

**Etnografia da ficção no cinema: considerações a partir de  
*Mato seco em chamas* (Joana Pimenta e Adirley Queirós, 2022)**

**Etnografía de la ficción en el cine: consideraciones a partir de  
*Mato seco em chamas* (Joana Pimenta y Adirley Queirós, 2022)**

**Ethnography of fiction in cinema: considerations based on  
*Dry Ground Burning* (Joana Pimenta and Adirley Queirós, 2022)**

Samuel Paiva<sup>I</sup>

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-3803-9846>

Luís Gongra<sup>II</sup>

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0002-6191-0924>

**Resumo:** O presente artigo investiga como os cineastas Adirley Queirós e Joana Pimenta, em seu longa-metragem *Mato seco em chamas* (2022), criam uma teoria cinematográfica sobre a *etnografia da ficção*, problematizando questões relacionadas a território, cultura e memórias periféricas. Nossa investigação parte de conceitos propostos pelos cineastas em diálogo com proposições de outros autores discutidos no texto, por exemplo, acerca de noções sobre periferia como lugar de cultura e potência (D'Andrea, 2013; Santos, 2001) e modelos de produção vinculados à lógica dos coletivos audiovisuais (Venanzoni, 2021). A hipótese investigada diz respeito à etnografia da ficção como uma formulação cinematográfica localizada, enquanto construção narrativa, no limiar entre a ficção e o documentário e, em termos de produção, voltada à própria coletividade das periferias do Distrito Federal. Ficcionalizando a história de pessoas e acontecimentos reais, a etnografia da ficção cria um espaço fabular onde a periferia se torna o centro de sua própria representação. Por meio de códigos e arquétipos da ficção científica e do *western*, os cineastas transformam as memórias reais de três mulheres periféricas em uma lenda que funda uma nova nação nas cidades-satélites do Distrito Federal.

**Palavras-chave:** Teoria dos Cineastas; Etnografia da Ficção; Documentário; Periferia.

**Resumen:** El presente artículo investiga cómo los cineastas Adirley Queirós y Joana Pimenta, en su largometraje *Mato seco em chamas* (2022), crean una teoría cinematográfica sobre la etnografía de la ficción, problematizando cuestiones relacionadas con el territorio, la cultura y las memorias periféricas. Nuestra investigación parte de conceptos propuestos por los cineastas en diálogo con propuestas de otros autores discutidos en el texto; por ejemplo, sobre nociones de periferia como lugar de cultura y potencia (D'Andrea, 2013; Santos, 2001) y modelos de producción vinculados a la lógica de los colectivos audiovisuales (Venanzoni, 2021). La hipótesis investigada se refiere a la etnografía de la ficción como una formulación cinematográfica localizada, como construcción narrativa, en el umbral entre la ficción y el documental y, en términos de producción, dirigida a la propia colectividad de las periferias del Distrito Federal. Ficcionalizando la historia de personas y acontecimientos reales, la etnografía de la ficción crea un espacio fabular donde la periferia se convierte en el centro de su propia representación. A través de códigos y arquetipos de ciencia ficción y del *western*, los cineastas transforman las memorias reales de tres mujeres periféricas en una leyenda que funda una nueva nación en las ciudades satélites del Distrito Federal.

**Palabras clave:** Teoría de los Cineastas; Etnografía de la Ficción; Documental; Periferia.

**Abstract:** This article investigates how filmmakers Adirley Queirós and Joana Pimenta, in their feature film *Dry Ground Burning* (2022), create a cinematic theory on the ethnography of fiction, addressing issues related to territory, culture, and peripheral memories. Our investigation is based on concepts proposed by the filmmakers in dialogue with propositions from other authors discussed in the text, such as notions of the periphery as a place of culture and power (D'Andrea, 2013; Santos, 2001) and production models linked to the logic of audiovisual collectives (Venanzoni, 2021). The hypothesis under investigation concerns the ethnography of fiction as a localized cinematic formulation, as a narrative construction, at the threshold between fiction and documentary, and, in terms of production, focused on the very collectivity of the peripheral communities of the Federal District. By fictionalizing the story of real people and events, the ethnography of fiction creates a fabular space where the periphery becomes the center of its own representation. Through codes and archetypes of sci-fi and western genres, the filmmakers transform the real memories of three peripheral women into a legend that founds a new nation in the satellite cities of the Federal District.

**Keywords:** Filmmakers' Theory; Ethnography of Fiction; Documentary; Periphery.

### Introdução: a teoria dos cineastas

*Mato seco em chamas* (2022) é um longa-metragem que se constitui no limiar entre ficção e documentário. Dirigido por Joana Pimenta e Adirley Queirós, o filme apresenta uma premissa ficcional sobre três mulheres – Chitara (Joana Darc Furtado), Andreia (Andreia Vieira) e Léa (Léa Alves) – que encontram e exploram clandestinamente um poço de petróleo nas regiões administrativas de Sol Nascente e Ceilândia, onde começam a produzir gasolina para os moradores dessa *periferia*<sup>1</sup> do Distrito Federal. Mas a história fictícia ou a lenda das gasoleiras mistura-se às memórias pessoais das atrizes que incorporam as personagens. O jogo entre ficção, elaborada sobre arquétipos do cinema de gênero, e realidade, a partir da dimensão documentária em sua perspectiva etnográfica, está no cerne do que propomos como hipótese acerca de uma “etnografia da ficção” teorizada pelos referidos cineastas.

<sup>1</sup>Neste artigo, os termos *periferia* e *sujeito(a)s periférico(a)s* estarão sempre em itálico, sendo destacados enquanto conceitos, de acordo com o que propõe Tiaraju Pablo D'Andrea (2013).

No livro *As teorias dos cineastas*, Jacques Aumont (2004) seleciona diretores importantes da história do cinema, entre os quais estão Jean Epstein, Andrei Tarkovski, Sergei Eisenstein, Robert Bresson, entre outros, e disserta acerca do conteúdo bibliográfico que esses cineastas desenvolveram em paralelo a suas produções fílmicas. Aumont escolhe como objeto de sua pesquisa apenas o conteúdo escrito que esse grupo de cineastas desenvolveu para formular quais são suas teorias, deixando suas filmografias em segundo plano. Segundo suas próprias palavras:

Optei por me limitar à parte verbal da teoria dos cineastas, sem dissimular para mim mesmo a arbitrariedade de tal opção. Quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve sua correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua (Aumont, 2004, p. 10).

Seguindo esta sugestão metodológica, neste artigo selecionamos entrevistas e debates nos quais Adirley Queirós e Joana Pimenta participaram em diversas ocasiões, para entender quais são as ideias de cinema que eles defendem. Contudo, propomos uma abordagem que também incorpora outra perspectiva: consideramos o próprio filme *Mato seco em chamas* como um objeto a partir do qual podemos perceber a etnografia da ficção enquanto a principal teoria proposta pelos cineastas.

Assim, entra em discussão uma análise do filme em questão, na qual procuramos investigar em que medida a teoria dos autores pode ser observada, tanto em seus aspectos narrativos e estéticos, quanto mediante aspectos externos à obra, relacionados ao seu contexto de produção. Portanto, a metodologia também considera proposições de Jacques Aumont e Michel Marie em seu livro *A análise do filme* (2019), por exemplo, ao considerar tanto a análise interna, inerente ao próprio discurso fílmico, quanto a análise externa, considerando o contexto com o qual a obra dialoga.

Nesse sentido, nosso objetivo é investigar quais são as características que definem a etnografia da ficção no filme *Mato seco em chamas*. Para isso, realizaremos uma análise de seu modo de produção periférico, vinculado à ideia de coletivos audiovisuais, e uma análise fílmica de suas características narrativas e formais, que propõem uma mistura entre ficção e documentário associada ao cinema de gênero. Dessa forma, podemos compreender qual é a teoria cinematográfica que Adirley Queirós e Joana Pimenta defendem em entrevistas e debates e como ela aparece na prática em seu longa-metragem.

### **Periferia, a subjetividade periférica e o cinema**

Em um debate acerca de *Mato seco em chamas*, promovido pelo 60º *New York Film Festival*, Queirós explica a dinâmica da *etnografia da ficção*:

Seria uma ideia muito objetiva assim, de propor personagens ficcionais e filmar esses personagens enquanto documentário, enquanto etnografia. [...] Por mais que a gente proponha uma ideia de ficção, uma ficção com os arquétipos da ficção, o tempo da filmagem é muito longo. A gente fica muito tempo em cena, a gente fica um ou dois anos em cena. E esse um ou dois anos em cena muda radicalmente a ideia do espaço, do tempo e da memória da cidade (Joana, 2023, entre 5min52 e 6min26).

O trecho acima revela um aspecto importante da produção de *Mato seco em chamas*, que se relaciona diretamente com a teoria de cinema que seus cineastas propõem: o tempo prolongado de filmagens. Além de ser um aspecto de sua linguagem cinematográfica (vamos observar isso mais à frente no texto), o tempo dilatado é algo que faz parte do método de trabalho das pessoas envolvidas no filme.

Em outro debate sobre *Mato seco em chamas*, dessa vez promovido pelo Cineclube *Da RUA ao CaIS*, na Universidade Federal de São Carlos, com a presença virtual de Adirley Queirós e Joana Pimenta, os cineastas comentaram sobre a diferença do modo de produção que guia seus trabalhos. O longa-metragem foi rodado entre 2018 e 2019 e montado de 2019 até 2022, quando finalmente foi finalizado e exibido, e com uma equipe muito reduzida. Para os cineastas, é como se, quanto mais tempo eles estiverem rodando, mais as memórias pessoais das atrizes vão se combinando com os aspectos ficcionais que eles propõem.

Para tanto, o método de trabalho não pode estar associado a um modo de produção tradicional ou industrial. Pelo contrário, é um modo não muito “produtivo”, no que se refere aos aspectos comerciais. Isso se deve a uma associação dos diretores com coletivos audiovisuais, espaços em que a criação artística tem mais diversidade e liberdade e nos quais as pessoas envolvidas compartilham subjetividades para além de uma relação estritamente mercadológica (Venanzoni, 2021).

Contextualizando a questão, cabe observar que, no Brasil, esses coletivos existiam a contrapelo da indústria e sem apoio governamental, fato que começou a ser

alterado nos anos 2010, com a promulgação da Lei Nacional da Cultura. Naquele momento, os coletivos passavam a ser legitimados por leis de incentivo e começavam a ocupar o território do audiovisual e disputar, com mais potência, a preponderância da discussão sobre *periferia*. Thiago Venanzoni (2021, p. 222) argumenta que “O sentido coletivo, dessa forma, se transmuta na ideia do reconhecimento social ao pensar a coletividade produtiva por meio de espaços antes sem legitimidade de produção, movendo-se das periferias invisíveis a novos territórios audiovisuais”. No decorrer de sua tese, Venanzoni argumenta sobre como se deu o processo de legitimação dos coletivos audiovisuais, sobretudo por conta do Plano Nacional de Cultura de 2010. O PNC tinha como uma de suas diretrizes principais expandir a diversidade e dar mais espaço às produções periféricas. O pesquisador destaca três principais coletivos/produtoras, que cresceram nos anos 2010, para exemplificar essa transformação: *Filmes de Plástico*, baseada em Contagem (MG); *Rosza Filmes*, localizada na região do Recôncavo Baiano; e *CeiCine*, o coletivo de cinema de Ceilândia (DF), do qual Adirley Queirós é um dos fundadores. Através do *CeiCine*, o diretor encontra meios de financiar suas produções, que permitem uma certa diversidade, tanto nos temas das obras quanto no próprio modo de produção.

Nesse processo de filmagem, relacionado a um coletivo composto por sujeito(a)s periférico(a)s de Ceilândia e Sol Nascente, o filme registra a vida corriqueira periférica dessa região. O dia a dia, a cultura, o lazer, as relações humanas etc., aspectos que se relacionam com o que Milton Santos (2001), em *Por uma outra globalização*, diz acerca da cultura periférica:

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade (Santos, 2001, p.144).

Ao mesmo tempo em que denuncia a desigualdade social entre Brasília e as cidades-satélites do DF, o longa-metragem traz o cotidiano de suas personagens, que aparecem se divertindo em festas; conversando sobre suas vivências; participando de um culto evangélico etc. O filme busca um compartilhamento de subjetividades periféricas, que por um lado existem pela “escassez” e por outro pela convivência e solidariedade, citadas por Santos. A “exaltação da vida de todos os dias” (Santos, 2021,

p. 144) é o que dá legitimidade a esse discurso entre as pessoas que compartilham dessa vivência. Como então pensar essas vivências da coletividade no âmbito de um modo de produção que favorece a etnografia da ficção?

Vale lembrar que, historicamente, o filme etnográfico é comumente associado a uma dimensão de alteridade, no sentido de que o cineasta não está relacionado ao grupo que registra em seu filme. Em *Nanook, o esquimó* (1922), considerado o primeiro documentário etnográfico da história, o diretor Robert Flaherty era uma pessoa alheia ao grupo que registrava, uma tribo inuit. Em *Mato seco em chamas* ocorre o oposto. Quase toda a equipe e elenco é composta de pessoas das periferias do DF. Dessa forma, como podemos encaixar esse filme na etnografia, se ele rompe com o conceito tradicional de cinema etnográfico?

Pensando no caso do filme de Flaherty, o diretor já propunha uma relação entre ficção e documentário. O longa-metragem é inteiramente uma encenação planejada e filmada como uma ficção. No entanto, a ficção tenta parecer como um documentário. Inclusive, o próprio personagem Nanook tinha outro nome, Allakariallak, e era uma figura ficcional criada. Como afirma Marco Antonio Gonçalves (2019):

Sua resistência ao tempo e sua força conceitual se ancoram no paradoxo de que Nanook é, ao mesmo tempo, verdadeiro e encenado. Se a questão do verdadeiro e do falso tangencia e funda a obra flahertiana, ela não é exclusiva de sua proposição cinematográfica. As contradições do que seria o verdadeiro e o encenado estão mesmo na razão do que pode ser definido como cinema e suas narrativas representacionais (Gonçalves, 2019, p. 548).

Portanto, desde sua origem o filme etnográfico possui uma relação com a ficção e o ato de encenar em cima de elementos reais e cotidianos. Vale acrescentar, inclusive, que apesar de Flaherty não fazer parte do grupo que retratava, havia um processo colaborativo com os inuits, que assistiam ao material filmado em projeções realizadas pelo diretor e discutiam com ele as possibilidades das cenas e o que poderia ser modificado. Dessa forma,

a ideia de feedback instituída por Flaherty, ao projetar o que filmava para uma audiência inuit (Ruby, 2000: 91, 102), proporciona não apenas uma reflexividade, mas um modo de



produzir cinema situado no campo das relações sociais. O feedback permite, portanto, que a relação entre o “eu” e o “outro” se altere a partir da própria relação. Piault (2000: 74-77) acentua que foi essa relação cinematográfico-social que Flaherty manteve com os Inuit que deu a *Nanook* força cinematográfica e sentido etnográfico, afastando-o de uma simplista percepção etnocêntrica e de um excessivo “ocidentalismo” (Gonçalves, 2019, p. 548).

Nesse sentido, podemos dizer que *Mato seco em chamas* se aproxima dessa ideia de etnografia, registrando o cotidiano de uma cultura específica, porém, na qual o grupo representado é, também, quem registra as situações. A proposta de Adirley Queirós e Joana Pimenta é criar uma autoetnografia, na qual investigam as suas próprias dinâmicas coletivas no âmbito de um processo criativo, que se mistura com sua realidade. Trata-se de uma realidade potencialmente dinâmica, com a qual é possível criar possibilidades de transformação, sendo, para isso, fundamental o método da fabulação. Está em questão uma “autoetnografia comunitária”, ou seja, uma categoria de autoetnografia na qual os “investigadores-em-colaboração” valem-se de suas experiências pessoais “para ilustrar como uma comunidade manifesta questões sociais/culturais”, promovendo práticas que geram oportunidades de intervenção cultural e social (Ellis; Adams; Bochner, 2015, p. 258). A ficção e sua dimensão fabulatória associam-se às histórias das pessoas que rememoram suas vivências ou inventam um espaço imaginário.

Um bom exemplo dessa autoetnografia é a relação que o filme apresenta com a cultura musical de Ceilândia e Sol Nascente. Ao longo da narrativa, há ao menos duas cenas dedicadas à produção musical de artistas e bandas da região. Em uma delas, ouvimos um forró brega, performado pela banda *Muleka 100 Calcinha*. Em outra, o rap ceilandense “DF Faroeste”, do rapper *Mente Consciente*. Além disso, as atrizes principais, Andreia, Léa e Joana, são moradoras da região e fazem parte do convívio com os diretores, compartilhando suas próprias memórias e vivências para construir as personagens. No trânsito entre vivência real e interpretação, há inclusive um momento em que Joana menciona Adirley, dizendo que vai lhe pedir ajuda para resolver a questão da (real) prisão de Léa (voltaremos a falar dessas cenas mais adiante).

Nessa fabulação, a *periferia* é ponto de partida e chegada. A realização do filme é um ato político de autoafirmação periférica. Trata-se de um longa-metragem que se propõe a colocar essa *periferia*, que se equivale em vários aspectos a outras

periferias do país, no cerne da discussão, contra as opressões impostas pelo centro do Distrito Federal. Nesse sentido, a teoria dos cineastas aproxima-se dos conceitos de *periferia* e *sujeito(a)s periférico(a)s*, propostos por de Tiaraju Pablo D'Andrea (2013) em sua tese *A formação dos sujeito(a)s periférico(a)s: cultura e política na periferia de São Paulo*.

Segundo D'Andrea (2013, p. 10), a *periferia* não é mais “entendida apenas como local de pobreza, privação e sofrimento passível de comiserção”, deixando de ser vista em uma perspectiva de fragilidade, assumindo em contrapartida um ponto de vista de potencialidade, que valoriza as populações periféricas. Como explica o sociólogo, essa resignificação acontece depois de um longo processo, no qual as discussões sobre *periferia* tiveram lugar na academia, nas ciências sociais; em âmbitos de artistas populares da *periferia*; e na indústria do entretenimento.

Diante desses contextos, é importante marcar o momento no qual o conceito de periferia passa a ser proposto pelo(a)s próprio(a)s sujeito(a)s periférico(a)s. Nos anos 1990, os maiores expoentes desse debate foram os *Racionais MC's*. O grupo musical realizou uma “leitura fina da realidade social da *periferia*, interpretando seus elementos principais, mas também os corriqueiros e cotidianos” (D'Andrea, 2013, p. 60, grifo nosso). Ou seja, através de suas músicas, os Racionais não apenas denunciavam os problemas sociais e econômicos da *periferia*, como também falavam sobre como era a vivência periférica – assim como fazem os cineastas de *Mato seco em chamas*.

Se antes a *periferia* era um termo estigmatizado e associado à pobreza, à marginalidade e à violência, agora ela começa a ser enxergada como um espaço de cultura e potência. Dessa forma, para D'Andrea (2013), o conceito começa a ter quatro elementos fundamentais: a pobreza e a violência, que já existiam, e a cultura e a potência, que estão sendo propostas. Sobre a potência especificamente, a ideia abriga em si quatro potencialidades, sendo elas o uso ou a ameaça do uso da violência; a ostentação por meio do consumo; a disputa pelo poder por meio da organização política; e uma certa criatividade própria do morador da *periferia*.

Algumas dessas potencialidades aparecem em cenas de *Mato seco em chamas*. Na abertura, o uso da violência é evidente. Vemos Chitara aguardando alguém que acaba sendo assassinado por ela. Em outra cena, Léa mira seu rifle para a cidade, para defender a estrutura extratora de petróleo ameaçada por invasores. A disputa pelo poder político, por sua vez, é um aspecto que percorre toda a narrativa, mas que aparece de maneira emblemática na trama de Andreia, que se candidata à deputada distrital, pelo Partido do Povo Preso, para defender os direitos dos presidiários do DF. Por fim, as potencialidades de criatividade do(a)s sujeito(a)s periférico(a)s estão presentes em

cenar diversas que observamos na obra, tais como o funk no ônibus, o show de forró, a campanha política de Andreia e o ritual evangélico, entre outras.

Podemos notar que todas essas potencialidades aparecem no filme associadas a ideias ficcionais colocadas em contextos reais. É como se Queirós e Pimenta partissem da realidade de Ceilândia e Sol Nascente para, pela fabulação, ampliar a potência da própria periferia. Dessa forma, ao passo que documentam a cultura periférica de sua região, também constroem, com a referência ao cinema de gênero, possibilidades imaginárias que ampliam o discurso político do(a)s sujeito(a)s dessa periferia.

Nessa lógica de novos sentidos para o termo *periferia*, D'Andrea também propõe o conceito de *sujeitos periféricos* e *sujeitas periféricas*<sup>2</sup>. O autor acredita que não basta ser um morador da *periferia* para ser considerado um(a) *sujeito(a) periférico(a)*. Primeiro, o morador periférico precisa reconhecer a sua condição como uma experiência compartilhada e subjetiva, “sendo esta a passagem necessária para a transformação em *periférico para si*, aquele que assume sua condição de periférico” (D'Andrea, 2013, p. 174). Assim, o estigma desaparece e se transforma em orgulho, aspecto que vem do coletivismo, da solidariedade e da potência criativa dessa população, de forma similar ao que Milton Santos (2001) diz quando se refere à experiência da escassez e à experiência da convivência e da solidariedade. Por fim, ao se reconhecer dentro de uma coletividade com códigos e normas próprias, o(a)s sujeito(a)s devem ter senso crítico e agir politicamente para superar as condições vividas pelas *periferias*. Essas características estão presentes no filme de Queirós e Pimenta, tanto no âmbito interno da narrativa, com ênfase no protagonismo das mulheres, quanto, como vimos, pelo(a)s sujeito(a)s envolvidos na produção.

Narrativamente, ao acompanharmos o cotidiano das personagens, podemos reconhecer as subjetividades compartilhadas por elas, aspecto que aparece em âmbitos diversos de suas relações, na família, na comunidade, no trabalho com a exploração de petróleo e comercialização de gasolina, na solidariedade sobretudo diante das ameaças de prisão, uma vez que um dos temas proeminentes da narrativa diz respeito ao encarceramento de mulheres jovens, negras e periféricas no Brasil, onde o número de presidiárias é um dos maiores do mundo, aspecto ressaltado por Andreia em sua campanha à deputada distrital pelo Partido do Povo Preso.

<sup>2</sup>Ao longo deste artigo, reunimos as duas formas de escrita da seguinte maneira: *sujeito(a)s periférico(a)s*. Discussão sobre distinções de gênero na perspectiva de *sujeito(a)s* da periferia encontra-se no artigo “Contribuições para a definição dos conceitos Periferia e Sujeitos e Sujeitas periféricos” (D'Andrea, 2020).

Evidenciando suas subjetividades, em várias cenas, Chitara, Léa e Andreia aparecem conversando, seja relembando memórias e discutindo suas vivências, seja desabafando seus medos. Mas a identificação entre elas não fica apenas no reconhecimento mútuo, pois as personagens buscam agir politicamente para superar essas condições, tanto com a campanha política, como pela produção de uma gasolina própria da *periferia*.

Se o filme, por um lado, em seu âmbito etnográfico interno, parte desse posicionamento político que confronta a periferia e o centro do DF, com a intenção de valorizar o(a)s sujeito(a)s periférico(a)s, por outro, a etnografia da ficção é uma teoria que vai potencializar os métodos de encenação que favorecem tal potência. O objetivo dos cineastas é alinhar uma encenação cotidiana da periferia, com seus aspectos culturais envolvidos, mas ao mesmo tempo fabular novas possibilidades políticas para o(a)s sujeito(a)s periférico(a)s. Na teoria de Queirós e Pimenta, seus personagens precisam adentrar o mundo da ficção para confrontar os conflitos sociais, econômicos, culturais e políticos que os perseguem na realidade.

### **A fabulação das memórias periféricas**

A trama de *Mato seco em chamas* está focada nas personagens Léa, Chitara e Andreia, tendo como principal ponto de vista a *periferia* e seus(as) sujeito(a)s. No entanto, um aspecto importante a ser situado é que a narrativa do filme está contextualizada em 2018, durante a ascensão bolsonarista. A eleição em que Andreia concorre à deputada distrital é a mesma que elege Jair Bolsonaro como presidente do Brasil.

Nesse sentido, há alguns momentos na narrativa em que o ponto de vista periférico é confrontado, levando a perspectiva do filme para as forças centrais do DF, estabelecendo a disputa centro/periferia. Em síntese, se a narrativa parte de uma premissa afirmativa, na qual *sujeito(a)s periférico(a)s* se autoafirmam, por exemplo, produzindo e distribuindo uma gasolina própria da região, essa lógica vai ser confrontada, mas reconstruída ao longo do filme.

Por exemplo, há ao menos duas cenas em que o(a)s *sujeito(a)s periférico(a)s* são mostrados com ênfase em sua observação pela câmera, que se posiciona de uma maneira que parece próxima a de um documentário observacional, embora a situação esteja inscrita no âmbito da ficção. Na primeira, acompanhamos um culto evangélico, com ênfase no enquadramento de Andreia assistindo e participando do evento religioso.

As pessoas cantam, louvam e pregam por nove minutos, enquanto a câmera se posiciona como observadora, que não julga o que está sendo registrado.

Queirós e Pimenta não buscam criticar a igreja evangélica e o protestantismo, nem mesmo associá-los ao bolsonarismo. Pelo contrário, o propósito é demonstrar como esses rituais são intrínsecos à cultura periférica e fazem parte do cotidiano das pessoas desse lugar. No debate promovido pelo *New York Film Festival*, Joana Pimenta (entre 20min54 e 22min56) diz que a intenção era retratar a igreja evangélica sem um olhar crítico, mas sim empático com as pessoas que procuram algum tipo de ajuda nesses espaços. De fato, podemos cogitar que as igrejas evangélicas têm um papel parecido, hoje, com o que as Comunidades Eclesiais de Base representavam nos anos 1970 e 1980. No mesmo debate, Adirley diz que “A chave política brasileira é o povo evangélico e o povo periférico é evangélico [...] O povo evangélico é o que o povo da Teologia da Libertação foi pro Lula. A criação do PT também foi na base da igreja” (Joana, 2023, entre 23min08 e 24min28), reconhecendo a relação das igrejas com a cultura e a potência periféricas.

Na segunda cena, observamos uma festa de forró, na qual a banda *Muleka 100 Calcinha* faz uma apresentação. Como sinalizamos anteriormente, a presença da música na cena é um fator de realidade transposta ao filme. No começo, vemos a cantora se preparando em uma van, antes do show começar. Quando ela sobe ao palco, passamos longos minutos apenas ouvindo as músicas e observando as personagens curtindo a festa. Elas dançam, beijam e se divertem. Novamente, a câmera registra a cena por meio de um olhar observador, entrecortando planos dos participantes da festa com a performance da cantora. Ao longo da cena, escutamos a música na íntegra, como se fôssemos parte da plateia que assiste ao show. A câmera observacional nos coloca como parte do registro cultural de Ceilândia e Sol Nascente e do cotidiano das pessoas da região. Durante o show, descobrimos que o título de *Mato seco em chamas* trata-se do nome de uma canção da banda, cujo refrão fala sobre a explosão de sensações de uma paixão, que é como um “mato seco em chamas”:

Essa explosão de sensação,  
tudo unido em um só coração  
como um mato seco em chamas  
queimando, explodindo,  
com emoção,

(Mato, 2017)

Por outro lado, há alguns momentos em que a lógica afirmativa sobre a *periferia* será confrontada, por exemplo, quando Andreia está panfletando em uma grande avenida da cidade, distribuindo folhetos para trabalhadores. Ela defende suas propostas e se posiciona politicamente para defender os direitos dos presidiários. Porém, de repente, uma carreta de um político bolsonarista invade a avenida, tomando conta de todo o espaço ocupado pela personagem, que está sozinha fazendo sua campanha. A imagem da carreta preenche todo o enquadramento, enquanto Andreia está pequena no quadro. Nessa cena, é evidente a disparidade do poder político entre a *periferia* e o centro.

Em outra cena, Léa participa de uma festa em um ônibus, com outras mulheres, também ex-presidiárias, ao som do funk “Helicóptero”, de MC Pierre e DJ Gugga (Figura 1). Elas dançam, se beijam e bebem, até que, de repente, um *match cut* (Figura 2) acontece, cortando para o mesmo cenário, porém, com todas as mulheres sentadas em roupas de prisão, comportadas e controladas pela polícia. A afirmação periférica, representada pela liberdade da festa e pela música, é mais uma vez impedida pelas forças do centro do DF.



**Figura 1:** Léa e outras mulheres em uma festa no ônibus.

Fonte: Captura do filme *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022).



**Figura 2:** Léa e as mesmas mulheres da festa, porém, controladas pela polícia.  
 Fonte: Captura do filme *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022).

Há também, ao longo do filme, momentos em que a enunciação nos retira da perspectiva de Léa, Chitara e Andreia e nos coloca para acompanhar um grupo de policiais, que vagueia pela cidade. Em uma van, eles vigiam as noites na *periferia*, com um drone, enquanto miram com suas armas. Há uma cena bem emblemática, nesse sentido, em que um dos policiais ensina aos outros o lema bolsonarista – “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” –, como um grito de guerra.

Durante todo o tempo, nas cenas que descrevemos, a câmera atua como observadora dos corpos em movimento. Ela não impõe um julgamento, mas se posiciona como que investigando um sentido sobre o que registra do cotidiano, em sua forma ritualística. Adirley, inclusive, vê muita semelhança nesse estilo de filmar com os cantos da igreja evangélica: “Eu acho que o ritual evangélico é como a gente faz cinema, é uma fabulação, são os cantos, é a loucura, é o transe. [...] é a ideia de estar presente com aquele corpo, muito mais do que a ideia de ouvir um pastor” (Joana, 2023, entre 25min20 e 25min45). Para os diretores, a vida cotidiana e a cultura dessas personagens são rituais que estão intimamente ligados a seus corpos. Nesse sentido, ao registrá-los, é como se a própria forma do filme incorporasse os elementos culturais que a câmera capta. O registro etnográfico impulsiona os aspectos estéticos da obra.

No entanto, ao mesmo tempo em que parecem querer apenas registrar as situações, os diretores também carregam um rigor muito forte no posicionamento e na movimentação de câmera. Até a maneira como Joana Pimenta, que também encabeça a direção de fotografia do longa-metragem, se aproxima dos rostos das personagens evidencia esse controle. Segundo o crítico de cinema Arthur Tuoto (2023), existe

[...] um projeto estético impositivo. Os planos posados revelam isso. Mas nos momentos mais íntimos e nos momentos de diálogos, Adirley e Joana não filmam, exatamente, como querem. Eles encontram um modo de filmar a partir das pessoas que estão na frente da câmera, a partir dessa natureza que se revela para a câmera.

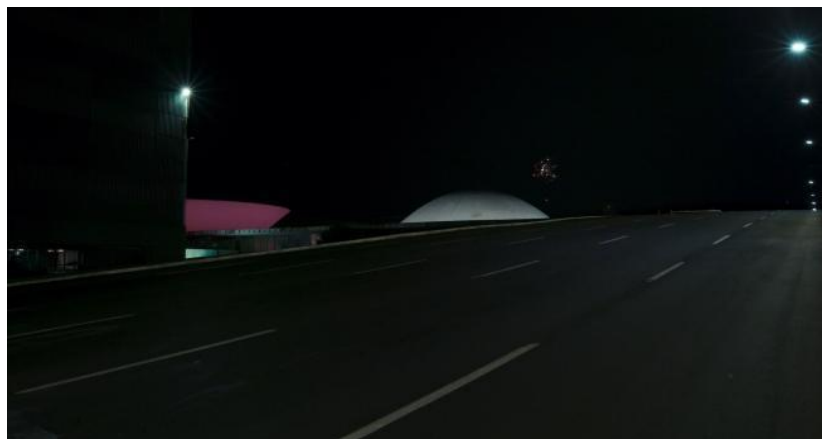
Nesse mesmo sentido está norteadada a montagem de Cristina Amaral. A montadora trabalha os planos tanto na lógica da observação, quando decide alongar sua duração, quanto na ideia de campos e contracampos distanciados. Se vamos observar Andreia lutando politicamente, ela será observada por longos minutos, para compreendermos suas potencialidades políticas. Se vamos observar um grupo de mulheres em liberdade, se divertindo em uma festa no ônibus, vamos ser retirados disso e levados à realidade no mesmo espaço, onde elas são presidiárias. A esses princípios de montagem, com efeitos brechtianos, são acrescentados elementos do cinema clássico, mas numa lógica distanciada, que coloca em embate a ficção e o documentário, como no *match cut* citado acima.

A montagem, com tantas possibilidades referenciadas em sua complexa construção, que inclui referências tanto a Brecht quanto ao cinema de gênero, pressupõe um rigor em termos da fabulação sobre a realidade. Como então a fabulação surge e a partir de quais códigos e meios cinematográficos? Nossa hipótese é que o faroeste e a ficção científica são os gêneros norteadores dos aspectos ficcionais de *Mato seco em chamas*, ainda que deslocados seja pela quebra da lógica aristotélica das ações encadeadas (Rancière, 2013)<sup>3</sup>, seja pela reposição de efeitos de distanciamento brechtianos (Costa Júnior; Zan, 2023).

A propósito da dimensão de faroeste e também de ficção científica, é possível relacionar a própria fundação do Distrito Federal tanto com a marcha para o oeste estadunidense, que era um tropo dos filmes de faroeste hollywoodianos, quanto com a

<sup>3</sup> Compreendemos que a ideia de fabulação relacionada a *Mato seco em chamas* pode seguir algumas possibilidades, orientadas pelo próprio filme. Por exemplo, em relação à questão do *western*, a interseção entre fato e lenda, que está no cerne da poética de John Ford (Xavier, 2014), é acionada na teoria de Joana Pimenta e Adirley Queirós na construção da “lenda das gasolneiras” e sua dimensão mítica paradoxalmente elaborada sobre a vida histórica das pessoas de Sol Nascente e Ceilândia. Por sua vez, o posicionamento da câmera, do som e da montagem, como descrito em algumas cenas que analisamos, remete a uma compreensão da fábula nos termos de Rancière, à sua compreensão da “arte da era estética”, ou seja, “uma arte que vem depois e desfaz os encadeamentos da arte representativa”, com um trabalho que “supõe que toda arte do passado esteja, doravante, à disposição, podendo ser relida, repintada ou reescrita” e, no caso do cinema e sua câmera, seu dispositivo maquínico, “estando necessariamente a serviço da inteligência que a manipula” (Rancière, 2013, p. 13-14).

perspectiva de uma cidade futurista. Brasília foi planejada para ser uma terra prometida, uma cidade ideal e utópica, um ambiente arquitetônico totalmente planejado desde sua concepção (Alves, 2005), como uma cidade futurista de ficção científica (Figura 3). A nova capital era uma promessa de futuro desenvolvimentista do país, portanto “coube ao presidente Juscelino Kubitschek convencer o povo do Brasil de que uma jornada ao Oeste à brasileira significaria o progresso almejado e a modernização do país” (Morais, 2020, p. 84), de forma similar à promessa de conquista do oeste norte-americano, que traria desenvolvimento aos Estados Unidos. A própria geografia do centro-oeste brasileiro, com seus cerrados e chão de terra, carrega uma caracterização análoga à do *western* (Figura 4). Ao mesmo tempo, a construção arquitetônica de Brasília remete para uma dimensão futurista, própria da ficção científica.<sup>4</sup>



**Figura 3:** O Plano Piloto do Distrito Federal.

Fonte: Captura do filme *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022).

<sup>4</sup> Outros filmes de Adirley Queirós, tais como *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), também têm relação com a ficção científica.



**Figura 4:** O chão de terra em Sol Nascente.

Fonte: Captura do filme *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022).

Entretanto, assim como no país norte-americano, muitas contradições surgem desses objetivos. Se nos Estados Unidos povos indígenas foram destituídos de suas terras e sofreram genocídios, no Brasil as pessoas periféricas, que construíram a nova capital em busca de uma nova chance, foram delegadas às margens da sociedade, com a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que buscava a “remoção dos moradores das áreas próximas ao Plano Piloto” (Morais, 2020, p.87). Inclusive, a sigla “CEI” deu origem ao nome de Ceilândia. Se Brasília é uma utopia *sci-fi*, as cidades-satélites serão uma distopia. Nesse sentido, podemos afirmar que a própria fundação do DF está imbricada em uma lógica do faroeste e da ficção científica, em que a promessa de uma terra prometida carrega consigo contradições e desigualdades.

A propósito, no texto *O western ou o cinema americano por excelência*, André Bazin discorre sobre a universalidade do gênero. Bazin acredita que a razão de pessoas tão diferentes se reconhecerem e replicarem o faroeste se deve a como o gênero refez histórias e tragédias clássicas, fazendo da “mais moderna das epopeias uma nova Guerra de Tróia. A marcha para o Oeste é nossa Odisséia” (Bazin, 2018, p. 267). Em consonância com Bazin, Ismail Xavier (2014) acredita que essa representação universal que o gênero propõe vem de uma mistura do “eros com a polis” (Xavier, 2014, p. 172), isto é, histórias que misturam narrativas íntimas e pessoais com narrativas políticas. Dessa forma, os heróis trágicos, com seus dramas pessoais, se juntam a “uma teia de acontecimentos históricos de modo que o seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional” (Xavier, 2014, p. 172).

Algumas dessas características podem ser notadas no filme *Mato seco em chamas*. A mistura entre a narrativa individual e a narrativa da “polis” é evidente, afinal, acompanhamos a vida pessoal de Léa, Chitara e Andreia em um contexto no qual a relação política com o espaço da cidade é central. Além disso, Chitara e Léa incorporam arquétipos do gênero, sendo a primeira praticamente uma xerife da região, que organiza as “leis” do negócio com gasolina; e a segunda, uma pistoleira, que retorna à sua cidade depois de um tempo fora. Ainda, a violência, o deserto e a ideia de uma “terra sem-lei”, na qual Chitara, Léa e Andreia se tornam líderes, talvez sejam os aspectos mais evidentes e que estão presentes desde a origem do gênero. De fato, podemos considerar que “*Mato seco em chamas* se apropria de um imaginário cinematográfico relativo ao faroeste e à ficção científica para tensioná-lo de acordo com a realidade e as memórias das mulheres periféricas do DF” (Mesquita; Coutinho, 2023, p. 23)

Na construção de sua teoria, Queirós e Pimenta propõem aos atores arquétipos do cinema e pedem para que eles incorporem essas características nas suas vivências. Por isso, trata-se de uma etnografia da ficção. Apesar da fabulação existir, ela é filmada de forma tal que os elementos ficcionais e documentais são mesclados ao ponto de serem praticamente indissociáveis. É no confronto entre ficção e documentário que está o cerne da teoria cinematográfica de Queirós e Pimenta e o ponto de vista político que eles defendem.

Os códigos e arquétipos dos gêneros não são explorados de forma tradicional, justamente por estarem inscritos na tensão ficção/documentário. Em uma sequência, por exemplo, Andreia está em uma motociata, que percorre Sol Nascente, cantando o *jingle* político do Partido do Povo Preso. Diferente da panfletagem anterior, parece que a personagem ganhou mais poder para disputar com o centro do DF, contando agora com uma motociata que se equipara, em proporção de força, à do político bolsonarista. A motociata segue a candidata por uma grande avenida de Sol Nascente e é filmada em planos gerais, que revelam a grandiosidade do movimento.

Porém, ao fim dessa cena, somos levados para fora da *periferia*. Estamos no Plano Piloto de Brasília. Em uma longa panorâmica de quatro minutos, os diretores registram uma celebração bolsonarista. Eleitores comemoram, gritam e cantam a vitória de Jair Bolsonaro na eleição presidencial de 2018, em uma cena que é efetivamente documental e ameaça a fabulação periférica referenciada na ficção. Segundo o crítico de cinema Michel Gutwilen,

[...] não há choque maior do que o contraste da interrupção da materialidade das sequências de trabalho e lazer na

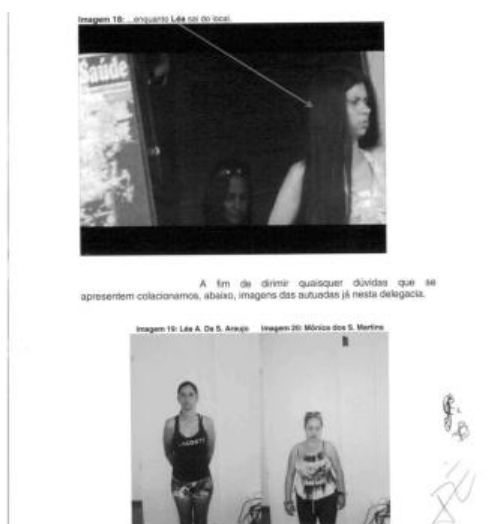
Ceilândia, imagens irrigadas de suor e histórias das pessoas marginalizadas em *Sol Nascente*, para revelar aquelas caricaturas bizarras de pessoas que parecem nunca ter passado uma dificuldade na vida, que vivem em seu mundo hermético alheio à Ceilândia. Enquanto a câmera dá o seu longo e lento giro em trezentos e sessenta graus, o espectador é colocado em curto-circuito, como numa grande bad trip (Gutwilen, 2022).

Seguindo na tensão entre ficção e documentário, há uma outra sequência em que somos levados de volta a *Sol Nascente*, onde Léa e Chitara estão sentadas em uma casa, conversando e compartilhando memórias pessoais, enquanto fumam um cigarro. Léa, que até então observamos envolvida em várias relações lésbicas, fala agora sobre seu falecido marido, que morreu depois de fugir da prisão, deixando-a grávida e sozinha. Chitara conta da relação com sua família na adolescência, no momento em que decidiu entrar para o crime. Na intimidade dessa cena, as personagens compartilham suas experiências e medos pessoais. Ao fim da conversa, em uma rua, Léa caminha em direção à escuridão, onde desaparece. Em um corte seco, por meio da voz de Chitara, descobrimos que ela voltou a ser presa.

Vem então um momento totalmente disruptivo em termos de fabulação. Chitara narra o que aconteceu com sua irmã, a nova prisão, e lamenta o ocorrido, olhando diretamente para a câmera, mencionando a interrupção da filmagem e sua tentativa de acionar Adirley para lhe pedir ajuda. A fabulação não existe mais. Então, na cena mais crua de todo o filme, uma narradora lê um relatório policial, que descreve as evidências do crime cometido por Léa e Mônica, sua companheira. As imagens são fixas, apenas fotografias. A voz *over*, um relato policial, não tem emoção. As cores ficam preto e branco (Figura 5). As fotografias no registro da polícia mostram uma *realidade* sem ambiguidade, sem espaço para a fabulação.

A travessia da escuridão em *Mato seco* demarca o momento do aprisionamento e [...] estabelece a condição liminar, mortífera, associada à desconexão compulsória com a família e com o cotidiano. Se até então, a câmera se detinha por longas durações na fisionomia e nos gestos cotidianos de Léa, a partir da prisão o que se segue é uma série de signos

visuais que reforçam o aprisionamento como morte social (Costa Júnior; Zan, 2023, p. 11).



**Figura 5:** Registros policiais da prisão de Léa.

Fonte: Captura do filme *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022).

Com essa sequência, é possível marcar a dimensão distópica da realidade periférica. Para o próprio Adirley Queirós, “a realidade pro povo periférico é sempre uma derrota [...] eu acho que a realidade e a memória é sempre opressora” (Joana, 2023, entre 7min51 e 8min30). No entanto, a etnografia da ficção é o contraponto. Se a realidade é opressora, só resta ao filme retornar ao espaço fabular em sua conclusão, a volta ao faroeste, transformando o longa em um mito de fundação da *periferia*. Afinal, “a zona de intersecção do fato com a lenda é o espaço privilegiado do faroeste” (Arrigucci Jr., 1995, p. 01).

Na sequência final, a gangue de motoqueiros comandada por Chitara sequestra a van policial, que vimos ao longo do filme, e coloca fogo no veículo, em um ato de revolta. Enquanto acompanhamos essas imagens, Léa retorna ao filme como uma narradora, em um áudio gravado diretamente da penitenciária. Ela conta que “as histórias chegam dentro das muralhas e que todo o DF encarcerado conhece a lenda de Chitara, a lenda das gasolinehas” (Mesquita; Coutinho, 2023, p. 22).

Na fábula, Léa escapa da prisão. Junto a uma gangue de motoqueiros crescente, acompanhamos uma motociata encabeçada pela personagem, colocando-a como uma heroína da Ceilândia e de Sol Nascente. Ao fundo, na trilha sonora, ouvimos a música “DF Faroeste”, na qual o rapper *Mente Consciente* realiza um *sample* da composição de Ennio Morricone para *Por um punhado de dólares* (1964), de Sergio Leone.

O sonho acabou, eu vou correr atrás  
Um sonho é muito pouco, eu quero mais  
Começo o bang-bang, vacilão é presa fácil  
DF faroeste a lei do mais rápido

(DF Faroeste, 1998)

Em clima de revolução, a cena propõe um confronto às forças centrais do DF. Na realidade, Léa foi novamente presa, mas na fabulação ela ressurge livre e se torna um símbolo político de resistência, que propõe a *periferia* como centro de sua própria sociedade. “Se o petróleo é de nois, a gente pode transformar a Ceilândia em uma cidade independente, em um país independente, e declarar guerra ao Brasil” (Joana, 2023, entre 18min10 e 18min20).

### Considerações finais

Partindo de conceitos metodológicos propostos por Jacques Aumont, no livro *A teoria dos cineastas*, e por Aumont e Michel Marie em *A análise do filme*, nós investigamos a etnografia da ficção proposta por Adirley Queirós e Joana Pimenta, considerando tanto entrevistas concedidas por esses diretores, pelas quais entendemos o lado conceitual de sua teoria, quanto o contexto de produção no qual seu filme foi realizado. As duas abordagens complementares nos ajudaram a compreender o ideal social e político que percorre a teoria dos cineastas em questão. No entanto, o próprio *Mato seco em chamas* se constituiu como principal objeto de análise, levando-nos a perceber como seus elementos conceituais se concretizam no seu discurso fílmico.

Dessa maneira, notamos que os cineastas, junto com as pessoas de seu território, partem de acontecimentos verdadeiros, em uma lógica autoetnográfica, mas criam “uma outra possibilidade de realidade” (Joana, 2023, entre 8min24 e 8min30) para

as periferias do DF. Ao propor “arquétipos ficcionais” e filmá-los até “o limite”, o filme “gera um espaço fabular” (Joana, 2023, entre 8min35 e 9min18). Nesse sentido, a etnografia da ficção propõe o espaço fabular enquanto um espaço político em que as narrativas opressivas do bolsonarismo podem ser combatidas.

Para tanto, os códigos e arquétipos do *western* e do *sci-fi* conduzem a narrativa sobre três mulheres periféricas para uma dimensão mítica. Léa, Chitara e Andreia se tornam lendas da Ceilândia e de Sol Nascente, são as “rainhas gasolneiras”, e fundam uma nova nação. Se no mundo real, por um lado, o centro do DF e o bolsonarismo impuseram opressões, conjugadas a narrativas destituídas de referência na realidade, por outro, o caminho que Pimenta, Queirós e o coletivo de Ceilândia vem reiterando, nesta disputa em jogo, é a autoafirmação libertária de sua própria realidade como ficção, promovendo um imaginário que transborda politicamente para o mundo real.

## Referências

- ALVES, Lara Moreira. A construção de Brasília: uma contradição entre utopia e realidade. **Revista de História da Arte e Arquitetura**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 124-132, 2005. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3586>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Entre a lenda e a história. **Folha de São Paulo** [Suplemento Mais], São Paulo, 07 de maio de 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/07/mais/10.html>. Acesso em: 14 dez. 2025.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2019.
- BAZIN, André. O western ou o cinema americano por excelência. In: \_\_\_\_\_. **O que é o cinema?** Tradução por Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: CeiCine e Cinco da Norte. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. 90 min., sonoro, colorido.
- COSTA JÚNIOR, Edson Pereira da; ZAN, Vitor. Aprisionamento e liberdade em Mato Seco em Chamas. In: 32º Encontro Anual da Compós, 2023, São Paulo. In: **Anais** [...]. Campinas: Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/aprisionamento-e-liberdade-em-mato-seco-em-chamas?lang=pt-br>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação dos sujeito(a)s periférico(a)s**: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para definição dos conceitos *periferia* e *sujeitos e sujeitas periféricos*. **Novos Estudos CEBRAP**, edição 116, v. 39, n. 1, p. 19-36, 2020.

DF Faroeste. Intérprete: *Mente Consciente*. Brasília: Produção Independente, 1998. Digital (6 min.). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/4JvTKpystl8lhyVjQWs4Tg?si=d88f2ec01cb94dae>. Acesso em: 14 dez. 2025.

ELLIS, Carolyn. ADAMS, Tony E. BOCHNER, Arthur P. Autoetnografia: un panorama. **Astrolabio**, [S. l.], n. 14, p. 249–273, 2015. DOI: 10.55441/1668.7515.n14.11626. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>. Acesso em: 26 mar. 2025.

ERA UMA VEZ Brasília. Direção: Adirley Queirós. Produção: CeiCine, Cinco da Norte e Terratreme Filmes. Distribuição: Vitrine Filmes. Brasil, 2017. 100 min., sonoro, colorido.

GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Sociologia & Antropologia**, v. 9, n. 2, p. 543–575, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752019v9n2>. Acesso em: 26 mar 2025.

GUTWILEN, Michel. Crítica: Mato Seco em Chamas [Ficcionalizar para chegar ao real]. **Plano Crítico**, 28 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-mato-seco-em-chamas/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

HELICÓPTERO. Intérprete: MC Pierre e DJ Guuga. Brasília: GR6 Music, 2019. Digital (3 min.). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1f2ETfkMwP1wvXgl4vvAIX>. Acesso em: 14 dez. 2025.

JOANA Pimenta And Adirley Queirós On Dry Ground Burning - NYFF60. New York Film Festival, Film at Lincoln Center. **YouTube**. Publicado pelo canal: Film at Lincoln Center, 17 de abril de 2023. 1 vídeo (35 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8RsjNiIH\\_C0&t=632s](https://www.youtube.com/watch?v=8RsjNiIH_C0&t=632s). Acesso em: 29 de junho de 2024.

MATO seco em chamas. Intérprete: Banda Muleka 100 Calcinha. Brasília: JL Digital Music, 2017. Digital (3 min.). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/4JZxiM3lfZnLkxBr6WGMf5?si=6b2b4d58ee914f87>. Acesso em: 14 dez. 2025.

MATO seco em chamas. Direção: Joana Pimenta e Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte e Terratreme Filmes. Distribuição: Vitrine Filmes. Brasil, 2022. 153 min., sonoro, colorido.

MESQUITA, Claudia Cardoso; COUTINHO, Luiz Fernando. “As rainhas da kebrada”: desvio, dissenso e construção distópica em Mato Seco em Chamas (2022). 32° Encontro Anual da Compós, 2023, São Paulo. In: **Anais eletrônicos [...]**. Campinas: Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/as-rainhas-da-kebrada-desvio-dissenso-e-construcao-distopica-em-mato-seco-em-cha?lang=pt-br>. Acesso em: 29 jun. 2024.

MORAIS, Lucas Rafael Justino de. Brasília: configurações distópicas no passado, na ficção e no presente. **Zanzalá**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 82-95, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufr.br/index.php/zanzala/article/view/32647>. Acesso em: 29 jun. 2024.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Revillon Frères. Estados Unidos, 1922. 79 min., sonoro, preto e branco.

PIAULT, Marc. **Anthropologie et cinéma**. Passage à l'image, passage par l'image Paris: Nathan, 2000.

POR UM PUNHADO de dólares. Direção: Sergio Leone. Produção: Jolly Film. Itália: Unidis, 1964. 99 min., sonoro, colorido.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução por Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.

RUBY, Jay. **Picturing culture**. Explorations of film and anthropology. Chicago: Chicago University Press, 2000.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TUOTO, Arthur. **Mato seco em chamas (2022)**: revelações da realidade. 07 de maio de 2023. Disponível em: <https://arthurtuoto.com/2023/05/07/mato-seco-em-chamas/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

VENANZONI, Thiago Siqueira. **Diversidade social e políticas culturais**: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 100, nov. 2014, pp. 171-192. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/hYHhgYQyL7fxKc6YQCRHfkW/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 29 jun. 2024.

---

<sup>I</sup> Samuel Paiva

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

E-mail: samuelpaiva@ufscar.br

<sup>II</sup> Luís Gongra

Graduado em Imagem e Som pelo Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Foi bolsista PIBIC-CNPq no desenvolvimento do artigo.

E-mail: luisgongra49@gmail.com

### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa:

Este artigo é fruto da pesquisa em iniciação científica “Autoafirmação periférica através da ficção: análise crítica do filme *Mato seco em chamas* (2022)”, realizada por Luís Gongra na Universidade Federal de São Carlos, sob a orientação do Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva.

Fontes de financiamento:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

### **Informações sobre coautoria**

Concepção e desenho do estudo:

Samuel Paiva e Luís Gongra.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Samuel Paiva e Luís Gongra

Redação do manuscrito:

Samuel Paiva e Luís Gongra.

Recebido em: 06/07/2024. Aceito em: 07/05/2025