

Allan Kayan Dias Carneiro*

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Gilberto Freire de Santana**

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Partilhas do espaço em *Mato seco em chamas*: presenças do contemporâneo e outros tempos possíveis no filme de Adirley Queirós e Joana Pimenta

Resumo:

Estão presentes em cada obra de arte significações que possibilitam relacionar o real, o contexto social, político e econômico paralelos ao processo de produção da obra. Neste sentido, o processo de análise de uma obra fílmica pode ser um meio de verificar os cruzamentos desta com a realidade. Com base nisso, este trabalho empreende uma leitura da obra cinematográfica *Mato seco em chamas* (2022), de Adirley Queirós e Joana Pimenta, tendo em vista o esclarecimento das representações da realidade contemporânea brasileira presentes no filme. Argumenta-se que *Mato seco em chamas* dá origem, por meio de suas imagens, a uma visão insurgente das classes subalternas frente à conjuntura brasileira atual. O momento contemporâneo brasileiro é contextualizado com base em Agamben (2009), Moura (2020) e Gonzales (2020). A análise da linguagem cinematográfica no filme leva ao questionamento da ideia de representação no cinema, com a contribuição de autores como Menezes (2003; 2017), Bazin (2018), Deleuze (2018) e Kracauer (1997). A leitura é focada na configuração espacial e cultural das personagens. Com a análise, constatou-se que *Mato seco em chamas* apresenta a contemporaneidade brasileira a partir de traços ficcionais e documentais que se cruzam a fim de oferecer uma imagem complexa e multifacetada dos conflitos sociais na atualidade.

Palavras-chave:

Linguagem cinematográfica, Contemporaneidade, *Mato seco em chamas*, Adirley Queirós e Joana Pimenta

Abstract:

There are meanings present in each work of art that make it possible to relate the real, social, political and economic context parallel to the production process of the work. In this sense, the process of analysing a film work can be a means of checking its crossings with reality. Based on this, this work undertakes a reading of the film *Mato seco em Chamas* (2022) by Adirley Queirós and Joana Pimenta with a view to clarifying the representations of contemporary Brazilian reality present in the film. It is argued that *Mato seco em chamas* gives rise, through its images, to an insurgent view of the subaltern classes in the face of the current Brazilian conjuncture. The Brazilian contemporary moment is contextualized based on Agamben (2009), Moura (2020) and Gonzales (2020). The analysis of film language in the film leads to the questioning of the idea of representation in cinema, with the contribution of authors such as Menezes (2003, 2017), Bazin (2016, 2018), Deleuze (2018) and Kracauer (1997). The reading is focused on the spatial and cultural configuration of the characters. With the analysis, it was found that *Mato seco em chamas* presents contemporary Brazil through fictional and documentary features that intersect in order to offer a complex and multifaceted image of current social conflicts.

Keywords:

Cinematic language, Contemporaneity, *Mato seco em chamas*, Adirley Queirós and Joana Pimenta

A recepção e compreensão da arte são processos que, quando feitos de forma crítica, podem gerar uma série de discussões, disputas e questionamentos dos seus significados e sentidos. Nesses processos, geralmente percebe-se que, em cada obra, estão presentes significações que se referem, para além da sua interioridade, ao mundo exterior no qual ela foi realizada. Assim, o momento histórico, a formação social e a conjuntura política em que qualquer objeto artístico é produzido, direta ou indiretamente, em maior ou menor medida, se fazem sempre presentes na materialidade de um texto e nos sentidos gerados por ele.

Para a teoria literária, que transitou historicamente entre posições que consideravam o valor de uma obra exclusivamente segundo sua relação com a exterioridade e a completa recusa desta última em favor de uma supremacia da configuração interna do texto, tal constatação aparece não só como pertinente, mas também necessária para a própria superação dialética das oposições entre correntes de interpretação intra e extratextuais. Naturalmente, outras artes, como o cinema, partilham de significados que relacionam o real, o contexto social, político e econômico, à composição da obra. Nesse sentido, o papel do estudioso da literatura e de outras artes consiste em esclarecer e avaliar tais significados, considerando-os em relação à estrutura e à forma de expressão de determinado texto.

Com base nisso, este artigo empreende uma leitura da obra cinematográfica *Mato seco em chamas* (2022), de Adirley Queirós e Joana Pimenta, tendo em vista o esclarecimento das representações da realidade contemporânea brasileira presentes no filme. Procura-se não só

a constatação de alusões ao período contemporâneo na obra, mas a indicação de como este é integrado em suas formas de representação e uso da linguagem cinematográfica. Desse modo, concordamos com a afirmação feita por Candido (2013: 14) de que, na obra literária, o fator social é relevante “[...] não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura”, e expandimos o alcance de tal apontamento ao estudo da obra cinematográfica.

Dessa maneira, procura-se apontar que *Mato seco em chamas* enseja por meio de suas imagens um discurso insurgente das classes subalternas frente aos problemas socioeconômicos que se apresentam na conjuntura atual. Assim, o objetivo do trabalho é analisar a construção cinematográfica da obra por meio das interfaces que ela apresenta em relação ao momento contemporâneo no Brasil. Para isso, contextualiza-se a contemporaneidade brasileira em uma tentativa de diálogo com suas raízes históricas e analisa-se o uso da linguagem cinematográfica no filme, a fim de avaliar como a forma cinematográfica da obra apresenta e interpreta a configuração atual da sociedade brasileira, construindo uma visão dos conflitos sociais na atual conjuntura. Por fim, são analisados elementos da configuração espacial e cultural do meio em que a narrativa é situada.

Como suporte teórico para o estudo, empreendeu-se uma pesquisa bibliográfica em estudos sociológicos e cinematográficos com o intuito, respectivamente, de contextualizar e definir a contemporaneidade e encontrar formulações teóricas sobre cinema. No campo sociológico, o trabalho está apoiado nos estudos de Moura (2020), Gonzales (2020), Borges (2019) e Almeida (2019). Quanto ao cinema, a análise está fundamentada nos trabalhos de Bazin (2018), Kracauer (1997) e Deleuze (2018). Na aproximação entre o sociológico e o cinematográfico, desempenharam papel essencial os estudos de Menezes (2003, 2017).

Para dar base às análises de cada eixo, são explorados com proeminência aspectos imagéticos e sonoros. Como a leitura de imagens é um processo interpretativo, procedemos na leitura acionando conhecimentos referentes à sociedade contemporânea e fundamentados na revisão teórica realizada. Assim, aliadas à análise das imagens são feitas reflexões sociológicas, mas seguindo a proposta de Menezes (2017: 25) de que:

[...] a análise sociológica não vai na direção de tentar ver como um determinado fenômeno social aconteceu em certa época ou lugar, mas, e mais diretamente, na direção de ver como um determinado fenômeno social é valorado, reorganizado e reconstruído para encontrar seu lugar como fenômeno *filmico*.

Por isso, não há intenção de apresentar uma reflexão sociológica propriamente dita, mas acionar conhecimentos sociológicos sobre o contemporâneo visando complementar os sentidos da análise estética da forma cinematográfica. Esta última é apresentada sem o intuito de esgotar os significados, reconhecendo que mais fundamental que a explicação exaustiva da imagem é a abordagem crítica da análise (Bauer/Gaskell 2007).

1. Para uma abordagem contextualizada da contemporaneidade brasileira

Antes de tratar da sociedade brasileira contemporânea, deve-se tratar de uma questão fundamental do ponto de vista conceitual: o que é, aliás, o contemporâneo? Sendo este um termo utilizado de forma tão recorrente e em tantos contextos diferentes, ele parece indicar uma definição clara e consensual. No entanto, quando se pensa o conceito a fundo, as dúvidas aparecem e nota-se que seu uso, apesar de recorrente, carece de mais precisão.

Primeiramente, deve-se dissociar o termo contemporâneo da ideia de algo que é simplesmente atual, sendo esse um reducionismo que levaria a tarefa de definir o termo à pura tautologia: o contemporâneo é atual, logo, o momento atual é o contemporâneo. Para qualificar o termo, deve-se compreender, antes de tudo, que este não é sinônimo de atual e contemporaneidade não se reduz à atualidade, como pode indicar o senso comum. Pelo contrário, se contemporaneidade implica uma inserção em um tempo, implica também se relacionar com o passado, ver no presente o “ponto da fratura” em que estamos colocados (Agamben 2009). Fratura que está no limite entre o período presente e o anterior.

Esse limite não significa, no entanto, uma total ruptura, mas, antes, um filtro que marca o ponto em que alguns elementos do passado ficam para trás, enquanto outros permanecem, agora filtrados pelos processos históricos, em um novo tempo. Ao situar o contemporâneo em relação com o passado, depreende-se que “[...] a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (*idem*: 69).

A contemporaneidade é, ao invés de uma perspectiva submersa no presente, uma posição de distanciamento em relação a este, ainda que nele ancorada, em uma relação:

[...] com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (*idem*: 59, grifo do autor)

Fica claro, assim, que o contemporâneo, ao mesmo tempo que indica uma adesão ao tempo presente, considera na definição desse tempo a presença de outras temporalidades e a maneira que com elas se relaciona. Segundo Sarlo (2007: 12), essa relação acontece porque “[...]o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor [...], sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo”.

Essa afirmação evidencia, portanto, que, para compreender as incursões do passado no presente, a sistematização do passado que os procedimentos narrativos de áreas de estudo como a história ou sociologia, por exemplo, apresentam, auxiliam na compreensão conjunta tanto da cisão existente entre presente e passado, quanto da tênue linha de continuidade que faz do tempo presente o período contemporâneo.

Uma vez que submetida a estes procedimentos narrativos, esta presença de outras temporalidades não remete ao tempo apenas no seu sentido cronológico, mas no seu sentido histórico, ou seja, é “[...] contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste” (Agamben 2009: 69), está ligada ao fazer histórico. Assim, a presença do passado no presente inscreve este último no movimento histórico, como afirma Rousso (2016: 295, grifo do autor):

A colocação no passado do presente é simplesmente o momento em que um acontecimento, um processo, um ator do presente recai em um outro registro temporal. [...] Dir-se-á que a ação ou o personagem pertencem agora à história, termo que significa aqui uma forma de imortalidade, uma presença eterna nas narrativas coletivas do presente e do futuro.

Assim, o contemporâneo estabelece uma relação com a história, que não somente o precede, mas dá a ele significação histórica em si. Daí que a própria contemporaneidade é, ela mesma, um período que origina uma história própria, ainda que guarde uma particularidade em relação aos tempos anteriores, visto que a história contemporânea é “uma história em processo de se fazer que se pode tentar apreender pelas migalhas, mas de que não se podem tirar ainda todas as lições” (*idem*: 182), ou seja, uma história ainda em processo.

Com base nessas considerações sobre a contemporaneidade que passamos à tentativa de perceber o Brasil contemporâneo não partindo da visão imediata da atualidade, mas da percepção histórica de um evento crucial da formação social brasileira: a abolição da escravidão em 13 de maio de 1888. A percepção dominante desse fato, principalmente na sociologia brasileira durante grande parte do século XX, é a que o enxerga como uma ruptura definitiva de um modo de produção cruel e ultrapassado diante da modernidade capitalista, dando lugar a uma sociedade pacífica em que as marcas da escravidão são neutralizadas. Consolida-se aí a ideia de uma nação brasileira baseada no “[...] encontro, a intercomunicação e até a fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura” (Freyre 2003: 115), como advoga o celebrado ideólogo da democracia racial brasileira.

No entanto, ao recorrer a outros intérpretes da formação histórica brasileira, percebe-se que estes desenvolveram ideias mais críticas do modo como se processou a abolição. Essas ideias revelam como a percepção do fim do escravismo como ruptura total com a estrutura social gerada por ele esconde uma realidade diferente.

Em primeiro lugar, Moura (2020) distingue, ainda no próprio período escravista da economia brasileira, dois momentos: um de escravismo pleno e outro de escravismo tardio. Nessa distinção, a visão da estrutura social sob a escravidão como uma forma arcaica e pré-capitalista em que se opõem e se impõem como definidores da dinâmica social senhores e escravos, em oposição direta, condiz com o estágio do escravismo pleno, em que o sistema escravista funciona sem grandes entraves.

Cabe ressaltar que, ainda assim, esse período não se desvincula da modernidade capitalista inteiramente, visto que o modo de produção que resultava no mercado escravista “[...]somente poderia sobreviver *com e para* o mercado mundial, mas, por outro lado, esse

mercado somente podia dinamizar seu papel de comprador e acumulador de capitais se aqui existisse, como condição indispensável, o modo de produção escravista” (Moura 2020: 62 grifo do autor). Ou seja, ainda que nesse momento em que a economia escravista funciona de maneira plena não se verifiquem aspectos modernizantes na sociedade brasileira, ela se desenvolve de acordo com as necessidades dos grandes centros capitalistas modernos.

Já o escravismo tardio se dá a partir de 1850 até a abolição, quando, tanto internacional quanto nacionalmente, as condições para o funcionamento pleno da escravidão se estreitam e elementos modernos, como o trabalho livre, passam a fazer parte da dinâmica social brasileira. Apresenta-se esta divisão aparentemente sutil, mas essencial, como meio de demonstrar como o processo de modernização no Brasil se dá com a conservação de relações sociais que perpetuam estruturas de poder que favorecem a opressão daqueles elementos que destoavam da caracterização ocidental branca, como nesse caso em que “[...] o pano de fundo arcaico do escravismo continuava imóvel, enquanto os outros níveis da sociedade se movimentavam procurando ajustar-se àquelas condições de dependência” (*idem*: 88).

É nesse período de modernização conservadora antes da abolição que se realizaram, portanto, operações necessárias para que o fim da escravidão não ferisse de fato o poder dos senhores e muito menos integrasse e instituisse plenamente os direitos dos escravizados após sua libertação. Apenas para citar uma dessas medidas, a *Lei de Terra* de 1850 aparece como absolutamente determinante não só para o período imediatamente posterior, como também até os dias de hoje, ao transformar a terra em uma propriedade que pode ser adquirida somente por meio da compra direta com o Estado, pressupondo, assim, a posse de capital por parte do interessado. Moura (2020: 115) esclarece o intuito da empreitada: “[...] impedir que a plebe e as populações que estavam prestes a sair do estado de cativo tivessem acesso à mesma (a terra)”, visto que não teriam condições de aquisição pela falta de capital. Não está aí a origem dos diversos conflitos por terra e moradia que se dão no Brasil até os dias atuais?

Desse modo que, segundo Moura (2020), a estrutura social desigual se manteve e perpetuou o monopólio da terra mesmo após a abolição, pois as terras apenas passaram das mãos dos senhores de escravos às oligarquias regionais e aos produtores de café. Além disso, no tocante à passagem do trabalho escravo ao trabalho livre, Moura (*idem*: 149) afirma que:

[...] as estratégias de dominação antecipadamente estabelecidas fizeram com que o antigo escravo não entrasse sequer como força secundária na dinâmica desse processo, ficando como borra, sem função expressiva. O Brasil arcaico preservou os seus instrumentos de dominação, prestígio e exploração e o moderno foi absolvido pelas forças dinâmicas do imperialismo que também antecederam à Abolição na sua estratégia de dominação.

No que concerne à desigualdade social e racial no Brasil pós-abolição, já “modernizado”, Gonzalez aponta a existência de uma “[...] *divisão racial do espaço* em nosso país, uma espécie de segregação, com acentuada polarização, extremamente desvantajosa para a população negra” (2020: 94, grifo do autor). Tal segregação espacial confirma a tese de que a abolição

no Brasil “[...] manteve incólume a estrutura da propriedade fundiária e conseguiu resolver o problema da mão de obra importando imigrantes e conservando os ex-escravos como massa marginalizada” (Moura 2020: 148). Trata-se, portanto, de uma modernização conservadora e excludente.

A partir de uma interpretação que vê no modo de produção escravista um fator determinante no Brasil não só até 1888, mas até os dias atuais, poderá se verificar, então, a interrelação dos períodos históricos progressos com a contemporaneidade brasileira. O que se percebe é que apesar da suposta ruptura que a abolição opera na formação do país, ao olhar a fundo as problemáticas da sociedade atual, esse regime arcaico e ultrapassado de outrora ainda aparece, quando não determina, diversos eventos relevantes na atualidade.

Resulta disso que abordar a contemporaneidade brasileira exige, necessariamente, conhecer o passado do país, para que se perceba, assim, nos marcos recentes da nossa história, as rupturas e continuidades em relação ao percurso histórico traçado. Aqui, a afirmação de Prado Jr. (1994: 11), embora generalista, aplica-se exemplarmente ao caso brasileiro:

Todo povo tem na sua evolução, vista à distância, um certo ‘sentido’. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos essenciais que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto, desbastando-o do cipoal de incidentes secundários que o acompanham sempre e o fazem muitas vezes confuso e incompreensível, não deixará de perceber que ele se forma de uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa, e dirigida sempre numa determinada orientação.

Nesse sentido, afirma-se que o conhecimento da contemporaneidade brasileira só se manifesta verdadeiramente e ganha sentido próprio ao se conhecer as raízes profundas da formação social e econômica do país desde sua ocupação colonial. E, sendo estas raízes indissociáveis da questão da divisão e inferiorização racial em nosso país, é possível uma segunda afirmação: os problemas contemporâneos do Brasil ainda são, invariavelmente, não só de natureza econômica, mas também racial e se referem, portanto, às várias formas de exploração e exclusão da população negra na sociedade brasileira.

Chegamos, desse modo, enfim, ao filme *Mato seco em chamas* (2022), que apresenta em sua narrativa diversas das problemáticas e tendências do Brasil atual, mas que apontam o tempo todo para esta herança histórica da estrutura excludente e racista de sociedade. Entre problemas como a segregação espacial referida anteriormente, a desigualdade socioeconômica e os processos de transformação recentes no mundo do trabalho, o encarceramento da população negra e pobre no Brasil é um tema que ganha especial protagonismo por relacionar todas as personagens principais: quatro mulheres ex-detentas moradoras de Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal, que refinam petróleo de um duto encontrado em um terreno para vender gasolina para toda a região. Apesar de, no filme, o problema do encarceramento estar circundado por uma caracterização de traços futuristas que leva a

extremo o cenário dos conflitos sociais de hoje, há uma evidente presença do encarceramento em massa ligado à política de guerra às drogas que atualmente criminaliza principalmente pessoas pobres e negras. O contingente feminino desta população encarcerada que ganha destaque no filme, inclusive, passa por um aumento significativo no Brasil desde o início do século XXI e continua a demarcar diferenças raciais neste processo:

Entre 2000 e 2014, houve um aumento em 567,4% no contingente de mulheres encarceradas, enquanto que o aumento entre os homens foi de 220%. Raça tem se mostrado como fator decisivo para a definição de quem irá ou não preso, como já vimos. E entre as mulheres essa realidade não é diferente [...]. Das mulheres encarceradas, 68% são negras, e três em cada dez não tiveram julgamento, consideradas presas provisórias. E mais: 50% não concluíram o ensino fundamental e 50% são jovens, sendo essa média de mulheres em torno de 20 anos. Portanto, o encarceramento segue como uma engrenagem de profunda manutenção das desigualdades baseadas na hierarquia racial [...]. (Borges 2019: 61)

Assim, o filme incorpora este fenômeno recente inclusive ao apresentar atrizes que partilham com suas personagens a condição de egressas do sistema penal, que chega inclusive a interferir na própria realização do filme, quando uma das atrizes é presa novamente.

Do mesmo modo, um problema como a divisão racial do espaço que produz a concentração da população negra e pobre do país nas periferias também é vista no filme em uma caracterização que acentua o teor coercitivo da distinção entre a favela e a cidade moderna exemplar – no caso do filme, Brasília. A única vez em que a Brasília do projeto arquitetônico modernista é vista no filme, inclusive, está em uma cena que registra manifestações de extrema-direita reais no Palácio do Planalto, sem nenhuma das personagens principais, que durante toda a narrativa se deslocam apenas por Ceilândia, como se o limite entre as duas realidades fosse intransponível e continuamente reafirmado pela presença de forças policiais na comunidade. Nesse sentido, o filme reitera no nível espacial a contradição da qual a ideia de um Brasil moderno busca fugir, a de que “o desenvolvimento econômico brasileiro, enquanto desigual e combinado, manteve a força de trabalho negra na condição de massa marginal” (Gonzales 2020: 86) a ser remanejada dos grandes centros para as margens que constituíram as favelas.

Assim, tanto no encarceramento da população negra como na sua exclusão dos grandes centros econômicos e concentração nas periferias, constatam-se implicações raciais que remetem ao racismo presente na estrutura social consolidada ao longo do tempo que, segundo Almeida (2019), carrega o chamado racismo estrutural, que vai além da noção institucional de racismo para apontar que “[...] as instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos [...] as instituições são racistas porque a sociedade é racista” (idem: 31). A sociedade é racista porque é o racismo que foi determinante em sua formação.

Sendo assim, problemas retratados no filme como o encarceramento em massa e sua incidência predominante sobre a população negra ou a desigualdade social e racial que

determina a partilha do espaço não informam somente o caráter racista das relações sociais hoje, mas se relacionam a toda uma constituição histórica do racismo na estrutura social. Assim, o filme apresenta reflexos do Brasil contemporâneo que se relacionam intimamente com a formação histórica do país desde sua origem. A partir dessas considerações, pode-se, então, analisar como o filme integra esses reflexos em sua forma cinematográfica.

2. A imagem e o tempo em *Mato seco em chamas*

Em primeiro lugar, aprofundemos a exposição de *Mato seco em chamas* (2022) em seu aspecto narrativo e temático. O filme é situado em Ceilândia, mais especificamente na Favela do Sol Nascente, ou seja, uma região periférica de Brasília. Assim como em toda a filmografia de Queirós, os atores são pessoas que de fato cresceram e vivem na comunidade.

Acompanhamos, em Sol Nascente, um grupo de mulheres lideradas por Chitara que, após descobrirem um duto de petróleo em um terreno, passam a refiná-lo e vender a gasolina para motoqueiros da região, sendo por isso conhecidas como “gasolineiras”. Ao longo do filme, vemos a relação de tensão que se estabelece entre essas personagens e os trabalhadores que compram a gasolina, assim como com a polícia que patrulha a região. Nesse contexto, o filme é centrado no retorno de Léa, irmã de Chitara recém-saída da prisão, à comunidade de Sol Nascente, seu reencontro com os irmãos e seus momentos de trabalho e lazer. Paralelo a isso, uma terceira integrante do grupo, Andréia, trava uma disputa eleitoral pelo PPP, Partido do Povo Preso, prometendo acabar com um toque de recolher que é imposto a toda a Sol Nascente e limpar a ficha criminal de ex-presidiários, para que não sejam discriminados após o cumprimento da pena.

Além da apresentação dos momentos dedicados ao trabalho e ao lazer pelos personagens, uma tensão presente em Sol Nascente é constantemente ressaltada, advinda de um senso de vigilância tanto incorporado pelas personagens, sempre armadas e atentas ao que acontece no entorno, quanto imposto por drones que circundam a comunidade e um veículo policial que transita pela região durante todo o filme.

Se a trama parece um conjunto de conflitos e pontos de inflexão prestes a deflagrar um confronto direto, o caminho escolhido pela direção não prioriza, no entanto, a ação. Assim, a tensão que marca o filme é muito mais um estado de coisas que se alastra por todo o espaço retratado, do que o elemento determinante de sua estrutura narrativa. O filme está menos interessado na progressão narrativa tradicional que implica numa escalada da ação e mais na análise minuciosa dos movimentos, relações e contradições do contexto explorado. Esta, aliás, segue a tônica de outros filmes do diretor, em que:

A impossibilidade de constituição de um sujeito político em um “território de precariedade”, marcado pela perpetuação da violência de Estado, pela suspensão seletiva de direitos fundamentais, pelo racismo institucional, pela segregação socioespacial, compõe a matéria sobre a qual se debruça Adirley. (Oliveira/Maciel 2017: 14)

Outra característica do filme partilhada com o conjunto da obra de Adirley Queirós é a junção de elementos ficcionais e documentais. Embora em sua maior parte o filme trate da narrativa ficcional, sua conclusão é marcada por uma cisão que integra o real na obra e explicita seu próprio processo de produção. Léa é presa na vida real, impedindo a conclusão da narrativa. A partir disso, Joana D’Arc, intérprete de Chitara, comenta sobre o entusiasmo de Léa com a produção do filme. O fazer cinematográfico é revelado sem, no entanto, eliminar a vertente ficcional do filme, uma vez que, para Adirley, é comum unir a ficção ao documental como “[...] saída formal encontrada para dar conta de matérias históricas tão absurdas e desmedidas que, enquanto tais, não poderiam ser contadas ao estilo naturalista” (*idem*: 16).

A partir dessa exposição inicial da obra, suas temáticas e o trânsito entre ficcional/real, mostra-se necessário tratar de sua composição não só no nível narrativo, mas em sua tessitura formal, ou seja, nos elementos próprios da linguagem cinematográfica que compõem e significam a obra. Concorde-se, assim, com Menezes (2017: 24), ao argumentar que “[...] o material primordial de análise não é propriamente a história do filme, mas, e principalmente, a forma pela qual essa história se transforma em história no filme”.

Uma questão essencial na reflexão da forma cinematográfica é a da representação, iniciemos, então, a reflexão sobre o filme por esta via. Para adentrá-la, cabe recapitular a construção do significado de representação, que tem sua origem no latim e é “oriunda do vocábulo *repraesentare* que significa ‘tornar presente’, ou ‘apresentar de novo’” (Santos 2011: 28). Desde suas origens, a representação é ligada à ideia de reapresentação de alguma coisa por meio de um objeto, não sendo, de início, associada a pessoas representando outras. O momento em que “representação” amplia seu escopo de significação se inicia quando a:

expansão da palavra ‘repraesentare’ começa nos séculos XIII e XIV, quando se diz que o papa e os cardeais *representam* a pessoa de Cristo e dos apóstolos. [...] Assim, a partir deste momento, o termo *representação*, passa a significar também ‘retratar’, ‘figurar’ ou ‘delinear’. O termo passa a ser aplicado a objetos inanimados que ‘ocupam o lugar de’ ou correspondem a ‘algo ou alguém’. (*idem*: 29, grifo do autor)

A ideia de representação, nesse sentido, passa a estar ligada tanto ao campo político quanto artístico, e se refere ao fato de que tanto pessoas como objetos podem representar, fazer presente, outras pessoas ou objetos. A representação trata não de uma substituição, mas de uma relação entre o que representa e o que é representado. O conceito de representação busca, então, “[...] dar conta de uma relação entre imagem e coisa, no teatro e nas artes plásticas. Em nenhum destes meios, e é isso que o conceito de representação abarca, existe a confusão entre coisa e imagem da coisa” (Menezes 2017: 33).

Nota-se, portanto, no cerne do processo representacional, uma separação intrínseca entre imagem e coisa, entre o que representa e o representado. No entanto, o que se percebe nos modos de representação do filme e que se relaciona à própria natureza da imagem

cinematográfica, é que ele se distancia da representação tradicional para ressaltar uma presença que reside nas coisas em si. Isso só é possível porque, se a representação se dá na relação entre uma imagem e outra (como na pintura figurativa parte-se de uma determinada coisa para a representação imagética na tela), no cinema, a imagem não se refere a algo por associação, mas é este algo, pois, “[...] a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (Benjamin 1987: 94).

No sentido da afirmação de Benjamin, o que a imagem cinematográfica produz, portanto, implica numa nova relação do espectador com a presença que é ressaltada pelas imagens. Essa nova relação faz com que, por mais que o ato de representação dos atores em um filme, por exemplo, integre a forma cinematográfica, ele seja visto aqui não somente como representação, mas como presentificação, uma vez que o espectador é colocado em presença desses atos por meio das imagens.

Aqui, é importante destacar que o ato de representação é fortemente ligado à cultura ocidental e sua tradição filosófica moderna fundada sobre um racionalismo que prioriza antes a compreensão da coisa que a sua experiência. O “[...] distanciamento analítico em relação ao objeto como condição da sua ‘apreensão’” que “[...] evoca a coisa pela representação, através do seu distanciamento ontológico” (Silva 2017: 46) já deixa evidente a necessidade de um mecanismo representativo que possibilite a compreensão das coisas.

Reconhecendo isso, é possível perceber que as formas de representação e de apresentação desta representação no filme objetivam menos uma produção de sentido e mais uma produção de presença em que “[...] o prazer da presença, que caracteriza o cimo da produção de presença, é motivado sobretudo pelo súbito, pelo caráter efêmero de certos surgimentos e partidas como característica fundamental da experiência estética” (Athayde 2014: 112). Ou seja, em *Mato seco em chamas* a imagem, a matéria própria da criação cinematográfica, prefere inserir a representação – ou a não representação, quando esta se torna inviável na própria produção da obra – em uma abordagem que a afirma pela sua própria presença do que tomá-la como meio de extrair sentidos da narrativa apresentada. Por isso, a noção de produção de presença de Gumbrecht (2010) nos parece condizente com a abordagem da obra, uma vez que assim como a cultura de presença defendida pelo autor, o filme “visa uma aproximação orgânica, vivencial, e uma interação afetiva, por meio de uma compreensão que não é apenas de sentido” (Silva 2017: 49). Assim, a representação é aqui apenas um dos meios pelo qual se chega ao processo mais amplo de presentificação.

A relativização desse processo representacional no filme introduz também uma flexibilidade nos registros em que ele opera, uma vez que não se teme interromper a ordem de representação ficcional para inserir elementos documentais que registram a própria realização. Assim, a imagem cinematográfica presentificada é também descortinada como resultado de um processo construtivo que, por meio da continuidade e fusão entre ficção e documentário, relembra que “[...] todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um *ficcio*, que, além de significar invenção, significa também ato

de modelar, formar, criar” (Menezes 2003: 94). Com a questão da representação esclarecida, passemos ao uso da linguagem cinematográfica em si.

Para Bazin (2018), na gênese da fotografia reside uma objetividade essencial que faz com que a arte se liberte da intervenção do homem. Isso não significa uma neutralidade do fotógrafo, uma vez que este define o enquadramento, o objeto e o modo de fotografar e estas são escolhas, além de estéticas e artísticas, também ideológicas. O que se quer destacar, no entanto, é que o que está contido na imagem trata-se de uma fração objetiva do mundo, subtraída de seu próprio tempo pela imagem fotográfica. O cinema dá, então, um passo adiante quando “[...] não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, [...] a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação” (*idem*: 33), assim, a objetividade da imagem passa a vir acompanhada pelo seu tempo.

Esta identidade entre o real e a matéria cinematográfica, defendida ferrenhamente pelo crítico como uma dimensão essencial do cinema que deveria influenciar todo o seu desenvolvimento, embora já complexificada e desdobrada em outras questões pela tradição crítica que se estabeleceu sobre os próprios fundamentos bazinianos, pode ser um ponto de partida para pensar o filme de Queirós e Pimenta. É essa busca por uma compatibilidade com o real que se verifica, por exemplo, no modo como o filme preza por respeitar a matéria que é a fonte do seu registro, isto é, seus atores e seus cenários, algo que se percebe nos demorados e nítidos planos que operam a transferência do real para os limites do quadro cinematográfico. Assim, tanto no aspecto espacial – chão batido, construções inacabadas, máquinas –, como no registro de rostos e corpos em tela, o filme opera uma presentificação do real, nos coloca em presença de, reconstitui espaços e corpos de modo que sua presença forneça a própria força do registro cinematográfico.

No entanto, sob o peso dessas considerações que circunscrevem no estatuto da imagem cinematográfica uma imanência objetiva, há também o perigo de eliminar da matéria cinematográfica qualquer traço de subjetividade ou mesmo ficcionalização, o que seria absolutamente prejudicial para a análise de um filme que se faz na presença de tantos corpos, discursos e memórias colocados na tela como a referida obra. Por isso, deve-se ressaltar que não se trata aqui de tomar o filme como um documentário absolutamente objetivo – o que seria, aliás, impossível –, mas antes de afirmar uma fidelidade das imagens às presenças na sua construção, inclusive em aspectos subjetivos e imaginários.

Aqui, a afirmação, na imagem, tanto do que é provisoriamente documental como do que é ficcional não se dá por uma singularidade da direção, mas decorre de todo um processo de transformação na realização dos próprios filmes que advém das origens do cinema moderno desde o neorealismo italiano e que é marcado pela preferência da chamada “situação óptica” (Deleuze 2018: 20) em detrimento da ação e movimento em si, explicada pelo autor da seguinte forma:

Quanto a distinção entre o subjetivo e o objetivo, ela também tende a perder a importância, à medida que a situação óptica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos

caindo em um princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é o imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e não há sequer lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (*ibidem*)

Assim, não é que a obra em si busque com suas imagens uma total objetividade, mas é sobre a presença dos espaços e dos corpos objetivamente capturada pelas imagens que tanto a subjetividade das personagens se afirma como a ficção e a fabulação do espaço se tornam possíveis. O filme, portanto, não nega a ficção, mas dispõe dela de forma aberta, possibilitando que o que possa surgir da fonte real do filme – seus atores, seus espaços – interfira na continuidade do ficcional. O que ele nega do ficcional, portanto, como diria Comolli (2008), é a tentativa de fechamento e visão totalizante, se aproximando do documentário na medida em que busca “se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (*idem*: 172). É nesse sentido que o filme radicaliza o princípio de indeterminação do cinema moderno ao se fazer nos movimentos constantes entre a ficção, o documentário que abrange toda uma comunidade e o puro relato individual, sempre presente como afirmação de memórias e histórias particulares convertidas em situações ópticas e sonoras de uma força excepcional.

Se o filme constitui, na sua apresentação formal, um discurso que demarca um lugar político de resistência das classes subalternas, antes de estar a serviço de uma estrutura narrativa convencional, ele está fundado na simples observação e exposição das imagens de pessoas e espaços à margem que, por meio do registro cinematográfico, impõem-se e contrapõem qualquer tentativa de apagamento. A ignorância e o desconhecimento em relação às vivências presentificadas no filme não resistem à presença das suas imagens, pois “[...] ao registrar e explorar a realidade física, o filme expõe à visão um mundo nunca visto antes” (Kracauer 1997: 299, tradução nossa). Isso ocorre devido ao potencial que o cinema apresenta de nos fazer ver o que, ao olhar para o mundo, não é possível visualizar, pois ele:

Ajuda-nos eficazmente a descobrir o mundo material com as suas correspondências psicofísicas. Nós literalmente resgatamos este mundo de seu estado adormecido, seu estado de inexistência virtual, ao tentar experimentá-lo através da câmera. E somos livres para experimentá-lo porque somos fragmentados. O cinema pode ser definido como um meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física, suas imagens nos permitem, pela primeira vez, levar conosco os objetos e ocorrências que compõem o fluxo da vida material. (*idem*: 300, tradução nossa)

A ideia de redenção da realidade presente em Kracauer encontra ecos num tipo de cinema que Bazin (2018: 107) ressalta existir desde o “[...] âmagô do cinema mudo [...] cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade”. Redenção e revelação da realidade,

aqui estão dois termos que podem auxiliar a pensar *Mato seco em chamas*.

Indo além do elemento visual, cabe também ressaltar a questão do som no filme que de modo geral é expressiva em dois polos que se complementam: a oralidade e a musicalidade. A primeira é caracterizada por falas que, seja em momentos de diálogos entre as personagens seja em relatos que se aproximam do monólogo, demarcam sempre uma articulação da linguagem com a identidade e a memória daqueles que enunciam. A identidade aparece no modo como se fala, sempre utilizando-se de um estilo repleto de marcas da oralidade da região, e a memória se faz presente na medida em que os personagens evocam e comentam histórias particulares de romances, da família, da experiência na prisão etc. É, inclusive, essa preferência pela fala como simples manifestação de oralidade sem maiores efeitos dramáticos outra mudança realizada no bojo da renovação moderna no cinema, como Deleuze (2018: 29) explicita quando afirma que “[...] a imagem-ação desaparece em prol da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem sonora do que ela diz, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro”.

Já a musicalidade no filme complementa a dupla realização da fala das personagens na medida em que afirma distintos gêneros populares que compõem um panorama tão heterogêneo de sons e estilos quanto a própria fala das personagens. Quanto a essa questão, a análise trará mais considerações. Por ora, que fique claro que, apesar do rigor visual da obra, o som não é um recurso a ser desprezado. Concordamos aqui com Santos (2015: 1) quando destaca que no cinema de Adirley Queirós, os:

[...] filmes dedicam-se às potências da fala, da articulação entre discursos diversos e da oralidade, em suma: às modulações da palavra. Falada, cantada, lembrada, fabulada, gravada e desarquivada, a palavra nos filmes de Queirós é constantemente convocada a habitar as imagens e os espaços. Ao dedicar-se à palavra, seu cinema não está ligado portanto nem a uma experiência de leitura, nem de escrita, mas ao universo da fala e da enunciação.

Uma vez tratadas as imagens e os sons na composição do filme, cabem uns últimos apontamentos teóricos sobre a questão do tempo. Do mesmo modo que a proximidade dos planos restaura a presença do mundo na imagem, a sua longa duração remete também ao potencial do cinema de contar exatamente com a objetividade da fotografia aliada ao registro fiel do tempo – provisoriamente fiel, visto que submetido às operações de montagem. Assim, o tempo atua nas imagens reforçando a presentificação por meio da longa duração dos planos, portanto, se a imagem produz presenças, o tempo é responsável pela sua manutenção por meio da duração que fixa e renova continuamente os elementos enquadrados na tela.

Explicando melhor tal relação entre tempo e imagem, no filme as situações se desenvolvem de modo muito mais disperso e descontínuo do que progressivo, ao estilo narrativo tradicional. Dessa forma, o filme constrói suas cenas como blocos de tempo relativamente autônomos em relação um ao outro, ou seja, a cena é delimitada em torno de uma situação (que não necessariamente é uma ação, como já foi apresentado com a situação óptica, a situação

puramente visual), e a montagem, ao invés de encadear as situações de modo a produzir um efeito de continuidade e avanço na trama, apenas realiza a passagem de uma cena para outra que não necessariamente dá continuidade à anterior.

Logo, trata-se de um tempo que determina a própria produção da imagem na medida em que é integrado a ela, ou seja, imagem e tempo se fundem na “[...] imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (Deleuze 2018: 34). O tempo no filme é, nas cenas isoladas, um tempo singular, e, ao longo do filme, um tempo cindido em diferentes tempos. Em primeiro lugar, há o tempo primordial da cena em si que é o da própria duração de cada cena e, a partir das operações da montagem e disposição das situações, tempos distintos, diversas temporalidades que nas fraturas temporais estabelecem ligamentos entre diversos regimes de imagem. Uma operação, aliás, presente desde o primeiro longa de Queirós, *A cidade é uma só* (2013), em que Isaias (2017: 38) aponta a presença de “[...] imagens diretas do tempo inseridas dentro de uma sequência de várias outras subordinadas ao tempo”, algo que se repete de modo mais sofisticado aqui.

É no âmbito dessa montagem de diferentes tempos que *Mato seco em chamas* também se mostra contemporâneo exatamente ao demarcar na sua composição diferentes temporalidades. Assim, há tanto no filme um *tempo ficcional distópico*,¹ ressaltado pela organização social e espacial marcada por uma divisão extrema e vigilância constante que reveste o espaço com uma tensão bélica que prenuncia o conflito, quanto uma *temporalidade documental* encrustada na observação direta de uma realidade social que se fixa nas imagens e abre a narrativa ao imprevisível, ao incontrolável da realidade. Há também sempre um *tempo passado inapreensível* que ecoa no presente exatamente por meio daquilo que não é visto, ou seja, nas conversas entre as personagens que remetem ao passado, a personagens e situações que não conseguimos ver e não serão representadas no filme, permanecendo como ausências irrecuperáveis. Como tratou-se anteriormente da indiscernibilidade dos polos ficcional/documental, real/imaginário, propomos uma análise sobre os cruzamentos e intersecções entre as duas primeiras temporalidades, pois é a partir de como ficcional e documental se articulam no filme que a narrativa remete ao Brasil contemporâneo.

Em primeiro lugar, a configuração espacial de Ceilândia formata simultaneamente uma precariedade característica das construções e da falta de infraestrutura da região e uma estrutura maquinária erguida sobre a fragilidade do espaço. Nisso, a divisão entre espaço público e privado é crucial. No espaço público, as ruas de terra e terrenos baldios povoam a paisagem e quando a interferência estatal interfere no espaço não se trata de melhorá-lo: “eles tão fazendo uma prisão aí agora, isso aqui agora tudin é território federal” (Queirós/Pimenta 2022), Cação fala para Léa olhando para a imensa propriedade em frente ao barraco onde mora. Na construção da prisão, a mão de obra é a própria comunidade carcerária, obrigada a cumprir suas penas construindo mais um espaço dedicado a encarcerar.

Na noite de Ceilândia, um veículo militar de última geração circula pelas ruas seguido de um drone; as ruas desertas, os policiais fortemente armados e toda uma tendência não só recente, mas em vigor desde o século XX, de violência e repressão nas favelas brasileiras permitem

imaginar o caráter da operação: imposição da força estatal por meio do controle rigoroso das periferias. O espaço público não é só uma área devastada pela falta de infraestrutura, mas também suscetível à interferência violenta das forças repressivas. A divisão racial do espaço que era aludida por Gonzales como elemento constitutivo da sociedade brasileira, se significa a ausência e negligência do poder público em regiões como as que aparecem no filme, por outro lado, exige também a presença constante do aparato repressivo nestes mesmos locais, a fim de controlar esta fração marginalizada da população.

Nesse contexto, o espaço privado do morador da periferia se converte em fortaleza. É na propriedade de Chitara que o petróleo é refinado por meio de um maquinário artesanal. É também nela que as gasolneiras recebem os motoqueiros no meio da noite para negociar a gasolina. Nesse espaço privado convertido em fábrica, ameaçado pelas forças repressivas que patrulham a região, a solução encontrada é as personagens manterem-se em guarda, na posição de um soldado que espera, com arma em mãos, apenas um primeiro tiro ser disparado para agir. Como um espaço que gesta um poder alternativo das margens, a fábrica precisa ser protegida, e a única proteção, em um estado de guerra, só pode ser ela mesma bélica.



Figura 1 – Andreia em seu posto de guarda

Fonte: Queirós/Pimenta (2022)

O plano da figura 1 oferece um exemplo da (di)visão bélica do espaço no filme. Andreia em sua posição de guarda, centralizada, colocada sob uma plataforma quadrangular de aço. Em cada um dos vértices da plataforma, uma barra de aço se direciona para cima e, juntas com uma barra que fica na altura da cintura de Andreia, formam essa fortaleza de proteção que funciona como extensão do corpo da personagem, ela mesma tornada fortaleza imóvel em sua postura ereta e atenta. O olhar para a sua comunidade, com as costas viradas para o horizonte de Brasília ao longe no fundo do plano, indica esse enraizamento na própria comunidade, sem expectativas ou esperanças em relação ao projeto moderno da cidade ao fundo. Esta Brasília

constantemente integrada às imagens como este horizonte plano, indiferente e distante do universo da periferia, reforçando uma cisão irreconciliável, dialoga com essa visão de uma modernização excludente no processo histórico brasileiro que resulta em uma separação cada vez maior entre o centro e as periferias.

O olhar espacial do filme, portanto, retrata a fratura entre polos opostos, periferia e centro, espaço público e privado, poderes estatais e poderes paralelos, utopias marginais e a “pacificação” institucional do projeto modernista brasileiro. É também a fratura, o desnivelamento entre realidades tão próximas, que confere ao filme seu teor contemporâneo, na medida em que consegue discernir os diferentes elementos que compõem o presente, aquilo que geralmente é visto e aquilo que prefere se obscurecer. Aliás, é Agamben (2009: 62) que novamente aponta que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

O espaço, desse modo, transita entre a caracterização opressiva das construções e o sentido de proteção que estas adquirem na medida em que asseguram o projeto de poder das personagens. Um exemplo ideal deste trânsito está na cena em que Léa e outras mulheres, em sua maioria negras, dançam e bebem em um ônibus ao som do *funk* “Helicóptero”, de Dj Guuga e MC Pierre. O som é alto e o grupo ocupa o ônibus público como se fosse seu espaço de festa e de celebração. Então, há um corte seco, e o ônibus, sob o mesmo enquadramento, é transformado em um ônibus de detentas, todas sentadas, disciplinadas, em roupas brancas e com rostos reflexivos, em pé estão apenas duas mulheres brancas com uniformes de forças de segurança. A cena é exemplar desse olhar em que todo espaço é objeto de disputa, é sempre um local a ser ocupado ou de maneira indevida e insurgente pelas classes subalternizadas ou de forma disciplinadora e violenta por parte do poder estatal repressivo.

Indo do espacial ao cultural, a cena do ônibus dá também um indício sonoro de como o filme apresenta a configuração cultural da comunidade. O *funk* aparece como marca do gênero historicamente associado à periferia, mas é apenas um dentre os vários gêneros musicais que compõem o longa, há também o *rap* combativo de *Mente consciente*, o forró da Banda Muleka 100 Calcinha e os *jingles* eleitorais do PPP. Enquanto isso, no veículo policial ouve-se “A montanha”, canção de Roberto Carlos, como uma tentativa de higienizar o espaço sonoro da comunidade com as imagens idealistas de um eu lírico grato e esperançoso.

Não é, porém, apenas por meio da música popular que a comunidade é apresentada, pois o filme também dá lugar às manifestações religiosas, como em uma sequência de 8 (oito) minutos dedicada à celebração de um culto em uma igreja evangélica.



Figura 2: Conjunto de planos na sequência do culto

Fonte: Queirós; Pimenta, 2022.

Como fica visível nos planos que compõem a sequência (Fig. 2), a cena opta pela proximidade dos rostos dos fiéis. A montagem alterna entre diversos planos fixos que registram as pessoas de perto, sempre destacando suas emoções e a devoção ao momento. Entre os planos, um se destaca: o da rua da igreja totalmente alagada devido à chuva. A contradição se revela, a igreja em que o pastor pede que os fiéis repitam “eu sou mais do que vencedor” é uma igreja periférica, em um espaço esquecido pelo poder público em que seus congregantes sofrem diariamente as consequências da negligência. A visão salvacionista pentecostal aparece, então, como elemento de compensação frente a um contexto social hierarquizado e sem perspectiva de transformação (Moura: 2020). Porém, ao invés de inserir aqui uma crítica paternalista aos fiéis, a câmera se aproxima deles, nunca sacrificando a verdade de sua fé, legitimando-a mesmo em presença da contradição. O filme prefere enfatizar, novamente, a presentificação possibilitada pela imagem do que o distanciamento que poderia favorecer uma abordagem analítica da realidade.

O espaço cultural e simbólico partilhado em Ceilândia é, assim como o espaço físico, marcado por contradições e atritos: diferentes manifestações de diferentes origens, de natureza popular, religiosa e, também, política. Espaço e cultura formam uma unidade contraditória, mas exatamente por isso, tão genuína na apresentação do presente, pois busca reconstituir exatamente a complexidade do momento atual por meio do estado de tensão em que o filme se equilibra, em que um conflito parece sempre prestes a ser deflagrado.

Assim, o filme alcança, por meio da junção de toques ficcionais ligados à caracterização distópica que agudiza problemas como o encarceramento em massa e o estado de repressão

estabelecido nas periferias e dos traços documentais ligados ao registro do cotidiano da comunidade, uma presentificação das atuais contradições presentes na sociedade brasileira, como a crescente divisão política que resulta em uma partilha do espaço público entre projetos de poder distintos e diferentes manifestações culturais. Dessa maneira, a obra nos coloca em presença de espaços materiais e simbólicos de Ceilândia a partir das contradições geográficas e culturais e se mostra contemporânea exatamente ao enxergar como se traduz nas margens, nas periferias, a radicalização dos conflitos políticos e sociais produzida na sociedade brasileira conforme se processava um esgotamento da Nova República.²

Percebemos, assim, que *Mato seco em chamas* se relaciona com o contemporâneo de modo complexo e multifacetado, sendo por isso uma obra que consegue ultrapassar a simples tônica de atualidade e alcançar a posição de aproximação e distanciamento exigida pela contemporaneidade. Chega a esta posição não por acaso, mas por explorar na composição do presente diversas camadas de temporalidade construídas pela linguagem cinematográfica e pela realidade particular observada pelo filme. Para demonstrar isso, analisamos os aspectos espacial e cultural construídos pelos índices visuais e sonoros do filme, compostos simultaneamente por um tempo distópico que exacerba a ficção e por um tempo documental que permite a irrupção do inesperado. Ambos, ao fim, são recompostos na totalidade do filme, que, nos cruzamentos entre real e ficcional, constrói uma temporalidade específica para refletir sobre os conflitos sociais brasileiros na contemporaneidade.

NOTAS

* Allan Kayan Dias Carneiro é mestrando do Curso de Letras da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL). Graduado em Letras Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL) com a monografia “O cinema incendiário de *Mato seco em chamas*: presenças do contemporâneo e outros tempos possíveis no filme de Adirley Queirós e Joana Pimenta”, da qual este artigo é originado. Desenvolve um projeto de mestrado sobre os diálogos interartes entre obras afro-brasileiras e sua abordagem no processo de ensino na perspectiva dos multiletramentos. No mestrado, integra o grupo GELITI (Grupo de Estudos Literários e Imagéticos), certificado pelo UEMASUL e registrado no diretório da CNPq, atuando na linha de pesquisa Estudos literários em diálogos com outros saberes e Ensino e cinema.

* Gilberto Freire de Santana é professor Adjunto da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), docente permanente do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Pesquisador do grupo GELITI (Grupo de Estudos Literários e Imagéticos), certificado pelo UEMASUL e registrado no diretório da CNPq. É doutorado em Letras em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Aqui, o conceito de distopia mobilizado remete à associação que Hilário (2013) faz da distopia à teoria crítica, no sentido de que ambas objetivam oferecer um diagnóstico do presente que funcione como aviso em relação ao futuro, a fim de evitar maiores consequências dos problemas que já estão em curso. Assim, associada às obras de Orwell, Huxley e Bradbury, a distopia é vista em obras que “ênfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é *antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica*” (*idem*: 206, grifo do autor).

² Ver o artigo “Ascensão e declínio da Nova República (1998–2018)”, no trabalho, Arbia (2020) defende que há um movimento, que se inicia nas manifestações de 2013 e se consolida com o impedimento de Dilma Rousseff em 2016, de esgotamento da Nova República que coincide com o fim do pacto entre classes dos governos petistas que teoricamente apresentava uma pacificação dos conflitos sociais e econômicos no Brasil.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2009), *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Argos.
- Almeida, Silvio Luiz de (2019), *Racismo estrutural*. São Paulo, Sueli Carneiro, Pólen.
- Arbia, Alexandre Aranha (2020), “Ascensão e declínio da Nova república (1998–2018)”, *Revista Libertas*, nº 2, Juiz de Fora: 579–601, <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/libertas/article/view/32099/21539>> (último acesso em 25/08/2025).
- Athayde, Manaíra Aires (2014), “Para uma produção de presença: as palavras e as coisas”, *Colóquio/Letras*, nº 185: 111–123, <<https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/185/PT.FCG.RCL.9648.pdf>> (último acesso em 25/10/2025).
- Bauer, Martin W / George Gaskell (2007), *Pesquisa qualitativa com texto. Imagem e som. Um manual prático*. 6. ed., Petrópolis, Vozes.
- Bazin, André (2018), *O que é o cinema?* São Paulo, Ubu Editora, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.
- Benjamin, Walter (1987), *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed., São Paulo, Editora Brasiliense.
- Borges, Juliana (2019), *Encarceramento em massa*. São Paulo, Sueli Carneiro, Pólen.
- Candido, Antonio (2013), *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul.
- Comolli, Jean-Louis (2008), *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Deleuze, Gilles (2018), *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo, Editora 34.
- Freyre, Gilberto (2003), *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48 ed., São Paulo, Global.
- Gonzales, Lélia (2020), *Por um feminismo afro-latino-americano. Ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro, Zahar.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010), *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, PUC – Rio.
- Hilário, Leomir Cardoso (2013), *Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade*, *Anuário de Literatura*, v. 18, nº 2, Florianópolis: 201–215, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>> (último acesso em 28/10/2025).
- Isaias, Hector Rocha (2017), *O Cinema é um só?: montagem e desmontagem em Adirley Queirós*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal do Ceará.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of film. The redemption of physical reality*. Nova Jersey, Princeton University Press.
- Menezes, Paulo (2017). “Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas”, *Teoria e Cultura*, v. 12, nº 2, Juiz de Fora: 17–33, <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12375>> (último acesso em 18/08/2025).
- (2003), “Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, nº 51: 87–97, <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/mWKqhBTPtjkVsQSSnjdkp5J/?format=pdf&lang=pt>> (último acesso em 18/08/2025).
- Moura, Clóvis (2020), *Dialética radical do Brasil negro*. 3. ed. São Paulo, Anita Garibaldi.
- Oliveira, Taiguara Belo de / Danielle Edite Ferreira Maciel (2017), “Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 68, Brasil: 12–31, <<https://www.scielo.br/j/rieb/a/MjFgkHhsD4hmkKYcy9brkyN/?format=pdf&lang=pt>> (último acesso em 20/08/2025).
- Prado Jr., Caio (1994), *Formação do Brasil contemporâneo*. 23. ed., São Paulo, Editora Brasiliense.
- Queirós, Adirley / Pimenta, Joana (2022), *Mato seco em chamas*. Produção de Cinco da Norte e Terratrema, Brasília.
- Rouso, Henry (2016), *A última catástrofe. A história, o presente e o contemporâneo*. Rio de Janeiro, FGV Editora.
- Santos, Dominique Vieira Coelho dos (2011), “Acerca do conceito de representação”, *Revista de Teoria da História*, ano 3, nº 6, Goiás: 27–53, <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974/16144>> (último acesso em 18/06/2025).
- Santos, Hannah Serrat de S (2015), “A escrita do cinema e as palavras do mundo: o cinema de Adirley Queirós nas vizinhanças de Perrault, Coutinho e Rouch”, *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, São Paulo, <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0915-1.pdf>> (último acesso em 20 set. 2025).
- Sarlo, Beatriz (2007), *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Companhia das letras, Belo Horizonte, UFMG.
- Silva, Wellington Amâncio da (2017), “Concepção de produção de presença em Gumbrecht”, *Cadernos do PET Filosofia*, v. 8, nº 16, Piauí: 44–54, <<https://periodicos.ufpi.br/index.php/pet/article/view/1990>> (último acesso em 25/10/2025).