



ENTREVISTA DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

As gasolineras do Sol Nascente: fabulação, etnografia e utopia em *Mato seco em chamas* – uma conversa com Adirley Queirós e Joana Pimenta

The gas stations of the Sol Nascente: fabulation, ethnography, and utopia in *Mato seco em chamas* – a conversation with Adirley Queirós and Joana Pimenta

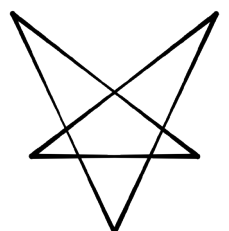
Las gasolineras del Sol Nascente: fabulación, etnografía y utopía en *Mato seco em chamas* – una conversación con Adirley Queirós y Joana Pimenta

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo.

Professor nos cursos de Cinema e Audiovisual e Rádio, TV e Internet da UAM.

E-mail: ricardo.matsuzawa@gmail.com





Apresentação

A paisagem do cinema brasileiro contemporâneo encontrou em *Mato seco em chamas* (2022) uma de suas expressões mais radicais e inventivas. A obra, codirigida por Adirley Queirós e Joana Pimenta, situa-se no epicentro de uma convulsão histórica nacional — a ascensão da extrema-direita com Jair Bolsonaro e a pandemia de Covid-19. No entanto, o filme recusa a posição de mero observador desses eventos. Em vez disso, propõe uma fabulação bélica e distópica a partir da Ceilândia (DF), onde mulheres periféricas — as “Gasolineiras” — descobrem petróleo, refinam o combustível clandestinamente e fundam uma estrutura de poder autônoma, desafiando a hegemonia do Estado e a geografia do capital.

Esta entrevista, realizada no contexto da pesquisa de doutorado “Fabulações de resistência no cinema brasileiro”, captura o pensamento vivo dos realizadores sobre o método que denominam “etnografia da ficção”. Diferente de uma abordagem teórica fria, a conversa revela como o filme foi esculpido pelo tempo, pelos imprevistos (como a prisão real da protagonista Léa Alves) e pela tensão constante entre o rigor cinematográfico e a urgência da vida na periferia. Adirley e Joana detalham a construção de uma “sci-fi de garagem”, a apropriação de estéticas populistas (como a motociata), e a recusa em produzir um cinema que “amansa” a realidade para o consumo da classe média. O resultado é um documento sobre a ética da imagem, a política da distribuição e a invenção de futuros insurgentes na América Latina.

NOTA: A presente entrevista mantém o máximo de integridade das respostas originais concedidas pelos diretores, tendo passado apenas por pequenas correções gramaticais e de pontuação para garantir a melhor fluidez do texto.

Sobre os Entrevistados

Adirley Queirós (Morro Agudo, GO, 1970) é um dos cineastas mais influentes de sua geração. Radicado na Ceilândia, construiu uma filmografia que borra as fronteiras entre documentário e ficção científica especulativa. Seus filmes anteriores, como *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), já apontavam para uma arqueologia do futuro, onde a memória traumática da exclusão territorial de Brasília é reencenada através de viagens no tempo e artefatos de gênero. Adirley propõe um cinema que não apenas representa a periferia, mas que disputa a própria linguagem cinematográfica a partir dela.

Joana Pimenta (Lisboa, Portugal, 1986) é cineasta, artista visual e pesquisadora. Doutora em Cinema e Artes Visuais pela Universidade de Harvard, onde atua como professora e diretora do Film Study Center, Joana traz para a parceria um olhar sobre a materialidade da imagem e a textura do tempo. Seu trabalho transita entre o cinema experimental e a etnografia sensorial. Antes de *Mato seco*, dirigiu o curta *An Aviation Field* (2016) e assinou a direção de fotografia de *Era uma vez Brasília* (2017), iniciando sua colaboração estética e política com Adirley.

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA: Adirley, Joana, gostaria de começar discutindo o conceito central que vocês mobilizam: a “etnografia da ficção”. Como esse método opera na prática, especialmente na construção de um universo tão singular como o de *Mato seco em chamas*, onde a realidade das atrizes se mistura com uma distopia petrolífera?

ADIRLEY QUEIRÓS: Quando a gente fala da etnografia da ficção, é um lugar que pensamos que já foi estabelecido nos filmes todos que a gente fez. É uma coisa muito simples, na verda-



de, no processo. Se fosse para colocar de maneira prática, seria uma espécie de criar elementos ficcionais para os personagens e trabalhar com isso, com a arte, com os elementos todos, até chegar no limite.

RTM: Um dos pontos de virada do filme é a prisão real da Léa Alves. Como esse evento impactou a narrativa e o próprio conceito de etnografia da ficção?

ADIRLEY QUEIRÓS: Quando chega na prisão da Léa, tem uma coisa que é um pouco diferente. Ali, a gente provoca um lugar da impossibilidade. Na maneira prática do filme, quando a Léa é presa, a gente já tinha organizado toda uma produção para uma guerra. A gente tinha que achar alguma forma de reconstruir a história, de começar a contar a história de forma diferente. Ela sai do espaço dela e a gente tinha que achar um jeito que ela continuasse no filme.

Eu acho que ali ela estava no limite do personagem. Eu fico pensando: se ela não fosse presa, o que seria ela no filme? Ela seria a rainha da guerra? A gente fez toda uma produção, queria uma guerra. Temos cenas sem ela, queimando o carro da polícia, a fuga, todo um processo que vai desencadeando para o final. Então, ela seria uma espécie de rainha daquele espaço. Ela sendo presa, a gente constrói uma ideia de que ela é rainha em outro espaço, que ela seria uma lenda em outro espaço. Ali desencadeou para um lugar que seria mais da fabulação do que da etnografia da ficção. A gente fabulou mais com ela a partir dali, porque ela não estava presente no campo da ação. A gente construiu todo esse ambiente dela fora de cena, ela presa. É uma construção de montagem.

JOANA PIMENTA: A Léa não existia no filme inicial. Ela entra no meio do projeto, seis meses depois de a gente iniciar a filmagem. E é através dela que a gente repensa bastante a forma como o encarceramento, que era mais um motivo no filme, vira estrutural. No filme original, a ideia é que eram cinco mulheres cujos maridos estavam presos e que elas visitavam na cadeia. Quando a Léa sai da prisão, essa relação com o encarceramento cíclico vira estrutural. Ela nos obriga a pensar uma série de coisas, como o tempo da representação, que se altera completamente.

Talvez tu já tenhas lido isso, mas a Léa, quando sai da prisão, duas semanas depois está a filmar com a gente. E quando falávamos com ela, ela fugia. Imagina o que é ficar sete anos numa instituição e, de repente, estás numa rodagem de cinema, mesmo com uma equipa pequena. Toda gente que ela não conhece. Devia ser tudo muito estranho para ela.

Houve um dia que um de nós foi conversar com ela e pediu desculpas: "Ah, Léa, o cinema é estranho, a gente fica cortando, repetindo". E ela falou: "Não, eu entendo, eu sei como é. Quando a gente passa muito tempo na cadeia, a gente tem que contar a mesma história muitas vezes, e se essa história perder a força, a gente perde a voz de comando". Então, quando a Léa entra no filme, ela entende rapidamente o que é o cinema, mas obriga também a gente a sair do nosso lugar e a repensar uma articulação com esse tempo da repetição. Uma coisa que a gente acha que é uma imposição cinematográfica, ela já reconfigurou e entende de outra forma. Então a gente passa muito rapidamente à frente daquilo que é o trabalho inicial com o ator e começa a entrar muito mais no que é essa temporalidade quase cíclica. Se estás num lugar como o Sol Nascente, onde as conversas são dominadas sobre quem está de "saidão", quem está de "saidinha", quem recebeu o alvará, o filme começa a refletir essa estrutura.

RTM: A inclusão das imagens reais do processo criminal da Léa no filme gera um choque de realidade muito forte. Como foi a decisão de incluir esse material documental dentro da fabulação?

JOANA PIMENTA: Quando a Léa é presa nesse momento do filme, foi uma coisa que nós pensamos e debatemos muito: incluir as imagens reais do processo. Porque, de certa forma, elas reafirmam um lugar. Num filme em que a gente se esforçou tanto para pensar, através da



fabulação, um lugar em que as personagens se tornassem lendas, dar espaço para reafirmar essa linguagem da polícia para nós era um problema. O que nos motivava a incluir era a violência do processo. A violência do facto de que uma mulher que saiu da prisão, que está há meses fora, é condenada a sete anos porque vendeu uma peça de *crack* minúscula e recebeu em troca duas latas de desodorante. Ela é condenada porque o passado a condena, não pelo crime.

A violência disso nos parecia importante, essa relação com a ideia de ciclo, da forma como tu podes fabular um outro lugar, mas a realidade te volta a colocar na tua condição. Como era incrivelmente importante reconfigurá-la depois. Nós recebemos muito *feedback* de que o filme devia terminar com a prisão da Léa; seria um filme de 1 hora e 50, fechado, o paraíso da programação de festival. Mas para nós isso era impossível, era o anti-**Mato seco**. A gente sabia que o filme tinha que terminar com a Léa virando uma lenda.

Nós refletimos muito se essa visceralidade da realidade tinha um lugar num filme como este. Quando começamos, falávamos que estávamos descontentes com a forma como a discussão era sempre centrada na divisão entre realidade e ficção. Nós queríamos fazer um filme onde a conversa não pudesse ser centrada nisso. O que seria um filme verdadeiramente híbrido? Onde tu nunca soubesses se estás na realidade ou na ficção, e isso fosse parte do jogo. Eu queria que a resposta daquilo que é real, na verdade, te causasse mais desconforto que segurança.

RTM: O primeiro bloco tem uma construção mais ficcional, depois embaralha. Uma curiosidade: a Andreia sempre está com o relógio tecnológico do *Era uma vez em Brasília*. Pelo que vocês contam, o filme mudou muito, inclusive com a pandemia. Aquele relógio tinha alguma função específica?

ADIRLEY QUEIRÓS: A gente gravou várias cenas da Andreia sendo presa por aquele carro, o Brutus. A polícia chegava, pedia para ela, e ela falava um monte de dados que estavam no relógio. A arte, os elementos que ela incorpora, vão mudar a forma que ela atua. O corpo dela muda, o peso de um relógio daquele incomoda. Foi feito de maneira pesada para ela ter mesmo raiva daquilo. Então, todos esses elementos fazem parte de como o personagem vai reagir com os objetos que ele tem.

A partir daí, quando eu falo do extremo da ficção, é nesse sentido. O extremo da ficção sempre leva a gente para a memória da realidade. Quando essas coisas foram construídas, a gente tinha um outro filme antes. No argumento original, a Ceilândia achava petróleo e teria que ser novamente removida. Como a gente conhece a história da Ceilândia, de campanha de erradicação de invasões. Como não dava para falar que tinha petróleo (senão teriam que indenizar), a gente inventa que tem um vírus potente na cidade, que estava matando as pessoas. O texto era exatamente esse: de cada 100 pessoas isoladas, três estão morrendo no hospital de Ceilândia. Isso foi escrito antes da pandemia.

Quando chega a pandemia e a gente vê as imagens, a violência do que está a acontecer lá fora faz com que aquilo que a gente filmou parecesse uma brincadeira. A ficção não tem mais lugar porque o que está acontecendo lá fora é absurdo demais. Então decidimos retirar esse elemento.

JOANA PIMENTA: A montagem também é um processo vivo, que lida com o mundo. Imagina tentar montar esse filme no início da pandemia com essa ficção. Tornou-se um lugar meio complicado.

ADIRLEY QUEIRÓS: A vida é maior do que qualquer argumento e roteiro, e ela vai se estabelecendo, desde que o filme esteja livre para isso. E aí tem outro elemento que circunda: o modelo de produção. Como o filme é configurado? Com 50 pessoas, aquilo jamais poderia acontecer. Não



dá para um personagem que está no limite da interpretação agir no espaço cênico dele com 50 pessoas do cinema olhando. Porque as pessoas do cinema não respeitam o personagem. A equipe técnica é quase um sindicato. Como o nosso filme era feito com a Joana na câmera, o Chicão no som, a Natália e eu, nós éramos quatro, cinco pessoas. E tudo muda. Qualquer elemento que você coloca em cena muda a posição do olhar.

Uma das funções da etnografia da ficção é criar a categoria “ator-personagem”. Não existe um personagem, existe um ator-personagem. E aí você configura uma nova gramática onde pode incluir a capitalização dessas pessoas, elas podem receber, ter carteira assinada. Um simples gesto de pagar uma pessoa para trabalhar pode mudar a configuração total da política brasileira de cinema.

RTM: Vocês já comentaram sobre a apropriação simbólica dos símbolos do filme pelo bolsonarismo, principalmente a motociata. Vocês ressignificam alguns símbolos que o bolsonarismo se apropria. Podiam comentar sobre essa disputa de imaginário?

ADIRLEY QUEIRÓS: Aquela motociata do filme é antes do Bolsonaro, na campanha presidencial na qual ele foi eleito. Não existia essa ideia da motociata do Bolsonaro ainda. Todo o discurso que elas tinham era do sindicato, de dividir o dinheiro na quebrada. Eu não entendo até hoje como é que a nossa esquerda nunca teve a sensibilidade de pensar sobre isso. Se a gente está vindo da massa popular, é óbvio que são os motoboys. São eles que ocupam esse espaço. E fora que é uma imagem hiperpotente. Talvez a imagem mais potente brasileira contemporânea seja a motociata.

Eu acho que a gente propôs aquela imagem pensando nessa revolta. A diferença é muito grande. Quando as pessoas do cinema brasileiro querem transformar uma população em mito ou lenda, trazem uma pessoa que articula muito bem. O cinema nunca assumiu a possibilidade de que, se o povo tomasse o poder, como seria a gramática do poder? Se as meninas fazem a revolução roubando o petróleo, qual seria a nova gramática da história?

JOANA PIMENTA: Eu acho que a gente está a tentar de verdade criar um lugar de imagem popular da Ceilândia. Naquela altura, toda a gente tinha descoberto que podia trabalhar de motoboy por aplicativo e estava a ganhar mais numa noite do que numa lanchonete. Era óbvio que tinha que haver uma motociata no Mato seco, como era óbvio para o Bolsonaro que ele tinha que mobilizar essa camada, enquanto nós continuamos a dizer, “não, porque o lumpemproletariado...”.

Há uma certa perversidade dupla em lidar com essa questão do popular. Normalmente, me é pedido para elaborar um plano de distribuição que indica como o filme vai chegar nas classes populares. E eu ouço imenso os alunos dizerem: “O meu filme tem uma linguagem simples porque é importante que ele seja visto”. A dupla perversidade é: tu continuas a estabelecer para o cinema um lugar de criação de imagem de uma classe progressista, média alta, que nunca vai de encontro a uma criação de imagem populista, e depois crias artificialmente uma linguagem que é suposto devolver essas imagens às pessoas das quais ela nunca partiu. O sucesso de público de um filme é uma abstração total desde o início.

ADIRLEY QUEIRÓS: É massa o que você falou. O dinheiro de cinema é dinheiro institucional. O que o Estado na verdade quer é um publicitário. A ideia de cineasta é confundida com publicitário; ele quer uma pessoa que faça o que o Estado quer ouvir naquele momento. O cinema é mais um elemento da política que está fora dela. No meu caso, eu sou petista no sentido de ir para as ruas, eu faço a política. Mas se o PT é governo, o cinema que eu faço é anti-PT no sentido da instituição. O cinema jamais pode ser institucional. Ocupa um lugar privilegiado que a gente está perdendo.



RTM: A gente tem a Léa, a Chitara e a Andreia. Elas ficaram meio que um coletivo, mas cada uma com uma função específica. A Chitara ficou como a parte econômica, a Andreia num braço político e a Léia era uma coisa mítica. Foi algo que se construiu no processo?

ADIRLEY QUEIRÓS: É igual o PT.

JOANA PIMENTA: Mas a gente queria de verdade reimaginar que isso poderia ser um outro centro de poder. Para mim, é uma grande violência estar na Ceilândia e saber que a 30 minutos de carro está Brasília, o centro do poder. A gente queria de verdade imaginar as possibilidades concretas desse cerco. A gente fez muito trabalho nesse sentido que não está no filme, reuniões com os moradores para discutir: "Se a gente tem mesmo os lucros do petróleo, como é que a gente divide o dinheiro?". Fizemos cenas lindas da Chitara e da Andreia indo nas escolas públicas dizer: "Ô, a gente achou petróleo. O petróleo é nosso. O que a gente faz com os *royalties*?". Havia ali uma proposta muito concreta que a gente estava a tentar desenhar através das funções diferentes das personagens.

ADIRLEY QUEIRÓS: A gente fez isso de verdade. As imagens das reuniões... era quase uma militância mesmo. A gente estava alucinado com o negócio de petróleo. Isso cria uma tensão na comunidade, porque você desperta algum desejo. Eu sempre falei que ao cinema brasileiro faltam quatro coisas: um padre, um policial, um advogado e agora um pastor. No argumento, a Ceilândia ia pedir independência do Brasil. Ela não se reconhece mais como Brasil. Então, ela tem que se construir enquanto estado: tem que ter poder econômico, político e poder das armas. Tem que ter uma mafiosa na frente. Todo estado se constrói inicialmente com um mafioso. Depois ele vira juiz do STF, mas antes é sempre um mafioso.

RTM: Uma curiosidade: a chuva em Brasília, a questão da água, tem alguma referência a um imaginário marítimo do cinema?

JOANA PIMENTA: O filme era para ser filmado na seca, mas a seca são quatro meses, e a gente ficou filmando 18. Aí entrou na chuva. A gente até ficava zoando que todas as versões do roteiro eram tipo, "agosto, mês de seca", e depois era "Mato seco em lamas" porque era só chuva por todo lado. O filme não tem efeitos especiais, o que tem é uma equipe muito rigorosa e ágil.

Existe uma vontade de reagir contra uma ideia de que um filme filmado na periferia tem que ter a câmera na mão e a imagem pouco profissional. A gente reage muito a essa ideia. A gente defende um lugar da profissionalização do cinema nas periferias e acho que isso tem que se refletir na imagem. Não é porque somos duas pessoas que a gente não pode exigir uma imagem de "cinemão". A gente busca a perfeição da luz, dos lugares, dos movimentos, e procura alcançá-la através do rigor. A gente tem que poder chegar no *set*, acender um interruptor e as luzes estarem ligadas, porque se tu vais esperar quatro horas para os eletricitistas montarem as luzes, ao fim das quatro horas, o filme que era bom já foi.

ADIRLEY QUEIRÓS: O que eu tô falando do Brutus... eu gostava muito da ideia do Brutus, e a gente filmou muito. Dentro do Brutus aconteciam coisas absurdas. Cada cena ali demora 10, 15 minutos. Parte de um lugar vazio, de repente chove, de repente entra um raio rasgando a Ceilândia. Tudo num plano sequência. Eu achava uma sequência absurda, que conta muito do estado de vigilância e humanizava até a ideia do policial, que é uma ideia muito mais complexa de discutir. Dá para a gente humanizar a contradição desse estado de alucinação que eles vivem na noite.

RTM: Para encerrar, como vocês se conheceram para trabalharem juntos, já que a Joana é portuguesa e veio para a Ceilândia?

JOANA PIMENTA: A gente conheceu-se através de uma amiga em comum, a Cecília Barionuevo, que era diretora de *Mar del Plata*. Nós estávamos os dois mostrando filmes. A Cecília



pediu-me para ir num jantar porque havia um diretor brasileiro que não falava inglês. Eu disse: “Não, Cecília, pelo amor de Deus”. Aí, a gente conversou muito essa noite sobre ficção científica, sobre cidades, tudo menos cinema. O Adirley viu os meus filmes, eu vi os dele, e ele me chamou para fazer a direção de fotografia do ***Era uma vez em Brasília***. E eu falei que não, várias vezes. Eu trabalhava sozinha, fazia imagem e som dos meus filmes.

Então o Adirley me fez uma proposta: “Não, tudo bem, então, se você não vai fazer a foto, você vai ser atriz no meu filme”. Eu, “ah, não, atriz, claro, né? O meu sonho”. Aí ele me propôs ir para Brasília durante uma semana. “Você é um alienígena que vai aterrar em Brasília. Você se perdeu no tempo, não no espaço. Em vez de chegar antes de 1960, você chega em 2015. E você tem a possibilidade de gravar um diário em áudio. Essa é a sua preparação de personagem. Daqui a uma semana, eu vou te dar um endereço na Ceilândia e você vai me entregar esse material em mãos”. E eu achei massa. Uma semana depois, a gente começou a gravar. Ele falou que eu era uma atriz muito ruim, mas que tinha um lugar na direção de fotografia.

ADIRLEY QUEIRÓS: Ela é boa atriz.

JOANA PIMENTA: Eu acho massa porque o Adirley dirige a equipe da mesma forma que dirige os atores. Tinha muito uma direção da performance da direção de fotografia. E, olha, sabes o que eu descobri, Ricardo, em primeira mão? Que o Adirley é um diretor de fotografia incrível.

ADIRLEY QUEIRÓS: Oh!

JOANA PIMENTA: Porque eu tive um problema para voltar a entrar nos Estados Unidos, então o Adirley está a fazer um filme depois do Mato seco... a gente disse que nunca mais ia codirigir nada, agora está codirigindo de novo. Mas ele fez o ***Grande Sertão*** e eu estou fazendo o meu próprio filme. E eu não estava podendo viajar, então o Adirley filmou para mim e a direção de fotografia é absurda, ótima. Mas foi assim. Na altura que a gente começa o ***Era uma vez***, a gente já começou a escrever o ***Mato Seco***. O processo foi muito paralelo.

Foto: Os cineastas Joana Pimenta e Adirley Queirós



Fonte: Print da tela da entrevista no Meet.