DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019162

REFLEXÕES SOBRE A SUBVERSÃO DAS TEMPORALIDADES, DOS ESPAÇOS E DAS CAPACIDADES NA PRODUÇÃO E NA DRAMATURGIA DO FILME *TEMPORADA*

Reflexiones sobre la subversión de las temporalidades, de los espacios y de las capacidades en la producción y en la dramaturgia de la película Temporada

Reflections on the subversion of temporalities, spacies and capacities in the production and dramaturgy of the film *Temporada*

Samantha Ribeiro de Oliveira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, Brasil)
Universidade Nova de Lisboa (UNL, Portugal)

Resumo: Este artigo demonstra como a dramaturgia do filme *Temporada* – que se constrói a partir do universo do trabalho mecânico, repetitivo, e acontece no tempo da sucessão empírica dos fatos, própria do "homem passivo" – consegue restaurar nesse lugar algo do valor da racionalidade da ficção nos moldes da poética aristotélica, ao subverter o tempo do trabalho repetitivo, convertendo a protagonista Juliana em uma mulher "ativa", ao encenar sua história através de uma sucessão de "micro acontecimentos sensíveis" que povoam um *continuum* de "momentos quaisquer", no sentido consagrado por Erich Auerbach como base para a moderna ficção, entrelaçando formas narrativas clássicas e modernas.

Palavras-chave: André Novais Oliveira; Filmes de Plástico; Temporada; poética relacional; cinema brasileiro.

Resumen: Este artículo demuestra como la dramaturgia de la película *Temporada* –que se construye a partir del universo del trabajo mecánico, repetitivo, y transcurre en el tiempo de la sucesión empírica de los hechos, propia del "hombre pasivo"– consigue restaurar algo del valor de la racionalidad de la ficción en los moldes de la poética aristotélica al subvertir el tiempo del trabajo repetitivo, convirtiendo a la protagonista Juliana en una mujer "activa", al escenificar su historia a través de una sucesión de "micro acontecimientos sensibles" que pueblan un *continuum* de "momentos cualquiera", en el sentido consagrado por Erich Auerbach como base para la moderna ficción, entrelazando formas narrativas clásicas y modernas.

Palabras clave: André Novais Oliveira; películas de plástico; Temporada; poética racional; cine brasileño.

Abstract: This article demonstrates how the dramaturgy of the film *Temporada* – which is constructed from the universe of mechanical, repetitive work, and takes place in the time of the empirical succession of facts, typical of the "passive man" – manages to restore in this place something of the value of rationality of fiction along the lines of Aristotelian poetics, by subverting the time of repetitive work, converting the protagonist Juliana into an "active" woman, by staging her story through a succession of "sensitive micro events" that populate a *continuum* of "any moments ", in the sense consecrated by Erich Auerbach as the basis for modern fiction, interweaving classic and modern narrative forms.

Keywords: André Novais Oliveira; Plastic Films; Temporada; relational poetics; Brazilian cinema.

Temporada é o segundo longa-metragem de André Novais Oliveira, um dos sócios da produtora mineira Filmes de Plástico, criada em 2009 pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia, em Contagem, município industrial da região metropolitana de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, no Brasil. O filme conta a história de um período na vida de Juliana, personagem vivida pela premiada atriz e dramaturga Grace Passô.

A temporada referida no título começa quando Juliana se vê obrigada a mudar-se repentinamente para outra cidade, ao ser surpreendida pela convocação para assumir uma vaga de trabalho, como agente de combate a endemias, em virtude de ter feito, dois anos antes, um concurso público cuja validade estava prestes a expirar. A vida simples de uma mulher negra e pobre, no tempo de seu movimento migratório, solitário e inesperado, está no "centro"[1] desta ficção cinematográfica. E a história é encenada a partir do tempo de trabalho de um homem negro, dedicado à roteirização e à direção dramatúrgica, cuja criação está igualmente "centralizada" em um lugar considerado "periférico": a cidade de Contagem.

Essas duas "centralidades" carregam em si um movimento de deslocamento dentro da produção cinematográfica brasileira contemporânea.

Este artigo propõe uma reflexão sobre as múltiplas temporalidades que atravessam a realização do filme *Temporada* (2018), à luz da elaboração conceitual acerca da "subversão da distribuição dos espaços, dos tempos e das capacidades" na hierarquia das formas de vida da era moderna, formulada por Jacques Rancière, nas conferências publicadas no livro *Tempos modernos - arte tempo e política* (2021, p. 47).

No prefácio do livro "Roteiro e diário de produção de um filme chamado

1 A autora optou por manter as palavras relacionadas às noções de "centro" e "periferia" grafadas entre aspas, para enfatizar tanto a multiplicidade de seus sentidos como a estigmatização dos seus usos linguísticos.

Temporada", Cristina Amaral, sua montadora, afirma que Novais apresenta ao espectador um outro tempo: "um tempo humano", que "nos obriga a parar e olhar com calma e profundidade para a vida". Diz ainda que seu cinema "acalma o gesto" (Amaral, 2021, p. 13). Durante a leitura do diário de produção, também é possível acompanhar as reiteradas preocupações do diretor em relação ao tempo vertiginoso e exíguo das filmagens em uma produção cinematográfica, que extenua a equipe e difere fundamentalmente do tempo alongado, estendido, de seu trabalho durante a escrita da dramaturgia do filme.

Já em seus primeiros curtas-metragens, Novais notabilizou-se por realizar, com surpreendente resultado dramatúrgico, uma difícil proposta de direção cinematográfica: por-se a si mesmo e à sua família estendida - pai, mãe, irmão, amigos, namoradas - em cena. *Ela volta na quinta* (2014), longa-metragem de estreia do diretor, narra a história de uma mulher sexagenária que parte em viagem e se ausenta de casa, intempestivamente, para refletir sobre a longeva vida amorosa extraconjugal mantida pelo marido. Além do diretor André Novais Oliveira, integram o elenco do filme Maria José Novais Oliveira (sua mãe), Noberto Novais Oliveira (seu pai), Renato Novais Oliveira (seu irmão), Élida Silpe (namorada de André) e Carla Patrícia (namorada de Renato).

Em *Temporada*, o papel da protagonista Juliana, foi escrito para ser interpretado inicialmente por seu irmão, o ator Renato Novais Oliveira. Mas André o reformulou para ser vivido pela atriz Grace Passô, depois de vê-la atuar em *No coração do mundo* (2019), outra produção da Filmes de Plástico, dirigida por seus sócios Gabriel Martins e Maurílio Martins.

Ao ser convocada para assumir uma vaga de trabalho como agente de controle de endemias, Juliana vai às pressas morar na cidade do seu novo local de trabalho, deixando para trás o pai, com quem não parecia manter um vínculo afetivo forte, e o marido, que deveria ir encontrá-la em breve, assim que conseguisse se desligar de seu próprio trabalho, em Itaúna.

Novais baseou a escrita dramatúrgica para a personagem em sua própria experiência profissional como agente de combate ao mosquito da dengue, função que exerceu durante sete meses e que lhe rendeu a ideia de realizar um filme a partir do cotidiano vivido durante a prática dessa atividade. Ao atuar no combate ao inseto que é vetor de transmissão desta endemia, os

profissionais percorrem diariamente as casas e os quintais dos moradores de uma determinada região da cidade e, desta forma, testemunham seus múltiplos e prosaicos universos particulares. Sua construção ficcional inspirou-se, então, nesses encontros. Dois de seus colegas de trabalho à época também atuaram no filme e fizeram contribuições ao roteiro.

Com enredo baseado em um cotidiano de trabalho mecânico, repetitivo, porém povoado por uma sucessão de minúsculos acontecimentos sensíveis (Rancière, 2021, p. 42; 70), a história avança por um terreno então ainda pouco explorado pela cinematografia ficcional brasileira: sua narrativa está ancorada em um universo dito "periférico", no bairro do Amazonas, em Contagem, uma região nunca antes percebida como possível cenário para o desenvolvimento de poéticas dramatúrgicas. O fato de André Novais Oliveira ser ele próprio um autor com raízes no que se habituou chamar de "periferia", sublinha e complexifica o ineditismo de sua marca ficcional.

Segundo o o boletim *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro*, do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA-UERJ), elaborado em 2017, com base nos dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE), entre 1970 e 2016, os filmes brasileiros com público acima de 500 000 espectadores foram predominantemente dirigidos por homens brancos, em uma proporção de assustadores 98 %. Em relação aos roteiristas dos mesmos filmes, o relatório aponta para uma predominância de 90 % de homens brancos. A análise dos dados disponíveis remete ainda para uma forte concentração da produção e da exibição de cinema nas capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. André Novais Oliveira definitivamente não é um diretor e roteirista situado dentro deste padrão. Ele não é um autor branco, de classe média-alta, morador de uma capital da Região Sudeste do Brasil colocando em cena um *outro*, seja este outro o subúrbio, o sertão ou a favela. Ele cria histórias sobre e a partir de seu lugar de origem, deslocando com um vigor narrativo surpreendentemente intimista este mundo dito "periférico" para o "centro" de sua dramaturgia. E, neste lugar, é precisamente o tempo do trabalho mecânico que ordena a vida.

É como o tempo da crônica (Rancière, 2021, p. 129), no qual os fatos simplesmente se sucedem e as pessoas não podem atuar para modificar seus destinos, mas somente cumprem tarefas mecânicas em busca de sua sobrevivência. Essa hierarquia das temporalidades e das capacidades das formas de vida - descrita por Aristóteles no oitavo livro da Política -

incide inclusive sobre a inatividade: nos intervalos de suas jornadas de trabalho, os homens ditos passivos dedicam-se apenas ao descanso de suas atividades laborais, dispondo de pouco ou nenhum tempo livre para o lazer (Aristóteles *apud* Rancière, 2021, p. 82).

A Poética, de Aristóteles, base da teoria literária ocidental, traça, em seu décimo-terceiro capítulo, o perfil do "herói trágico", termo que só passa a existir a partir do século XVI: "Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto" (Aristóteles, 2018, p. 61).

Do ponto de vista da poética aristotélica, formas de estar no mundo como a de *Juliana*, protagonista do filme de Novais, não se prestariam à construção da racionalidade ficcional, caracterizada por um enredo com encadeamento causal de acontecimentos que culmina com a reversão das expectativas previstas para as histórias por um erro cometido pelos seus protagonistas ilustres. Ao contrário dos heróis trágicos, dos homens que atuam efetivamente para modificar as narrativas, as vidas submetidas ao tempo do trabalho mecânico estariam determinadas desde sempre, apenas se confirmando no correr de suas existências.

No entanto, a dramaturgia do filme *Temporada* acontece justamente aí, onde se espera que nada aconteça.

Logo no início, ele apresenta os personagens ao espectador em uma sequência que mimetiza um "momento qualquer" (Rancière, 2021, p. 44) - elemento estruturante da ficção moderna, segundo Erich Auerbach - daqueles que se repetem todos os dias durante as jornadas de trabalho de Hélio, Jaque e Russão, grupo responsável pelo combate ao mosquito da dengue em uma na área na cidade de Contagem.

Eles se dirigem à sua base operacional nos fundos de uma escola pública local, ao final do expediente, onde encontrarão Lúcia, a chefe da seção de combate a endemias, e conhecerão Juliana.

SEQ 06 - SALINHA DOS FUNDOS DA ESCOLA - INTERNA / DIA[2]

Os funcionários vão chegando e abrindo as janelas. Entre eles está HÉLIO, um dos agentes. Parece ser um dia quente. LÚCIA, uma mulher magra, com cabelos curtos até o ombro, está sentada atrás de uma mesa. Ela recolhe as fichas entregues pelos agentes. Ao seu lado está JULIANA, 36 anos, mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura. Ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas. Alguns funcionários a cumprimentam.

Nos grifos assinalados no roteiro, sublinha-se a oposição percebida na descrição das características de duas das personagens femininas do filme: a aparência física da chefe da seção é a de "uma mulher magra", e Juliana é apontada como uma "mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura", o que pode ser lido como um desvio em relação ao padrão referido para a personagem da chefe da seção. A economia descritiva dedicada ao ambiente e aos objetos que povoam a cena - "ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas" - também contribui para a construção dramatúrgica precisa, que opera justamente através da enorme eloquência dos pouquíssimos elementos cenográficos.

O tempo repetitivo do trabalho segue sendo o centro narrativo do filme, como demonstra a sequência em que Juliana, Hélio e Russão saem juntos pela primeira vez para realizar as visitas às casas do bairro, "usando seus uniformes", conforme assinalado no texto dramatúrgico.

SEQ 13 - RUA DO BAIRRO AMAZONAS - EXTERNA / DIA

Russão e Juliana andam pelas ruas, usando seus uniformes. Hélio está junto deles.

2 Todas as sequências do roteiro doravante mencionadas foram retiradas do livro "Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada", de André Novais Oliveira, e sua citação pretende estabelecer um diálogo direto com as observações críticas, analíticas e conceituais propostas no artigo.

HÉLIO: O serviço é de boa, Juliana. Cê vai ver.

RUSSÃO: Essa área aqui é de boa. Cê vai conhecendo o pessoal e tal. Aí fica fácil. Agorinha mesmo tá tomando café aí com morador.

HÉLIO: Geralmente uns café bão.

JULIANA: É ? Uai, bom demais.

Em *Temporada*, a narrativa é pontuada pelos diálogos criados por André Novais Oliveira, com sua escrita absolutamente íntima e pessoal, que conduz o leitor / espectador para dentro de um universo bastante específico, fortemente constituído pela oralidade. O enredo continua a ser construído por sequências que colocam em cena momentos insignificantes, o referido "momento qualquer", marca indelével do romance moderno (Rancière, 2021, p. 44).

Os acontecimentos da vida comum, que desdobram-se em uma multiplicidade de "micro acontecimentos sensíveis", (2021, p. 43), incluem também a representação do lazer, do tempo do ócio, próprio da ideia de "homem ativo" da poética aristotélica, aquele que é senhor de sua ação no tempo, que pode atuar para mudar o curso narrativo da história (Rancière, 2021, p. 21; 82).

A ideia de que em algumas experiências narrativas são estabelecidas novas poéticas relacionais dramatúrgicas foi desenvolvida em diálogo com estudos de Ana Kiffer sobre a obra de Édouard Glissant. Ela se baseia na proposição de que em Contagem - MG, base da Filmes de Plástico, assim como em outras experiências narrativas contemporâneas que não cabe detalhar neste artigo, estabelecem-se novas zonas de comunidades relacionais, onde nascem, no atrito entre "especificidades comunitárias" que repovoam esses territórios, novas poéticas relacionais dramatúrgicas. Elas seriam, nas palavras tomadas emprestadas de Glissant, como "calos de resistência. (…) Sua beleza surge do estável e do instável, do desvio de uma poética particular e da clarividência de uma poética relacional" (2021, p. 169; 172). Essas novas poéticas relacionais dramatúrgicas desierarquizam as relações entre os modelos hegemônicos de representação - e a construção de seus muitos 'outros' - e constituem uma espécie de "poética de todas as distâncias" nesses territórios tornados personagens (Kiffer, 2020, P. 19; 20). Desta forma, elas garantem uma existência cênica para as "singularidades

irredutíveis" produzidas nessas novas zonas de comunidades relacionais, que se opõe frontalmente aos aglomerados indiferenciados de sentido, forjados no amálgama indistinto da cultura de massa.

A poética relacional dramatúrgica em *Temporada* é construída a partir da sucessão de fatos banais na vida cotidiana de uma trabalhadora em um bairro da cidade de Contagem. E conduz a personagem, inicialmente entendida como uma "mulher passiva", submetida apenas ao tempo do trabalho mecânico, ao lugar de uma "mulher ativa", que atua no tempo da ficção, nos termos da poética aristotélica, conforme pode ser observado nas sequências transcritas em seguida.

SEQ 07 - CARRINHO DE CACHORRO-QUENTE - EXTERNA / NOITE

Juliana come um cachorro-quente e toma refrigerante. Está sozinha.

SEQ 10 - QUINTAL DO BARRACÃO - EXTERNA / DIA

Juliana está no quintal, com roupas de "ficar dentro de casa".

Escolhe uma música no celular (talvez um pagode ou um sertanejo mais novo, mas que não seja tão popular), em seguida coloca o aparelho dentro de uma vasilha de plástico, amplificando mais o som. Pega uma caixa de dentro do barracão e começa a fuçar.

Novais subverte a temporalidade e a espacialidade da racionalidade ficcional aristotélica, que determina que nada de relevante para uma ficção poderia se dar ali. E subverte também as capacidades de ação previstas para a personagem da "mulher passiva", "negra e um pouco acima do peso", que precisa encarar sozinha uma nova vida que lhe é inteiramente desconhecida.

Em *Temporada*, a vida ordinária de Juliana transfigura-se em um tempo que também se presta a ser o da ficção, ou do lazer, próprios da "mulher ativa". Ao repor objetivamente o valor do encadeamento causal dos acontecimentos à simples sucessão empírica dos fatos na vida de uma

trabalhadora qualquer, a narrativa também recupera o poder de reverter as expectativas previstas para o desfecho da história, movimento que se alinha à ideia da racionalidade da ficção descrita na Poética aristotélica.

A vida ordinária de Juliana torna-se, portanto, em *Temporada*, o tecido de uma fina dramaturgia, que conjuga com maestria elementos clássicos e contemporâneos.

Segundo, Rancière (2021, p. 43), "a ficção moderna fez desse tempo recuperado pelos homens e mulheres condenados à sucessão dos dias e das horas seu próprio tempo, o novo tecido de suas narrativas, ao mesmo tempo em que abandonava esses personagens ao infortúnio das criaturas que tentam em vão ter o tempo que não têm".

A poética relacional dramatúrgica tecida em *Temporada*, no entanto, não abandona suas personagens na tentativa vã de ter o tempo que elas não têm. Ao contrário, os "micro acontecimentos sensíveis" que conduzem a narrativa se situam exatamente no tempo que elas efetivamente possuem, mas que raramente é tão bem encenado no cinema. Esta é, sem dúvida, uma das características mais marcantes da produção cinematográfica de André Novais Oliveira e seus sócios na Filmes de Plástico.

No prefácio do livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*, Cristina Amaral se refere ao "outro tempo" do cinema de André Novais como sendo o de um "rio de águas aparentemente paradas, mas que vão te carregando" e que, quando o espectador percebe, ele "já está na outra margem, num outro lugar, com outro tempo interior" (Amaral, 2021, p. 13). Ocorre que, para desenhar essa dramaturgia na tela, é também necessário curvar-se ao tempo do cansaço do trabalho mecânico, acelerado e exaustivo do set de filmagem.

A vigorosa dramaturgia que descreve o tempo lento da vida de Juliana é desenhada por Novais em um trabalho de escrita delicado e solitário, estendido também ao longo de anos. Paradoxalmente, essa dramaturgia não se materializa sem a submissão do roteiro aos imperativos de uma produção cinematográfica, em que todas as atividades devem acomodar-se no menor tempo possível, para garantir sua efetiva realização. Em seu diário, André menciona, reiteradas vezes, intensa preocupação com as jornadas de trabalho de 12 horas ou mais

que normalmente são empreendidas pelas equipes de filmagem, sublinhando-as como extenuantes e temíveis. Nestas reflexões, ele considera sobretudo o caráter desagregador que esta tensão no tempo do trabalho pode imprimir na relação entre as pessoas da equipe. Cerca de 5 meses antes do início das gravações, ele já manifesta a preocupação de melhorar seu condicionamento físico para suportar o cansaço provocado pelo aumento brutal na intensidade do trabalho neste período. Durante a pré-produção, descreve momentos de insônia, seguidos de sonhos com o filme, esforça-se para estabelecer um planejamento de gravação que comporte folgas de dois dias seguidos, observa a diminuição das oportunidades de descanso à medida em que se aproxima o início da rodagem e define um foco preciso para conseguir relaxar na véspera de começar a gravar: ir ao cinema para ver dois filmes.

No primeiro dia das filmagens de *Temporada*, todas as sequências previstas estavam finalizadas antes do horário previsto para o término do dia de trabalho, o que animou a todos. Mas nos decorrer dos outros dias, André afligiu-se quando foi preciso cortar cenas por falta de tempo para filmá-las e sempre que ultrapassavam o número de horas de trabalho acordadas com a equipe. Ao final do processo, constatou que não ter cumprido uma escala composta por seis dias com jornadas de trabalho de 12 horas cada, e apenas uma folga semanal, realmente mitigou a exaustão da equipe.

Essa descrição das preocupações de Novais com o tempo do trabalho durante as filmagens de *Temporada*, remetem às noções de "emancipação trabalhadora" e de "emancipação intelectual" que Jacques Rancière propõe em toda sua obra. Segundo ele, a lição mais contundente que obteve ao estudar os manuscritos de trabalhadores parisienses do século XIX, que serviram de base para a elaboração de suas reflexões sobre os modos de subverter a hierarquia das temporalidades das formas de vida, foi que "a linha de separação mais profunda é aquela que separa os que têm tempo dos que não têm" (2021, p. 34).

O equacionamento dos limitados recursos materiais e financeiros como fator determinante da exiguidade do tempo de realização das filmagens é uma das características que marcam a produção de cinema brasileiro contemporâneo realizada por "novos agentes criativos", nas últimas duas décadas. Esta categoria compreende pessoas que ocupam posições criativas em equipes de realização cinematográfica, provenientes de grupos

considerados minoritários em relação ao padrão hegemônico observado nos dados disponibilizados nas análises estatísticas do setor, pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE, pelo OCA - ANCINE e pelo GEMAA - UERJ em 2017, mencionados anteriormente.

Nesta equação, portanto, outros dois elementos entram em cena. Por um lado, a origem fora das camadas médias da sociedade desses "novos agentes criativos" do cinema parece conferir-lhes maior consciência, e consequente aversão, em relação ao caráter de excessiva exploração muitas vezes assumido nos sistemas de trabalho. Essa percepção produz, portanto, resistência a implementá-lo como modo operacional em seu fazer artístico. Em decorrência disso, percebe-se que a necessidade de elaborar soluções dramatúrgicas adequadas à atmosfera que pretendem imprimir em seus filmes os leva a construir um modo de produção com características menos patronais e hierarquizadas, mais rizomático e colaborativo, incorporando as múltiplas e diversas contribuições oferecidas pelos demais membros da equipe. No caso da Filmes de Plástico, os sócios se revezam nas funções criativas, colaborando uns nos filmes dos outros, e também seus elencos são compostos por atores profissionais e não-profissionais, estes últimos sempre pertencentes aos universos dramaturgicamente retratados. Ao estabelecerem esses novos modos de elaboração para o seu fazer artístico, promovem uma espécie de "reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo" (Rancière, 2021, p. 35)

A chegada de "novos agentes criativos" na atividade cinematográfica brasileira teve grande impulso na primeira e a até metade da segunda década do século XXI, com a implantação continuada de políticas públicas inclusivas e distributivas em diferentes setores sociais, tais como os avanços nas áreas das relações étnico-raciais, dos direitos de grupos minoritários, a ampliação ao acesso à educação técnica e superior, além do desenvolvimento de sólida política setorial para atividade audiovisual. Essas medidas foram, aos poucos, abrindo pequenas brechas para a circulação desses novos agentes nos circuitos ligados às artes e ao audiovisual, e eles passaram, então, a descortinar e ocupar uma multiplicidade de "centros" de produção de narrativas ficcionais, tão ampla quanto são a extensão territorial e a diversidade de experiências culturais do país. No entanto, este desenvolvimento continuado da atividade audiovisual apenas começava a conseguir ampliar sua atuação para fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, quando foi brutalmente interrompido pelas mudanças radicais na

orientação das políticas públicas no Brasil, após a deposição da presidenta Dilma Roussef em 2016.

Decorrido um hiato de quase 7 anos, a partir de 2023, com recriação do Ministério da Cultura e a retomada das políticas públicas educacionais e de fomento às artes pelo novo governo federal, há a expectativa de que os efeitos desta interrupção possam ser ao menos parcialmente revertidos durante os próximos anos, mas não há dúvidas de que inúmeros inícios de trajetórias de novos criadores, como a abordada por este artigo, foram impedidos de existir.

As palavras de Cristina Amaral para qualificar a expressão artística de André Novais Oliveira certamente podem ser estendidas para outras experiências narrativas que floresceram no mesmo período, como os longa-metragens desenvolvidos pela produtora Rosza Filmes em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, em Campina Grande, no estado da Paraíba, pela produtora Vermelho Profundo, ou os filmes dos cineastas Adirley Queiroz, baseado na Ceilândia, e Lincoln Péricles, do Capão Redondo, regiões metropolitanas de Brasília e São Paulo consideradas "periféricas".

> Esse cinema é fruto de um momento em que o Brasil soprou uma lufada de ar e de esperança, que abriu uma possibilidade para que jovens pretos (ou não), pobres e periféricos (ou que simplesmente vivessem fora dos grandes centros de produção) pudessem realizar filmes. Para provar que talento, inteligência e capacidade de realização não tem raça, não tem sexo e não tem CEP, é só permitir que aconteça. Ou simplesmente não impedir (Amaral, 2021, pp. 13-14).

O espaço ocupado por essas novas poéticas relacionais dramatúrgicas na cinematografia nacional é, ao mesmo tempo, pequeno e contundente. Não há como não ser impactado ao entrar em contato com elas, tanto pelo ineditismo de seus pontos de observação da realidade, de onde floresce a sua criação ficcional, quanto pela profundidade de campo e pela latitude de cor que imprimem em suas abordagens dramatúrgicas, ao retratar subjetividades que eram até então representadas de modo precário, parcial, ou mesmo totalmente invisibilizadas pela narrativa cinematográfica nacional hegemônica, produzida, em sua maior parte, apenas nas capitais de dois

estados da Região Sudeste do país, Rio de Janeiro e São Paulo, por agentes criativos oriundos majoritariamente de camadas médias e altas da sociedade.

As pequenas fissuras que se abriram nos sistemas de produção artística e que favoreceram o florescimento de novas experiências narrativas no Brasil se estreitaram muito a partir de 2016. No entanto, uma vez ocupado um espaço, o recuo não acontece sem o estabelecimento de uma resistência.

Estes "novos agentes criativos", que já estavam então consagrados pela circulação de seus primeiros filmes, enfrentaram o desafio dos tempos de adversidade e não só conseguiram manter o espaço conquistado como o ampliaram. Mesmo com a paralização quase total da atividade cinematográfica no país, nos últimos anos, a Filmes de Plástico produziu e lançou mais três filmes: *O dia que te conheci* (2023), de André Novais Oliveira, recentemente premiado no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, no Festival Entrevues Belfort, na França, e no Festival de Cinema de Mar Del Plata, na *Argentina; No Coração do Mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins; e *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, que foi indicado para representar o Brasil na disputa por uma indicação ao Oscar.

O trecho destacado do diário de André Novais Oliveira, escrito no dia 3 de maio de 2017, aponta efetivamente para esta resistência.

> Sempre quando encontro com Maurílio a gente conversa muito sobre a vida, cinema… Volta e meia a gente conversa sobre essa coisa de nós sermos da periferia e como é difícil estar no cinema vindo desse lugar. Lembro que, lá no começo da produtora, a gente falava um pro outro que a gente tava no cinema por teimosia, porque na verdade não era o nosso lugar. Mas hoje a gente já conversa e pensa que esse é nosso lugar, sim, no sentido da gente se posicionar e ocupar os espaços. É muito difícil ser negro e periférico num lugar como o cinema, que é tão elistista e branco. Mas as coisas estão melhorando, aos poucos. Quando apresentava meu primeiro curta em Festivais, em 2005, lembro que me sentia meio deslocado com isso. E lembro que num desses festivais conheci o Adirley Queiroz e ele foi a primeira pessoa que não vinha de uma família abastada que eu conheci no meio do cinema. Ele estava num festival também com seu primeiro curta, o RAP, Canto da Ceilândia. A identificação foi imediata e

> isso me fez bem. Hoje as coisas estão mudando e isso se vê claramente nos festivais brasileiros e até internacionais, **mas creio que é apenas o começo** (Oliveira, 2021, p. 33, grifo da autora).

A seleção de *Temporada*, segundo longa-metragem de André Novais Oliveira, para exibição no *71.º Locarno Film Festival*, na Suíça, foi confirmada por uma correspondência curiosamente recebida no Dia Internacional dos Trabalhadores, em 1.º de maio de 2018.

Este artigo demonstra como a dramaturgia do filme *Temporada* - que se constrói a partir do universo do trabalho mecânico, repetitivo, e acontece no tempo da sucessão empírica dos fatos, própria do "homem passivo" - consegue restaurar nesse lugar algo do valor da racionalidade da ficção nos moldes da poética aristotélica, ao subverter o tempo do trabalho repetitivo, convertendo a protagonista Juliana em uma mulher "ativa", ao encenar sua história através de uma sucessão de "micro acontecimentos sensíveis" que povoam um *continuum* de "momentos quaisquer", no sentido consagrado por Erich Auerbach como base para a moderna ficção, entrelaçando formas narrativas clássicas e modernas. Traça-se aqui também um paralelo entre a dramaturgia do filme e a emancipação de seu processo de produção, que envolve profissionais predestinados a outro tipo de trabalho que não o da criação artística, subvertendo temporalidades e ocupações comumente atribuídos às pessoas de acordo com a sua origem social. Sua criação é realizada a partir de um novo "centro", posicionado em um lugar de improvável qualidade cênica ou fotográfica para a ficção, cuja paisagem é tão inusual na cinematografia brasileira quanto a lunar, habitado por histórias aparentemente pouco interessantes para serem postas em cena e onde uma equipe de filmagem convencional, atuando sem agentes criativos locais, talvez não conseguisse obter os mesmos resultados dramáticos. Na poética dramatúrgica relacional do filme *Temporada* há, portanto, um movimento que se assemelha ao que Jacques Rancière observa nos movimentos de ocupação política de espaços públicos intervalares, "desde a Primavera Árabe até os movimentos de ocupação que aconteceram em Madrid, Nova York, Istambul, Atenas, Paris e diversas ouras cidades", ocorridos na segunda década do século XXI: um tipo de "subversão da distribuição dos espaços, dos tempos e das capacidades" (2021, p. 47), que faz surgir e povoa um novo espaço narrativo também na criação audiovisual ficcional brasileira.

Seus agentes não parecem dispostos a recuar. Esperamos que novos começos de trajetórias como estas possam voltar a existir no Brasil.

Referências

Amaral, C. (2021). Sobre *Temporada* - o diário da produção de um filme. A. N. Oliveira. *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Javali.

Aristóteles (2018). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cândido, M. R.; Martins, C. R.; Rodrigues, R.; Feres Júnior, J. (2017). Raça e Gênero no Cinema Brasileiro. *Boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa* - GEMAA / UERJ. Rio de Janeiro. Recuperado em 20 de janeiro de 2024, de https://gemaa.bemvindo.co/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016.

Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Informe de mercado. Rio de Janeiro: ANCINE. Recuperado em 20 de janeiro de 2024, de https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf.

Glissant, É. (2021). *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Kiffer, A. (2020). *Relação e ódio - Glissant no Brasil de hoje*. São Paulo: N-1.

Oliveira, A. N. (2021). *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Javali.

Rancière, J. (2021). *Tempos modernos - arte, tempo*, política. São Paulo: N-1.