

Quando as mulheres filmam a cidade: as imagens privadas de Brasília em *Vermelho Bruto ou o retorno do planeta* (2022)

Gabriela Santiago de Matos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Departamento de Comunicação - Bacharelado em Cinema¹

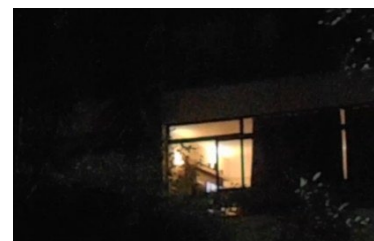
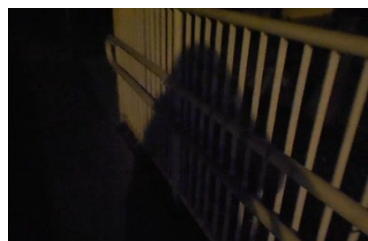
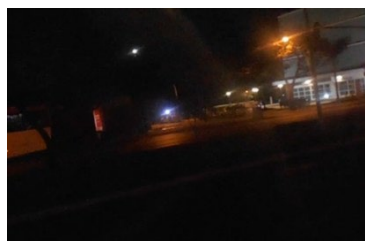
Resumo

O objetivo deste trabalho é a partir do longa-metragem *Vermelho Bruto ou o retorno do planeta* (2022), dirigido por Amanda Devulsky, analisar a relação das quatro mulheres colaboradoras do filme com a cidade de Brasília (BSB). Queremos mostrar que a partir da perspectiva das imagens produzidas por elas na capital do país se diferencia do lugar das representações do Distrito Federal visto de cima. A metodologia consiste na análise de sequências filmadas no presente e do uso das imagens de arquivo familiares que o filme retoma a partir de um ponto de vista estético, histórico e tecnológico. Essas mulheres têm em comum o fato de terem sido mães na adolescência em Brasília durante a época da redemocratização brasileira, nas décadas de 1980 e 1990, e se torna importante entender também como o longa-metragem contribui para que elas construam um arquivo da própria vida.

Palavras-chave: Cinema; Brasília; Arquivos; Ditadura civil-militar; Mulheres

1. RASTROS

1.1. Chão-asfalto-Eu



Figuras 1, 2 e 3: Frame extraído de *Vermelho Bruto* (2022)

Mulher anda pela cidade à noite

Uma câmera passeia tremida pelas ruas de Brasília, entra em alguns becos escuros, um estacionamento e registra pilotis de prédios. Suas imagens iniciais mostram as ruas da

¹ Artigo derivado de Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Cinema, orientado pela professora Patricia Machado, entregue em junho de 2023.

cidade e as janelas das casas acesas enquanto uma voz doce e pausada diz: "São quase oito horas, pessoal já iluminando as suas casas, e eu saindo do trabalho... cada um com uma vida, né. O que será cada vida...vivida?". Ao longo de cinco minutos acompanhamos essa mulher, com rosto oculto, no seu caminhar. O que interessa é filmar o asfalto, as violetas nas janelas desconhecidas; deixar marcada essa andança em uma volta do trabalho à noite. Marcar a rotina, registrar os passos.

Este modo de filmar e olhar a cidade se repete ao longo de *Vermelho Bruto ou o retorno do planeta* (2022), da cineasta brasileira Amanda Devulsky, no qual somos convidados a acompanhar quatro mulheres em seus deslocamentos pelos espaços públicos e privados de Brasília, ouvir as suas reflexões e histórias, além de visualizar os modos como se constroem as relações com os espaços da cidade. O filme foi realizado a partir da proposta da diretora de reunir imagens de arquivo de mulheres que ficaram grávidas na adolescência, durante o período militar, na cidade de Brasília, e oferecer uma câmera compacta para que elas filmassem o presente, em 2018.

Ao entrelaçar as imagens de arquivo produzidas em VHS na época da redemocratização brasileira, com imagens feitas em 2018 usando uma câmera compacta, o filme cria um vórtice entre dois momentos da história do Brasil. De um lado, o país em vias de reestruturação, abandonando mais de 20 anos de ditadura civil-militar na tentativa de esquecer, pela Lei da Anistia², de todos os crimes cometidos; de outro Brasil de 2018, que está diante de uma das corridas presidenciais mais importantes da história do país até então. Brasília se encontra como um vulcão em erupção, e mais uma vez essas quatro mulheres estão lá.

Em meio aos monumentos que habitam as ruas, as manifestações políticas e os esquecimentos, Jô, Alessa, Eunice e Fabiana tentam dar conta da dupla jornada de trabalho e da família conservadora. As rotinas cansativas delas atravessam as suas imagens a todo tempo, e em um tom de voz íntimo elas contam as próprias histórias, dividem as inquietações e rememoram os tempos da adolescência. Em diversos momentos, suas falas revelam a angústia que é viver em meio a um ambiente opressor: "Eu lembro que quando eu me mudei pra Brasília, que é uma cidade difícil na hora que a gente chega (...)"³.

²A Lei da Anistia, sancionada pelo ex-Presidente da República João Figueiredo, gera discussões até os dias de hoje. Na época, os militantes políticos de oposição à ditadura lutavam por uma lei que desse anistia "ampla, geral e irrestrita", mas essa luta não foi concretizada. Os presos condenados por atentados terroristas e assassinatos foram excluídos da lei. Com a Lei da Anistia parcial, os exilados políticos voltaram ao Brasil, os presos tiveram as penas perdoadas, e os militares responsáveis pelos crimes contra os direitos humanos saíram impunes. "A anistia é representada pela ditadura como a bandeira do perdão, do esquecimento, da reciprocidade, da generosidade, do consenso, do equilíbrio, da reconciliação (GRECO, 2009)". Ela marca o início do processo de redemocratização brasileira, juntamente com a revogação dos Atos Institucionais

³ Trecho retirado do filme

Entender como elas se enxergam e se relacionam com a capital do país e com as próprias histórias por meio das suas imagens se torna o fio condutor do filme. Em poucos momentos as vemos fisicamente diante da tela, seus olhares estão mais interessados em registrar o que está ao seu redor com uma câmera tremida que anda e filma e que mostra o que está para além de seus corpos e dos momentos felizes. Por meio desses instantes íntimos, obtém-se a dimensão de uma vida doméstica e materna difícil que a todo tempo é atravessada pelo público, e de uma relação com a capital do país que se mostra latente.

As imagens dos arquivos familiares das décadas de 1980 e 1990 e as imagens produzidas no presente se misturam e entram em simbiose com os áudios dos relatos das colaboradoras. O desejo de criar essa relação espaço-tempos pelas mulheres parte de uma inquietação da diretora,

Eu cresci em Brasília e sempre senti que essa relação com o espaço do Plano Piloto me afetou muito, de maneiras que talvez eu precise de décadas ainda de reflexão pra entender por completo, sabe? Mas essa questão do espaço vazio era refeito entre os planos, entre os prédios, os monumentos, e esse foco muito grande numa certa ideia de espacial, visual, sensorial de representação, de onde não tem nada e onde tem tudo. Eu sinto que isso ficou muito forte nessa experiência de vida mesmo. E aí tem a questão de que eu sou dessa geração de pessoas que começaram a existir e se enxergarem enquanto pessoas (...) no momento em que a internet começava a ser uma coisa um pouco mais popular. Em especial os protótipos de rede social, de participação nesse universo do digital em que você tem a oportunidade de construir a sua própria imagem.(...) E aí esse processo pra mim foi fundamental pra estabelecer mesmo uma relação com a imagem. (...) Eu acho que é isso, o meu interesse ali pra pensar os arquivos vem disso, dessas duas coisas que eu citei. Uma experiência com cinema que se estabelece a partir de dispositivos domésticos e amadores e de uma experiência com a cidade, uma cidade que parece que tá muito evidente o que é importante e o que não é (...)⁴.

Imagens e áudios fazem nascer um arquivo que não está nos filmes e fotografias de família que o longa-metragem resgata, e menos ainda nos tradicionais arquivos familiares do início do século XX que apenas recentemente começaram a ser retomados em documentários brasileiros contemporâneos. Essas mulheres que enfrentam desde cedo uma vida regrada e que não lhes pertence, agora assumem o protagonismo de suas vidas e compartilham pelo filme relatos difíceis de uma vida passada.

A minha mãe entrou em contato com a família, alguns tios falaram para que eu fosse pra São Paulo e sugeriram que eu tirasse porque eu era muito nova. Aí meu pai, não, "vocês fizeram então vocês vão

⁴Trecho de entrevista concedida para a Multi Plot Cinema no Festival de cinema de Tiradentes em 2023. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2023/02/recusa-aos-monumentos-conversa-entre-joao-paulo-campos-amanda-devulsky-pedro-b-garcia-e-luisa-marques-sobre-vermelho-bruto-2022/>> Acesso em março de 2023.

assumir. Vão casar” (...). A minha mãe, até na ocasião eu lembro, quando foi ao cartório, ela foi de preto, de luto, porque ela não era a favor. Aí foi muito rápido, eu só lembro eu na igreja. Meu pai, minha mãe que escolheram rápido, escolheram música, escolheram decoração. Arrumaram um apartamento, uma quitinete para a gente morar, eles que ajudavam a pagar aluguel, montaram. Eu fui deconvidada na ocasião. Isso foi em abril de 1987. Em agosto, a minha filha nasceu, aí a minha vida virou toda para ela (...). E, eu, fui mãe.⁵

A todo tempo nos deparamos com essas narrativas de uma vida doméstica e materna difícil e da dupla jornada de trabalho que nunca deixou de estar presente. “A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher”(PERROT, 2019, p. 69). Por vezes percebe-se o cansaço dessas mulheres que precisam dar conta do fora e do dentro de casa desde muito novas, e acompanhamos vidas que fogem aos clichês de uma maternidade que precisa a todo tempo ser afetiva, agradável e acolhedora. O longa-metragem entrelaça a micro-história e a macro-história e mostra como o trabalho doméstico e o trabalho materno, tão invisíveis, são bases fundamentais de uma sociedade.

No livro *Minha História das Mulheres*, a historiadora Michelle Perrot mostra como é difícil encontrar caminhos para contar uma história das mulheres. Documentos e vestígios que comprovem como eram suas rotinas, suas vidas cotidianas e subjetividades são difíceis de serem encontrados e reforçam as frequentes tentativas de se apagar as mulheres da história. “Até recentemente, negligenciavam-se os arquivos particulares. Os arquivos públicos acolhiam com reticências papéis que não sabiam como administrar. Se fossem de políticos e de escritores eram aceitos. Mas de pessoas comuns? E, o pior, de mulheres?”(PERROT, 2019, p. 22).

Cartas, diários, fotografias, documentos que imprimissem o cotidiano feminino e que fossem produzidos por mulheres passaram a ser tradicionalmente queimados em suas intimidades, ocorrendo um “autodestruição da memória feminina” (PERROT, 2019, p.22). Nas últimas décadas, um aumento de esforços para resgatar essa história íntima e para mostrar a importância de seus registros enquanto documentos para se compreender seus cotidianos e como isso influencia a história de um país se mostrou eficiente. Arquivos públicos passaram a se interessar por documentos – que antes eram negligenciados e jogados fora – como forma de preservar a memória coletiva e produzir conhecimento que não se desse apenas por documentos oficiais, mas, ainda assim, os déficits são muitos.

Logo no início do filme, acompanhamos uma delas sair do trabalho à noite, debaixo de

⁵Trecho retirado do filme.

chuva, e enfrentar uma longa caminhada para casa. As ruas são vazias, e a iluminação dos postes cria uma imagem alaranjada. Em um longo plano sequência, com uma câmera que está interessada em filmar apenas os passos, a chuva forte que cai no chão e os poucos carros que passam por ela, a personagem chega em casa, recebida pelo marido e filho. Durante o seu caminhar, escutamos relatos de sua vida: ela lembra da primeira eleição direta de 1989 e da primeira gravidez, em 1990, aos 14 anos; fala do primeiro amor, primeiro relacionamento, e de como a adolescência foi intensa a partir desses acontecimentos. Em seguida, o áudio se torna diegético e escutamos a mulher narrar a caminhada do trabalho para casa embaixo de chuva.

Ao filmar e registrar seus cotidianos, suas idas e voltas do trabalho, essas mulheres estão construindo um arquivo da própria vida que contrasta diretamente com os discursos da história oficial sobre o cotidiano feminino. O gesto de arquivamento da própria vida - *do Eu* - está ligado ao nosso reconhecimento enquanto seres humanos existentes no mundo. Produzir os seus arquivos é um ato de construção de si e das narrativas pessoais, é uma maneira de deixar para o futuro a vida cotidiana impressa para que as memórias pessoais possam ser rememoradas e compartilhadas. "Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor a imagem social à imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do Eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência" (ARTIÈRES, 1997, p. 11).

Quando esses arquivos saem da esfera privada e ganham o público a partir do filme, eles passam a ser reconhecidos como documentos para a história. Michelle Perrot diz que "As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam (...)" (PERROT, 2005, p. 11).

O longa-metragem as coloca como agentes das próprias histórias no presente, rememoradas e produzidas por elas mesmas, registrando as suas formas de realidade. Espaços se abrem para discutir questões ligadas às experiências do casamento e da maternidade jovem, dos trabalhos doméstico e materno e as implicações no dia a dia, das suas relações com as cidades e os espaços. Dessa vez, elas se descrevem e se contam, chocando-se com as representações.

1.2. Cima-voo-Representação

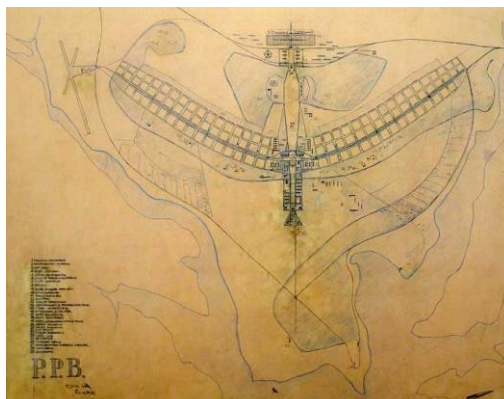


Figura 4: Plano Piloto de Brasília, proposto pelo arquiteto Lúcio Costa em 1956⁶

As grandes imagens oficiais de cima que filmam a Esplanada dos Ministérios e os monumentos, os prédios e os extensos jardins dão conta de uma cidade que parece não ter vida para além do Poder, um Distrito Federal planejado e construído para os monumentos, e depois pensado em habitar vidas humanas. Esse processo de construção da cidade de Brasília se difere do processo de concepção de *Vermelho Bruto*, que constrói sua narrativa e suas imagens a partir do encontro com as colaboradoras.

Aqui, é importante entender brevemente o projeto modernista de capital proposto pelo arquiteto Lúcio Costa na década de 1950. Pensado para construir uma cidade moderna e funcional, o Plano Piloto foi projetado a partir de setores que separam as áreas de acordo com suas funções, sejam elas comerciais, administrativas, residenciais, entre outras. Além disso, a principal divisão se dá por dois eixos, o Eixo Monumental e o Eixo Residencial⁷.

Fica evidente que a separação entre monumento e moradia, público e privado, provoca uma fragmentação e um isolamento entre as pessoas e os espaços de poder da cidade. Isso começa a ser colocado em prática ainda no final da década de 1950, quando o aumento das migrações para a área do Distrito Federal ainda em construção acarretou o surgimento de grandes acampamentos próximos ao Plano Piloto. As planejadas cidades-satélite tiveram que ser construídas às pressas para abrigar os candangos que construíam a capital, além de outros núcleos não previstos no plano original de Lúcio Costa. As grandes distâncias entre as populosas cidades residenciais e o Eixo Monumental começaram a surgir, os operários despendiam longos tempos de deslocamento e cumpriam extensas jornadas de trabalho. O projeto modernista de capital que propunha

⁶ Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.org/2010/04/21/plano-piloto-de-brasilia-lucio-costa/>>.

⁷ No site do Arquivo Público do Distrito Federal é possível acessar as edições da Revista Brasília, criada em 1957, com edições mensais até 1963, nas quais todo o período de construção da capital foi documentado institucionalmente.

integração entre as classes sociais, na verdade, estava fadado ao fracasso desde a sua concepção primeira.

O filme propõe um interessante ponto de vista, a partir das mulheres, que acirra as tensões entre os monumentos, os espaços privados e as pessoas que habitam o Distrito Federal. É possível perceber a ânsia que é morar nesse lugar rarefeito e que põe em prova a todo tempo as suas questões de representação. Diferentemente das imagens oficiais de Brasília, esse olhar grandioso para o espaço que é palco das maiores e mais importantes decisões do Estado, agora estamos andando pelas ruas com elas e descobrindo o que tentam ocultar. Aparece a estrada de chão de barro vermelho no longo caminho para a periferia depois de um dia cansativo de trabalho no centro, a família de ideologia política alinhada à esquerda que em 2018 tenta descobrir os caminhos de um futuro que parece nebuloso, os amigos reunidos e o afeto. Aparece uma vida para além da perspectiva da Esplanada.

Ao mesmo tempo, o filme não tenta humanizar a cidade. A proposta que se desenha é a de, por meio dessas vidas não vistas, entender como o contato com essa cidade do poder, pensada e construída para os monumentos, afeta os cotidianos. Percorrer a cidade com essas mulheres acompanha uma experiência de descobrimento do espaço que não nos é oficialmente dada⁸. Assim, as histórias pessoais e privadas invadem a esfera pública, possibilitando a criação de um imaginário coletivo. Em suas andanças surge uma Brasília errante, uma capital do país que escapa. Estamos longe do lugar das representações, mesmo que os monumentos estejam ao nosso redor; estamos longe da cidade do Poder, mesmo que atravessados por ela. Vemos as festinhas das crianças, as brincadeiras dentro das casas, a mesa posta para o café da manhã.

Contaminado pela efervescência política de 2018 e estabelecido no centro do país, *Vermelho Bruto* entra em um caminho que mergulha nas historiografias ocultas e mostra os desenlaces que o golpe civil-militar de 1964 provocou nas vidas privadas. Assim como esses arquivos domésticos da abertura política constituem um contra-arquivo da redemocratização brasileira, as imagens recentes produzidas pelas mulheres criam um contra-arquivo de 2018 e nos fazem pensar nos desencadeamentos a partir delas. Não conseguimos assistir a um plano tremido feito de dentro de um ônibus, em que os prédios dos ministérios aparecem iluminados por uma luz vermelha, e não pensar nos ataques bolsonaristas de 8 de janeiro de 2023, logo após a vitória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições de 2022. É a imagem de uma Brasília das ditaduras, do golpe, do

⁸ Uma vasta cinematografia brasiliense coloca a cidade e suas contradições como protagonista em suas obras. Cineastas como Adirley Queirós, Joaquim Pedro de Andrade e Ana Vaz são alguns dos que trabalham sobre essa perspectiva

bolsonarismo latente que se mostra nesse plano de dois minutos de duração.

Logo nas cenas iniciais, uma imagem de arquivo mostra a Praça dos Três Poderes ocupada por alguns militares, filmada de longe, mas com um zoom que os alcança. Em seguida, a Catedral de Brasília está na tela, filmada pelas mesmas pessoas, acompanhada de uma trilha sonora que tensiona esses ruídos e estranhamentos. É uma Brasília dos anos 1980 e 1990 que ainda tenta encontrar esforços para seguir uma democracia em ascensão nos últimos anos de ditadura. A montagem da cena evidencia essa dissonância entre as pessoas e os espaços monumentais e coloca em paralelo a todo tempo os elementos que ocupam esse lugar; a pessoa por trás da câmera, por sua vez, assume um papel investigativo. Acompanhamos a ânsia dela pelo zoom nos elementos em quadro enquanto ela acompanha também as pessoas que andam em círculos participando do ritual.

O distanciamento entre a vida comum e o poder da cidade se intensifica no longa-metragem conforme o assistimos. A repetição da rotina faz os incômodos se tornarem cada vez mais claros na tela, enquanto filma a avenida de dentro do ônibus, a caminho do trabalho, lembrar das ruas de Brasília marcadas pelo combustível, pela chama, pelo perigo, põe à prova o espaço que se delinea.

Preparando para mais um dia de trabalho na capital do Brasil. Sabe o que me fez lembrar essas imagens agora? Uma música que tem um trecho assim, uma música que fala de Brasília, por cantores e autores brasilienses, e ela fala assim: que as ruas têm cheiro de gasolina e óleo diesel. Eu lembrei agora dessa música, sendo que essa via é uma das vias mais movimentadas de Brasília. Bomdia, Brasília.⁹

1.3. Chão-barro-Horizonte



Figuras 5: Frame extraído de *Vermelho Bruto* (2022) Estrada de barro vermelho no caminho à noite para periferia

⁹ Trecho retirado do filme.

Clarice Lispector, quando foi a Brasília pela primeira vez, escreveu uma crônica publicada no Jornal do Brasil no qual ela dizia: "Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. (...). Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. (...) Em Brasília estão as crateras da Lua. - A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis" (LISPECTOR, 1970). As estátuas invisíveis de Clarice Lispector estão nos espaços longe do centro, os lugares que se deram pela necessidade-acaso. Uma estrada de barro vermelho que corta o Planalto Central e todos os dias faz os caminhos, nem de longe parece fazer parte da utopia de Brasília. O filme se aproxima das crianças que brincam descalças no barro, das famílias que moram nos assentamentos sem-terra, de uma vida difícil e sem estruturas básicas, despertando as subjetividades.

Pensar em como o filme delinea o seu fim nos remete imediatamente ao seu início. Mais uma caminhada se dá, e quando chegamos do outro lado da cidade, os relatos, ainda duros, são distintos dos relatos próximos ao centro. As imagens de arquivo se tornam mais escassas, as festividades e rituais se mostram diferentes, e a vida cotidiana se modifica. Um ponto em comum no registro das imagens, mas que se mostra muito diferente: ainda não há uma preocupação estética evidente, e percorremos uma longa estrada de barro vermelho embaixo de sol; acompanhamos a fila de votação em uma escola no dia da eleição presidencial; escutamos um relato de que a primeira fotografia da mulher com o primeiro filho foi tirada por um turista que passava com uma câmera enquanto eles tomavam banho de rio, e que ela nunca viu essa imagem. Estamos muito afastados do centro, onde o ritmo da vida parece não obedecer ao mesmo relógio.

Não existem monumentos, a capital se mostra ao longe num horizonte indefinido. Um rastro de luz. Os longos caminhos de moto pela estrada de chão esburacada nos levam mais uma vez. Não é uma das ruas mais movimentadas de Brasília e muito menos uma rua pensada em sua origem. A estrada para a periferia termina em uma festinha de aniversário na qual a câmera fica por pouco tempo. Agora, a mesma mulher filma o seu cigarro enquanto fuma. A imagem é torta, a câmera muda de posição algumas vezes. Em uma tentativa de reenquadrar o vídeo, a mesma linha do horizonte anterior aparece. As luzes da cidade estão ainda mais distantes.

É interessante pensar que, ao mesmo tempo que o filme se mostra palpável, em que as caminhadas pelas ruas na companhia dessas mulheres geram uma aproximação de descoberta à cidade e às pessoas, essa ótica nos põe em tensão direta com o Distrito Federal das representações. As rachaduras evidenciadas revelam que, ainda assim, não é fácil acessar os ambientes para os quais a cidade foi construída. Agora, o acesso à Brasília pela linha do horizonte escura e de longe mostra o vazio, mostra esse lugar onde existe

tudo e onde não há nada, e vê-la por esse olhar é senti-la.

Vermelho Bruto deixa os relatos respirarem, os arquivos tomarem corpo, as vidas dessas mulheres falarem por si só. Para isso, é preciso acompanhar, escutar. Entender que o arquivo funciona como um corpo humano, que carrega memórias e rastros, ao qual o tempo se debruça, e que a partir deles é possível acessar as mais enterradas lembranças às vezes não despertadas por quase uma vida inteira.

Assistir ao filme se torna uma experiência que precisa ser digerida sem pressa, num fluxo de acompanhamento das vidas. Sente-se o tempo dos arquivos, dos relatos, das vidas de jornadas dupla de trabalho, um tempo que demora a ser estabelecido. A riqueza de material e a simbiose entre passado e presente, público e privado, que a todo tempo perpassa a obra, entrega reflexões sobre os espaços, sobre os tempos, sobre as intimidades, sobre uma política visível e uma política invisível, que cria um vórtice entre passado e presente e uma expectativa para um futuro. *Vermelho Bruto: ou o retorno do planeta*, como um filme pensado também nos espaços futuros do país e, conseqüentemente, que ele vai ocupar. Um *retorno do planeta*, como o título diz.

2. Referência Bibliográfica

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida. Estudos históricos*, n.21, pp.9-34, 1998.

CAMPOS, João Paulo. Recusa aos monumentos: conversa entre João Paulo Campos, Amanda Devulsky, Pedro B. Garcia e Luisa Marques sobre *Vermelho Bruto*, 2022. *Multi Plot!*, 11/02/2023. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2023/02/recusa-aos-monumentos-conversa-entre-joao-paulo-campos-amanda-devulsky-pedro-b-garcia-e-luisa-marques-sobre-vermelho-bruto-2022/>> Acesso em março de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

EDUARDO, Renan. O tempo das imagens ou O tempo para construir uma relação: uma conversa a partir de *Vermelho Bruto* (Amanda Devulsky, 2022). *Câmara Escura*, 21/03/2023. Disponível em: <<https://camarescura.com/2023/03/21/vermelho-bruto-entrevista-renan-eduardo/>> Acesso em março de 2023.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, Pp. 292-295. Publicada originalmente no Jornal do Brasil edição de 20/06/1970.

MONFRINI, André Lima. *A fase brasiliense do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de história e memória popular para Brasília*. São Paulo: Dissertação de mestrado EscoladeComunicaçãoeArtesUSP, 2023.

PAPASIAN, Louise Martin. *Rough Red.FID Marseille International Film Festival*. Disponível em: <<https://fidmarseille.org/film/vermelho-bruto-rough-red/>> Acesso em março de 2023.

PERROT,Michelle. *Minha história das mulheres*.SãoPaulo: Contexto,2019.

_____.*As Mulheres ou os silêncios da história*.SãoPaulo: EDUSC,2005.

_____.*Práticas da memória feminina*. Rev.Bras.de Hist.SãoPaulo,v.9n.18,pp.9-18,1989.

SANTOS, Milton.*Metamorfoses do espaço habitado:fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*.SãoPaulo: Hucitec,1988.

TAVARES,Paulo.*Lúcio Costa era racista?Notas sobre raça,colonialismo e a arquitetura moderna brasileira*. SãoPaulo:N-1Edições, 2022.

Vermelho Bruto:ou o retorno do planeta, Amanda Devulsky,2022.