma tentativa de compreensão de um sentimento que cresce e não desaparece. Lôwy (2005, p.61), escreve sobre a concepção benjaminiana da história, “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”. Esse passado, como no filme “O medo devora a alma” (Fassbinder), de 1974, em que o protagonista é negro e marroquino, um país não europeu e periférico, suscita o medo e desconforto que moradores de Munique sentem com a simples presença dele. Claude Raffestin, no seu livro *Por uma Geografia do Poder*, escreve:

Durante o período de crescimento, de 1950 a 1970, a Europa ocidental não praticou a discriminação étnica para com os trabalhadores estrangeiros, italianos, espanhóis, portugueses, turcos, norte-africanos etc.? (...) esses operários imigrantes tiveram de suportar o isolamento, a rejeição, inúmeras violências e injustiças. (Raffestin, 1980, p.136)¹⁵

Quarenta anos depois, nos filmes “Cadê Edson” de Dácia Ibiapina e “Mato seco em chamas”, de Adirley Queirós e Joana Pimenta, a separação de classes é ainda maior, os próprios invasores protagonizam os filmes, mas não interagem com a classe média diretamente, estão isolados, cercados por um forte aparato policial. A questão do território é ressaltada a partir da expulsão dos espaços de poder, delimitados, inclusive culturalmente percebemos os processos de apropriação feitos através do imaginário. São os invasores que chamam a atenção para a emergência de territórios e limites. As disputas nesses filmes são travadas nos espaços urbanos, com consequências nos ambientes domésticos.

¹⁵ RAFFESTIN, Claude. Editora Atica. 1980.

O território, nessa perspectiva, é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. O espaço é a "prisão original", o território é a prisão que os homens constroem para si. (Raffestin, 1980, p.143)

Pretendo analisar os invasores nesses filmes não como ameaça nos ambientes domésticos, mas ao contrário, como são eles os ameaçados, vistos através das câmeras do outro de classe, como em *Cadê Edson*, de Dácia Ibiapina, em que o aparato policial cria uma narrativa que os coloca como verdadeiramente perigosos. Ou em *“Mato Seco em Chamas”*, quando as histórias das meninas da quebrada rompem o isolamento territorial e novas jornadas são experimentadas, trazendo o invasor não como uma condição definitiva, senão como um estado.

O medo atravessa essas relações, tensas, que dificulta o compartilhamento de experiências, mas que o cinema desses diretores possibilita uma nova abordagem. Importante ressaltar também que a diferença entre os gêneros dos filmes analisados, é uma questão não importante para as análises, que se adaptam a cada filme e não seguindo um molde fixo.

7.1.1 Rainer Werner Fassbinder ou “O Fardo do silêncio e a necessidade de falar”

“Frequentemente me pergunto onde eu me encontro
na história do meu país. Por que sou um alemão?”
Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder nasceu em 1948, na pequena cidade de Bad Woerishofen, região da Baviera, logo após a rendição da Alemanha nazista ter sido assinada. Apesar de não ter vivenciado a barbárie, com os extermínios, bombardeios, massacres causados pelos conflitos bélicos da Segunda Guerra Mundial, os vestígios dessa terrível brutalidade deixaram marcas em toda a obra de Fassbinder, que percorreu uma trajetória artística que dialoga de forma intensa com evidências de representação da Segunda Guerra Mundial no imaginário do povo alemão, sobretudo para aqueles que nasceram depois da guerra. Pode-se dizer que Fassbinder reescreveu a história do cinema alemão do pós-guerra.

Fassbinder surge junto ao movimento de renovação chamado “o novo cinema alemão”, em meados dos anos 60, que buscava um olhar independente e crítico em relação à sociedade alemã do período.

Diferente da sua geração na Alemanha, cineastas que escreveram o “manifesto de Oberhausen”¹⁶, Fassbinder, com sua “forte raiz regional, seu amor pelo cinema hollywoodiano

¹⁶ Dados foram obtidos através de um cruzamento de informações averiguadas no site da Rainer Werner Fassbinder Foundation <<http://www.fassbinderfoundation.de/>> e na página dedicada ao cineasta no Internet Movie Data Base/IMDB <<http://www.imdb.com/name/nm0001202/>>, ambos

e sua crença no cinema de gênero, não se ajustava em nenhuma das categorias. (Thomas Elsaesser, livre tradução)

Entre 1965 a 1982, Fassbinder realizou um longa-metragem documental, três curtas-metragens ficcionais, três obras de segmentação seriada e 37 filmes narrativos de média ou longa duração, concebidos mediante estruturas de produção, condições orçamentárias, formatos de registro e plataformas de distribuição diversas. Além disso, desempenhou outras variadas funções técnicas e artísticas em seus trabalhos, atuando como produtor, roteirista, montador, diretor de arte, diretor de fotografia, cinegrafista, intérprete e compositor musical.¹⁷

Suas obras debatiam polemicamente temas diversos, tais como a condição homossexual, a alienação política, as dificuldades da maternidade, a submissão feminina, a crise da masculinidade, racismo, exploração do lumpemproletariado, a busca pela liberdade, terrorismo, suicídio, distopia, manipulação midiática, e as experiências traumáticas vividas em solo alemão durante o período da Segunda Guerra e do pós-Segunda Guerra. Numa entrevista para uma revista alemã, Fassbinder escreve:

“Eu farei muitos filmes até ter alcançado a compreensão da minha história com a Alemanha Ocidental aqui e agora. Lola e Maria Braun são filmes sobre o país como ele é hoje. Para compreender o presente, e naquilo que o país se tornou e ainda será, temos que conhecer toda a história ou trabalhá-la. [...] Maria Braun e Lola são histórias possíveis apenas no tempo em que elas se passaram. E são, como eu espero, parte de uma visão geral da Alemanha, que ajudam a entender essa sua estrutura estranha – e todos os perigos. Com certeza são filmes muito políticos. (Fassbinder,

Partindo das afirmações de Gardnier (2009), de que “os filmes de R.W. Fassbinder são compostos por um mundo estilizado, disforme, repleto de enquadramentos distanciados, movimentação anti-natural dos atores, não-motivados dramaticamente”¹⁸, pode-se tatear caminhos para examinar essas relações direcionadas ao estilo cinematográfico empregado pelo cineasta. Fassbinder jamais abdicou do seu olhar afetivo por seus personagens, mesmo com seu áspero poder de revelar detalhes do comportamento humano, chegando às vezes à loucura e ao desespero. Alexander von Plato, no painel “Traumas na Alemanha”, questiona: Como o governo e a população da Alemanha Oriental e Ocidental lidam com as vítimas do nacional-socialismo?

acessados em 16/Jun/2024.

¹⁷ VON PLATO, Alexander. Traumas na Alemanha. In: História Oral: desafios para o século XXI. ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Casa Oswaldo Cruz/ CPDOC, 2000

¹⁸GARDNIER, Ruy. Veronika Voss. In: Revista Contracampo. Ed. 80. Jan/2009. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/80/veronikavoss.htm>.

Qual foi a capacidade da população - que enfrentava suas próprias dificuldades, vivendo o luto das mortes em suas famílias - de compreender o trauma das vítimas do nacional-socialismo?

Retorno à minha mãe, Melitta, que nasceu em 1937 e cresceu em meio aos escombros da guerra, traumas e, o que sempre me deixou desconfortável, seu permanente silêncio sobre o Holocausto. Sua mudança para o Brasil, nos anos 60, depois do casamento com meu pai, brasileiro, trouxe também julgamentos e muitas perguntas. Ela não se sentia confortável quando lhe perguntavam sobre o período pós-guerra e desconversava. Nós, seus filhos, não questionávamos, talvez percebendo no seu incômodo, uma profunda instabilidade em decorrência de uma desarticulação histórica. Também difícil era a reação da minha avó alemã, Julia (1918-2015), quando eu tentava iniciar algum assunto relativo à guerra. Convivi com minha mãe no Brasil, e com a outra, na Alemanha, sem diálogos relativos aos assuntos do passado, mas apenas como elas viviam, buscavam água em cisternas distantes e comiam o que encontravam na vizinhança, como doações e frutas silvestres.

Fassbinder transformou sua mãe em atriz de seus filmes, talvez para também entendê-la melhor, ou até mesmo para expurgar seus traumas de guerra. Ela atuava com papéis geralmente conservadores, duros, inspirados em pessoas de pouca tolerância e abertura para o outro.

Walter Benjamin, em “O Narrador”, escreve:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (Benjamin, 1996, p. 204)

Por mais que Fassbinder não fosse a vítima, sua alma, seu espírito pedia voz, mesmo que em meio ao vazio de uma supressão da realidade traumática do Estado agressor. Ao mostrar o comportamento disruptivo e revelar a violência social, o dilaceramento da ideia de família, ele abria o canal da revelação dos vestígios deixados pela barbárie. Em seus filmes enxergamos as fraturas ocultas de uma sociedade traumatizada.

Nesse caminho de enxergar a si mesmo e a sua realidade do pós-guerra, em uma entrevista sobre o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Fassbinder diz: “A cada página ficava mais claro que uma grande parte de minha vida, meu comportamento, minhas reações, muito do que eu tinha como coisa própria estava descrito por Döblin. Eu tinha simplesmente transportado a fantasia de Döblin para a minha vida inconscientemente. Então foi novamente o romance que me ajudou a superar uma crise e trabalhar em alguma coisa que pudesse vir a ser uma identidade. (Fassbinder, 1988, p.141)

Walter Benjamin já havia publicado um artigo sobre Doebelin, em “A crise do romance”. Para se ter uma idéia da importância de Berlin Alexanderplatz, ele escreve: “É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada.

Fassbinder mergulhava nas profundezas de si e dos romances que mais o incendiavam, justificando que os alemães aprendiam sempre muito pouco da história da Alemanha e que precisavam compensar uma falta de informação de base, tirando delas a estória que contavam ao espectador.

Em seus filmes, Fassbinder buscou tratar as contradições e diversidades na sociedade alemã a partir dos papéis femininos. Para ele, “os homens são muito mais presos no papel que precisam desempenhar diante da sociedade que as mulheres” (Fassbinder, p.179). Sua admiração pelas mulheres o fez criar personagens densas, inquietas, que poderiam mudar o rumo de suas vidas, com ênfase na força, fazendo com isso uma reflexão sobre as relações humanas, a política existente nos atos do cotidiano. Seus personagens são pessoas comuns, vítimas de suas próprias contradições. Mas era por meio das mulheres, que ele se aproximava mais da história do próprio país, a Alemanha do pós-guerra, como “O comerciante das quatro estações” (1972), “O Casamento de Maria Braun” (1979), “As lágrimas amargas de Petra von Kant” (1972), “O desespero de Veronika Voss” (1982), “Martha” (1974), “O medo devora a alma” (1974), para falar apenas de alguns. Donas de casa deprimidas, sobrecarregadas, no limite de suas forças, mas que mesmo em suas vidas degradadas, carregam uma força que as levam para lugares criativos e pouco esperados.

7.1.1.1 O medo devora a alma (1974)

Tudo é feito em torno de nós, para que as pessoas
tenham medo, e então aceitem que sejam erguidos muros.
Contra isso, é preciso jogar fora o medo, a submissão.
Essa é a condição primeira da emancipação.
Didi Huberman

À luz do método da análise filmica, as formas de interpretação dessa obra cinematográfica contemplam os critérios visuais (fusões, pormenores, planos emblemáticos, o que é representado na imagem), sonoros (voz e comentários, mudanças musicais ou sonoras), lógico-narrativos (encadeamentos temporais, manifestações dialogadas, elipses, sumários) e

dramáticos (evolução da história, tensão dramática, viradas, peripécias) apresentados. Tais critérios foram adotados durante o processo, selecionando as sequências e adaptadas em função das formas de encenação. Percebemos neste filme analisado, o equilíbrio visual por meio da disposição dos personagens, exemplificado na primeira sequência, praticamente estáticos, mas presentes também no restante do filme.

“O cinema como arte expressiva, plano expressivo” (Aumont), faz acontecer em cena a expressão dos corpos humanos, que sentem, “vivem num quadro, num meio, espaço e num tempo” (Aumont).

Fassbinder sabe muito bem o que quer dizer, e mais uma vez descortina a Alemanha, analisa, observa e choca a partir de seus personagens solitários, envolvidos em uma atmosfera silenciosa e claustrofóbica. Os ambientes, em sua maioria, são fechados, encerrados em ângulos encerrados nas portas, escadas, janelas pequenas, corredores escuros, pouco confortáveis para uma vida mais expansiva, os atores permanecem estáticos.



Figura 16: cena do filme “O medo devora a alma” de Fassbinder (1974)

O filme começa abrupto, rude e não recrudescerá. Em busca de abrigo para a chuva que caía lá fora, uma senhora entra num bar (Asphalt) assustada e curiosa, de onde se ouve música árabe e misteriosa, com poucas luzes e poucos clientes. O plano, estático, a mantém a uma distância de todo o resto, em meio a mesas vazias. Na próxima imagem, vemos um grupo de homens, árabes, e algumas mulheres alemãs, imóveis, olhando na sua direção. Ela então se senta e é atendida pela dona do local, um bar de trabalhadores estrangeiros. Como que se desculpando, justifica a chuva e também vontade antiga para conhecer o lugar. Pede orientação para bebida e é tratada com frieza pela dona e única atendente. Percebemos mais uma vez os olhares dos presentes, demonstrando claramente a estranheza nada discreta quanto à aparência da mulher, idosa. Elementos cenográficos potencializam o clima austero do preconceito e solidão a que todos estão submetidos, inclusive os árabes. Em alguns diálogos percebemos que os homens, de pele escura, servem as alemãs com seus corpos submissos. Uma rigorosa planificação da

movimentação dos atores, como se estivessem presos em suas gaiolas e representando o papel externo e extremo que lhes foi imposto, faz com que se desloquem em passos pouco espontâneos, desprendidos de sonhos possíveis.

Os homens nesta sequência estão presos aos seus copos e as mulheres, jovens e louras, se movimentam com maior desenvoltura e são elas que têm a voz de comando, pois europeias. Uma delas inclusive convoca Ali, o marroquino protagonista, para dançar com a “alte frau” (mulher velha) e ele obedece imediatamente, inclusive chateado, mas servil. Eles dançam como se estivessem num palco. Mas algo flui entre eles, a música é alemã agora, à meia luz ela a escuta com naturalidade e ele se sente à vontade para dizer que vem de um pequeno lugar em Marrocos, Tiznit, um lugar bonito, mas sem oferta de trabalho. Conta que está há dois anos na Alemanha, sempre trabalhando. Ela é viúva e sempre trabalhou. Ele conta que é mecânico, o chefe é alemão e ele, como todo árabe na Alemanha, não vale nada – “alemão vale mais que árabe aqui”. A música se encerra na última frase de Ali, que diz “não pensar é bom, pensar demais traz muito choro. Durante toda a dança ela o escutou naturalmente. Ele se surpreende e se oferece para acompanhá-la até a sua casa. Saem juntos do bar, sob os olhares indignados dos frequentadores. Tudo é filmado em poucos planos, estáticos e desesperançados, com uma trilha nostálgica, tanto árabe quando depois alemã, durante a dança, ou melhor, o balet que a câmera observa.

A sequência tem 9’06”. Nela, percebemos como o preconceito domina o imaginário daquelas pessoas, não só com relação aos árabes na sociedade alemã, mas também como o etarismo predomina, que darão o fermento para toda a história de amor que se desenvolverá espontaneamente e ao acaso, em meio à solidão e submissão já introduzidos nesta primeira experiência desse melodrama inspirado em Douglas Sirk, do filme “tudo o que o céu permite” (1955). Fassbinder nos entrega tensão e solidão ao mesmo tempo, misturados ao silêncio que permanece na pouca luz, nas poucas palavras, no preconceito velado e impermeável entre aqueles corpos – “Chefe é alemão, árabe é o cachorro”. Uma atmosfera densa que vai permanecer durante todo o filme, mesmo envolvendo uma história de amor singela, mas sem saída. A tradição da mise-en-scène cinematográfica, esquecida por muitos, tem neste filme um papel fundamental e longe de ser ultrapassada, atualiza e legitima nuances fundamentais para a história a ser contada.

Nessa introdução, como “um simulacro aceitável de mundo” (Aumont), percebemos toda a rigidez consumida pela fragilidade humana. A vida talvez esteja fora do bar “Asphalt” – o nome já fala muito sobre a aridez que ali reside, mas muito provavelmente não. O drama humano, o preconceito contra o estrangeiro trabalhador na Europa, o etarismo, as convenções da sociedade predominando sobre o desejo das pessoas.

Em Figuras traçadas na luz, Bordwell (2008) escreve:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. (BORDWELL, 2008, p.58)

A segunda sequência que analiso, faz parte do bloco de conflitos e desafios que os personagens enfrentam para serem aceitos como casal pelos conhecidos, família e sociedade em geral e sua ingenuidade para lidar com a situação e como são tratados com rispidez e desprezo. As cenas marcam o fim da segunda parte, antes de partirem de férias e retomarem uma nova fase no relacionamento. É a cena de comemoração do casamento, quando saem do cartório, sozinhos.

Chove novamente. Eles descem do táxi tes de entrar no restaurante, Osteria Italiana, ela diz com orgulho que esse era o lugar onde Hitler sempre almoçava, de 1929 a 1933: “O Hitler, sabe?”, ao que ele responde, “Hitler, sim”. Eles estão de costas para a câmera, a Osteria é grande, eles pequenos. Agora vemos os dois sentados frontalmente, em plano aberto, sendo observados pelo garçom, que está de costas para a câmera, observando-os. Essa cena dura 12’ de puro silêncio e simetria, sendo interrompidos apenas com a imagem do garçom, sério e arrogante, em plano médio, olhando os dois com olhar severo. Em plano médio, os dois novamente, sem se decidir, pois não entendem a comida do cardápio, ela finalmente decide que irão comer a comida mais cara, “a sopa mais cara, a entrada mais cara... ou você quer algo especial? – “Eu quero o que você quer”, diz ele. Ela conta que existe caviar de ouro, mas só o Xá da Pérsia teria acesso, pessoas normais não conseguem. Esse plano segue em OFF, com o plano médio do garçom, olhando com indiferença. Fassbinder combina a ingenuidade de Emi e Ali diante de informações que ela lia nas revistas, como a do Reza Xá, que era um quase aliado de Hitler. Um pouco tensa, ela faz o pedido. Ao final, o garçom pergunta como ela quer o Chateaubriant. Ela fica confusa, ligeiramente tensa, e o garçom sugere o “médium”, com o seu jeito arrogante. A cena termina com eles novamente em silêncio, olhando para o nada e a câmera afastada mostrando a solidão do casal naquele lugar tão inóspito, da mesma forma em que começou. O restaurante, com poucas luzes, vazio, transmitindo um ambiente decadente, perdido nas memórias de Hitler.



Figura 17: cena do filme “O medo devora a alma” de Fassbinder (1974)

Fassbinder optou por nenhum movimento de câmera, e com um som ambiente que quase não se ouve. Os atores também não se movem, começam e terminam sentados. Era para ser uma comemoração de casamento de Ali e Emmi, personagens principais, em meio a muitos conflitos de aceitação desse enlace por parte da família e de todos que os cercam,

O ambiente criado pela fotografia, com pouca iluminação, cria uma atmosfera antiga que ainda cheira a Hitler, como um palco que encena a fragilidade dos personagens. Emmi, ingênua, fez a escolha por aquele lugar, com a convivência ou passividade de Ali, um lugar austero que não permite comemoração, mas gera ainda mais constrangimento e estranheza. Como todo o filme - pouco acolhimento, olhares preconceituosos e sem naturalidade. Eles não cabem na Alemanha, que tem a xenofobia exposta como uma ferida, bem como a convivência humana, maldade e utilitarismo social.

A próxima cena a ser analisada, está no final do terceiro bloco, quando Emmi, já aceita no ambiente dela, recebe as amigas de trabalho, que até então tratavam Emmi com repulsa pelo relacionamento com Ali, a visitam para conversarem sobre os assuntos de interesse do trabalho. As coisas mudaram para ela. A família já não a evita, buscando inclusive vantagens e pedindo que a mãe cuide do neto, e as vizinhas pedem favores para Ali carregar malas pesadas. As mudanças no comportamento de Emmi são sutis e Ali se torna ainda mais calado e se afastando, quando percebe que sua esposa já não se importa com ele como antes. Ou seja, ela está mais próxima de sua cultura e não quer se envolver com as demandas culturais de Ali.

Com uma precisão quase irritante, estamos agora no apartamento de Emmi, que recebe na sala as suas duas colegas de trabalho. Ao fundo está Ali, arrumando a TV, sem olhar pra elas, que num outro momento do filme o trataram muito mal.

Emmi diz: “dê boa tarde”, ele responde “boa tarde”. Elas continuam a falar entre elas, sem dividir com ele as impressões: “nossa, como ele é atraente, e limpo”. Emmi as questiona por que “limpo”? Com ele ao fundo, escutando tudo, a colega de trabalho responde: “ah, desculpa, mas sempre pensei que eles não se lavassem”. Emmi responde: “sim, ele se lava, e toma banho todos os dias”. “Humm, e os músculos que ele tem”, diz a amiga novamente, com Ali ao fundo e próximo da cena, olhando para Emmi em silêncio. Seu olhar agora está diferente, próximo a um espanto, surpreendido com o gesto de Emmi. Percebe-se uma evolução, bem pequena, quase imperceptível, no comportamento de ambos. Essa cena claustrofóbica, como num teatro novamente, dá aos personagens a livre atuação do absurdo, apalpando Ali e sentindo sua pele negra com entusiasmo e desejo. Ali permanece passivo, observando a sua própria exposição com o consentimento e orgulho de Emmi. Elas circulam em volta de seu corpo, como numa dança. Ali sai de cena e elas se perguntam o que aconteceu com ele. Emmi justifica que s vezes ele tem a sua própria ideia, isso é resultado da mentalidade estrangeira, que não entendemos bem. Nesse momento ela vai atrás de Ali, que pega seu casaco para sair de casa. Eles ainda se olham em silêncio por um momento, mas Ali, diferente das outras vezes, sai de casa. Ela fica parada, sem saber o que pensar e volta para as amigas, continuando o teatro das relações sociais.

O olhar de Emmi para baixo mostra que ela percebe o erro de sua mudança junto a essa sociedade que a empurrou.

Toda a cena é claustrofóbica, muitos personagens, quatro, num lugar pequeno, com cortinas fechadas, prédios ao fundo, plantas em primeiro plano e rodeado de objetos comuns a pequena burguesia como televisão, sofás, armários com poucos objetos.

A partir daí ambos entram em rota de colisão. Emmi se dá conta de que afastou Ali com o seu comportamento alemão, aceitando os amigos tóxicos de volta, e ele procura a sua amiga do bar Asphalt, trocando cuscuz por sexo.

Na cena anterior, Emmi vai até a oficina onde Ali trabalha para pedir que voltasse para casa, mas ele a ignora, fingindo não conhecê-la e deixando seus colegas de trabalho fazerem piada com a idade dela.

Escuta-se música árabe, a mesma do início do filme.

Nesta última cena que gostaria de analisar, voltamos ao bar Asphalt. Um plano frontal, com Ali e seus amigos árabes e alemães jogando cartas e todo o salário de Ali. Ele joga tudo o

que tem e também o que tinha reservado para a família em Marrocos. Todos olham para ele com olhar de espanto nesse seu movimento autodestrutivo.

Ele se levanta e vai ao banheiro. No caminho, é interpelado pela dona do bar, que o repreende por estar gastando todo o dinheiro no jogo e bebendo. Diferente de outras cenas do filme, ele está nervoso e grita com ela a frase que já havia explicado para Emmi: “kifi kifi” (nada me importa mais).

No banheiro, ele vai até o espelho, numa cena muito cara a Fassbinder, quando seus personagens se confrontam com eles mesmos. Ele não gosta do que vê e são 26 tapas que ele dá no rosto, com força. Escutamos a mão estalando e um pequeno espasmo de dor. Que dor! Uma cena forte, de desespero, mesmo de terno, tem sua dignidade perdida. O banheiro pouco iluminado, só vemos o rosto de Ali que arde em dor, por dentro e por fora. Me lembro do “corpo de órgãos” (Delleuze), não sentir nada pela intensidade, sair de si, atingir outra dimensão naquele vazio que virou sua vida de estrangeiro e perdido o último elo que foi reatado com Emmi.

Ele volta para a mesa do jogo, na mesma cena do início. A mudança quem traz é Emmi, que entra no bar. Pede que coloquem a música alemã do início do filme “O Cigano negro”. Ele vai até ela e dançam. Destaco aqui o diálogo, diferente de tudo o que já trocaram: Ali -Eu dormi com outra mulher... Emmi: - Isso não é importante, absolutamente. Ali – Eu não queria, mas estou sempre tão nervoso. Emmi; - Você é livre, pode fazer o que quiser. Eu sei que sou velha, me vejo todos os dias no espelho. Se estamos sozinhos, precisamos tratar bem o outro, senão a vida não tem valor. Ali – Eu não quero outra mulher, eu amo você, só você. Emmi – Eu também te amo. Juntos somos fortes. Tudo isso é dito a meia luz, tom vermelho, como num palco eles declaram o seu amor. Neste momento ele sente uma forte dor que o leva ao chão, agonizando. Ela grita por ajuda e a dona do bar chama ambulância. Em seguida, na cena final, ele no hospital junto com outros enfermos, e Emmi conversa com o médico que fala do seu diagnóstico, igual a tantos outros estrangeiros pobres, que só trabalham e estão longe de casa. Úlcera, que mata aos poucos.

7.2 Dácia Ibiapina

Eu estava um pouco ansiosa para o encontro com Dácia Ibiapina. Apesar da nossa longa amizade, dessa vez teríamos uma relação de pesquisador/pesquisado. Adiei uma semana, me preparando, revendo seus filmes. Marquei novamente e no dia 02.08.24, às 14hs, aconteceu finalmente a entrevista. Foram duas horas de conversa, entrecortadas com risos e lágrimas.

Comecei citando Fassbinder: *“Acho que quanto mais simples são as histórias, mais verdadeiras serão. Muitas histórias têm como denominador comum uma história tão simples quanto “O Medo devora a alma”. Se tivéssemos tornado o personagem de Ali mais complicado, os espectadores teriam ainda maior dificuldade de digerir a história. Na minha opinião, é necessário que cada espectador alimente estas relações com sua própria realidade. Considero que as pessoas devem encontrar por si mesmo meios de mudar”*.

Dácia achou muito inspirador esse trecho de Fassbinder, dizendo se identificar, pois considera que todo ser humano tem suas pequenas histórias, além de sonhos, fantasias, desejos, quer ter uma vida melhor, quer ser visto.

Ela frisa sempre que quando vai fazer um filme é porque se encantou por alguma coisa e fica então alimentando isso, circulando em torno disso, dependendo do que for. Quando ela fez “Palestina do Norte, o Araguaia passa por aqui” (1998), documentário sobre memórias da guerrilha do Araguaia a partir de depoimentos de mulheres, quebradeiras de coco, ela se surpreendeu porque as pessoas não queriam saber o ponto de vista de quem estava lá. O ponto de vista de um militante político é muito carregado de ideologia e ela acreditava que essas pessoas poderiam trazer outro olhar sobre o que aconteceu naquela região. Ao começar a conversar com as mulheres, as donas de casa, foi se encantando. Ao se abrir para os acontecimentos, o propósito da busca foi transformado pela realidade que se apresentava o que tornou o seu documentário com as mulheres do Araguaia afetadas enquanto família em algo muito mais delicado e bonito. A delicadeza e beleza é algo caro para ela. Nesse curta, a cultura oral é muito importante, bem como os saberes tradicionais e visões que possibilitam uma perspectiva diferente da história que somente um olhar sensível e aberto poderia captar.

Dácia foi marcada pelo agreste, pelas difíceis condições que a seca e o descaso com o seu Estado, o Piauí, onde nasceu e cresceu, proporcionou. Essa foi a sua herança, presente em toda a sua obra. Mais tarde isso se concretizaria com um encontro fundamental para a diretora, que seria o Nego Bispo na sua vida. Minha trajetória e a de Dácia Ibiapina se fortalece principalmente por essa vertente que é a valorização da cultura oral, da memória que transcende os livros, a academia e os desafios teóricos, que também são importantes, mas que precisam do suporte da experiência.

Dácia gosta de trabalhar com entrevistas e tem, além de Eduardo Coutinho (documentarista brasileiro), também Vladmir Carvalho (documentarista paraibano que veio para Brasília trabalhar no curso de cinema em 1970), como uma grande referência. Durante o período da ditadura militar, entre os anos de 1977 a 1981, quando estudava na Universidade Federal do Piauí cursando Engenharia Civil, Dácia iniciou um período de atuação no cineclubismo

teresinense com seus colegas do grupo Mel de Abelha – grupo de engenheiros que faziam filmes em Super-8. Essa militância dentro da universidade era muito forte, eram pessoas que faziam música, literatura, arte e todos eram contra a ditadura militar.

Por causa dessas experiências, e o fato de ter assistido “O País de São Saruê” (1971), filme sobre a miséria no campo, a pobreza, a fome, a seca, o diretor Vladimir Carvalho, um cineasta nordestino, se tornou uma referência para que ela decidisse pelo documentário.

Dácia chegou a Brasília em 1990, como docente do curso cinema da UnB. Conheceu pessoalmente Vladimir Carvalho e ficou tão impactada com “Contrrâneos Velhos de Guerra” (1992), que alguns anos depois realizou um documentário para a televisão sobre ele, “Vladimir Carvalho: companheiro velho de guerra” (2005). Ela percorreu junto com ele os caminhos de suas origens, amigos, velhos companheiros, escola, casa onde cresceu, a paisagem agreste.

A UnB foi um lugar importante para ela. Vladimir Carvalho lhe assegurou que ser professor e cineasta seria possível, pois são poucas as oportunidades de ter um salário de professor e poder fazer filmes.



Figura 18: Vladimir Carvalho: companheiro velho de guerra (2005), Dácia Ibiapina

O primeiro filme que Dácia Ibiapina realizou depois que chegou a Brasília foi “Palestina, o Araguaia passou por aqui” (1998), que resgata a memória das quebradeiras de coco e as marcas da guerrilha do Araguaia.

A história de muitos dos personagens de Dácia Ibiapina é também a sua história. A imigração, o fato de ter nascido numa família pobre, da roça. Sua mãe queria que as 6 filhas e seu filho estudassem, e para isso insistiu muito para que o marido deixasse a roça e fosse para a cidade, porque as filhas tinham que estudar. Ela ganhou essa batalha.

Foi uma mudança que teve consequências de pobreza, uma história de muitas dificuldades. Mas Dácia se tornou uma pessoa que dá grandes reviravoltas. Herdou isso da sua mãe. Estudou Engenharia Civil e se envolveu com cineclubismo. Em seguida, foi pra Cuba, onde estudou na escola de Santo Antonio de Los Baños.

Hoje Dácia se queixa de não estar mais conseguindo fazer seus filmes com dinheiro público, com editais, e levanta a hipótese de que talvez as pessoas acham que já ganhou muitos editais, além de incomodar com temáticas de militância, esse desejo de que as pessoas pudessem ter condições de estudar, de trabalhar, dignidade, ter seus direitos respeitados – “quando a pessoa chega na minha idade, a sociedade já nos vê como pessoas muito velhas para certas coisas, das coisas boas da vida”.

Os personagens e os universos narrativos dos seus filmes não são uma história de vencedores, da elite. Assistindo a todos os seus filmes, inclusive o primeiro, de 1984, “O Pagode de Amarante”, está claro que Dácia não fez um cinema comum, mas de pessoas interessantes e universos interessantes, de natureza interessante, cultura interessante, diferente, que buscava sempre o gesto e o olhar daquele invisibilizado. Para o poder político, para quem tem poder político no Distrito Federal, não interessa mostrar um personagem como o Edson – “Cadê Edson” (2020), diz ela. O combate desse filme remete a muitos outros combates. As imagens de seu filme, da desocupação do Torre Palace, nos remetem a Canudos, às rebeliões, à perseguição ao movimento dos sem-teto, dos sem-terra.

Não é só o Edson, é o movimento dos sem-teto. Não é só a Donila, liderança das quebradeiras de coco de Palestina do Norte – “Palestina do Norte, o Araguaia passou por aqui” (1998), mas também das quebradeiras de coco, o universo dos babaçuais, rio Araguaia. São universos que o seu cinema traz e que é muito rico, pois nos humaniza, nos diferencia e nos convoca a olhar para fora da nossa bolha.

Para Dácia Ibiapina, é preciso ser contra-colonialista dentro do cinema, fazer um tipo de filme que é muito difícil de fazer porque ele traz um outro tempo, que é aquele da observação, sem pressa, para vivenciar a convivência com outras pessoas, pessoas diferentes, com a natureza, serra, rio, com a seca, com as enchentes. Para ela é imprescindível essa experiência, como um encantamento. Dácia repete sempre “pois além da gente tem o mundo, eu não sou o mundo, eu estou no mundo”. Nego Bispo foi essa descoberta, um encantamento para ela. Com o Bispo, Dácia aprendeu (e eu também), que “a vida é começo-meio-começo”.

O primeiro filme que Dácia assinou, “O pagode de Amarante”, era num quilombo, festa de negros, perto do quilombo do Ibó, feito em S-8 e que foi restaurado pela Cinemateca Brasileira. Acompanha uma festa de pagode em Amarante, com pessoas negras que preparam a

festa e dançam a noite inteira, filme de olhar delicado e atento. Hoje ela retoma esse tema, como se as coisas ficassem falando no seu ouvido e indicando o caminho.

Perguntei a Dácia Ibiapina sobre o “meio”. Ela me respondeu: “É quando você faz uma mudança, vive essa mudança intensamente até que ela se esgote. Aí você intui que tem outra coisa, outro chamado, e você vai para aquela direção.

Dácia foi criada em Oeiras, antiga capital do Piauí, extremamente católica, influência vinda com os colonizadores. As crianças rezavam, cantavam hino, crucifixo na parede das salas de aula, festas católicas, anjinhos na procissão. Depois percebeu que a religião implica cultura, tanto para os colonialistas quanto para os contra-colonialistas. Foi então que ela escutou uma vez o Antonio Bispo dizendo que a família rica, branca, europeia chegava, ganhava gleba de terra imensa de capitania hereditária do governo português, se estabelecia e junto trazia a religião católica, o cristianismo. Ou seja, não bastava chegar e ocupar a terra, mas tinha que ocupar a cabeça e a religião católica era a cultura impregnada. O Bispo falava: “Eles, os negros, quando chegavam iam para a senzala e lá cultuavam os deuses deles, numa coisa privada e meio escondida, ou davam um jeito de ir mata adentro achar um lugar onde pudessem cultuar seus deuses”.

E ela emenda: “Esse meio, quando você está vivenciando esse meio, impregnada por esse meio, as coisas acabam tendo um peso, você ganha muitas coisas, mas perde outras, e então fazemos a virada. Começo de novo. E aquilo que você considerava tão importante passa a ser menor. Assim compreendi o começo-meio-começo e aprendi que também estava impregnada dessa sabedoria fazia tempo”.

Ela entendeu que cada filme é uma virada. Seus filmes vêm de um encantamento e esse encantamento traz uma força que a conduz pelo caminho do cinema. Ou seja, esse encantamento se transforma em trabalho, filme, passa a ser luta, e com isso vem uma transformação, uma virada na vida. Esse é um aprendizado que veio da convivência com o Nego Bispo.

Dácia se considera mais atenta à espiritualidade porque está trabalhando com quilombolas, que têm a sua cosmologia, e é um pedaço importante da vida deles. O terreiro, as obrigações do terreiro, as festas, as entidades, o cuidado com a natureza, a medicina, tudo é permeado pela força das entidades. Ela afirma, inclusive, que a história deles tem muito a ver com a sua própria história, o rural, natureza, com o fato de esperar a chuva. Sua mãe e seu pai também tinham muita afinidade com a natureza – a chuva, a seca, a vegetação, a alimentação, as paixões pelo gado, curral, animais. Essa conexão se tornou muito forte depois da convivência com os quilombolas, diz ela.



Figura 19: Trecho de “Confluências” (2024), filme de Dácia Ibiapina

Para Dácia Ibiapina, assim como a luta urbana, a história dos quilombolas é uma narrativa de resiliência. A guerrilha do Araguaia retratada por ela, por exemplo, era na beira do rio, junto às matas que estão desaparecendo. A natureza está muito presente em seus filmes, como está presente também na vida dos quilombolas, que surge em meio a esse “ajuntamento, a uma forma tão arcaica e genuína da vida coletiva.

Como na história de Edson (Cadê Edson) e dos meninos que conheceu (O Chiclete e a Rosa) enquanto ela jantava num bar com amigos, ela conta que veio um menino vender rosas e chicletes, e que começaram a conversar, perguntando pela mãe, onde moravam. Tinha um papel manteiga na mesa e ele começou a desenhar onde morava - Recanto das Emas. Nasceu então seu curta-metragem “Chiclete e a Rosa” (1989). A mãe daquele menino ganhou um lote do Joaquim Roriz (ex-governador do DF) e fez um barraco e as outras mães foram chegando e construíram barraco ali também, aquilombadas.

Entorno da Beleza (2010) nasceu da vontade de fazer um filme fora do Plano Piloto e Dácia decidiu ir para a Estrutural junto com um amigo fotógrafo. Chegaram no dia do primeiro concurso de miss do lugar, onde havia uma passarela montada no meio da rua, próximo ao comércio e era final da tarde. A beleza das meninas, a coragem para desfilar ali naquela passarela encantou a dupla. O documentário é delicado, envolvido com as meninas da periferia, mostrando a diversidade e a força indestrutível para romper os padrões, mesmo que inconscientemente. O filme não é uma tese sobre o concurso de miss, mas um encantamento que produz um desejo de querer conhecer mais daquelas meninas. O que era um desejo de fazer um filme na periferia do Plano Piloto se tornou o primeiro filme feito por mulheres sobre mulheres na periferia do DF que não era sobre violência, homens, futebol. Esse filme ganhou o troféu Conterrâneos, da Fundação Cine Memória, entregue por Vladimir Carvalho.

Existem cineastas que fazem um filme sobre uma temática, mas Dácia gosta de dar saltos. O que vem primeiro não é o tema, é o encantamento. Foi o Nego Bispo (Antonio Bispo dos Santos) quem a introduziu nesse novo começo – filmes de temática quilombola. Por acaso, ou não, eles são conterrâneos, nasceram no mesmo município, São João do Piauí, onde fica o quilombo de Saco Curtume, zona rural de São João. Dácia o conheceu em abril de 2019, num almoço na Vila Planalto. No dia 10 de dezembro de 2019, ele a convidou para o seu aniversário de 60 anos, e com a permissão dele, gravaram a festa de aniversário. O resultado disso é filme de curta-metragem “Confluências” (2024), que traz um lado do Nego Bispo que as pessoas das universidades, os estudantes de cotas, o movimento negro, todos que se encantaram com o pensamento dele, um teórico negro, um pensador, não viu, pois ninguém ia até o quilombo de Saco Curtume, e Dácia foi. É um filme que traz um diferencial na trajetória de tudo isso que celebramos no pensamento do Nego Bispo, os saberes, o que ele legou para nós todos, para a humanidade. O filme faz parte disso, dos encontros, das lives, de todos os seminários que ele deu, palestras, toda a história de vida dele. Durante as duas viagens que Dácia fez para o Saco Curtume, Nego Bispo a apresentou a Naldo de Lima, do quilombo de Costaneira. Ele, Nego Bispo, sempre lhe dizia que ela precisava conhecer o mestre Naldo, “aquilo sim que é quilombo, ancestralidade, é outra coisa”. Esse será seu próximo longa. Dácia e Bispo tiveram um encontro muito poderoso, de encantamento de respeito, reconhecimento e identificação.

Em 1993, quando Dácia Ibiapina chegou à Universidade de Brasília, o Curso de Cinema estava vivendo uma crise - pouco professor, sem vestibular, e com alunos matriculados que precisavam terminar o curso, entre eles estavam André Cunha e José Eduardo Belmonte. Ela tinha como colegas os professores Marcos de Souza Mendes, Pedro Jorge de Castro, David Pennington. Descreveu esse período, mesmo com todas as dificuldades, como “anos bonitos, tinha acabado a ditadura, havia a Constituição que estava sendo feita, grandes políticos como Ulisses Guimarães, Brasília fermentava ideias, mas a UnB era muito branca”. Em 1999 chegou Adirley Querós, o último aluno a se formar como curso de cinema. Na mesma turma, estavam Cássio Pereira dos Santos, Mariana Furomoto, Camila Machado, Lila Foster, Thiago Mendonça. Ela afirma: “os problemas eram grandes, pois não havia equipamentos, as câmeras 16mm tinham sido roubadas, mas era um grupo que interagiu muito bem e com muitas ideias”.

A história do curso de cinema na UnB é uma história cheia de rupturas também, porque a ditadura provocou uma desmobilização. Dácia conta que como eram grandes nomes que montaram o curso – Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernadet e Nelson Pereira dos Santos, comentavam que na FAC não havia mais curso de Cinema, “pois não éramos Nelson, não éramos Jean-Claude, Paulo Emilio. Ou seja, “não tem mais cinema na UnB”.

Naquela época, para não deixar o curso de Cinema ainda mais frágil, Dácia foi coordenadora de extensão e chefe de departamento duas vezes. Na formatura da última aluna do Curso, o então reitor Timothy Mullholand, ao final de seu discurso falou que “a partir de amanhã tem vestibular para cinema na Unb”.

Como eram muitos os problemas com equipamentos, foi modificada a habilitação Cinema para Audiovisual, porque o MEC criou um programa para reequipar o curso de Jornalismo e apareceu a oportunidade para reequipar o curso de Cinema no final de 2002.

Naquele momento, e eu também presenciei, houve uma grande cisão: os alunos do curso de Cinema ficaram revoltados, até teve um cemitério, onde fizeram o enterro do cinema. Dácia diz que era o fim de uma visão de elite ou de filho de professor que falava francês, abrindo o acesso a outras camadas da sociedade.

Ela se tornou diretora da Faculdade, “para que pudesse fazer sobreviver um certo pensamento, uma experiência muito rica para decidir algumas coisas que dependiam da decisão da direção, e da consolidação do curso de Audiovisual – criação de disciplinas, grade curricular, a ideia da disciplina chamada Bloco¹⁹, etc. Dácia fala que os quatro anos na direção foram fundamentais para a sua vida e sobrevivência de um certo pensamento dentro da Faculdade de Comunicação.

A sala de aula é um lugar importante, porque temos a liberdade de cátedra, como trazer sua experiência e estudos aos estudantes, os filmes, as discussões, textos recomendados, e Dácia ainda acrescenta:

A melhor coisa que tem é quando você tem uma turma que gosta de cinema, que quer ser cineasta e que quer trabalhar com isso, tem opinião sobre cinema, é muito enriquecedor. Mas também tem os conflitos, porque tem as decisões internas que repercutem na sala de aula também. Essa geração do Adirley era uma geração que contestava muito e eu gosto do estudante que contesta o professor, porque desafia, você vai crescendo, eles te fazem pensar em coisas que você não tinha pensado. Todo mundo cresce junto, embora com brigas e conflitos, mas aprende na diversidade de pensamento. (Dácia Ibiapina, 2022)

Para Dácia, o cinema é “um chão com muitos ladrilhos diferentes, e quando cada um acha o seu, encontra também seu caminho, pois o lastro é importante, saem muito jovens, mas sentem também que foram escutados”.

Ela diz também que “o solo plantado por Darcy Ribeiro para criar a UnB é bem grande, e a universidade é esse chão para quem é muito jovem, para quem está perdido. É um lugar bom”.

¹⁹ Disciplina prática para a realização coletiva de produtos audiovisuais (curtametragem de ficção ou documentário, piloto de programa de televisão, etc.), que já nasce dos roteiros desenvolvidos no semestre anterior.

7.2.1 Cadê Edson

“O combate desse filme me remete a muitos outros combates. Quando eu vi a desocupação do Palace, o que vinha na minha cabeça era Canudos, eram as rebeliões, a perseguição ao movimento dos sem-teto, dos sem-terra”
Dácia Ibiappina

O cinema contemporâneo tem um especial apreço pelo adensamento da encenação, e por expor um ajuntamento de corpos em exibição, performáticos, dando especial atenção a sua fotogenia, que segundo Jean Epstein, pode ser “qualquer aspecto, seja de seres ou objetos, cujo caráter moral é realçado pela reprodução cinematográfica”. Esse adensamento interessa ao cinema de Dácia Ibiapina, que trabalha neste filme justamente com personagens que são realçados e ampliados junto às suas pequenas histórias. Mas, para Dácia, a fotogenia não interessa tanto, mas suas vidas e gritos de misericórdia diante da realidade a que são expostos e a forma com que reagem e invertem favoravelmente a sua realidade, contando suas difíceis histórias diante do corpo-câmera que os olha com doçura e fé. Eles saem da sua luta cotidiana junto ao movimento dos sem-teto, para contar suas trajetórias e heroísmos a partir de seus depoimentos.

Está claro que todos nós encenamos a todo momento, ponderamos gestos e palavras diante das mais diversas situações em que nos encontramos. Com a experiência da presença da câmera e seu sujeito não seria diferente diante do transcorrer da cena.

Neste documentário de Dácia Ibiapina, os personagens nos devolvem a hipocrisia da sociedade contemporânea, mostrando-se livres para nos envolver nessa trama que é a luta por espaços de moradia, sendo constantemente expulsões de seus territórios. Seus olhares nos mostram as fissuras de um sistema que falhou (programas de saúde, moradia, educacional, social), mas eles continuam vivos, tristes ou não, e seus olhares, afetuosos, também nos confrontam.



Figura 20: Fotograma do filme “Cadê Edson?”

Edson, o personagem-título do filme, está cercado de diversos outros personagens que terão também suas vozes amplificadas junto ao protagonista. Ele narra a sua trajetória, realçada com suas idiossincrasias, afastando-se a partir do seu cansaço e do seu silêncio. O filme cresce ao trazer uma sinfonia de imagens vindas de diferentes fontes, convergentes e divergentes, como as imagens da mídia tradicional, espetacular, e imagens de militantes do movimento dos sem-teto e simpatizantes, além das imagens feitas pela diretora.

Neste filme, não existe a voz do narrador/diretora, mas as escolhas feitas por alguns personagens do movimento dos sem-teto, com um tempo de tela bastante significativo. As escolhas musicais ou sonoras também sugerem um paralelo com outros movimentos e insurgências sociais já acontecidos no Brasil. Com isso, observamos também uma narrativa que é desencadeada não por uma linha cronológica, mas sobre como as lutas são permanentes, mostradas sempre como combates. Mas combates que chegam também como uma força vital, com alegria, com esperança. E essa é uma das belezas do filme.

Selecionei algumas sequências, que serão analisadas logo abaixo, com suas tensões dramáticas, que evidenciarão a maneira como Dácia Ibiapina conjuga diferentes materiais para provocar tensões disruptivas e provocações.

No documentário, não há indícios de comemoração por parte dos personagens escolhidos pela diretora, mas relatos cheios de percalços. Acompanhamos o percurso de luta por moradia no DF e o adoecimento da democracia nacional, que sofre seus últimos golpes.

Preâmbulo (3’):

O filme se inicia com imagens de arquivo feitas por helicóptero da polícia militar sobrevoando o Plano Piloto até o edifício Palace. Sons de helicóptero e de bombas que são jogadas em direção ao Palace fazem sinfonia com uma voz em tom heroico que narra a investida

dos policiais aos ocupantes do Torre Palace. Sons de tiros, introduzem discurso e imagens de manifestantes pró-golpe, vestidos de verde e amarelo olhando para o alto, como se assistissem a todo o movimento e torcendo pela polícia. A cada tiro dado por um policial, a plateia (que na verdade aplaude seu candidato golpista, em outro contexto) ovaciona. Nesta sequência, Dácia traz com muita força a partir da montagem o contraste entre as pessoas ali na manifestação, louras, maquiadas e de verde e amarelo e os ocupantes retirados pelos policiais, pretos, pobres, com roupas rasgadas, cabeça baixa. Em seguida, voz over da repórter de tv falando da ação que prendeu 11 pessoas, entre elas Edson Francisco da Silva, que de acordo com a polícia “irá responder por formação de organização criminosa, tentativa de homicídio contra os policiais e por usar as crianças como escudo humano”. Em seguida, ouvimos a juíza falar em audiência de custódia, usando o mesmo discurso da mídia e de grande parte da sociedade, reforçando o preconceito e a condenação.

Dácia nos apresenta um espetáculo midiático construído para entreter nossos olhos já acostumados com discursos de heróis e bandidos e como a polícia atua para proteger “gente do bem”, apontando uma *mise-en-scène* do poder.

Nesse preâmbulo, está um resumo daquilo com que o filme irá se confrontar - a violência imposta pelo Estado para combater movimentos sociais, a crise habitacional, e o crescente conservadorismo da sociedade brasileira a partir dos últimos acontecimentos políticos. O percurso de Edson e daquelas pessoas inseridas na história deste documentário desconstrói o discurso da mídia e abre diferentes ângulos sobre o mesmo acontecimento para mapear a situação política do Distrito Federal e com isso, do país. Uma montagem de confrontos de realidades e personagens, que joga no espectador um desejo de envolvimento para acompanhar de perto essa narrativa inicial impactante.

A sequência que entra depois dos créditos, e que analisamos em seguida, é a ocupação de Novo Pinheirinho (2012), liderada por Edson, ainda militante do MTST. Com imagens de arquivo feitas por militantes da luta, acompanhamos a chegada de grupos do movimento dos sem-teto descendo dos ônibus, em grande quantidade, correndo para a área vazia onde erguerão seu acampamento. Edson e o movimento MTST são introduzidos como um grupo organizado e pacífico, em contraste com o choque das cenas iniciais. Vemos mulheres com crianças, jovens, adultos e idosos sorrindo com a possibilidade de moradia.

Para chegar no personagem-título, escutamos Helena, uma amiga de Edson, que acompanhou seu crescimento político em São Paulo, lembra dele com carinho e admiração, contando como foi o início e sua vontade de conhecimento. Ao mesmo tempo em que o filme segue apresentando o dia a dia da ocupação Pinheirinho, o cadastramento, a chegada de mais

militantes, Edson esclarece para o grupo o funcionamento da ocupação. Ouvimos dele as tentativas de morte que sofreu e sua personalidade forte e combativa em meio às várias imagens do MTST.

Entre as falas de Edson, conhecemos também um pouco mais dos personagens escolhidos pela diretora, que mostra como chegaram ali, seus percursos em busca de moradia. Como Maria Isabel, cheia de esperança arrancada em meio aos maus tratos recebidos da vida. Sorrindo, fala da criança no seu ventre que em breve nascerá, “*Vitoria MTST*”. Seu olhar, quase infantil, se encontra no afeto da diretora, cruzando olhares tímidos com alguém que conhece a sua luta e abre espaço na tomada para que seja ouvida. O filme mostra claramente o lado humanista da diretora, fazendo pequenas pausas na narrativa e dando importância a cada um dos personagens que participam do movimento.

José Pereira, baiano de Jacobina, também traz um sorriso silencioso, quase arrependido, diante de sua trajetória de lutas e perdas. Ele se emociona depois que assiste à sua fala citando o nome da esposa e dos filhos diante da audiência que julgava a “invasão” do Palace. É um homem cuja força se esconde por trás da gentileza e persistência em ajudar famílias para terem suas moradias conquistadas. Aqui percebemos que a luta é coletiva, e não só de Edson.

Dácia escolhe seus personagens, em planos mais próximos, realçando o protagonismo de cada um, formando uma comunidade que luta junto. Todos estão em busca de uma vida melhor e seguem acreditando no coletivo. Isso é absolutamente o ponto realçado por Dácia Ibiapina diante desse movimento. Não é só Edson, mas um grupo de muitas pessoas que unem suas forças e sonhos para construir esse território coletivo. Sempre há uma história, sua câmera traz sempre um novo quadro com pessoas reais que nos emocionarão, com sua força e sua inocência. Esse documentário junta os restos, os pedaços que são descartados, pois não servem para os relatos da grande mídia. Dácia nos alerta e junta as peças que não se encaixam na história oficial.

Imagens de arquivo novamente remontam à luta e sua história no Distrito Federal. Os materiais de arquivo, de origens diversas, criam um fluxo contínuo no filme, atualizando o discurso dos movimentos sociais. A cronologia não é uma preocupação, mas as histórias que ali acontecem e as insurgências diante da dura realidade daquelas pessoas. Não existe a voz do narrador/diretora, mas os personagens do movimento dos sem-teto desempenham seu papel num tempo de tela bastante significativo.

A trilha e as entrevistas sugerem um paralelo com outros movimentos e insurgências sociais já acontecidos no Brasil, sugerindo como as lutas são permanentes, mostradas sempre como combates, que chegam como força vital, com alegria, com esperança. E essa é uma das belezas do filme.

Conhecemos mais sobre as ideias de Edson, como se desvinculou da política e saiu do MTST com o apoio que davam a Dilma e participação direta no PT. Criou o MRP, mas se diz injustiçado com as denúncias feitas pelo movimento. Percebemos que Edson não é um personagem fácil, é atormentado e não acredita na política, por isso não pode parar de acreditar no movimento. Dácia nos apresenta Edson alimentando seu bebê e vamos arrefecendo os ânimos diante de tantos embates políticos e desavenças, e escutamos Edson falar de seu relacionamento com Ilka. Os dois, em momentos diferentes, falam sobre como se conheceram e o cotidiano de muitos desafios.

Novamente imagens de confronto, militantes do MRP fecham a pista do Eixo Monumental para interromper a passagem da tocha olímpica. Ao fundo está o Torre Palace, já ocupado por eles. Ouvimos Edson uma última vez no filme, aos 41', falando da importância da ocupação daquele prédio e que era uma habitação que “não cumpria a sua função social conforme escrita na Constituição de 1988. Passou a ser a moradia daquelas pessoas ali”.

Acompanhamos cenas do cotidiano do Torre Palace ocupado. Famílias com crianças, idosos, conversam e cozinham juntos contrastando com a vista dos hotéis e os carros luxuosos da cidade mais higienista do Brasil. Pessoas comuns e pacíficas ocupando um prédio abandonado e conquistando direitos que não foram assegurados por nenhum governo.

Ao final da sequência, com imagens de arquivo do início da noite que antecede a retirada dos militantes do MRP, e já com a presença da polícia, escutamos as bombas jogadas na rua. Uma montagem paralela cria narrativa de confronto com um comício da extrema-direita e o som que ecoa: “aqueles bandidos lá do outro lado, querem destruir, colocar nosso Brasil como a Venezuela, mas não vão conseguir, porque os brasileiros têm sangue nos olhos e juntos somos mais fortes e com Deus somos imbatíveis”. A frase final surpreende, pois poderia ser também um levante da esquerda “juntos somos mais fortes”.

Vemos os manifestantes vestidos de verde e amarelo, segurando a bandeira do Brasil. Em seguida, como do lado oposto, escutamos a deputada federal Erika Kokay, com discurso contundente contra esse movimento conservador.

Já chegando ao final apoteótico, as imagens da polícia nos revelando esse terrorismo de Estado, e principalmente depois de termos conhecido a história de alguns militantes e acompanhado sua rotina de luta por melhores condições de vida, o som do berimbau nos leva a entender que ali, naquele prédio do Torre Palace, estava um quilombo, e sua ocupação era um movimento de resistência de homens e mulheres em sua maioria negros e pobres, que se rebelaram e buscaram seus direitos, constituindo uma memória coletiva dessas experiências.

Mas o controle social do Estado, violento, os retira de lá com a força e o heroísmo policial, criminalizando os insurgentes, chamando-os de invasores. Quem perde somos todos nós.

A vida comunitária naquele prédio, onde os vimos conversando e comendo, é assolada pela invasão policial, invertendo valores e colocando em cheque uma experiência de vida comunitária.



Figura 21: Nova ocupação, prédio da Jarjour, em Taguatinga (2013). Imagens do filme “Cadê Edson”

Dácia nos mostra entrevistas com Adílio e Julio Cesar, capturados e violentados pela polícia durante a desocupação do Torre Palace. Eles contam suas histórias de vida de perdas e desventuranças, desesperançosos diante do Estado. À medida que falam, ganham o nosso afeto e cumplicidade, pois estão colocados no lugar certo da montagem do filme, já próximos do final, depois das cenas de terrorismo de Estado a que assistimos.

Sob as imagens de helicóptero do Torre Palace, ouvimos a voz de Edson: *“Usar uma estrutura dessas, pegar sem-teto e depois ficar comemorando porque prenderam 17 sem-teto é mole. Difícil é pegar bandido que fica assaltando banco para cima e pra baixo, norte e nordeste. É mole pegar sem-teto desarmado, parecia que não éramos brasileiros, parecíamos que éramos um outro povo, de outro país e eles eram o Brasil, que estava invadindo esse outro país. Parecia os Estados Unidos invadindo o Iraque, por exemplo.”*

O filme termina com a posse de Bolsonaro e uma nova invasão segue o seu curso.

A vida dos movimentos populares é cíclica, sem heróis, mas formada por pessoas expostos aos sofrimentos, desterritorializados, em busca de melhores condições de vida, rasgando a passividade do Plano Piloto. Esse ir e vir temporal e espacial dentro do filme, reflete um pensamento que não é linear, mas um espelho de nossa vida. A dialética é o recurso utilizado pela diretora Dacia Ibiapina para mostrar a complexidade política, a partir do Distrito Federal.

7.2.2 Adirley Queirós

“O pior sentimento
que existe no cinema é a
condescendência. Melhor é vencer
juntos e estarmos
juntos. Pelo menos no cinema temo
que vencer”.
Adirley Queirós



Figura 22: Reprodução “Histórias de Brasília”

Penso que a universidade deixa um lastro, um chão, e a partir dali o estudante vai escolher em qual ladrilho ele vai assentar e fazer sua formação, suas experiências. A obra de Adirley Queirós tem uma marca, mas não porque estudou na UnB, mas porque faz esses filmes encantado com o universo que o rodeia. A UnB deu o lastro para ele fazer o curso de Cinema e filmar o que queria. Seu primeiro filme foi “*Rap, o canto da Ceilândia*” (2005), filmado dentro da UnB. Adirley estuda muito, e está realizando agora um filme que parte do livro de Guimarães Rosa, “*Grande Sertão Veredas*”, clássico da literatura. Podemos dizer que o cinema dele é de uma alma que passou pela UnB.

A família de Adirley Queirós veio de Areado, Minas Gerais, perto de Patos de Minas. Sua mãe se casou muito cedo, aos 15 anos. O pai, bem mais velho, de uma família que tocava gado na região de Areado, Arinos, universo do Grande Sertão Veredas, que virou inspiração para o seu novo filme. Seu pai dizia que foi criado pelo mundo, filho de uma mulher negra que

morreu aos 91 anos. Seus pais decidiram vir para Brasília em 1967, mas no caminho pararam em Cruzelândia, hoje Morro Agudo do Goiás e de lá vieram pra Brasília, 1973, chegando primeiro a Taguatinga, grande favela da Crush. O governo distribuiu lotes para os favelados da Crush, e eles foram morar lá com a avó. Sua mãe fazia e depois vendia muito bolo de mandioca e pão de queijo na Rodoviária do Plano Piloto. Ela tinha uma Vemagete e levava os quatro filhos para vender bolo e pão de queijo. Em 1976, o governo realizou o sorteio da “Casa da X” (antiga Codhab) e seu pai ganhou um lote. Inclusive seu primeiro projeto fotográfico durante o curso de cinema na UnB se chamava “José de Marias”, pois grande parte das mulheres se chamavam Maria – Maria d’Alva, Maria da Graça, mas eram conhecidas de acordo com o nome dos maridos - Maria do Zé, Maria do Evandro, Maria do João.

Foi em Ceilândia que Adirley viu pela primeira vez uma cidade mais urbana. Ele conta que recentemente tem sonhado muito com essa infância no sertão mineiro e goiano. Não saberia dizer se é só por causa das pesquisas, por mexer nas coisas de seu passado, ou se está construindo ou vindo da memória afetiva.



Figura 23: Ceilândia (1973) / Reprodução: Histórias de Brasília

“Sonho com minha mãe lá no sertão, com meu pai a
cavalo, comendo frango,
apostando com o ossinho”.
Adirley

O dia em que chegaram a Ceilândia, ele se lembra bem, era de muita chuva. As crianças brincavam na enxurrada, e na sua rua tinha muita criança. Cada casa tinha 4 meninos, então eram mais de 100 meninos jogando bola, roubando coisas das casas que não tinham muro. Era como um canteiro de obras, fazenda da Guariroba do Roriz. As crianças eram criadas também pelas mães dos outros, as que trabalhavam revezavam com as que não trabalhavam. Adirley conta que elas tinham um carinho muito grande por ele, pois não era só o primeiro da família a ir para a universidade, mas o primeiro da rua. Em 1995 passou para Ciências Políticas na UnB, porém foi bem tenso, pois não conseguia falar com ninguém, o ritmo era diferente, outro modo de falar. Até na Faculdade de Comunicação ele disse que teve problema com a sua maneira de ser e falar. Como um processo de amansamento, diz ele, que é violento.



Figura 24: Foto do Arquivo Público

Aqui as histórias se cruzam: a de Adirley, a minha, pois tive que aprender que quem não fala alemão perfeito e não se insere na cultura alemã será sempre um estrangeiro, mal visto, diminuído, e a de Dácia Ibiapina, que também veio da roça, interior do Piauí e teve que se adaptar para realizar o sonho de fazer cinema, um cinema periférico.

Adirley conta que ele tinha um bloqueio muito grande para se comunicar nos lugares de poder: “quando você vai ao FAC (Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal), existe uma linguagem estabelecida, um arcabouço gramatical. Então, para falar tem que entender todas

aquelas regras, diálogos para se colocar. Eu me colocava nas reuniões e era sempre um constrangimento. Eles me respeitavam ao mesmo tempo que me viam como um corpo estranho”.

Ele entrou para o curso de cinema da UnB em 1998, junto com Roberto Robalinho, Mariana Furomoto, Lila Foster e Thiago Mendonça. Conta que foi fazer muitas matérias fora da Comunicação, como Geografia, Filosofia, Matemática, Cálculo, Física, e isso o ajudou a permanecer na universidade. Naquela época, tudo estava sucateado, poucas câmeras e sem verbas para fazer filmes, mas gostava de OBAV – Oficina Básica de Audiovisual. O choque da chegada a universidade ajudou Adirley a pensar a Ceilândia enquanto Ceilândia, já que ele nunca tinha refletido a esse respeito. E foi na universidade que ele descobriu Milton Santos e leu “Território: globalização e fragmentação” e refletiu mais sobre o ônus desse processo de exclusão que sofria e aquilo foi definitivo para moldar o jeito que ele pensava - pensar como que essa distância influencia, pensar como a circulação pelo território muda completamente a percepção que temos em relação ao mundo, ou seja, o movimento muda a percepção do mundo, a paisagem, as pessoas.

Seu primeiro filme, o *Rap o canto da Ceilândia* (1995), não tinha a intenção de iniciar uma carreira, ou de apresentar esse espaço Ceilândia/Brasília, mas era uma forma de conversar sobre uma geração a qual ele mesmo fazia parte. A repercussão o surpreendeu e o fez entender que o cinema é a experiência do corpo na cidade, ele percebeu que pensa e faz cinema a partir de sua longa vivência na cidade de Ceilândia e de seu processo violento de história de expulsão das pessoas – 80.000 pessoas foram tiradas em 15 dias para morar afastadas do centro da cidade, um processo explícito de *apartheid*.

Assistindo a seus filmes, começamos a ter uma visão mais apurada do que é a Ceilândia, diferente do que tínhamos antes.



Figura 25: Arquivo Público do DF

Essa ocupação de espaço com relação a Ceilândia está presente em todos os seus filmes, e notamos também a importância do processo de realização e do modo de produção escolhido pelo diretor. Adirley trabalha com os mesmos personagens e praticamente com a mesma equipe de técnicos, o que torna o resultado bastante orgânico e estimulante, mas também melancólico, ao ver todas aquelas pessoas mudando, envelhecendo e costurando suas memórias nem sempre de vitórias.

Sua trajetória cinematográfica, que se inicia com o *Rap da Ceilândia* (2005), *Dias de greve* (2009), *Fora de campo* (2010), *A cidade é uma só* (2011), *Branco Sai, Preto Fica* (2014), *Era uma Vez Brasília* (2017), *Mato seco em chamas* (2022), nos traz uma leitura do Brasil que revela as profundezas periféricas, que podem ser vistas como descobertas para os brasileiros do centro, mas também de reencontros para quem mora na periferia. Temas como especulação imobiliária, grilagem de terras, precarização do trabalho, distopias, exclusão territorial e social, além dos prisioneiros do sistema penitenciário são constantes em seus filmes. Dildu, personagem de “*A cidade é uma só*”, candidato do PCN – Partido da Correria Nacional, fala para seus eleitores: “Porque Brasília sem nós é um fantasma, você só vê cimento, os caras que fazem aqui brincam de cimento. (...) Só que a cidade para se a gente não estiver lá, mas a gente não tem valor”.

Algumas cenas se repetem ao longo de seus filmes, como a carne na churrasqueira e a fumaça que se espalha, o fogo que queima no meio das ruelas à noite, personagens que fumam

durante todo o filme, levantando a clássica fumaça dos filmes de gangsters (Figura 24) e westerns, além das armas sempre desafiadoras.



Figura 26: Era uma vez Brasília (2014)

O choque que Adirley teve ao chegar à universidade e os encontros que aconteceram, o ajudaram a pensar melhor a Ceilândia, pois antes a visão sobre a cidade era outra, ele não saía de lá para ir ao Plano. A história da Ceilândia, 53 anos, até então tinha pouca memória, a narrativa era outra, as pessoas não falavam da Ceilândia como elas falam hoje. A cidade é a mesma, o que muda é a narrativa. Para ele, a juventude de Ceilândia hoje é avançada, ela tem a sua identidade, se vestem parecidos, já tem uma conexão com o pessoal de Brasília.

Adirley faz questão de frisar que não fazia cinema por dinheiro, mas para estar junto ao grupo de amigos de longa data, beber junto, contar suas histórias. Nem sabia que ia fazer filme depois do *Rap da Ceilândia*, ou que seria possível uma trajetória cinematográfica. Mas o que o movia ali era um sentimento de raiva, de tentar entender que aquelas histórias poderiam potencializar um lugar de encontro e violência, ou seja, de enfrentamentos.

Infelizmente hoje o que domina é o mercado de trabalho, o que acaba com toda a potencialidade periférica.

Ele diz que teve muita sorte, pois sua trajetória foi de encontros muito potentes, a raiva latente de não aceitar o status quo, de não aceitar a ideia que os poderosos têm da periferia, para torná-la sempre acuada. Tinha isso como “norte”, e se não fizesse filmes faria qualquer outra coisa que colocasse esse sentimento em movimento. Em 2014, saiu do seu emprego – era funcionário público da Secretaria de Saúde do GDF, e fez “Branco sai preto fica” (2014).

“Meu cinema só existe porque eu estava na universidade. Não fosse assim, jamais faria cinema”. Essa é uma frase repetida por Adirley diversas vezes em nossa entrevista.

A experiência da premiação no Festival de Brasília do filme realizado na UnB como conclusão de curso, “Rap o Canto da Ceilândia”(2005), o deixou confuso, pois não esperava

toda a ovação. Só voltou a fazer filme em 2008, quando ele teve a ideia de criar a Ceicine – Coletivo de Cinema de Ceilândia. Adirley, o pessoal do Rap, o ator Wellington Abreu e mais alguns amigos da Ceilândia, se encontravam todos os sábados à noite e faziam cinema sem câmera, até que 3 anos depois veio “Dias de Greve” (2008). Não tinha edital do FAC e eram todos *outsiders*, pois não faziam parte dos grupos de cineastas da cidade. Mas foi necessário também esse isolamento para que pudessem continuar a pensar o cinema de forma independente.

Em Dias de Greve (2008), pensou primeiro que era uma ficção, mas no final acredita que foi um documentário que fizeram. A partir de uma greve de metarlúrgicos na Ceilândia, grevistas irão descobrir uma cidade que já não é mais deles. No filme, não são mostrados os vários elementos expressivos da gramática audiovisual (montagem, fotografia, movimentos de câmera), para que o diretor pudesse trazer melhor a cidade no movimento natural, seu cotidiano. O que reforça a fala de Adirley reafirmando sempre que gosta da Ceilândia, que gosta de acordar ali, caminhar.

“Branco sai preto fica” (2014), nasce como um documentário que falasse dos bailes blacks, o famoso “quarentão”, que aconteciam nos anos 80 na Ceilândia e sofria com a violência policial movida pelo racismo. Nesse filme, Adirley criou ambientes fechados com máquinas, superfícies metálicas, luzes frias, estetizando uma disputa constante entre dois mundos, sem possibilidade de reconciliação. As feridas das derrotas acabam inventando um novo território de batalhas, um universo à parte.

“Era uma Vez Brasília”, tem elementos que lembram a série *Mad Max*, como o personagem Wellington de Abreu e sua nave caindo na noite do Sol Nascente e as gangs de guerreiros que atravessam o filme vestidos e mascarados como personagens de ficção científica.

O som sempre muito presente, com latidos de cachorro, carros com sirene, ruídos das ruas e muita música, além das armas e grades lembrando presídios e encarceramento. As idas e vindas do metrô que faz a linha Ceilândia-Brasília-Ceilândia soa como a grande distância percorrida nesse trecho. Marquinho da Tropa, personagem do filme, fala para um grupo de mascarados e lutadores: “guerreiros, eu escolhi vocês a dedo. O inimigo está solto, o monstro está em tudo quanto é lugar, no Congresso, nos Ministérios, no Palácio. O Congresso tem que ser nosso’.

Adirley conta que os amigos dos seus filhos (casal de gêmeos que nasceu em 2004), são de vários lugares, o que é muito estranho para ele, quando chega algum colega que vem do Paranoá para dormir na sua casa. Seus filhos estudam na UnB, “que hoje é muito mais dinâmica em termos de gente”. Mas percebe que seus filhos têm também esse sentimento de raiva, da intriga, eles não são embaçados com o Plano Piloto e entendem as contradições dessa nova

gramática do povo periférico, o que seria essa auto-representação – “essa consciência de que são homens-cis, mais brancos do que pretos e sabem também que na sala de aula os absurdos acontecem, gostam dos professores que de certa forma são mais duros, que enfrentam os alunos, gostam muito de literatura, e eles batem de frente”. Em conversa com seus filhos, ele sempre insiste para que eles criem uma narrativa própria, já que moram na Ceilândia, e são de outra geração e brinca: seriam mamelucos 2.1, High-tech, Full-frame?



Figura 27: Arquivo Público DF

Adirley vive de cinema desde 2014. Escolheu produzir seus filmes com o modelo de produção de baixo orçamento, com a mesma equipe, mesma locação na Ceilândia, trabalhando com o tempo necessário para a descoberta do filme que irá fazer. O cenário audiovisual brasileiro, na sua opinião, mudou muito, o FAC – Fundo de Apoio à Cultura, está sendo desmontado, tendendo a ser uma política assistencialista, pois ganham muito mais nome fazendo política do que fomentar cultura. A Ancine foi criada para industrializar o cinema brasileiro, então esse discurso da captação de dinheiro, de ter que ir para as salas de cinema, ter público, para ele não serve. Falta divulgação, distribuição, exibição. Eles fazem um modelo formatado para a Netflix, salas de exibição. “Esses filmes, essas séries não passam em lugar nenhum do mundo. Eles gourmetizam tudo, inclusive o cinema negro. Quando tem um festival internacional, os filmes africanos são escolhidos em detrimento do cinema negro brasileiro, pois tem mais diversidade. Krenak é pop, já se rendeu ao mercado. Nego Bispo também estava indo em direção ao mercado.

Adirley diz também que não tem medo de cobrança para fazer o próximo filme. Ele diz não ligar para o que as pessoas vão dizer, pois sabe que muitas não gostam mesmo, já que esse tipo de filme é muito atacado. Muitos querem derrubar completamente, faz parte do jogo.

“Quebramos a narrativa da política, de toda estética, tudo isso muda radicalmente tudo o que se fazia ”.

Tudo é contraditório, não idealizamos, pelo contrário. Já passei inclusive por uma espécie de luto com os filmes “*Dias de Greve*” e “*Era uma vez*”. Era como se naqueles filmes, conta ele, tudo iria incomodar, pois entramos num universo estético e político diferente. Depois de alguns anos, “*Dias de Greve*”, por exemplo, será homenageado em uma mostra em Marseille, perceberam Albert Camus nele. “Eu tinha uma desconfiança de saber que o caminho ali era importante. E a gente estava naquele caminho, mas não sabíamos. Tudo o que a gente leu naquela época estava no filme – o tempo, a estranheza, a melancolia de não saber para onde vamos agora, entender a cidade, de não ter uma realização com a cidade. A gente fica horas e horas observando a cidade numa poeira brava, a alegria e a tristeza, vendo muita gente ser preso, morrendo, meus amigos daquela época morreram todos”.

“O tempo traz clareza,
mas também esvaziamento”

Adirley

Adirley conta que cada vez quer arriscar mais e para ele é a forma que faz surgir o filme, como você trabalha a linguagem, o que vai colocar na tela. Por exemplo, o novo filme que está fazendo, “*O Grande Sertão*”, não está sendo fácil, mas acredita naquilo que vai surgindo dessa busca. Ele encontrou uma família, a família do Zé, que mora lá no interior de Minas, Bonfinópolis, são 5 irmãos, ficou tão fascinado com eles que esqueceu o filme. Lá eles têm uma folia atravessada por 5 gerações, são muitos dias andando e tocando debaixo da chuva, são muito pobres e muito simples, mas de certa forma o acolheram. Ele ficou muito amigo deles. Nesse filme do Grande Sertão, dos doze personagens secundários, todos já foram presos. Adirley trabalhou com eles até o dinheiro acabar. Ele faz filmes com essas pessoas e sente que é uma pena que eles são recolhidos e o filme nunca termina. A Léa (personagem de “*Mato Seco*”) começou a trazer toda a turma dela, as pessoas mandam currículo para ela. São presidiários enviando pra Lea: “Me indica para o seu patrão aí”.

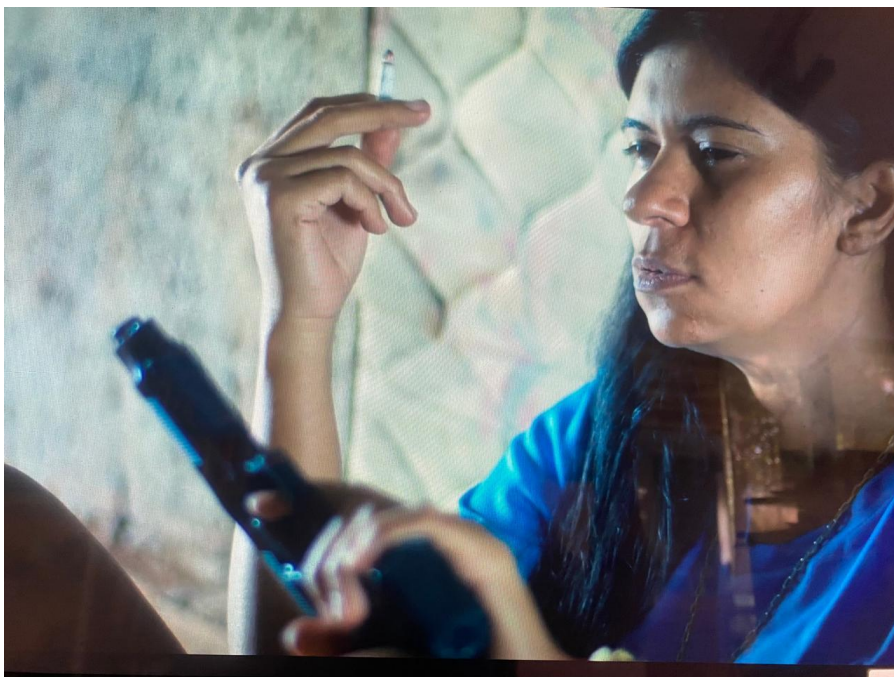


Figura 28: Imagem do filme “*Mato seco em chamas*”

Ele conta que para a Lea ele é o patrão, a pessoa que paga. Na sua opinião, Lea é absolutamente espetacular, uma atriz verdadeira. No próximo filme, ela será um *ciborg* que vai eliminar o crime organizado. Um *ciborg* dentro da cadeia que sai para a rua. Inclusive, a mulher da Lucrécia Martel (cineasta argentina), dançarina de tango, assistiu Mato Seco e ficou fascinada. Foi lá no hotel onde Adirley estava hospedado, e o levou ao festival de tango onde ela se apresentava. “Ela parece meio andrógina, cabelão igual a Lea, e vou fazer um filme com as duas se encontrando, ciborgues. Mas é um filme grande”.

“Isso que eu sempre falo sobre geografia da ficção: tem ficção, mas tem que ir pra realidade, tem que acreditar que esse filme pode ser possível, tem que ser um tempo dilatado, tem que ser um ano”.

Adirley

Ele trabalhou com as meninas de *Mato Seco* como trabalhou com todos. Nunca foi condescendente nem com elas nem com ele mesmo. E Joana o ajudou muito nisso, considerada por ele como uma cineasta espetacular: “24 horas dentro do set, corajosa, encarando um lugar que nunca viu”.

“A relação que tenho com essas meninas é de igual, não falo diferente. Eu falo, vamos fazer cinema, não podemos ser condescendentes nem comigo nem com você. Sou muito duro com elas também. Não falo essa gramática de hoje, mesmo

que sejamos muito diferentes, mas estamos conectados com o projeto de cinema”.

Adirley

Adirley aprendeu que o cinema é mágico, um lugar que conecta com algo que está muito além do que podemos ver, e por isso demora tanto até que uma cena fique pronta. Trabalhar com uma equipe pequena, segundo ele, dá independência. O tipo de cinema que ele faz é muito mais potente, por incrível que pareça.

“A gente está mais isolado, mas também mais potente. Porque são filmes que não serão mapeados pela I.A. (Interligiência Artificial). Não tem base de dados para fazer isso, e nesse momento é uma tática, porque esses filmes vão cair num outro aspecto que não é o da massa popular. Crescerão em trinta anos, nos cineclubes”. Adirley

Sobre a contribuição de Joana Pimenta, co-diretora e fotógrafa de *Mato Seco*, ele diz que ela tem o espírito do cinema, uma pessoa que acredita muito no cinema, obcecada em fazer filmes. Não interessa se vão elogiar ou não, pois ela aposta no personagem, na importância da fotografia, no som, sem perder a possibilidade da invenção. Ela arrisca muito e quem montou o filme realmente foi ela. A Cristina (Amaral, montadora) ajudou muito, mas se não fosse a Joana alucinada com a montagem durante a pandemia, o filme não teria acontecido, teria sido um filme careta, perderia a potência. Toda aquela energia da gravação, uma certa montagem o mataria.

A montagem estava indo para um lugar muito organizado, com cenas que não faziam sentido. Eles não queriam fruição.

A cena da igreja evangélica é um momento muito importante para ele, sem concessões. Com o seu próprio ritmo. Ele afirma que não poderia falar dos evangélicos como o cinema sempre faz, com desprezo, pois tem uma relação de respeito por eles: “as músicas mal cantadas é muito lindo, energia da voz cantando como querem.

7.2.2.1 Mato Seco em Chamas

O cinema como arte do plano nos remete a expressividade presente nesse filme de Adirley Queirós, que revela corpos humanos que sentem e gesticulam frente a uma lente que os aproxima sem pressa, fumando e deixando a fumaça se esvaír como um rastro desenhado no tempo, vivendo no quadro, intensamente. O cinema de Adirley é um cinema do cotidiano que não permite abstrações, pois a vida dele está na Ceilândia, ele vive a vida da cidade concreta,

sem um sentido cósmico. Gosta de filmes de western e gangster, impregnando seu trabalho com forte influência do cotidiano local - bruto e sensual.

“Mato Seco em chamas” retrata uma gangue feminina que refina ilegalmente o petróleo encontrado no Sol Nascente, vendendo a gasolina mais barata aos motoboys de Brasília, e trocando comissões sobre as entregas que eles fazem.

Léa e Chitara são as lideranças gasolineeiras, transgressoras, com seus corpos periféricos vivendo as próprias histórias, inventadas ou não, num tempo cíclico narrado entre uma detenção e outra, encarceradas como toda a população, longe do centro e separadas quase como um “apartheid”. Enquanto as eleições de 2018 trazem corpos brancos de classe média, vibrando por um presidente reacionário na Esplanada dos Ministérios, Andrea Vieira, outra gasolineeira, candidata à deputada distrital do Sol Nascente, faz campanha para o Partido do Povo Preso, quase todas pretas. Elas frequentam os bailes funk e cultos evangélicos com a mesma importância. Adirley mostra com reverência os cultos evangélicos e toda a movimentação das gasolineeiras, da mesma forma como revela o cotidiano da cidade, seus becos e ruas mal iluminadas, encharcadas de chuva, sem pavimentação.

Esse é o primeiro filme do diretor com mulheres protagonistas, e com certeza sob a influência da co-diretora Joana Pimenta. Não é um filme de empoderamento, mas com espaços bem claros para que as personagens possam contar suas histórias. Adirley comenta que “Mato seco em chamas” produz um elemento que é “criar um mundo em que elas possam existir, que as lendas delas, que não são de derrota, possam existir”. Como comentado acima, a participação de Joana Pimenta como co-diretora, já no seu segundo trabalho com Adirley Queirós, depois de “Era uma vez Brasília” (2017), quando assinou a fotografia, foi fundamental. Joana traz novamente uma fotografia sofisticada, com tons claro/escuro, movimentos de câmera sutis e preocupação com o tempo do filme. Sobre a escolha das atrizes ela diz que “quando escolhemos as pessoas com quem vamos trabalhar, nós as escolhemos porque temos uma grande curiosidade, um grande interesse em saber mais sobre elas. Talvez mais do que elas estarem ou não próximas do papel ou arquétipo que construímos, sabe? Porque filmamos sem roteiro. (...) então, essa curiosidade, a performance dessa curiosidade, do encontro da câmera e do corpo da atriz, torna-se essencial”. A partir dessa experimentação, que muitos chamam de “etnografia da ficção”, eles encontram uma maneira de filmar com essas pessoas e sua natureza que explode para a câmera, permitindo ver a realidade de uma forma que só o cinema pode criar e construir. A urgência do lugar, no caso o Sol Nascente, com suas armas, fogo, religião, guerras, amores, está nas imagens de “Mato Seco” para salvar as histórias de encarceramento do esquecimento.

Tudo isso, porém, não seria possível se Adirley não tivesse optado, desde sempre, pelo modelo de produção que permite o livre trânsito pela cidade da Ceilândia, seu próprio território, com um tempo de gravação extenso e experimentações de linguagem a partir das lendas criadas e as intervenções naquele espaço, “equipe que cabe num carro”, ou seja, equipe pequena, com a liberdade suficiente para pesquisar longamente no próprio espaço a ser filmado e poder conviver com a vizinhança, assumir o som que povoa aquele território até encontrar um roteiro, e deixar que a lenda cresça junto com o imaginário daquelas pessoas. Um cinema que se deixa atravessar pela vida.

À luz do método da análise filmica, as formas de interpretação dessa obra contemplam os critérios visuais (fusões, pormenores, planos emblemáticos, o que é representado na imagem), sonoros (voz e comentários, mudanças musicais ou sonoras), lógico-narrativos (encadeamentos temporais, manifestações dialogadas, elipses, sumários) e dramáticos (evolução da história, tensão dramática, viradas, peripécias) apresentados. Tais critérios foram adotados, selecionando as sequências e observando as escolhas espontâneas da encenação.

O rigor nos enquadramentos, na luz, a possibilidade de um tempo dilatado que a equipe reduzida e o formato de produção já exposto acima e que define a cinematografia de Adirley e a parceria com Joana Pimenta trouxe uma fotografia mais apurada, mais cuidado também na direção das atrizes, no som, mantendo, porém, a fidelidade com uma direção de arte feita de sucatas e maquinários daquele imaginário local. Tudo isso proporcionou também o risco, o descontrole que leva a ficção ao documentário, uma linha tênue que só é possível quando temos um controle maior na organização da produção. Essa “etnografia da ficção” proposta por Adirley e Joana, tem planejamento, muito diálogo e estratégia para acontecer.



Figura 29: Cena do filme “Mato seco em chamas”

Uma fogueira noturna inicia o filme no Sol Nascente, Ceilândia. Escutamos latidos de cachorro, e na imagem predominam tons quentes, com uma fumaça subindo ao fundo. Andrea, personagem do filme, fuma escutando suas tragadas junto ao alarme do celular. É uma imagem intimista. Cresce o silêncio da personagem, e em seguida ela dá uma última tragada, acelerando sua moto pelas ruelas do Sol Nascente. Esse é o preâmbulo do filme.

O tempo da contemplação sobe e se espalha como a fumaça do fogo e do cigarro de Andrea, mas é rompido abruptamente em direção a estrada, apontando para um outro tempo, que será performado no filme. As mulheres que viverão suas performances protagonizam histórias de quebrada, filhas de mães solteiras que foram expulsas nos anos 70 com a erradicação das invasões no Plano Piloto e foram morar no Morro do Urubu, além das lendas de seu imaginário potente, num território que não é o mesmo de Brasília. Cenas noturnas entram no silêncio da dúvida que permeia o mistério do filme de um dia pertencerem a um outro mundo, distante, nas luzes que brilham do outro lado da periferia, presente em quase todas as imagens, inclusive nos outros filmes de Adirley.

Lea domina o filme e este trabalho. Não tem como ficar alheio a sua forte presença.

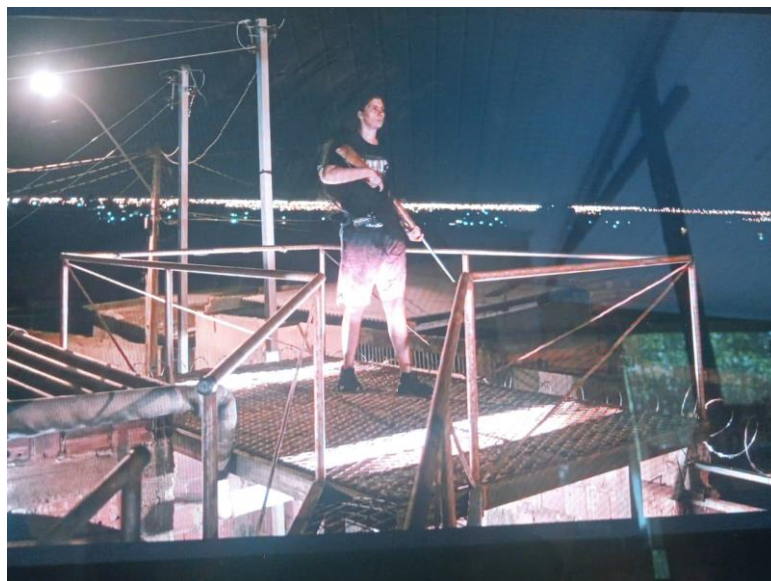


Figura 30: Imagem do filme “Mato seco em chamas”

Lea aparece em cima da traquitana de petróleo, numa cena noturna sendo observada à distância, empinando uma espingarda, andando e cantando um rap. Ao fundo, veem-se as luzes de Brasília. Uma imagem poderosa, que carrega o brilho e a força de Lea.

Logo em seguida, em plano próximo, também noturno, Lea acende um cigarro. Latidos de cachorro e barulho de tevê ligada. Estamos sendo apresentados a ela de uma forma mais

intimista. Num plano mais aberto, a filha passa por ela com uma mochila e se despede. Ela diz “fica com Deus, me avisa assim que chegar”.

Ela praticamente fala com a câmera, numa surpreendente autoperformance, dominando o próprio espaço da cena em plano-sequência.

Ela acende a luz do seu quarto e se senta na cama. Uma luz que parece simples, mas muito sofisticada, pois ilumina sem retirar a intimidade silenciosa, que favorece e dá a Léa confiança para se localizar entre a ficção e o documentário. Escutamos sobre a história de Shitara. Ela fala: - o lote que Shitara comprou com o mapa de dutos de petróleo que passavam debaixo da terra dela. Ela começou a fazer muito direito, junto com Andrea, a China e eu também, quando saí da cadeia por tráfico de drogas. Ela me apresentou tudo o que acontecia por lá e aprendi como se retirava o petróleo para virar gasolina. E ela montou um bagulho com os motoboys que comprava o bagulho com ela, a gasolina, que ela refinava a gasolina lá. E fora os motoboys, Shitara tinha uma estrutura na feira do P Norte, que o pessoal comprava a gasolina dela. E vários outros negócios também, Shitara mexia com política. E a gente botou pra fuder mesmo.

Depois de assistirmos a várias conversas com presidiários, construção de cadeias, pessoas cantam numa igreja evangélica com todo o fervor e sem que a câmera tecesse qualquer imagem irônica ou crítica.

Estamos novamente com Lea, numa cena novamente intimista e surpreendente, atuando na vida e no filme. Chove. Lea fuma e olha pela janela, correspondendo ao olhar da câmera.

Em silêncio, ela mostra um pouco da sua incerteza diante do mundo, mas também a coragem para enfrentar. São gestos, olhares, tragadas no cigarro Lea, em silêncio, entra e sai de uma ficção para entrar em outra. Os riscos da filmagem estão claros, mas Lea é uma atriz nata e ninguém afiou sua faca já afiada.

Ela e a chuva, próximo a uma janela de basculante, com uma parede nua ao fundo. Como um animal na jaula, inquieto, pronto para se jogar. Muitas histórias se seguem com a vida na periferia, Andrea canta numa igreja evangélica, uma longa sequência, e um grupo de militares nazistas circulam pelas ruelas da vizinhança, em constante vigília. A vida por um fio.

Depois que Lea e Shitara conversaram sobre o pai e suas duas mulheres, mães das personagens, trocando ideias e fotos, elas são agora observadas no lote de Shitara.

Noite. Vemos primeiro um monte de material no chão, uma obra em construção, carrinho de mão, tijolos e uma escada encostada em primeiro plano. O chão está molhado.

Lea e Shitara estão sentadas em primeiro plano, em cima do cavalo (maquinário), de frente para a câmera. Conversam sobre a paisagem e as quebradas do entorno - Santo Antônio, Samambaia, Águas Lindas.

“Às vezes parece que é tenso, tá ligado, e ao mesmo tempo é tranquilo”, diz Shitara.

O tempo é dilatado, quem comanda são as atrizes, imersas em suas personagens e em si mesmas. Conversam, observam, olham para o nada. Elas são as rainhas da quebrada, não têm pressa. A fotografia e o enquadramento são precisos, pois diante do imprevisível, é urgente estar sempre bem-preparado. Adirley e Joana, diretores, trabalham insistentemente com a performance, fazendo com isso um verdadeiro documentário sobre uma história de apagamentos. As atrizes performam suas vidas e os personagens encarnados. Uma luz quente, como elas, e o enquadramento que define a força daquelas mulheres. O plano muda quando Shitara vê uma luz que se movimenta. Vemos agora que estão à direita de quadro, em cima de uma gambiarra, a mesma montada para retirar o petróleo. Imagem incrível com o Plano Piloto iluminado ao fundo. Uma cena linda, tão diferente de todo o cinema feito em Brasília, um novo território, habitado e dominado por mulheres negras lésbicas.

Elas falam de um objeto voando acima de suas cabeças e imaginam que seja um drone. Ficam atentas e ligadas, pois sabem que estão sendo vigiadas e os cachorros estão latindo muito. Mas logo relaxam e fazem comentários sobre a chegada de um disco voador. Nada tira o comando que elas naturalmente têm e voltam ao silêncio num outro plano em que a geringonça começa a se movimentar. Fim da cena.

Assistimos à panfletagem de Andrea como candidata do PPP – Partido do Povo Preso, e depois a performance de uma cantora que faz a festa da quebrada, com todos dançando.

A segunda cena analisada vem logo depois da festa da banda Moleka 100calcinha, com motoqueiros rasgando as ruas e entrando nos corredores do lote das gasolinehas. A iluminação, que pode parecer simples à primeira vista, é muito requintada, com vários spots espalhados pelas telas e corredores por onde passam e uma mescla de tons que vai do verde ao laranja, dando a sensação de que atravessam um túnel do tempo, o tempo da quebrada.

Estamos numa assembleia para decidir valores das vendas. Nossas mulheres, sempre em cima de algum banco ou muro, explicam primeiro o esquema refinado de venda da mercadoria - controle das motos com sensores, o preço das vendas e a porcentagem. Discutem por alguns momentos sobre essa porcentagem, e finalmente cedem de 10 para 7%. A cena parece uma pintura, com fontes de luz aproveitadas do farol de algumas motos, uma janela com luz da rua, combinando com o figurino em tons azuis, vermelho e preto. Vê-se as meninas em cima de uma mureta e os motoqueiros formando um público interessado e negociando valores.

Barulho forte de motos acelerando e saindo. No final, vemos Shitara em plano médio, triunfante. A rainha da quebrada.

A próxima e terceira cena a ser analisada, se inicia bruscamente com o som da sirene do caminhão que carrega o carro dos militares nazistas, uma geringonça tão antiga e medieval quanto os tripulantes. A voz do diretor/locutor dá o comando da cena: “Senhores, aqui quem vos fala é Brasil Avante 3, estamos juntos nesta missão. Os senhores são o orgulho dessa nação, por isso foram escolhidos para essa jornada contra o crime e subversão (...)”. A fala continua e as imagens internas com os militares, sérios, à meia luz, carregando suas armas, preenchem a tela. Ao final da fala do locutor, a geringonça desce do caminhão que a transporta, junto com a música de Roberto Carlos, “A montanha”.

Seguem-se cenas melancólicas, eles não falam nada, olham para fora e parecem não sentir nada. Depois de quase dois minutos de passeio no carro e música pela periferia do Sol Nascente, e em meio a tubulações numerosas num outro trecho, o carro para e faz gestos nazistas de amor à pátria e a Deus. Todos muito sérios, mas também com uma expressão de desesperança e dispostos a abraçar qualquer causa que os alimente, levantando os punhos e batendo forte no peito: “Brasil acima de tudo. Deus acima de todos”. A fé é algo presente neste filme, reconstruída e remodelada pela comunidade do Sol Nascente, abrigando novas formas de ser e estar, para deixarem de ser os párias de uma construção modernista que os expulsou do centro e levou para longe.

Tudo no filme é circular, a geringonça circula do nada para lugar nenhum, os policiais estão igualmente encarcerados, não há mais ninguém nas ruas. Quem não está na rua está preso, não existe uma história linear, com início, meio e fim, já que o que vemos são histórias interrompidas bruscamente, como o próprio corte das cenas, abrupto.

Dentro do carro há pouca luz, e eles aparentam medo, diferente dos motoqueiros e das rainhas da quebrada. Aqui não há diversão, alegria, há tensão no silêncio, na fala e continência.

Na vida e no cinema, tudo é dinâmico. Enquanto escrevo, vejo o reflexo do vento nas árvores na minha tela. Me lembro do filme de Lumière com as crianças tomando café da manhã, cuja etérea presença do vento nos arbustos atrás delas é o que permanece no tempo. Ele, Lumière, escreveu que o cinema nasceu documentário e dele conquistou seus primeiros poderes.

Analisando os planos até aqui, percebo como cada um se apresenta como um jogo, uma dança, com sua dinâmica própria e não necessariamente em continuidade com o próximo. Esse é o grande desenvolvimento de uma montagem inteligente, que percebe o movimento natural daquela comunidade, o entra e sai de personagens que ora estão encarcerados, ora caminham pelos becos sujos e encharcados de lama, ora empunham armas para cantar louvores na igreja.

Numa paisagem sonora esplêndida, com ruídos das casas, ruas, o movimento dos corpos reais, apertados nas roupas curtas e originais, com mulheres que andam sem culpa ou medo.

É claro que o papel da co-diretora é fundamental para despojar essa performance de qualquer necessidade de agradar à figura masculina de um diretor. A participação de uma diretora/fotógrafa é também essencial para o desabrochar de toda a liberdade.

Com isso, jorram as intervenções artísticas e sons, entre o que é vivido e o que é imaginado. Ou seja, etnografia e ficção. O mundo ali foi criado para que essas mulheres pudessem existir, sem as derrotas do passado e do presente. É a construção do futuro a partir da ficção do presente. “Uma proposta exagerada da ficção. A gente cria esses arquétipos, como a Chitara, e propõe todo um universo ficcional para ela. E propõe que ela viva aquilo, que ela tenha crença naquilo. Portanto, muito mais do que actuar, viu? É trazer elementos do quotidiano que ela possa mostrar para a gente”, Adirley Queiroz em entrevista a Paulo Portugal (2022) ²⁰

A preocupação com uma imagem mais apurada, o rigor com a direção das atrizes, o som, a cenografia, também proporcionou o risco, o descontrole que vai levar a ficção ao documentário, a linha tênue que só é possível quando temos um controle maior na organização da produção. Essa “etnografia da ficção” proposta por Adirley e Joana, tem planejamento, diálogo e estratégia, imprescindíveis para o filme acontecer.

8 Conclusão

*A descolonização é um programa
de desordem absoluta
(Frans Fanon)*

Transcrevo novamente uma frase de Dildu, personagem de “A Cidade é uma Só” (2011), candidato do PCN – Partido da Correria Nacional, quando fala para seus eleitores: “Porque Brasília sem nós é um fantasma, você só vê cimento, os caras que fazem aqui brincam de cimento. (...) Só que a cidade para se a gente não estiver lá, mas a gente não tem valor”. Essa afirmação de Dildu, esse reconhecimento da importância do “invasor” na construção das cidades e na sua manutenção, poderia servir também para vingar Edson, que não é respeitado em sua

²⁰ <https://insider.pt/2022/10/26/adirley-e-joana-comecamos-a-fazer-um-filme-de-ficcao-e-terminamos-quando-ele-se-tornou-real/>

luta por moradia. E antes de Edson, inclusive, vem Ali, o marroquino do filme de Fassbinder, submisso, silencioso, que tem uma atitude masoquista, e apenas sobrevive.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (...) para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (Benjamin, 1996, p. 224)²¹

A precarização do trabalho, que tanto Ali quanto Emmi, personagens de “O medo devora a alma”, sofrem - ela é faxineira e trabalhou mais do que se divertiu na vida, e ele, mecânico estrangeiro num país que não o valoriza e que sequer tem um quarto só para ele e passa o resto do dia bebendo com os colegas árabes, tendo adquirido gastrite, segue presente na contemporaneidade brasileira, nos personagens dos filmes de Dácia e Adirley.

São histórias de apagamentos que se cruzam, percebidos a partir de sinais sensíveis, diferentes daqueles modelos de produção colonizados, com juízos estéticos que reproduzem modos colonizados hierarquizados.

Em uma mesa redonda, durante o ano de 1968, em que se discutia o cinema político, alguém perguntou ao cineasta da Nouvelle-Vague Jean-Luc Godard se ele preferia realizar um filme ou elaborar um discurso social. Ele responde que não vê nenhuma diferença, nós tentamos mudar o mundo”.

Busquei me aproximar desses três filmes, a partir da análise de cada contexto histórico e político das obras e suas narrativas, me deparando com personagens inacabados, aquebrados, combativos, mas entregues as suas jornadas inicialmente previsíveis, mas que continham ainda um misto de resistência e ironia. Enquanto Ali (personagem de Fassbinder) guarda no seu silêncio e olhar a semente, mesmo que ainda tímida, de potência, com um corpo que grita toda a revolta, Edson (personagem de Ibiapina), por sua vez, tem um discurso mais elaborado, mas revigorado pela raiva (mas que implode num corpo encurvado), sem se submeter a nenhum tipo de política partidária. Já as meninas da quebrada, do filme de Queirós, constroem um universo único, performático, um mundo em que elas podem tudo, inclusive andar armadas e assumir livremente sua sexualidade, ganhando dinheiro com negócios ilegais. Elas são as heroínas, com uma linguagem própria e desviante.

²¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Em: __Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.224

Os modos de produção desses filmes também se assemelham, contando com equipes reduzidas, reunindo sempre os mesmos profissionais, que se conhecem e se entregam a essa jornada que tem muito imprevisto, e orçamento baixo.

Nesses 4 anos escrevendo a tese, perdi amigos e ex-alunos citados aqui, entre eles Fernando Duarte, Cássio Pereira dos Santos, André Cunha, além do adoecimento rápido de minha mãe e um mundo mais disruptivo e feminicida. Percebo que foi sobretudo uma experiência de resistência ao jogar luz no meu próprio percurso para novamente entender que nada foi em vão. Nossas vidas valem muito. Ao assistir a esse movimento de olhar para trás, contar minha própria história, visitei alguns momentos tão doloridos, revisando relatos e feridas que atormentaram gerações do pós-guerra. Parti de Belo Horizonte, onde comecei meu percurso fílmico, envolvida com um pequeno grupo que fazia cinema na época, homens e brancos. Não era levada a sério, era a única mulher, jovem e loura, seduzida por todos, e fui embora atrás das minhas origens e sonhos. Fui ser estrangeira e latino-americana (finalmente), para compreender melhor o Brasil. Amadureci e o cinema me fortaleceu. Fiz coro junto aos outros estrangeiros e me apaixonei pelos insurgentes. Este trabalho me deu a carne para me apaixonar novamente por algo, por nada, por mim mesma. Decidi que as incertezas são mais importantes do que o que está certo e afirmado como verdade. Não se faz nada se não tememos, se não vacilamos, e não arranhamos as paredes que nos prendem. Minhas unhas estão gastas, mas a mente mais afiada. O cinema me ensinou através dos anos que é e será um exercício de contestar as exclusões e modos de exclusões, mostrando as diversas vozes que são diariamente apagadas no movimento contínuo das mídias e dos poderes invisíveis.

No corpus da pesquisa, considerei a importância de uma compreensão melhor do conceito de invasor a partir da análise de classes. Como nos lembra Jessé Souza, em *A Radiografia do Golpe*:

No caso do Brasil, nossa maior singularidade é a construção histórica de uma classe de “desclassificados”, esquecidos, abandonados e desprezados por toda a sociedade, cujo principal atributo é, precisamente, a ausência parcial ou total dos pressupostos e capacidades que definem a “dignidade”. (SOUZA, 2016, p.78)

Igualmente importante, a questão do território é onde se estabelecem as relações de poder e a desterritorialização daqueles atores ou grupos que são excluídos, atravessados por linhas de força que os submetem aos arranjos de interesses e noções de limites exteriores a eles, tanto espaços físicos quanto imaginários.

Os invasores nesses filmes não ameaçam os ambientes domésticos, mas ao contrário, são eles os ameaçados, vistos através das câmeras do outro de classe, como em *Cadê Edson*, de Dácia Ibiapina, em que o aparato policial cria uma narrativa que os coloca como

verdadeiramente perigosos. Somente depois que os conhecemos e escutamos suas histórias e trajetórias é que percebemos que o invasor não é uma condição definitiva, senão um estado. Em “Mato seco em chamas”, Adirley nos mostra a fabulação criada pelas personagens do filme, que não se veem como vítimas, mas heroínas de suas próprias histórias, criando partidos políticos, burlando o sistema com venda de gasolina ilegal, cantando hinos evangélicos e frequentando seus bailes da quebrada. Com uma energia vital que não aparenta nem vingança nem rancor. É pura alegria. O que contrasta radicalmente com o personagem marroquino Ali, de O medo devora a alma, que tem a rigidez do invasor destituído de sua dignidade e energia vital.

Além dos muros, apartheids, territórios repletos de contradições e histórias de invasões e expulsões, tanto Fassbinder, Dácia e Adirley trazem em seus filmes rupturas com a obediência além de críticas ao sistema que se caracterizam como insurgências, rebeliões, rompendo com o mundo como um confronto ideológico de “identidades”, territórios, subversão da hegemonia para uma nova formação de espaço com grupos afetivos. Nesse movimento de rebeldia, eles destacam o medo do invasor em seus filmes, essa relação que distancia, e que foi planejada e estabelecida para a manutenção da ordem de um sistema do controle dos desejos que hoje predomina em todo o planeta e invisível aos olhos menos atentos dos consumidores de mídias sociais.

9 Bibliografia

AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Lisboa: Edições Texto e Grafia Ltda, 2008.

BEMFICA, Aiano; MESQUITA, Cláudia; OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. **Nosso filme tem que ser para construir a luta do povo**: uma conversa com Dácia Ibiapina e Edson Silva. In: LED – Letras / Tecnologias de Edição (org.). *Cinema: afetos e territórios*. Belo Horizonte: LED/CEFET-MG, 2022. p. 153–173. Disponível em: <https://www.led.cefetmg.br/wp-content/uploads/sites/275/2022/05/Cinema-afetos-e-territo%CC%81rios-capa-e-miolo-ebook-10-01-22-2.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus Editora. 2008.

BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições técnicas de ensino médio. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 30 ago. 2012. Seção 1, p. 1. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 18 jun. 2025.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. New York: Verso, 2002.

CAMPOS, João Paulo. **Eu não sei. Tenho medo**: Zagaia em Revista entrevista Dácia Ibiapina. 2020. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/eu-nao-sei-tenho-medo-zagaia-em-revista-entrevista-dacia-ibiapina/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

COMOLLI, JeanLouis. Sob o risco do real. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 169–178. Disponível em: <https://doceru.com/doc/nvxcss55>. Acesso em: 18 jun. 2025.

CONTI, Mário Sérgio. **O Invasor**: Estilhaços viram um todo multifacetado. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 abr. 2002. Seção Ilustrada – Crítica. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u614.shtml>. Acesso em: 18 jun. 2025.

CASTRO, Teresa. **O impulso cartográfico do cinema**. In: *Intervalo II: entre geografias e cinemas*. Universidade do Minho, dez. 2015. Disponível em: <https://hal.science/hal-01700320/document>. Acesso em: 18 jun. 2025.

CESAR, Amaranta. **Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?** Interpelação, visibilidade e reconhecimento. Revista EcoPós, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 101–121, 2017. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12493. Acesso em: 18 jun. 2025.

COTTA, Roberto. **Cibercultura, mediação e práticas de leitura:** a leitura em rede e os blogs literários. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAP-APPJ9J/1/tese_completa_roberto_cotta.pdf. Acesso em: 3 out. 2023.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo:** ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454/12311>. Acesso em: 18 jun. 2025.

EDUARDO, Cleber. **O cinema brasileiro em resposta ao país (2016–2021).** Belo Horizonte: Universo Produção, 2022.

EDUARDO, Renan. **Permanecem os ecos:** contos do crime em Ceilândia – crítica de *Mato seco em chamas* (2022), de Adirley Queirós e Joana Pimenta. *Indeterminações*, 2022. Disponível em: <https://indeterminacoes.com/textos/permanecem-os-ecos-contos-do-crime-em-ceilandia-critica-de-mato-seco-em-chamas-2022-de-adirley-queiros-e-joana-pimenta>. Acesso em: 5 jan. 2025.

ELSAESSER, Thomas. **Fassbinder's Deutschland.** Berlin: Bertz + Fisher, 2012. Disponível em: <https://elsaesser.dff.film/archive/fassbinders-deutschland>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FASSBINDER, Rainer Werner. **A Anarquia da fantasia.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1988.

FILME B. **Histórico da produção brasileira.** [S.l.]: Filme B, [s.d.]. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database2/html/historico01.php>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história.** São Paulo: É Realizações, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GARRETT, Adriano Ramalho. **Agenciamento de visibilidades e apagamentos: entrevista com a curadora Amaranta Cesar**. Rebeca – Revista Brasileira de Cinema e Estudos Audiovisuais, [S. l.], n. 1, ano [2021]. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/798/514>. Acesso em: 18 jun. 2025.

GOMES, Juliano. **Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós (Brasil, 2014)**. [S. l.], 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 14 jan. 2025.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

IKEDA, Marcelo. **Das garagens para o mundo**. Editora Meridional Ltda, 2024.

HAESBART, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiteritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Os filmes de Adirley Queirós**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://ims.com.br/mostra/os-filmes-de-adirley-queiros/>. Acesso em: 5 jan. 2025.

KRENAK, Ailton. **O eterno retorno do encontro**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/O_eterno_retorno_do_encontro. Acesso em: 18 jun. 2025.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MANEVY, Alfredo. **O novo cinema brasileiro**. Folha de S.Paulo, São Paulo, seção Resenhas — Texto Anterior/Próximo Texto, 8 nov. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0811200309.htm>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORRICONI, Sergio. **Cinema – apontamentos para uma história**. Coleção Arte em Brasília. 2012.

MUNANGA, Kabengelê. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 18.

NAGIB, Lúcia. **Cinema Novo brasileiro influenciou alemães**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 25 set. 1994. Mais!, p. 15. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/25/mais!/15.html>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PELLEGRINI, Clara. **Memória**: preservar e celebrar. Centro de Crítica da Mídia (blog da Faculdade de Comunicação e Artes – PUC Minas), 8 jul. 2021. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/memoria-preservar-e-celebrar>. Acesso em: 18 jun. 2025

PERINNI DE AGUIAR, Mayara. **Cartografias de cinema**: o mapa tá dentro e fora e entre (d)o filme. 2021. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/enanpege/2021/TRABALHO_COMPLETO_EV154_MD1_SA109_ID191016112021141336.pdf. Acesso em: 20 jun. 2025.

PORTUGAL, Paulo. **Adirley e Joana**: “Começamos a fazer um filme de ficção e terminamos quando ele se tornou real”. Insider, 26 out. 2022. Disponível em: <https://insider.pt/2022/10/26/adirley-e-joana-comecamos-a-fazer-um-filme-de-ficcao-e-terminamos-quando-ele-se-tornou-real/>. Acesso em: 5 jan. 2025.

VON PLATO, Alexander. **Introdução ao painel “Traumas na Alemanha”**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (Org.). História oral: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Editora e Fundação Getulio Vargas / CPDOC, 2000. P. 119-121. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/2k2mb/pdf/ferreira-9788575412879-05.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PRECIADO, Paul. **La Izquierda bajo la piel**: Un prólogo para Suely Rolnik. In: Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetizada. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 9-18.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Fernão. **A encenação documentária, primeira abordagem**. Revista Cine Documental, Provincia de Buenos Aires, n. 4, 2013. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>. Acesso em: 6 jan. 2025.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo I. Tradução: Cristina Prado. Campinas: Papirus, 1994. Disponível em: [ricoeur-p-tempo-e-narrativa-tomo-i.pdf](#) . Acesso em: 6 jan. 2025.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SANTOS, Milton. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura e trauma**: Pro-Posições, Campinas, v. 13, n. 39, set. /dez. 2002. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2165/39-dossie-silvams.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 32.

SOFIC, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOUTO, Mariana. **Invasores**: classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/36171>. Acesso em: 18 jun. 2025.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe**. São Paulo: Leya, 2016.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Documento curricular: Projeto Pedagógico do Curso de Audiovisual. Brasília: FAC/UnB, 2018. Disponível em: https://telejornal.fac.unb.br/images/Audiovisual/Arquivos/FAC_Documento_Curriculo_PPP_Audiovisual_18_11_2018_revPablo%201.pdf. Acesso em: 5 jan. 2025.

VELLOSO, Vitor. **Cadê Edison?**: A força dos oprimidos pelo Estado. Vertentes do Cinema, 1 fev. 2020. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/cade-edson/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

VON PLATO, Alexander. **Traumas na Alemanha**. In: ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Fiocruz; Casa de Oswaldo Cruz; CPDOC, 2000.

WIKIPÉDIA. *Fotogenia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotogenia#:~:text=Fotogenia%20segundo%20Jean%20Epstein%3A%20Qualquer,a%20cor%20para%20a%20pintura>. Acesso em: 4 ago. 2025.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. [S.l.]: Kindle, 2018. (Publicação digital)

10 Filmografia

5 FILMES ESTRANGEIROS. Direção: José Eduardo Belmonte. Brasil: [s.n.], 1997. 1 filme, son., color.

AFRONTA. Direção: Bruno Victor; Marcus Azevedo. Brasil: [s.n.], 2020. 1 filme, son., color.

OS ANOS DE CHUMBO. Direção: Margarethe von Trotta. Alemanha: Albatros Film, 1981. 1 filme, son., color.

ÁPORO. Direção: André Luis da Cunha. Brasil: [s.n.], 1995. 1 filme, son., color.

A ARTE DE ANDAR PELAS RUAS DE BRASÍLIA. Direção: Rafaela Camelo. Brasil: [s.n.], 2011. 1 filme, son., color.

ASAS DO DESEJO. Direção: Wim Wenders. Alemanha: Road Movies Filmproduktion, 1988. 1 filme, son., p&b/color.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Ceicine, 2014. 1 filme, son., color.

BRASÍLIA, CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Mapa Filmes, 1967. 1 filme, son., p&b.

CADÊ EDSON. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: Plano 3 Filmes, 2019. 1 filme, son., color.

CAFÉ DA MANHÃ. Direção: Irmãos Lumière. França: Lumière, 1895. 1 filme, p&b, sem som.

CÃO MAIOR. Direção: Filipe Alves. Brasil: [s.n.], 2019. 1 filme, son., color.

O CASAMENTO DE MARIA BRAUN. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Tango-Film, 1978. 1 filme, son., color.

CHÃO. Direção: Camila Freitas. Brasil: Filmografia, 2019. 1 filme, son., color.

O CHICLETE E A ROSA. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 2001. 1 filme, son., color.

A CIDADE É UMA SÓ ? Direção: Adirley Queirós. Brasil: Ceicine, 2011. 1 filme, son., color.

COLORIRÁ. Direção: Gabriela Fernanda; Anderson Lopes. Brasil: [s.n.], 2017. 1 filme, son., color.

O COMERCIANTE DAS QUATRO ESTAÇÕES. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Tango-Film, 1972. 1 filme, son., color.

CONFLUÊNCIAS. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 2024. 1 filme, son., color.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: Cinememória, 1992. 1 filme, son., color.

CONVERSA PARALELA. Direção: Pedro Anísio. Brasil: [s.n.], 1980. 1 filme, son., color.

A DANÇA DOS BONECOS. Direção: Helvécio Ratton. Brasil: Quimera Filmes, 1986. 1 filme, son., color.

O DESESPERO DE VERONIKA VOSS. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Trio-Film, 1982. 1 filme, son., p&b.

DIAS DE GREVE. Direção: Adirley Queirós. Brasil: [s.n.], 2009. 1 filme, son., color.

DIE NIKLASHAUSER FAHRT. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Antiteater-X-Film, 1970. 1 filme, son., p&b.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1969. 1 filme, son., color.

ENTORNO DA BELEZA. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 2011. 1 filme, son., color.

ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Ceicine, 2017. 1 filme, son., color

EU SÓ QUERO QUE VOCÊS ME AMEM. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: WDR, 1976. 1 filme, son., color.

EU, CHRISTIANE F., 13 ANOS, DROGADA E PROSTITUÍDA. Direção: Uli Edel. Alemanha: Solaris Film, 1981. 1 filme, son., color.

FAROESTE CABOCLO. Direção: René Sampaio. Brasil: Gávea Filmes, 2013. 1 filme, son., color.

FIG MEU ANJO: OS TRÊS PODERES SÃO UM SÓ, O DELES. Direção: João Facó. Brasil: [s.n.], 1979. 1 filme, son., color.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 1 filme, son., color.

FORA DE CAMPO. Direção: Adirley Queirós. Brasil: [s.n.], 2010. 1 filme, son., color.

O HOMEM QUE NÃO CABIA EM BRASÍLIA. Direção: Gustavo Menezes. Brasil: [s.n.], 2016. 1 filme, son., color.

IBIAPINA, Dácia. *O cinema documentário como lugar de memória e de luta dos movimentos sociais*. [S. l.]: YouTube, 2022. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iAROS4rlEMg>. Acesso em: 18 jun. 2025.

A IDADE DA TERRA. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Embrafilme, 1980. 1 filme, son., color.

AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Tango-Film, 1972. 1 filme, son., color.

LILI MARLENE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Rialto Film, 1981. 1 filme, son., color.

LOLA. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Trio-Film, 1981. 1 filme, son., color.

MARTHA. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Südwestfunk, 1974. 1 filme, son., color.

MATO SECO EM CHAMAS. Direção: Adirley Queirós; Joana Pimenta. Brasil: 5 da Norte, 2022. 1 filme (153 min), son., color.

O MEDO DEVORA A ALMA. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: Tango-Film, 1974. 1 filme, son., color.

MIRA MURA. Direção: Camila Machado. Brasil: [s.n.], 2002. 1 filme, son., color.

MOMENTO TRÁGICO. Direção: Cibele Amaral. Brasil: [s.n.], 2003. 1 filme, son., color.

A MORTE CANSADA. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Decla-Bioscop, 1921 [exib. 1924 no Brasil]. 1 filme, p&b, sem som.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Nero-Film, 1931. 1 filme, son., p&b.

NEW LIFE S.A. Direção: André Carvalheira. Brasil: [s.n.], 2018. 1 filme, son., color.

NOITES DO SERTÃO. Direção: Carlos Alberto Prates Corrêa. Brasil: Embrafilme, 1985. 1 filme, son., color.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Alemanha: Prana Film, 1922. 1 filme, p&b, sem som.

O PAGODE DE AMARANTE. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 1984. 1 filme, son., color.

O PAÍS DE SÃO SARUÊ. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: [s.n.], 1971. 1 filme, son., p&b.

PALESTINA DO NORTE, O ARAGUAIA PASSA POR AQUI. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 1998. 1 filme, son., color.

POR LONGOS DIAS. Direção: Mauro Giuntini. Brasil: [s.n.], 1998. 1 filme, son., color.

QUERIDO CAPRICÓRNIO. Direção: Amanda Devulsky. Brasil: [s.n.], 2014. 1 filme, son., color.

RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA. Direção: Adirley Queirós. Brasil: [s.n.], 2005. 1 filme, son., color.

RASTRO. Direção: R. C. Ballerini. Brasil: [s.n.], 2002. 1 filme, son., color.

NO RASTRO DAS CARGUEIRAS. Direção: Carol Matias. Brasil: [s.n.], 2020. 1 filme, son., color.

RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 2014. 1 filme, son., color.

RIO DAS MORTES. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: [s.n.], 1971. 1 filme, son., color.

R. W. FASSBINDER: *To Love Without Demands*. Direção: Christian Braad Thomsen. [S. l.]: YouTube, 2015. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E6QWEaDkiyI&t=5424s>. Acesso em: 18 jun. 2025.

O SAL DOS OLHOS. Direção: Leticia Bispo. Brasil: [s.n.], 2015. 1 filme, son., color.

SIMPLES MORTAIS. Direção: Mauro Giuntini. Brasil: [s.n.], 2011. 1 filme, son., color.

SINISTRO. Direção: René Sampaio. Brasil: [s.n.], 2000. 1 filme, son., color.

SOMOS TODOS INOCENTES. Direção: Pedro Beiler. Brasil: [s.n.], 2012. 1 filme, son., color.

SUBTERRÂNEOS. Direção: José Eduardo Belmonte. Brasil: [s.n.], 2003. 1 filme, son., color.

VALENTINA. Direção: Cássio Pereira dos Santos. Brasil: Campo Cerrado Produções, 2020. 1 filme, son., color.

O VIDREIRO. Direção: Marcos de Souza Mendes. Brasil: [s.n.], 1997. 1 filme, son., color.

VLADIMIR CARVALHO: COMPANHEIRO VELHO DE GUERRA. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil: [s.n.], 2005. 1 filme, son., color.

UM ÚLTIMO DIA. Direção: Nara Riel. Brasil: [s.n.], 2003. 1 filme, son., color.