



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**ENCENANDO SUBJETIVIDADES, PROVOCANDO AFETOS: ZEZÉ E JULIANA,
AS PROTAGONISTAS NEGRAS FEMININAS NOS LONGAS *ELA VOLTA NA
QUINTA* (2014) E *TEMPORADA* (2018) DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA**

CAROLINA SANTANA SANTOS

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca

Foz do Iguaçu

2020



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

CINEMA E AUDIOVISUAL

**ENCENANDO SUBJETIVIDADES, PROVOCANDO AFETOS: ZEZÉ E JULIANA,
AS PROTAGONISTAS NEGRAS FEMININAS NOS LONGAS *ELA VOLTA NA
QUINTA* (2014) E *TEMPORADA* (2018) DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA**

CAROLINA SANTANA SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca

Foz do Iguaçu

2020

CAROLINA SANTANA SANTOS

**ENCENANDO SUBJETIVIDADES, PROVOCANDO AFETOS: ZEZÉ E JULIANA,
AS PROTAGONISTAS NEGRAS FEMININAS NOS LONGAS ELA VOLTA NA
QUINTA (2014) E TEMPORADA (2018) DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Prof. Ms. Ester Marçal Fér
UNILA

Prof. Dr. Conceição de Maria Ferreira Silva
UEG

Foz do Iguaçu, 16 de outubro de 2020

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço às mulheres da minha família em especial à minha vó Olívia (em memória), à minha mãe Zenilde, à minha tia Eolinda e à minha irmã caçula Geórgya que possibilitaram com que eu chegasse até aqui e me cuidam com tanto carinho e paciência desde sempre. Em segundo mas de igual importância à Gabriela, minha companheira de vida que me apoia e me fortalece cada dia mais e fez com que os dias nublados em Foz se tornassem sol.

A minha trajetória foi completamente transformada a partir de duas instituições de ensino, o Instituto Federal do Paraná - Campus Paranaguá no qual me formei no ensino médio em 2015 e a Unila, que além de conhecimento científico, me emanciparam politicamente e me fizeram consciente de tantas coisas até então desconhecidas para mim, mesmo que atravessassem diretamente à minha existência como uma mulher negra, pobre, bissexual e latino-americana. Desse modo, sempre defenderei o Estado de bem-estar social que inclui e ampara os grupos mais vulneráveis e oprimidos do povo e permite com que cheguem em lugares até então pouco sonhados. Não posso deixar de reconhecer e agradecer aos governos do Partido dos Trabalhadores (2002-2016) pelos seus investimentos e programas de inclusão social nas instituições de ensino federais e a política de cotas raciais aprovada para as mesmas no ano de 2012, e lembrar com dor o golpe de Estado sofrido pela primeira mulher presidenta do Brasil, Dilma Rousseff em 2016 e a prisão injusta de Lula em 2018. As políticas públicas voltadas às minorias têm protagonistas poucos lembrados depois de aprovadas: os movimentos sociais. Ainda não estou filiada à nenhum específico mas sou verdadeiramente muito grata à todos principalmente aos movimentos negros e às mulheres que resistem desde que nossos primeiros antepassados chegaram sequestrados nesta terra.

Para compor essa pesquisa foram essenciais as reflexões surgidas de conversas com a Gabriela, a Luiza e Ester e obviamente as belíssimas obras do André Novais. Por fim, agradeço às incríveis pessoas com quem compartilhei a minha experiência longa mas ao mesmo tempo curta de Unila e tríplice fronteira: Raquel, Raul, Murilo, Dâmaris, Kauê, Cici e Rodolfo. Vocês foram muito importantes. Agradeço ao corpo docente da Unila e com muito carinho ao Eduardo, a Ester e Ignacio por me inspirarem com suas aulas e pensamentos sobre o cinema.

Dedicado à todas mães e seus filhos, jovens negros
mortos todos os dias pelo Estado Brasileiro.

SANTOS, Carolina Santana. **Encenando subjetividades, provocando afetos: Zezé e Juliana, as protagonistas negras femininas nos longas *Ela volta na quinta* (2014) e *Temporada* (2018) de André Novais Oliveira.** 73 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

RESUMO

A partir da análise narrativa e fílmica dos longas-metragens *Ela volta na quinta* (2014) e *Temporada* (2018) de André Novais Oliveira, e como estão construídas as protagonistas e suas relações interpessoais seja de ordem familiar, fraterna e principalmente amorosa, este trabalho busca traçar qual o retrato de Novais sobre a subjetividade negra feminina e por quê ele se destaca na cinematografia nacional brasileira. Em complemento ao tema da representação e da autoria de Novais, este trabalho usa as relações de afeto tanto construídas diegeticamente como também em uma possibilidade de construção afetiva com o público. Neste sentido, o caminho proposto é a partir da análise da autora verificar pontos em comum encontrados na crítica especializada que corroboram com este tema.

Palavras-chave: cinema negro brasileiro; representação; protagonistas femininas.

SANTOS, Carolina Santana. **Encenando subjetividades, provocando afetos: Zezé e Juliana, as protagonistas negras femininas nos longas *Ela volta na quinta* (2014) e *Temporada* (2018) de André Novais Oliveira.** 72 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

RESUMEN

Basado en el análisis narrativo y filmico de los largometrajes *Ela volta na quinta* (2014) y *Temporada* (2018) de André Novais Oliveira, y como los protagonistas y sus relaciones interpersonales se construyen tanto en un orden familiar, fraterno y principalmente amoroso, esta pesquisa busca rastrear cuál es el retrato de Novais de la subjetividad femenina negra y por qué se destaca en la cinematografía brasileña. Además del tema de la representación y autoría de Novais, esta obra utiliza las relaciones de afecto tanto construidas diegéticamente como en una posibilidad de construcción afectiva con el público. En este sentido, el camino propuesto se basa en el análisis de la autora para verificar los puntos comunes encontrados en la crítica especializada que corroboran este tema.

Palabras-clave: cine negro brasileño; representación; protagonistas femeninas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	29
Figura 1.1	29
Figura 1.2	30
Figura 1.3	30
Figura 1.4	30
Figura 2	31
Figura 3	31
Figura 4	31
Figura 5	31
Figura 6	31
Figura 7	31
Figura 8	34
Figura 9	34
Figura 10	34
Figura 11	36
Figura 11.1	36
Figura 12	36
Figura 12.1	36
Figura 12.2	37
Figura 12.3	37
Figura 12.3	37
Figura 12.4	37
Figura 12.5	37
Figura 13	41
Figura 14	42
Figura 15	42
Figura 16	42
Figura 17	43
Figura 17.1	43
Figura 18	44
Figura 19	44
Figura 20	44

Figura 21	44
Figura 22	46
Figura 23	46
Figura 24	48
Figura 25	48
Figura 26	49
Figura 27	50
Figura 28	50
Figura 29	50
Figura 30	51
Figura 31	51
Figura 32	52
Figura 33	52
Figura 34	54
Figura 35	54
Figura 36	55
Figura 37	55
Figura 38	55
Figura 39	55
Figura 40	56
Figura 41	56
Figura 42	56
Figura 43	56
Figura 44	58
Figura 45	58
Figura 46	58
Figura 47	58
Figura 48	58
Figura 49	58
Figura 50	59
Figura 51	59
Figura 52	59
Figura 53	57
Figura 54	57

Figura 55	60
Figura 56	60
Figura 57	62
Figura 58	63
Figura 59	63
Figura 60	64
Figura 61	64
Figura 62	64

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
1.1. Abrindo os caminhos: por que é necessário um cinema negro no Brasil?	16
2. A Zezé de <i>Ela volta na quinta</i> : a figura da mãe e a responsabilidade do afeto ou no popular quem cuida de quem cuida?.....	28
2.1. “Eu to cansada”: a protagonista Zezé.....	28
2.2. “[...] O seu avô era assim tipo ocê assim e eu lembro quando eu vejo essa luta assim, eu lembro direitinho dele... Não sei se é a questão do signo né, cês dois são de câncer”: Novais, o olhar para o feminino e para a periferia de Contagem.....	31
2.3. “E também chega um ponto que a gente tem que resolver mesmo as coisas”: Zezé foi forte o tempo todo mas talvez não precisasse.....	39
3. A Juliana de <i>Temporada</i> : a procura pelo afeto que é negado mas que se der sorte estará logo ali.....	46
3.1. “Eu não sei porque mas eu não costumava falar da minha gravidez pra ninguém”: a protagonista Juliana.....	46
3.2. “É gente demais, né?”: Novais, o olhar para o feminino e para a periferia de Contagem.....	54
3.3. “É que eu nunca fui de ter amigo”: a busca de Juliana pela própria cura e independência.....	60
4. Considerações Finais.....	64
5. Bibliografia/Referências.....	67
6. Filmografia.....	70

1. Introdução

Não é novidade que as pessoas negras africanas e indígenas escravizadas e seus descendentes saíram sem qualquer tipo de estrutura ou reparação do regime que vigorou por mais de 300 anos. No século XX no pós-abolição, o ideal de nação europeu e a tentativa de branqueamento da população em confluência com o mito da democracia racial deram os contornos necessários para que as tensões raciais fossem postas de lado em prol de uma harmonia e igualdade que nunca existiu como bem aponta Abdias do Nascimento (1978) na obra *O genocídio do negro brasileiro* e anos mais tarde, Lélia Gonzalez (1984) com ênfase na figura da mulher negra no artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*.

No livro *O que é racismo estrutural?*, Almeida (2018) propõe que a raça “opera a partir de dois registros básicos que se cruzam e se complementam” (ALMEIDA, 2018, p. 24), sendo eles a *característica biológica* e a *característica étnico-cultural* enquanto o racismo é “*uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam*” (ALMEIDA, 2018, p. 25, itálico do autor). Deste modo,

Embora haja relação entre os conceitos, o racismo difere do *preconceito racial* e da *discriminação racial*. O *preconceito racial* é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias. Considerar negros violentos e inconfiáveis, judeus avarentos ou orientais “naturalmente” preparados para as ciências exatas são exemplos de preconceitos. A *discriminação racial*, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados [...] (ALMEIDA, 2018, p. 25, itálico do autor).

Ainda que existam as concepções de racismo individual e institucional o mesmo defende que “[...] o racismo é decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural” (ALMEIDA, 2018, p. 38). Sendo assim, de forma direta ou indireta pela pluralidade social existente no Brasil decorrente de uma formação nacional extremamente genocida, violenta e exploratória de diferentes povos, etnias e culturas, o tema da raça e do racismo sempre estiveram presentes no cinema ao se documentar ou ficcionalizar a história e cultura

brasileira. Apesar disso, por muito tempo apenas do ponto de vista dos descendentes do colonizador branco. Em contribuição ao debate para a produção de imagens, Meirelles (2019) aponta que:

Os lugares sociais e a escolha de como representá-los na cultura popular e na produção de material que usa a imagem como produção de sentido e de valores da vida comum mantiveram-se diretamente ligados aos interesses da elite cultural que no Brasil e em quase todos os lugares do mundo é monopólio da branquitude. Assim, quando esse grupo que detém o poder econômico e cultural resolve reproduzir o que se é considerado como a realidade, reproduz apenas sua perspectiva do que é a realidade, ou seja, uma lógica monolítica, monorracional e monossensível de mundo. Essa lógica, fundamentada em valores que serviram como ferramentas de manutenção do racismo, da misoginia e do colonialismo no eixo Sul do mundo, reforçam o alterocídio e a produção de um rompimento da sétima arte como educador social e também projetor de realidades comprometidas com a justiça social e a qualidade de vida das pessoas no geral, sobretudo, seus consumidores (MEIRELLES, 2019, p.14).

Portanto, o campo cinematográfico é apenas o reflexo do racismo estrutural seja na configuração de suas equipes de produção, na forma e conteúdo da obra, no público nas salas e festivais de exibição, na crítica cinematográfica, na teorização da academia ou em qualquer área que possamos destacar. De forma a elucidar a ideia de campo cinematográfico podemos encontrar em Monteiro (2017) duas possíveis noções para o conceito de campos:

Wacquant (2005) explica que o campo artístico ou campo de produção cultural é um fenômeno surgido com a sociedade moderna e se constitui como uma arena particular, isto é, espaço estruturado de posições e tomadas de posição, “onde os indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre autoridade artística a medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos” (WACQUANT, 2005, p. 117 *in* MONTEIRO, 2017, p. 30). De outra forma, o campo pode ser entendido como “espaço de relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições nos diferentes campos” (BOURDIEU, 2005a, p. 244 *in* MONTEIRO, 2017, p. 30).

A experiência vivida pelo cineasta negro contemporâneo, André Novais Oliveira que é o diretor dos filmes analisados neste trabalho, em sua participação em editais públicos de financiamento ou festivais de cinema no Brasil ilustra tais afirmações:

Como tem esse sistema dos editais que a gente envia projeto e fica aguardando ser analisado, é difícil saber se teve algum problema relacionado a isso. Mas uma coisa é muito doída de notar é que nesses anos que eu estou fazendo, desde 2004, que eu estou frequentando festivais, convivendo com pessoas assim, você vê que tem uma parcela bem pequena de negros fazendo cinema, diretores e diretoras negras. Diretoras negras menos ainda. Mas tem isso e acaba que nos festivais sinto de certa forma meio... meio que um peixe fora da água, de não ver meus iguais, principalmente essa coisa de pessoas da periferia também. Sentir em um lugar totalmente elitista que às vezes oprime bastante. Eu senti que estou lá, mas de certa forma meio resistente e por ser de periferia, ser negro, ser pobre. [...] Mas é isso, não tem jeito de saber exatamente. A gente sabe mais ou menos como o racismo funciona. Então é difícil saber isso, mas a gente sabe mais ou menos como funciona

as coisas. Às vezes as coisas se tornam bem difíceis por causa da sua origem, por causa da sua cor (OLIVEIRA, 2016, sem página *in* MONTEIRO, 2017, p. 131).

Deste modo, analisando o arcabouço de conteúdos e principalmente a forma de representação das personagens fílmicas em um contexto de hegemonia cultural não faltam versões estigmatizadas sobre vivências dissidentes da branquitude¹, o que felizmente devido à articulação e iniciativas de movimentos sociais e entidades da sociedade civil, intelectuais, figuras do poder público e artísticas vêm perdendo espaço nos anos mais recentes, e aqui nesta pesquisa ilustra-se pelo cinema contemporâneo feito particularmente por pessoas não-brancas. Como bem pontuado por Novais se a presença de homens negros e/ou racializados já é bem pequena, a de mulheres é inexpressiva. Segundo dados recentes divulgados pela ANCINE acerca do ano de 2016:

O mercado cinematográfico brasileiro é uma indústria protagonizada por homens brancos. Levantamento da Agência Nacional do Cinema - ANCINE tendo como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016 mostra que são dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. As mulheres brancas assinam a direção de 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra (ANCINE, 2018, sem página).

Em complemento, o boletim do GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa) intitulado Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2002-2017, que analisou dados como raça e gênero das pessoas indicadas e vencedoras ao longo deste período, “o prêmio está longe de representar de forma igualitária os diversos grupos populacionais do país” (GEMAA, 2017, p. 1). Das nove categorias analisadas referentes ao formato de longa-metragem a exemplo de direção, roteiro, melhor filme, a única que houve vencedoras negras (homens e mulheres pardas e negras) foi a de atuação. Ao contrário de homens pardos e negros em várias delas houve sequer mulheres pardas e negras indicadas. Portanto, o boletim conclui que:

[...] é no quesito raça que as desigualdades se mostram mais gritantes. A despeito de comporem mais de metade da população brasileira, homens e mulheres pretos e pardos são criticamente subrepresentados no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, estando muitas vezes completamente ausentes das premiações de algumas categorias. Essa informação reveste-se de ironia uma vez que o troféu da premiação leva não só o nome, mas, atualmente, a figura de Grande Otelo, representada na estatueta com autoria de Ziraldo (GEMAA, 2017, p. 08).

¹ [...], a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades (SCHUCMAN, 2012, p. 23).

No livro *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) destaca a importância de unir as discussões raciais ao campo cinematográfico. Na obra ela relata que ao mesmo tempo em que aborda diversos tipos de artes e meios de comunicação para realizar a união dos dois temas dá ênfase ao cinema:

A referências aos filmes é enfatizada porque, mais do que qualquer outra experiência de mídia, elas determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas e como os outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens. No ensaio ‘Black Feminism: The Politics of Articulation: [Feminismo negro: a política de articulação], a diretora Pratbha Parmar afirma: ‘as imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como as outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito (bell hooks, 2019, p. 38).

Gonçalves (2019) em sua pesquisa aborda uma possível divisão para as personagens que diferem do olhar universal e hegemônico de se pensar a sociedade nas narrativas cinematográficas: as categorias imagéticas e os personagens complexos.

Ocorre que em relação a algumas identidades não houve, na maioria das vezes, a construção de personagens plurais, mas pautada em características muito específicas, geralmente reducionistas. Em outras palavras, algumas identidades foram, ao longo da história do cinema, trazidas constantemente sob uma mesma perspectiva, fazendo com que o espectro de personagens existentes em relação a elas pudesse ser compartimentalizado em categorias muito específicas. O recorte muito limitado de personagens pode ser entendido como uma categoria imagética, isto é, uma forma de trazer um personagem na narrativa dentro de caracterizações pré-moldadas apenas encaixadas dentro do filme. Enquanto o desenvolvimento de categorias imagéticas dentro das narrativas limita a forma através da qual essas identidades são exibidas nos filmes, o desenvolvimento de personagens complexos subverte essas lógicas ao construir personagens para além de perspectivas reducionistas (GONÇALVES, 2019, p. 84-85).

E é tratar justamente de umas dessas rupturas ou personagens complexos como denomina a autora, a que se propõe esse trabalho a partir do cinema negro brasileiro contemporâneo mais especificamente dos dois longas-metragens lançados comercialmente pelo diretor André Novais Oliveira, *Ela volta na quinta* (2014) e *Temporada* (2018) da produtora mineira Filmes de Plástico². Com um olhar terno, atento e apurado, o cineasta tem surpreendido junto de sua equipe na construção de narrativas que trazem o Brasil que ainda é pouco mostrado nas telas. O Brasil negro, que mora na periferia, que tem o dinheiro contado

² “Criada em 2009, a Filmes de Plástico é uma produtora mineira de Contagem, hoje sediada em Belo Horizonte, formada pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia. Juntos seus filmes já foram selecionados em mais de 200 festivais no Brasil e no mundo [...], ganhando mais de 50 prêmios” (FILMES DE PLÁSTICO, 2020, sem página). Disponível em: <<https://www.filmesdeplastico.com.br/#produtora>>. Acesso em 13 jun. 2020.

todo mês e trabalha mais do que qualquer outra coisa na vida mas que mesmo assim vive e não apenas sobrevive. Não é porque as pessoas são negras e pobres que não riem, não choram, não se separam, não assistem um filme, não dançam, não viajam, não namoram... Não são felizes. Isso parece óbvio mas as leituras artísticas predominantes sobre a realidade parecem não perceber. Para essas personagens quando elas existem ou são protagonistas nas tramas não são comuns os finais felizes, as histórias cotidianas, o afeto próprio e entre as pessoas, os medos, as inseguranças, as pequenas conquistas, o tempo para observar o dito e o não-dito apesar disso também estar presente em suas realidades. Sendo pouco mencionada ou retratada pela perspectiva da branquitude a felicidade e subjetividade negra são conceitos estranhos, esquecidos e desinteressantes.

As obras cinematográficas que exploram tanto o passado escravocrata a exemplo do controverso³ *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) quanto sua herança contemporânea como o aclamado⁴ *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018) ou as duas temporalidades como é o caso de *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005) ainda se valem da subalternidade de personagens negras como base da construção de suas narrativas repetindo mais uma vez o protagonismo das pessoas brancas - mesmo elas sendo os algozes e não as vítimas das situações postas em cena. A partir deste imaginário coletivo, Almeida (2018) teoriza de que modo o racismo se dá não apenas no consciente mas sobretudo no inconsciente e impacta subjetividades. “Nossa relação com a vida social é mediada pela ideologia, ou seja, pelo imaginário que é reproduzido pelos meios de comunicação, pelo sistema educacional e pelo sistema de justiça em consonância com a realidade (ALMEIDA, 2018, 52-53). Sendo assim,

[...] para as visões que consideram o racismo um fenômeno institucional e/ou estrutural, mais do que a consciência, o racismo como ideologia molda o inconsciente. Dessa forma, a ação dos indivíduos, ainda que conscientes “se dá em uma moldura de sociabilidade dotada de constituição historicamente inconsciente”. Ou seja, a vida cultural e política no interior da qual os indivíduos se reconhecem enquanto sujeitos autoconscientes e onde formam os seus afetos é constituída por padrões de clivagem racial inseridas no imaginário e em práticas sociais cotidianas. Desse modo, a vida “normal”, os afetos e as “verdades” são inexoravelmente, perpassados pelo racismo, que não depende de uma ação consciente para existir (ALMEIDA, 2018, p. 50).

³ Entrevista concedida ao G1 em 2017 pela diretora Daniela Thomas em que comenta a má recepção do filme: Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/daniela-thomas-fala-da-polemica-ao-retratar-escravidao-e-violencia-sexual-em-vazante-nao-e-um-filme-militante.ghtml>>. Acesso em 15 mar. 2019.

⁴ A obra é analisada contestando os elogios da crítica quanto à representação negra já em pesquisas acadêmicas, a exemplo desta: MEIRELLES, Ana Caroline dos Santos. **Territórios Imateriais do racismo - Tensões nas dinâmicas inter raciais filmicas**. 2019. 36 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2019.

1.1. Abrindo os caminhos: por que é necessário um cinema negro no Brasil?

Para adentrar ao problema de investigação dessa pesquisa farei uma breve sintetização sobre a ideia de Cinema Negro Brasileiro baseada especialmente em um dos capítulos da dissertação *Os territórios simbólicos do Cinema negro: racialidade e relações de poder no campo do audiovisual brasileiro*, de Adriano Monteiro (2017)⁵.

As primeiras construções que se têm conhecimento sobre o tema são propostas pelos cineastas e críticos Neves (1968) sob a tese de título de *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, e Senna (1979) com o texto *O preto-e-branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro*. Neves (1968) centra-se em obras que classifica de “assunto negro”, ou seja, narrativas que incorporam personagens e estórias da cultura afro-brasileira, já que reconhece que as de “autor negro” ainda não existiam; apesar disso, não há questionamentos ou reivindicações por parte dele em relação ao tema. O autor se utiliza da análise de filmes do Cinema Novo como, por exemplo, *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), movimento este que é considerado por muitas teóricas como um momento de ruptura para o tema em questão, pois ao estreitar a relação da negra como “povo” concebe uma representação positiva e posição relevante para as personagens negras em suas narrativas.

Já Senna (1979) de visão antagônica à Neves (1968) divide a trajetória do negro no cinema brasileiro em três momentos. O primeiro denominado de “Cinema Branco” (1898-1930) seria composto das primeiras produções brasileiras onde praticamente não existiam personagens negras ou algum tipo de abordagem de suas vivências. Já a segunda chamada de “Cinema Mulato” abrange o período do surgimento de companhias como a Vera Cruz e a Atlântida, essa última responsável por grande parte das chanchadas; nessa época o cinema é visto como um dos principais meios para propagar a ideia de identidade nacional. O autor destaca a posição estereotipada e de subalternidade ocupada pelas personagens mesmo que agora houvesse a ascensão de atrizes e atores negras como Grande Otelo. “Segundo Senna (1979) foi neste período o processo de um despertar de um interesse meramente exótico do corpo negro no cinema brasileiro. Sobretudo a mulher negra, transformando-a apenas num mero objeto sexual” (MONTEIRO, 2017, p. 78). A terceira fase é “Negro/Povo”

⁵ O capítulo é denominado *Os tons do debate: reflexões sobre Cinema Negro no Brasil dos anos 1960 aos dias atuais*.

e configura-se pelos filmes realizados pelo Cinema Novo. O autor faz uma crítica ao movimento já que

[...] de acordo com análise de Senna (1979), o direcionamento ideológico que nortearam os cineastas cinema-novistas permitiram a ênfase no debate se concentrassem em relação às lutas de classes – obviamente, refletindo o contexto social e político da época (MONTEIRO, 2017, p. 80).

Embora o Cinema Novo comece a trazer colaborações de pessoas negras em processos de co-autoria, para haver um novo direcionamento do olhar e aprofundamento das imagens sobre ser negra no Brasil, o autor considera como ponto crucial que pessoas negras também façam parte da concepção e produção das obras cinematográficas como um todo, o que mais tarde vem a ser um dos pilares na maioria das elaborações e entendimentos sobre o conceito de Cinema Negro. E é essa experiência que Senna (1979) começa a acompanhar e se utiliza para embasar seu texto com o surgimento de produções dirigidas por alguns atores negros advindos do Cinema Novo na década de 1970, com destaque para Zózimo Bulbul⁶ com o curta-metragem *Alma no olho* (1973) considerado por muitas o mais importante precursor deste tipo de cinema no Brasil.

Após esse momento, é somente no início da década de 2000 que surgem iniciativas basilares para o Cinema Negro Brasileiro como o Dogma Feijoada, manifesto apresentado no 11º Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo e escrito pelo cineasta Jeferson De que reivindica essa categoria de cinema, e o Manifesto de Recife assinado por atrizes, atores e realizadoras negras durante o 5º Festival do Recife, que tem como enfoque garantir a mínima participação das pessoas negras no setor do audiovisual e também incentivos para narrativas que valorizem essa identidade (OLIVEIRA, 2016, p. 4). Deste modo, a partir

⁶ Iniciou sua carreira em meados dos anos 60, **Zózimo Bulbul**, despontou como ator nos anos áureos do Cinema Novo, tendo atuado em filmes muito importantes na História do Cinema Brasileiro. [...] Trabalhou em aproximadamente 30 filmes como ator. Zózimo foi o primeiro protagonista negro de uma novela brasileira, fazendo par romântico com Leila Diniz em “*Vidas em Conflito*”.

Insatisfeito com a condição reservada aos negros nas telas decidiu escrever e dirigir seus próprios filmes. Em 1974, dirige o curta metragem em preto e branco “**Alma no Olho**”, considerado uma das melhores obras da cinematografia afro descendente. Em 1988 lança o seu longa metragem “**Abolição**”, que propõe uma reflexão crítica sobre a então comemoração dos 100 anos da abolição da escravatura. Dirigiu também inúmeros curtas, sempre com um olhar para o negro na sociedade brasileira: “**Aniceto do Império**” (1981), “**Samba no Trem**” (2000), “**Pequena África**” (2002), entre outros.

Em 2007, fundou o **Centro Afro Carioca de Cinema**, aonde vem desenvolvendo um trabalho de referencia para a Cinematografia Afro Brasileira (Centro Afro Carioca de Cinema, 2020, sem página). Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br/zozimo-bulbul/>>. Acesso em 19 jun. 2020.

desses manifestos é possível identificar o início de uma fundamental organização dos agentes envolvidos e uma agenda para o tema em questão.

Atualmente, a auto-representação negra no cinema brasileiro vive um momento singular e extremamente frutífero resultado de extensa luta dos movimentos negros e sociais; algumas delas foram concretizadas através de ações de governos em âmbito estadual e federal a exemplo da política de cotas nas universidades públicas que teve início a partir da década de 2000, o que permitiu a formação de um maior número de profissionais negras e consequentemente de cineastas negras e obras que refletissem sobre as questões raciais. Segundo Araújo (2018), com a implantação de tal política “nos seus dez primeiros anos, o percentual de negros quase dobrou na universidade brasileira” (ARAÚJO, 2018, p. 83).

Em 2005, um ano após a implementação de ações afirmativas, como as cotas, apenas 5,5% dos jovens pretos e pardos na classificação do IBGE [...] frequentavam uma faculdade. Em 2015, 12,8% dos negros entre 18 e 24 anos chegaram no nível superior. [...] Comparado com os brancos, no entanto, o número equivale a menos da metade dos jovens brancos com a mesma oportunidade (VIEIRA, 2016, sem página *apud* ARAÚJO, 2018, p. 83).

Apesar dos avanços, incluindo outros bastante importantes como é o advento do cinema digital que possibilitou maior acessibilidade aos equipamentos e o barateamento dos custos de produção e os editais públicos de financiamento com políticas afirmativas, é importante destacar a precariedade de trabalho destes cineastas como relata Monteiro (2017):

É interessante destacar os ‘arranjos criativos’ que alguns deles se submeteram para a realização de seus projetos. Estendendo-se desde a utilização do dinheiro do aluguel à utilização de um recurso financeiro para realização de um curta-metragem e produzir um longa-metragem” (MONTEIRO, 2017, p. 132).

Esse é também um dos principais fatores para que nos anos mais recentes a discussão comece a fazer parte da academia, o que permite que surjam propostas de conceituação possíveis para o que seria o Cinema Negro Brasileiro vinda agora de pensadoras e cineastas negras. Uma delas é realizada por Júlio César dos Santos (2013) em seu artigo “A quem interessa um ‘Cinema Negro’?” (2013). Para Santos (2013)

[...], pode-se inferir que se ao falar de um “cinema negro” não se está se referindo a um gênero e que, talvez, a ideia de identidade possa responder de forma mais efetiva a esta classificação nos termos propostos por Hall, Geertz e outros, em que a identidade aparece imbricada numa rede de relações sociais, históricas e culturais que ultrapassam a classificação de um estilo para mostrar-se como uma categoria. (SANTOS, 2013, p. 101 *apud* MONTEIRO, 2017, P. 89).

Destacando a importância dos manifestos citados acima, a proposta do autor dialoga com o entendimento da presença da autoria negra para tal conceito diferentemente da autora Máira Zenun (2014) que a partir das reflexões em seu artigo *Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais* considera de modo mais abrangente todas as narrativas que busquem (des)construir narrativas sobre a negritude independente da autoria pertencer ou não a esse grupo racial.

A autora entende o Cinema Negro como uma categoria de análise para compreender uma série de produções filmicas que têm propostos novos referenciais, colocando a negritude no centro da discussão; tendo o propósito de reformular imagens e discursos sobre as identidades negras, visando o reconhecimento e valorizações das populações negras frente aos estereótipos racistas criados por um cinema que se configurou hegemônico, de caráter industrial, principalmente (MONTEIRO, 2017, p. 89-90).

Ainda nesse sentido, já a cineasta Viviane Ferreira (2016) buscou desvincular a ideia de que o Cinema Negro Brasileiro tenha nascido com o Cinema Novo. Segundo ela:

Os choques estéticos protagonizados pelos cinema novistas são inquestionáveis, dentre eles destaca-se o fato de ter sido o movimento que garantiu o marco de corpos negros e expressões culturais negras sendo levados às telas do cinema como representantes legítimos da cultura popular nacional. Dando respaldo a compreensão de que o Cinema Novo aglutina muitas obras com “conteúdo negro”, ou seja, conteúdos extraídos da cultura afro-brasileira. O que não nos permite confundir o cinema de conteúdo negro, com o movimento cinematográfico intitulado de “Cinema Negro”. Dirimindo assim, a principal tensão ou compreensão equivocada de que o “Cinema Novo” tenha sido “Cinema Negro”. (FERREIRA, 2016, sem página *apud* MONTEIRO, 2017, p. 101).

A autora constrói a oposição “Estética do faminto” que representaria a posição ocupada pelas realizadoras deste cinema essencialmente identitário, que trariam seus discursos a partir desse lugar interno e vivenciado no grupo étnico-racial ao contrário de um olhar externo, característica do Cinema Novo. Para fins dessa pesquisa estarei dialogando principalmente com o entendimento de Ferreira (2016).

Em decorrência do racismo estrutural essas obras são compostas em sua maioria por curtas-metragens mas nem por isso menos fundamentais para a cinematografia brasileira a exemplo de *Kbela* (Yasmin Thainá, 2015) ou *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e aos poucos conquista também o espaço dos longas e das salas comerciais como é o caso de *O caso do homem errado* (Camila de Moraes, 2017), *Café com canela*⁷ (Ary Rosa e Glenda Nicácio,

⁷ Entrevista do crítico Juliano Gomes ao Jornal Nexo em que explica a relevância da obra para a cinematografia nacional: Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/25/A-relev%C3%A2ncia-do-filme-%E2%80%98Caf%C3%A9-com-Canela%E2%80%99-segundo-este-cr%C3%ADtico>>. Acesso em 15 mar. 2019.

2017) ou *No coração do mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) - em 2018 os dois primeiros marcaram a segunda e terceira estreia de uma mulher negra na direção de um longa exibido em sala comercial, feito que só tinha sido atingindo 34 anos antes (!) com *Amor Maldito* (1984) de Adélia Sampaio⁸. Quando questionada em uma entrevista ao site HuffPost Brasil como se sentia ao ser a primeira cineasta negra a dirigir um longa no Brasil, Sampaio diz:

Eu encaro isso com muita leveza. Nunca quis fazer disso um culto. Eu era uma vassoura velha encostada em um armário em um canto da casa quando uma historiadora de Brasília⁹ aponta que eu sou a primeira diretora negra a fazer um longa no Brasil. Aí começou a chover e-mails para mim. Foi muito bom ter esse reconhecimento porque eu lutei muito na minha vida. Sempre acreditei em mim. Minha mãe mesmo me dizia: Você tem que acreditar em você. Só vão acreditar em você se você mesmo acreditar em você. Não tenho vaidade nenhuma, mas me faz feliz saber que eu consegui alcançar o meu sonho, que para uma mulher negra e pobre é muito, muito difícil (ARGEMON, 2018, sem página).

A cineasta negra Viviane Ferreira (2016) atual presidente da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro¹⁰ fundada em 2016, fundamenta sobre como a relação do Estado com as demandas artísticas do povo negro brasileiro, sem dúvida, extrapolam os editais afirmativos e de que maneira isso aumenta ainda mais a dificuldade de ser negro e ser artista no Brasil:

E aí quando você vai olhar pra todas as propostas cinematográficas que partem da subjetividade da existência negra em território nacional, essa subjetividade é heterogênea. E aí você precisa de um espaço preparado pra perceber e reconhecer toda essa diversidade, toda essa diferença sem estranheza. Dentro da normalidade da existência de todas essas formas, de todas essas perspectivas. A gente vive um momento de muita dificuldade de convencer quem tem a gerência e o domínio desses recursos de que a nossa perspectiva audiovisual é passível de receber os

⁸ Adélia Sampaio nasceu em 1944 e se aproximou do cinema no fim dos anos 60 através de um emprego como telefonista na empresa DiFilm, distribuidora ligada ao cinema novo. A partir daí aprendeu a fazer continuidade e posteriormente foi chamada para fazer várias funções em set como maquiagem, claquete. Com sua irmã, Eliana Cobett que era produtora abriu uma pequena empresa realizando assim seu primeiro curta-metragem, *Denúncia vazia* (1979), com sobras de negativo de outros filmes. Finalmente em 1984, Adélia dirige *Amor Maldito* seu primeiro e único longa. Depois disso, ela continuou os trabalhos na área em outras funções ou co-dirigindo, e também em espetáculos de teatro. Recentemente, retomou a carreira de diretora com o curta *Mundo de Dentro* (2018). Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2018/11/20/adelia-sampaio-a-cineasta-preta-e-pobre-que-ousou-seguir-seu-sonho_a_23595223/>. Acesso em 19 jun. 2020.

⁹ A historiadora mencionada por Adélia na entrevista é Edileuza Penha de Souza que realizou a pesquisa **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/17262>>. Acesso em 19 jun. 2020.

¹⁰ “[...] são pilares estruturantes de formação, constituição e política da A.P.A.N a valorização da negritude e a defesa dos interesses de uma perspectiva inclusiva com atenção ao recorte racial em relação a todos os elos da cadeia produtiva audiovisual, sendo eles a concepção, produção, distribuição e exibição. Neste sentido, a A.P.A.N representa estes interesses perante órgãos públicos, fundações, instituições, ONGs e empresas privadas, no Brasil e no Mundo” (A.P.A.N, 2020, sem página). Disponível em: <<http://apan.com.br/sobre/>>. Acesso em 29 ago. 2020.

financiamentos também. Quando você pensa que mais de 90% dos recursos investidos em audiovisual no Brasil são recursos públicos, a nossa batalha é com relação ao estado. A existência negra é estranha ao Estado brasileiro. O Estado brasileiro não admite a nossa existência. Seja no audiovisual negro, seja no teatro negro, seja em qualquer vertente da economia cultural que é fomentada por esse Estado. O comum é eu chegar em qualquer espaço, meu projetos chegarem nos espaços e serem recebidos com estranheza. E aí não dá pra acreditar que fazendo o cinema que escolhi fazer eu possa me dedicar apenas a escrever os meus roteiros e dirigi-los. É preciso me dedicar a abrir outras frentes de diálogos com esses espaços. Pensar, propor e ajudar a articular políticas públicas para que o Estado entenda, compreenda e abdique da estranheza ao olhar pra nossa existência. Acho que é basicamente isso. E isso requer tempo. Como requer tempo é mais uma faceta do racismo, é mais uma mazela do racismo um cineasta ou uma cineasta negra no Brasil que escolhe produzir a partir do registro do cinema negro ter que dormir tranquila com a certeza de que vai demorar mais tempo do que qualquer outro cineasta no país pra reunir o dinheiro necessário pra realizar sua próxima obra. (CRUZ, 2016, sem página in MONTEIRO, 2017, P. 131-132).

O movimento de cinema negro mesmo que muito heterogêneo tem por preceito básico que seus filmes sejam realizados por profissionais negras nas principais áreas de criação, e que trabalhem com narrativas e/ou personagens que refletem sobre a (sua) negritude. Este segundo ponto é mais delicado pois é importante dizer que as cineastas negras obviamente podem e em várias ocasiões desejam não tratar explicitamente da temática racial, já que a vivência de uma pessoa não deve ser reduzida apenas à sua raça sendo esta mais uma faceta violenta e limitadora deste processo. Como bem aponta André Novais Oliveira (2016) sobre seus pensamentos do que seria um cinema negro:

Tá meio em processo ainda. Eu acho que é interessante falar que existe um cinema negro. Pelo menos agora eu não vejo uma coisa ruim dessa coisa de falar, só que tem essa questão assim de pensar que tem que ter filmes mais diretos, mas tem que ter filmes indiretos também que simplesmente é um cineasta negro falando sobre uma coisa que ele quer contar. Então é algo que está em processo dentro da minha cabeça, mas eu acho válido. Tocar pelo menos na questão do cinema negro de ser um cinema feito por negros. Não equivale colocar um limite do que que é, do que não é e o que pode ser, do que não pode, da maneira que pode ser falada. Então, tomar cuidado. (OLIVEIRA, 2016 in MONTEIRO, 2017, p. 139).

O cineasta é sócio-fundador da produtora mineira Filmes de Plásticos que completou 10 anos em 2019 e iniciou-se somente com curtas que logo chegaram na Quinzena de Realizadores em Cannes por uma obra também de André, *Pouco mais um de mês* (2013) e posteriormente com *Quintal* (André Novais, 2015) e *Nada* (Gabriel Martins, 2017). Em 2014 lançou seu primeiro longa chamado *Ela volta na quinta* que é um dos filmes objeto desta pesquisa, com financiamento muito reduzido referente à uma produção de curta-metragem utilizando-se de cenários caseiros e sua própria família como atrizes e atores principais da trama que gira em torno do processo de fim do casamento de sua mãe e seu pai, Zezé e

Norberto. André e sua companheira Élide, juntamente com seu irmão Renato e sua cunhada vivem diferentes etapas de suas relações amorosas. Em Monteiro (2017) encontra-se um pouco da trajetória dificultosa da obra:

[...] Foi o primeiro filme do cineasta com recurso advindo de um edital público de fomento à produção audiovisual. Porém, segundo o diretor, o prêmio, no valor de R\$ 87 mil, era para realização de um curta-metragem, no entanto, segundo o diretor, ao perceber que ainda havia história a contar, resolveu fazer um longa-metragem. O projeto ainda foi contemplado pelo edital Rumos do Itaú Cultural, no valor de R\$ 150 mil reais, para a finalização.

Não muito diferente de seus trabalhos anteriores, *Ela Volta na Quinta* (2014) circulou nos principais festivais nacionais e internacionais. O filme foi ganhador do prêmio máximo no X Panorama Internacional Coisa de Cinema, em Salvador, e na VI Semana dos Realizadores, no Rio de Janeiro. Por meio da distribuição da Vitrine Filmes, chegou ao circuito comercial brasileiro em 2015, sendo exibido nos cinemas em dez cidades pelo país (MONTEIRO, 2017, p.118).

Já *Temporada*, o segundo filme que é parte central deste trabalho, lançado poucos anos depois tem como premissa a história de Juliana que ao ser chamada para um emprego muda-se de sua cidade natal Itaúna para Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte enquanto espera pela chegada de seu companheiro Carlos. Além da exibição nos cinemas e em festivais importantes como o Festival de Locarno na Suíça em 2018 e a Mostra de Cinema de Tiradentes 2019, a obra que foi bastante aclamada na 51ª edição do Festival de Brasília tendo recebido o prêmio de melhor atriz para Grace Passô, melhor filme e melhor direção para André Novais. Além disso, também entrou para o catálogo da plataforma de streaming Netflix no ano seguinte, a primeira obra da produtora a conseguir esse feito. Todos esses reconhecimentos colocam a produtora mineira e o cineasta em uma visibilidade pouco alcançada por cineastas negros no país e destacam a relevância e qualidade de sua obra.

A singularidade dos filmes de Novais se dá por vários motivos entre eles o enfoque no cotidiano e dramas comuns na vidas das personagens, pela naturalidade dos diálogos fortemente carregados pelo sotaque de Contagem, a exploração da paisagem urbana da cidade especialmente as áreas periféricas, o aspecto documental dessas imagens com o uso de locações, paisagem sonora característica, uso de atrizes e atores não-profissionais, entre outras. Um ponto muito relevante em sua filmografia é a construção das narrativas e personagens negras, pois nenhuma das obras tem por foco trabalhar o racismo mas paradoxalmente (ou não) são extremamente antirracistas. Nas palavras do cineasta:

Eu acho que tem sim e acho que tem uma coisa que é direta e algumas pessoas acham que não é direta, mas é direta. E é uma coisa bem característica de uma coisa de detalhes. De tomar bem cuidado com os personagens negros que estão sendo inseridos nos filmes. Então tenho todo esse cuidado e essa meio que uma guerra simbólica de colocar pra fora os personagens negros que nem sempre estão

envolvidos em questões de tráfico de drogas, com violência, com coisas que...questões sociais, né. Então acho que tem esse cuidado que eu acho muito importante e que tenha a representatividade de mostrar personagens negros, de mostrar uma família negra como o “Ela Volta na Quinta” ao invés de mostrar uma família branca, eu acho que isso é algo totalmente político. Eu diria que está sendo feito mais vezes e é simplesmente representar a família negra no filme. Acho importante. E tem no caso da Filmes de Plástico no todo tem obras mais diretas também como o “Rapsódia para o Homem Negro” do Gabriel. E tem projetos mais pra frente e eu acho que virão de uma forma mais direta também. Eu gosto de pensar assim, que só essa questão da representatividade acho que é algo muito importante. (OLIVEIRA, 2016, sem página *in* MONTEIRO, 2017, p.138-139).

Enquanto Zezé, idosa e matriarca de uma família de dois filhos já adultos sofre com um adoecimento grave de saúde e passa por um processo de possível divórcio, Juliana é uma jovem casada há alguns anos, introvertida e sem amigas que se muda para uma cidade nova para trabalhar, e espera pela chegada de seu companheiro. Narrativamente o objeto de interesse são as relações afetivas o que perpassa diretamente pela subjetividade das personagens e mesmo a raça sendo sutil é inerente à elas como acontece muitas vezes na vida cotidiana das pessoas negras. As duas personagens estão imbuídas de um sintoma social grave denominado como solidão da mulher negra que consiste no isolamento e aversão vivido por mulheres a partir desse lugar social racializado no que concerne à sua auto-estima e as relações interpessoais, especialmente amorosas. Quanto à primeira característica podemos destacar o fenótipo ou a aparência física: começando pelo cabelo já que há uma tendência das meninas *precisarem* alisar o cabelo crespo muito novas ou mantê-los sempre presos. hooks afirma que “[...] as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado” (bell hooks, 2014, sem página); em segundo ao peso e estrutura corporal já que se muito “encorpadas” (com peitos e bundas grandes) estão suscetíveis à abusos e violências sexuais mesmo crianças, e se gordas são extremamente rechaçadas e ridicularizadas; e por último e mais importante, o tom de pele e os traços que quanto mais negros e mais escuros mais rejeitadas e violentadas serão.

Também denominada de pigmentocracia (quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão ela sofre), o colorismo estaca um tipo de discriminação que enfatizava os traços físicos do indivíduo, questões determinantes para revelar o valor que a ele seria dado em sociedade. Dessa forma, aspectos fenotípicos como um cabelo notadamente crespo, um nariz arredondado ou largo que são associados à descendência africana, também influenciam no processo de discriminação no denominado colorismo.

Ainda que não consideradas como brancas, tem-se que os negros de pele mais clara gozam da possibilidade de serem tolerados em ambientes de predominância branca. Uma vez que o negro de pele mais clara, mesmo sendo identificada como “negro” pela sociedade racista - significando que ele não tem o privilégio de desfrutar dos

mesmos direitos que uma pessoa branca - ainda assim é mais confortável aos olhos da branquitude pode por isso ser “tolerado” em seu meio. Temos aqui um lado muito importante a discriminação colorista: a pessoa negra é tolerada, mas jamais é aceita, uma vez que aceitar este negro seria reconhecer a existência de uma discriminação racial (SILVA, 2016, p.12).

Quanto à auto-estima intelectual as mulheres negras tendem a ser inferiorizadas e consequentemente inseguranças, se recusando a expressar aquilo que se pensa ou tentando alcançar novos patamares para se provar aquilo que é ou que sabe.

Como acadêmica, por exemplo, é comum dizerem que meu trabalho acerca do racismo cotidiano é muito interessante, porém não muito científico. Tal observação ilustra a ordem colonial na qual intelectuais negras/os residem: “você tem uma perspectiva demasiada subjetiva”, “muito pessoal”; “muito emocional”; “muito específica”; “esses fatos são objetivos?”. Tais comentários funcionam como uma máscara que silencia nossas vozes assim que falamos. Eles permitem que o sujeito branco posicione nossos discursos de volta nas margens, como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro, como norma (Kilomba, 2019, p. 51, 52 in MEIRELLES, 2019, p. 30).

Estaticamente também são o perfil social menos encontrado em espaços de poder e que ocupam majoritariamente posições e profissões vistas como subalternas em especial a de trabalhadora doméstica, que é uma reprodução social dentro das famílias negras e herança direta do sistema escravocrata¹¹. O direito à sua própria subjetividade é negado em todos os níveis possíveis incluindo o de se mostrar vulnerável, de sentir dor sendo as principais vítimas, por exemplo, da violência obstétrica¹², e em última instância à própria vida já que são as que mais morrem pela ilegalidade do aborto ou pelo crime de feminicídio¹³.

As mulheres negras geralmente são associadas como objetos de muita força e poder em suas famílias mas isso muitas vezes as privam de que possam reconhecer que também necessitam de afeto, cuidado e carinho. A solidão persiste nas relações interpessoais: de amizade quando suas histórias e dores não são acolhidas de uma maneira empática; familiares, por serem quem principalmente lidam com o cárcere e a morte de jovens negros, quando são abandonadas por seus companheiros e exercerem a maternidade solo, não

¹¹ ENTREVISTA: “O trabalho doméstico é hereditário para as mulheres pretas”, diz Preta-Rara. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/entrevista-o-trabalho-domestico-e-hereditario-para-as-mulheres-pretas-diz-pr-eta-rara/>>. Acesso em 31 mai. 2020.

¹² Parto, mulher negra e violência: *corpos invisíveis?* (SANTOS; OLIVEIRA; SOUZAS). Disponível em: <<http://docs.bvsalud.org/biblioref/2019/10/1021622/bis-v17n2-saude-e-direitos-sexuais-112-119.pdf>>. Acesso em 31 mai. 2020.

¹³ *Machismo mata, e mulheres negras são as que mais morrem* (SILVEIRA, 2019). Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/humanista/2019/11/19/machismo-mata-e-mulheres-negras-sao-as-que-mais-morrem/>>. Acesso em 31 mai. 2020.

performar feminilidade, não ser héterossexual; e amorosas ao serem preteridas seja por homens e mulheres, brancos ou negros por outras mulheres e homens brancos, que a vêem somente como uma pessoa para se ter relações casuais mas quase nunca uma relação estável e profunda.

Os filmes de Novais estão interessados em representar a subjetividade de suas personagens, quem elas são, por quem e como sua vida são formadas, suas casas, suas famílias, como se dão a relação com seus respectivos companheiros. As personagens são plurais e únicas. Os filmes não seriam o mesmo se não fossem feitos por Novais, um cineasta negro contemporâneo e nem se suas personagens não fossem negras; nenhum dos filmes são panfletários mas ambos são extremamente progressistas no que concerne ao tema da representação negra no cinema brasileiro.

Ao deslocar o centro de suas narrativas dos paradigmas comuns encontrados no cinema especialmente nas obras feitas por pessoas brancas, *Ela volta na quinta* e *Temporada* se tornam marcos de narrativas negras às quais outras pessoas podem se inspirar e se projetar nas telas, podem se humanizar, podem acreditar que o cinema também tem espaço para suas histórias de vida por mais cotidianas que sejam. São cotidianas mas muito complexas levando em consideração aos diversos eixos de opressão à que estão submetidas e quais as potências que surgem dessas vivências racializadas. “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser, e portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (hooks, 2019, p. 63). A escolha sobre pesquisar a partir destas obras vem do contexto cinematográfico mencionado que infelizmente privilegia a dor, o apagamento, a hiperssexualização de corpos negros e me alio a hipótese de hooks (2019) sobre a potência revolucionária de novas representações, do “amor à negritude” principalmente aquelas que tratem de afeto negro feminino. De acordo com a autora:

Sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer. De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outras perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos, nos inventarmos de modos que sejam libertadores. Sem isso, como poderemos desafiar e convidar os aliados não negros e os amigos a ousar olhar para nós de jeitos diferentes, a ousar quebrar sua perspectiva colonizadora? (bell hooks, 2019, p. 32-33).

Deste modo, os dois principais objetivos desta pesquisa são em primeiro lugar, entender como está construído as suas próprias subjetividades e em suas relações interpessoais seja de ordem familiar, fraterna e principalmente amorosa das protagonistas femininas nas obras filmicas selecionadas, e em segundo o por quê tal representação se destaca na cinematografia brasileira no que concerne à negritude feminina. Sendo assim, pensamos em conjunto com os postulados de Ferreira (2020) que nos aponta o seguinte:

Nesse sentido, vale destacar que a investigação integrada de gênero e raça é uma das lacunas na pesquisa em Comunicação e Cinema no Brasil, conforme atesta Ferreira (2017) ao analisar como o histórico não reconhecimento de raça no país e a fraca confluência entre a crítica feminista brasileira e os estudos de mídia (principalmente de origem anglo-americana) determinam a escassez de pesquisas sobre mulheres negras.

Utilizando-se da análise narrativa e filmica das protagonistas femininas, este trabalho tem como principais referências para esta análise tem-se as pesquisadoras Carolinne Mendes da Silva (2013) e Ceiza Ferreira (2020) que em seus trabalhos aqui selecionados promoveram análises filmicas que conjugam profundamente com os aspectos históricos-sociais para se pensar a sociedade brasileira - neste caso através do campo de cinema e audiovisual e seus impactos nas subjetividades das pessoas negras e na manutenção do racismo. Outro importante aporte é o que hooks (2019) destaca no trecho contido no livro *The Power of the Image: Essays on Representations and Sexuality* de Annette Kuhn para tratar da importância das leituras feministas das imagens:

para desafiar a representações dominantes, é necessário antes de tudo compreender como elas funcionam, para então procurar os pontos de possíveis transformações produtivas. Desse entendimento brotam várias políticas e práticas de produção cultural de resistência, entre as quais estão as intervenções feministas [...] há uma outra justificativa para uma análise feminista das imagens dominantes das mulheres: não poderiam elas nos ensinar a reconhecer inconsistências e contradições dentro das tradições dominantes de representação, a identificar os pontos de partida para as nossas intervenções - rachaduras e fissuras através dos quais é possível capturar vislumbres do que seria possível em outras circunstâncias, visões de “um mundo fora da ordem que não é visto nem pensado normalmente?” (KUHN, 1995 in hooks, 2019, p. 154).

Após esta introdução, o segundo e terceiro capítulo desta pesquisa são dedicados aos filmes analisados *Ela volta na quinta* e *Temporada*, respectivamente. Ambos perpassam a forma e a representação filmicas e a construção das personagens propostas por Novais para as protagonistas femininas, Zezé e Juliana.

Em complemento ao tema da representação e da autoria de Novais, pretende-se explorar a relação de afeto estabelecida entre os filmes e o público, primeiramente com a análise feita pela autora e em segundo pela percepção da crítica cinematográfica às obras. “No cinema, o afeto se dá no espaço existente entre o filme e o espectador, ele acontece no encontro. Esse espaço liminar coloca em relação diferentes intensidades, as produzidas no interior do corpo-filmico e aquelas que emanam do corpo do espectador” (BASTOS, 2016, p. 29).

Ainda de acordo com Bastos (2016),

A ideia de afeto como algo pré-pessoal, anterior a uma codificação das emoções, nos deixa a impressão de algo que não é possível apreender com precisão e portanto com pouca relevância para os estudos de cinema e audiovisual. Entretanto, por mais que seja autônomo de intencionalidades e desejos individuais pré-estabelecidos ele se faz presente nas obras, e influencia diretamente na forma como os filmes são percebidos pelo espectador, mas especialmente na forma como são construídos. Estudar os afetos e voltar a atenção para como ele se constrói no interior da narrativa e como ele dado a ver e a sentir na relação com imagem e o som. Por isso é importante olhar tanto para a experiência filmica, quanto para as intensidades despertadas na imagem através dos eventos afetivos expressivos (BASTOS, 2016, p.39).

A bibliografia é formada majoritariamente por escritas negras com foco no cinema negro brasileiro e na representação negra no cinema, mas de outras que conjugam diretamente com o tema trabalhado como racismo, feminismo e subjetividades. De forma complementar decidimos deliberadamente privilegiar escritas brasileiras, de mulheres ou homens mesmo que não-negros levando em conta que o arcabouço teórico é tão importante quanto o conteúdo aqui trabalhado. Frisamos também que essa pesquisa foi realizada integralmente durante o período de isolamento social devido à pandemia do novo coronavírus (Covid-19) o que impossibilitou o acesso à bibliotecas e à conteúdos físicos o que limita ainda mais as referências, principalmente negras que normalmente já possuem alcance mais limitado.

2. A Zezé de *Ela volta na quinta*: a figura da mãe e a responsabilidade do afeto ou no popular quem cuida de quem cuida?

2.1. “Eu to cansada”: a protagonista Zezé

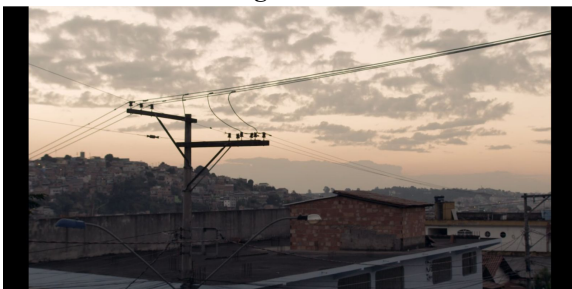
Zezé é uma mulher negra de pele clara, idosa e dona de casa que sofre com graves problemas de saúde (provavelmente diabetes) tendo constantes desmaios e pressão alta o que preocupa muito a família que entende que seu estado de saúde está cada vez mais sensível.

Ainda assim, ela não costuma pedir ajuda e nem se cuidar muito, preferindo não ser levada a hospitais e incomodar seus familiares. Tem permanecido mais calada e sem dizer como se sente tanto física ou psicologicamente para não criar conflitos. É mãe de dois filhos adultos na faixa de 30 anos, André e Renato, e é casada há mais de 30 anos com Norberto. É muito gentil e carinhosa com os filhos, especialmente com André que parece ser o mais próximo à ela. Zezé é uma mulher gorda de baixa estatura, usa na maior parte do tempo roupas bastante confortáveis e usuais do dia-a-dia e não demonstra ser muito vaidosa e preocupada com sua aparência. Tem cabelos curtos e crespos com vários fios brancos que estão sempre soltos e com alguma tiara enfeitando-os. Diferentemente de Norberto nesta etapa da vida não demonstra ter nenhum interesse amoroso fora do casamento e nem outras pretensões que extrapolem as suas ocupações como dona de casa e mãe. Carrega uma sensação de trabalho “já feito” com os filhos mas transparece uma grande vontade de ainda fazer parte de suas vidas e futuros casamentos assim como apoiá-los em seus sonhos profissionais. Parece acomodada com o seu cotidiano e sua vida a não ser pelas constantes brigas com o marido, especialmente sobre o conhecido caso extraconjugal dele com Tati, uma mulher mais nova, que não são mostradas mas sabemos pelo relato dos filhos. Por não conseguir colocar um fim nesta situação, nenhuma das pessoas próximas parece estar mais disposta a ouvi-la repetir as mesmas histórias e angústias.

A segunda sequência do filme que se inicia com um plano geral de uma paisagem urbana formada por algumas casas de classe baixa envoltas por um muro onde logo atrás há uma comunidade, e banhada por um céu nublado com leves rosados (Figura 1) segue-se para um quintal de muro gasto já escuro quase todo coberto com cimento mas com tijolos ainda por aparecer (o que se estende às casas vizinhas), a mangueira enrolada no que parece ser a carcaça de um pneu, uma pequena parte da parede da casa melhor conservada e com acabamento e um cachorro que passa; ouve-se sua respiração e o som ambiente do bairro (Figura 1.1.). Os próximos planos prenunciam o adoecimento de Zezé que desmaia sozinha em casa durante o dia. A televisão grande da sala está desligada. Ela prefere olhar pela janela de onde se vê uma ou mais árvores (Figuras. de 1.2. a 1.4.). No plano 3, que é um conjunto da personagem na sala de estar, ela está de costas envolta por uma sombra que delinea o seu corpo. Ela começa a pôr a mão no rosto como se não se sentisse bem no que o plano 4 se aproxima em um close em $\frac{3}{4}$ e vê-se que ela se apoia nas grades que recobrem às janelas, e

ouvimos um baixíssimo gemido de dor. Zezé se mexe até sair de quadro pela direita, caindo de forma leve no chão no plano 5 que volta a mesma posição de câmera do plano 3.

Figura 1



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 1.1



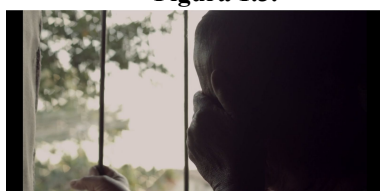
Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 1.2.



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 1.3.



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 1.4.

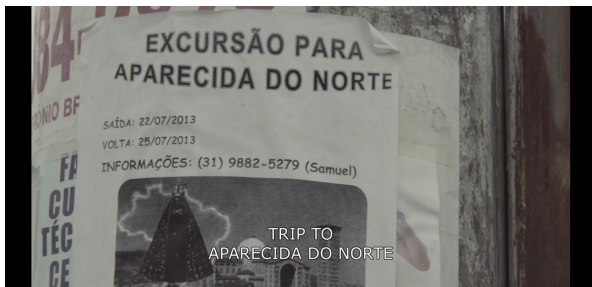


Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Zezé é católica e na história vê o anúncio enquanto caminha pela rua de uma excursão à cidade de Aparecida do Norte (SP) onde está a santa que é a padroeira do Brasil (Figs. 2 e 3) para a qual decide ir. O título *Ela volta na quinta* remete-se ao dia de retorno da personagem para casa. Ao se despedirem no embarque do ônibus de viagem nota-se mais uma vez o distanciamento afetivo de Zezé e Norberto que se cumprimentam com um beijo rápido sem abraços (Fig.4), mas o último parece se sentir bastante sozinho sem a companheira em casa (Fig. 5). Essa viagem marca uma transição na vida de Zezé que volta decidida a se divorciar de Norberto, algo que é muito temido pelos filhos (Fig. 6). Para a amiga que acompanha durante a viagem e para o qual é a primeira que anuncia a sua decisão ela diz que estando um pouco distante conseguiu ver as coisas por outro ângulo. Então como os filhos já estão prestes a se casar e morar com as suas companheiras, se Norberto preferir continuar se relacionando com Tati, ela prefere vender a casa da família e dividir o dinheiro com ele de modo que se sigam novos caminhos. Zezé pretende morar na mesma região, o que demonstra que ainda assim ela gosta de onde vive e há um laço afetivo com o bairro e seus moradores. Apesar disso, após seu retorno em um dia qualquer ela está caminhando por uma calçada

movimentada e novamente desmaia em frente de uma loja. Mesmo sendo socorrida por transeuntes que chamam uma ambulância para ela, dessa vez Zezé não sobrevive (Fig. 7).

Figura 2



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 3



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 4



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 5



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 6



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 7



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

2.2. “[...] O seu avô era assim tipo ocê assim e eu lembro quando eu vejo essa luta assim, eu lembro direitinho dele... Não sei se é a questão do signo né, cês dois são de câncer”:
Novais, o olhar para o feminino e para a periferia de Contagem

Tendo como base a pesquisa de Lina Távora denominada *Cinema de Intimidade - proposta de gênero para o novo cinema brasileiro* (2010) que ao trabalhar com a representação do amor no cinema de ficção no período conhecido como pós-retomada

iniciado em 2003, Shinoda (2017) vai destacar uma possível classificação em duas categorias para esse tipo de produção: a comédia romântica e de costumes e o cinema de intimidade.

Para Távora, a principal diferença entre as duas categorias, ou entre os dois gêneros, como ela prefere, é que o filme íntimo deve, além de abordar a temática dos relacionamentos amorosos e da intimidade, ter uma estética própria que rompe com o apelo fácil e predominantemente mercadológico das comédias românticas e que problematize as questões afetivas e sexuais decorrentes desse tipo de relação (SHINODA, 2017, p. 78).

Como se confirma ao longo deste texto, no conteúdo e na forma *Ela volta na quinta* corresponde a essas duas principais características de um cinema de intimidade. Na cinematografia proposta por Novais percebe-se um certo distanciamento da câmera daquilo que se filma sendo que a grande maioria da decupagem do filme é composta de planos conjuntos fixos onde mostra-se as personagens e o espaço em que ocupam, embora eventualmente tenha o uso de panorâmicas e câmera na mão de forma a acompanhar o movimento feito por elas (Figs. 8, 9 e 10). Há alguns planos-sequências sem o uso artificial da montagem ou um uso muito reduzido utilizando-se de planos mais próximos apenas quando muito necessário sem que isso seja tão frequente como na montagem narrativa. Outros elementos que corroboram para que a espectadora seja afetada pelo filme são o uso de locações caseiras, atrizes e atores não-profissionais, atuação improvisada, luz natural, o que no caso de Novais sempre está associado às pessoas que ele conhece e o lugar onde cresceu e viveu. No caso de *Ela volta na quinta*, as personagens conservam os nomes reais das pessoas que a atuam, a família representada é a sua própria, na casa que também é a sua, com a sua maneira própria de falar, de se vestir, de se portar, na cidade e comunidade em que nasceu. André-personagem também é cineasta independente com dificuldades de sobreviver deste trabalho. Com isso surgem várias dúvidas na identificação do gênero do filme nos catálogos e mais importante que isso na percepção do público, já que a proximidade entre aquilo que se ficcionaliza é tão próxima do real, que faz com que o relato pareça altamente autobiográfico tamanho é o olhar afetuoso impressa na obra. Lins e Mesquita (2008) apontam que

[...] um certo tipo de cinema faz da incerteza e da oscilação entre a crença e a descrença a condição essencial do espectador. Uma instabilidade que o obriga a se confrontar com os seus limites e perceber que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida” (Comolli, 2004, p. 418). Uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há absolutamente nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado, e que saber disso já é, no mínimo, um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa a nossa volta [...] (LINS; MESQUITA, 2008, p. 82).

Figura 8



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 9



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 10



Fonte: *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2014)

O filme demonstra a potência do cinema híbrido, categoria que tensiona a fronteira entre ficção e documentário e que surge com força no cenário contemporâneo marcado pela subjetividade consciente das criadoras em suas produções, como afirma Shinoda (2017):

A partir dos anos 2000, as experimentações de linguagem se tornaram mais frequentes na produção brasileira. Os limites da representação são testados, passeia-se pelo campo da autorrepresentação, adentra-se uma expressão mais subjetiva, flerta-se com um tom ensaístico, faz-se uso da metalinguagem.

Com isso, surgem recursos interessantes como a narração em off, que traz o ponto de vista do entrevistado, e não mais do entrevistador. Outra novidade é que o olhar do cineasta volta-se para objetos mais próximos, muitas vezes para as suas próprias experiências. A tipificação é substituída pela história singular e íntima. As interpretações totalizantes são abandonadas e os espaços de significação lacunar tomam seu lugar (SHINODA, 2017, p. 41).

A autora ainda assinala que

Essas experimentações contribuem para embaçar as fronteiras entre o que é documentário e o que é ficção, pois manejam recursos presentes nos dois gêneros.

[...] elas possuem abordagens muito distintas para fazer esse tensionamento, mas possuem como traço comum a capacidade de perturbar o espectador, afinal, aqueles indexadores de gênero aos quais ele está acostumado já não são mais tão claros. Ao ser jogado na incerteza, o espectador se faz ciente de que a imagem pode sim ser manipulada, pois aquela ideia de autenticidade e verdade que tão irrefletidamente atribuímos a ela é algo facilmente questionável. Essas produções pedem que o espectador interaja com o cinema e o mundo de forma mais atenta e crítica (SHINODA, 2017, p. 41-42).

Essas escolhas fazem com que o resultado da obra seja necessariamente menos comercial já que a espectadora precisa ter a sua atenção redobrada pois não está claro e pré-anunciado pela montagem quando a informação passada será de grande importância, fazendo com que a recompensa da contemplação seja a própria compreensão da narrativa e de seus conflitos. Além disso, a ideia de se transportar para a diegese vivendo-a de uma maneira mais “próxima da realidade” é uma dimensão que corrobora para a representatividade que é alcançada pelo filme e pela experiência afetiva na vida e subjetividade de suas personagens.

O principal cenário do filme é a casa da família composta de eletrodomésticos conhecidos numa casa de classe média baixa a exemplo da televisão de tubo ou aparelhos de rádio já ultrapassados tecnologicamente para a época, e móveis e objetos que parecem bastante gastos e antigos como a cama de madeira no quarto, o cobertor velho ou as panelas manchadas no fogão; já na parte externa da casa, o quintal com muro de concreto sem acabamento apresenta de forma clara a ação do tempo com manchas escuras nas paredes. Sendo assim, nem o tamanho e a decoração da casa são vastas deduzindo-se que os objetos foram sendo assimilados conforme a necessidade e a possibilidade financeira de adquiri-los e não de maneira pré-concebida, o que contrasta com a casa da senhora que Norberto atende em seu trabalho, por exemplo, com uma cozinha ampla, muito clara e iluminada marcada pela cor branca nas paredes e objetos composta de móveis novos e planejados, eletrodomésticos modernos e área externa com jardim bem cuidado. Além disso, um dos filhos do casal, Renato mora num conjugado feito na parte de cima da casa, uma realidade que é comum em famílias mais pobres que só possuem uma propriedade. A cidade em que a família vive, Contagem, é marcada por uma grande população operária que quase todos os dias enche as ruas em trânsito, na ida e volta do trabalho no transporte público ou veículos próprios e eventualmente saem para momentos de consumo e lazer. Nas ruas vê-se diversos anúncios publicitários

regionais, desde shows até novos negócios como lavas-jatos e ouve-se quase sempre o som do tráfego de carros, motos e ônibus juntamente com o burburinho causado pelas vozes das pessoas. A paisagem sonora é geralmente composta de uma ambientação realista de cada espaço; por exemplo, diferentemente das ruas, as cenas em casa ou internas são muito mais silenciosas e com sons mais distantes. Eventualmente há o uso de trilhas musicais extra-diegéticas como no início e no fim da trama.

“Filmar o cotidiano é o que me fascina mesmo. Isso de trabalhar com coisas que são minhas. E aí a gente não entende porque gostamos tanto de filmar a gaiola velha no quintal, esse muro chapiscado. Mas me passa uma coisa muito boa. E é isso”, explica o cineasta” (SHINODA, 2017, p. 110-111). A análise narrativa e fílmica proposta neste trabalho conjuga com três críticas cinematográficas sobre o filme, duas feitas à época do seu lançamento na 47ª edição do Festival de Brasília por Arthuso (2014) para a Revista Cinética e Heitor Augusto (2014) para Interlúdio, e a terceira feita tempos depois quando o filme estava em cartaz nos cinemas brasileiros por Juliano Gomes (2016) também presente na Cinética. Um ponto a se destacar é que os dois últimos críticos citados são negros e infelizmente alguns dos únicos a alcançar maior notoriedade no cenário cinematográfico brasileiro.

O crítico Arthuso (2014) vai dizer que

Ela Volta na Quinta é um filme de retratos. Sua construção é um alargamento do “instante decisivo” no decurso do tempo. O conjunto desses retratos compõe o naturalismo intimista do filme. Num festival de Brasília marcado por filmes de tom mais agressivo em sua política ou que não poupavam a força na mão de suas sensações e idéias, *Ela Volta na Quinta* é o filme sereno da vez. Existe uma doçura no tratamento das personagens que preserva sua integridade frente à possibilidade de exotismo de uma família de subúrbio, com pais idosos se separando, um filho cineasta com dificuldades financeiras, outro com sonho de construir sua própria família. Não é a doçura do respeito, mas a da lealdade: os atores-parentes se entregam ao filme, que retribui tentando respeitar essa entrega (ARTHUSO, 2014, sem página).

Podemos analisar a sequência em que André e Renato conversam enquanto estão no computador, aqui com a ideia de que a cena só “para” para a conversa dos dois por conta de um detalhe banal, o de esperar o vídeo carregar. A cena é composta de apenas 3 planos e 2 cortes: no plano 1 vê-se André na diagonal, sentado na cama e Renato de costas; o plano 2 é um primeiro plano de Renato que conversa com André fora de quadro; e no plano 3 repete-se o plano 1. A sequência no total dura 11,7” enquanto o plano 2 de Renato permanece por 8,13” (Figs. de 11 e 11.1.) sendo essa a primeira vez que o conflito principal, a possível separação de Zezé e Norberto é mencionada na trama em quase 30 minutos de projeção.

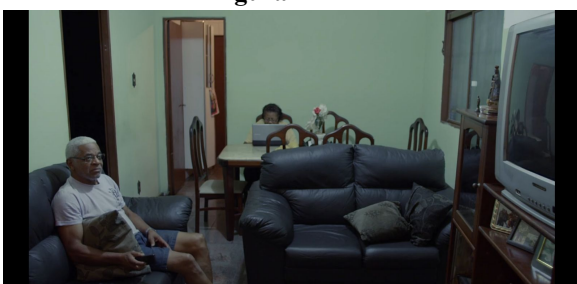
Figura 11

Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 11.1.

Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Em complemento também utiliza-se a técnica de encenação com profundidade de campo em que o enquadramento se torna fechado com a movimentação em cena e não com o corte. Para exemplificar, ilustramos a cena em que Zezé e Norberto dançam na sala de casa formada por um plano conjunto $\frac{3}{4}$. A cena que dura quase 5 minutos começa com Norberto sentado no sofá em primeiro plano à esquerda do quadro enquanto Zezé em segundo e centralizada procura uma música no computador com a cabeça mais baixa que levanta quando fala com ele. Logo depois, Norberto se levanta e a convida para dançar a música que Zezé procurava para ouvir. Depois de certa insistência, Zezé aceita e Norberto a busca na cadeira da mesa. Eles dançam no espaço entre o sofá e à televisão em frente à mesa que Zezé estava e agora estão muito próximos da câmera do que início do plano (Figs. de 12 a 12.5.), o que resulta em planos americano e médio dos dois que giram em 360° para a câmera.

Figura 12

Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 12.1.

Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 12.2.**Figura 12.3.**



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 12.4.



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 12.5.



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

O trabalho de análise de *Ela volta na quinta* se torna pertinente a partir do momento em que tomamos os aspectos de roteiro no que concerne à construção das personagens mas também da relação afetiva entre filme e espectadora que neste caso pode vir da identificação surgida a partir de situações e sentimentos universais como luto, divórcio, adoecimento de um parente próximo, e mais ainda da relação entre a representatividade da subjetividade e realidade social retratada, camada esta que é alcançada especialmente por seus respectivos pares que se projetam na performance realista da família Novais. No recorrido histórico feito por Bastos (2016) sobre a teoria dos afetos, a autora destaca que

A virada afetiva é a vinda dos afetos para o centro da cena contemporânea, não apenas nas manifestações artísticas, mas também nas relações políticas e sociais. O engajamento afetivo do espectador na imagem está relacionado à força performática afetiva envolvida na relação entre os corpos presentes dentro e fora da imagem. A performance se configura então como um dos elementos colaboram para tornar o afeto uma chave de análise relevante e necessária dentro da teoria do cinema (BASTOS, 2016, p.41).

Na crítica de Arthuso (2014) quando recém-lançado o filme no Festival de Brasília há uma interpretação possível do que seria o afeto nos filmes de Novais:

A presença da família e do próprio André resguarda o tom ameno do filme, muito pelo trabalho de atuação. Falar em atuação não é impreciso, mas em *Ela Volta na Quinta* o termo não é suficiente. Para além de “encarnar uma personagem”, existe uma presença física que parece insuperável como índice de realidade. Por sua vez, é a relação afetiva – entre as personagens, e da câmera com elas – o fio condutor do

filme. O afeto tornou-se uma pedra de toque do cinema brasileiro até se tornar um conceito vazio, usado criticamente para valorar filmes cujo olhar está voltado inteiramente para a subjetividade e o grupo ao redor, formado por ligações de amizade, familiares ou convivência. Se o critério de valoração é esse, como lidar com *Ela Volta na Quinta*? O filme de André Novais é o mais afetivo dos seis longas-metragens exibidos em Brasília – chego a arriscar ser ele o mais afetivo dos filmes exibidos no Brasil esse ano. O afeto, no caso, diz respeito a “ser afetado pelo sentimento de júbilo e melancolia ao redor do autor”. *Ela Volta na Quinta*, então, cumpre esse papel: as personagens afetam e são afetadas pelas outras, as cenas dedicadas a determinada personagem só existem em ligação direta com as de outra personagem, e a câmera trabalha afetada pela presença física daquelas pessoas. Afetar e ser afetado é a *mise en scène* de *Ela Volta na Quinta* (ARTHUSO, 2014, sem página).

Já Augusto (2014) relata a dificuldade de escrever sobre o filme:

O fato é que, apesar de *Ela Volta na Quinta* ser um filme de coisas muito simples (família, amor, morte, vida, memória, relações, futuro – dos que ficam e dos que foram), há uma sensível dificuldade falar dele sem cair nem em lugares comuns, nem na tentadora orgia de adjetivos (a ferramenta mais usada por um crítico para cortar caminho ao caminhar em direção ao filme). [...]

Esse limite das palavras surge também ao falar do filme de André Novais de Oliveira, num registro diferente, porém. *Ela Volta na Quinta* não tem o mesmo interesse em causar um curto-circuito no entendimento do que é cinema como o faz Tião, **mas as coisas que ele traz e como traz representam um desafio para reconstruir em texto a experiência estética** (AUGUSTO, 2014, sem página, grifo nosso).

Em relação à direção de Novais, Gomes (2016) analisa que

Há uma espécie de “sede descritiva” que compõe a atmosfera do filme, alimentada por uma precisão perspectiva. O trabalho em longa-metragem permite perceber com mais clareza as minúcias de um manejo com as distâncias. Uma ambivalência das escalas se produz na medida em que é claro que os elementos estão intimamente relacionados com o espaço à sua volta, mas não parece haver, afinal, uma instância que prevalece. Nem o meio subjuga a experiência afetiva humana, nem a individualidade prevalece sob as linhas de força macro. Toda atenção aos trajetos de Norberto e de Renato, o gesto de mostrar seus caminhos, soa como a construção de espaços de ação subjetiva dos personagens: vemos eles “sentindo” (GOMES, 2016, sem página).

Como apontado por Arthuso (2014), o afeto na obra extrapola a ideia de personagens que estão somente relacionadas uma à outra e faz com que sejam somente afetadas entre si, pela câmera que as filma e por fim com o público. Neste trecho da crítica de Gomes (2016), quero destacar a última ideia de ver as personagens “sentindo” e a capacidade da obra de captar isso através do cinema reconhecidamente por filmar ações. Então vem a dificuldade de Augusto (2014) de descrever tudo isso que é visto em palavras. Deste modo, a junção de todas as escolhas formais da direção e o resultado destas na percepção do público representado aqui pela crítica fazem com que a experiência estética de *Ela volta na quinta* seja possível de ser

analisada pela perspectiva de um cinema afetivo. Uma das grandes contribuições da obra é naturalizar as vivências de pessoas negras (e de corpos não-padrões ou de faixa etária mais avançada) numa narrativa que é protagonizada por elas na tentativa de desenvolver suas subjetividades; o que está em foco não são fatores macros como a desigualdade social ou o racismo ou objetivos como conseguir um emprego, mudar de casa e etc e sim os conflitos e tensões dentro de suas relações familiares e afetivas e como cada uma se sente e age em relação à elas. Apesar disso, como também destacado por Gomes (2016) há uma relação estreita com o território da cidade e com as particularidades dele sobre o cotidiano vivido.

2.3. “E também chega um ponto que a gente tem que resolver mesmo as coisas”: Zezé foi forte o tempo todo mas talvez não precisasse

Mesmo que no bairro periférico em que vive a família possa se refletir as desigualdades latentes no ambiente urbano afastado do centro e de bairros nobres como problemas estruturais de mobilidade urbana, saneamento básico, segurança pública ou que seus membros passem por dificuldades econômicas, assim como atesta André ao contar a situação do festival para Zezé ou a falta de uma moradia própria tanto dele como do irmão, estes não são o conflito principal do filme e de nenhuma maneira as personagens estão associadas a estas atividades, ou melhor dizendo, estão limitados à elas o que comumente se vê na cinematografia brasileira. O próprio núcleo familiar composto de maneira tradicional, mãe, pai e dois filhos é uma forma de representação pouco vista já que as personagens negras quando existem nas tramas geralmente estão sozinhas não tendo interação com outros membros familiares e nem histórias pregressas com outras personagens.

Abaixo destaco dois excertos da crítica cinematográfica que conjugam com esse aspecto. Para Gomes (2016)

[...] Uma ampla matiz de silêncios, esperas, decepções (ritmada com pequenas iluminações), opressões, ganha morada nessa crônica, e assim parece formar-se como um fato bastante singular dentro do panorama contemporâneo brasileiro. Driblando discursos sectariamente identitários e apropriações defensivas do lugar de fala, André Novais materializa formalmente um campo de sensações praticamente inédito no ambiente das figurações de nosso tempo. Uma família de negros de classe média no Brasil de hoje que se dá a ver como construção estética e subjetiva, cuja constituição dos modos de sentir e existir é igualmente coerente com as conjunções históricas e políticas (opressão pela precarização do trabalho, o machismo) e também com uma justeza simbólica que dribla uma das maiores disputas simbólicas atuais: a imagem do brasileiro médio urbano (GOMES, 2016, sem página).

E este trecho da crítica de Augusto (2014) que vai bastante de encontro à uma fala de Novais destacada mais acima sobre o que seria cinema negro para ele:

Honesto também com um aspecto que me parece relevante ao filme, ainda que jamais verbalizado: negritude. Sem a romantização do Cinema Novo (os pretos do morro que sambam e são livres em seu primitivismo) ou a estigmatização do cine-favela (os pretos pobres na iminência de entrar para o crime). Também num registro distinto ao filme de Adirley (nós, pretos, vamos invadir sua praia). Se *Ela Volta na Quinta* é um filme em tom menor, nada mais justo que o ser preto e estar no mundo surja sem alarde, mas que esteja espalhado por todo o filme (AUGUSTO, 2014, sem página).

A obra inicia com imagens de arquivo que são fotografias antigas da família (Fig. 13) algumas levemente danificadas pela ação do tempo, o que ilustra a importância do registro visual para compor a memória e a individualidade das pessoas a qual se pretende retratar. Esse movimento de recuperação histórica em âmbito privado e familiar alude à memória e a um apagamento histórico do povo negro, que é o *modus operandi* do sistema em curso na realidade material. Outras produções contemporâneas utilizaram esta temática como ponto de partida de suas narrativas, a exemplo de *Travessia* (Safira Moreira, 2017) e *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2018). É importante pensar que as fotografias caseiras estão ligadas à auto-representação dessas personagens e que provavelmente foram tiradas por outros membros familiares, ou seja, que estabelecem laços afetivos entre si. Este olhar contrasta diretamente com as primeiras representações do povo negro brasileiro que eram objeto de sentido somente como propriedade, a exemplo das fotografias de mulheres escravizadas que tinham a função de amas de leite ao lado das crianças brancas que eram responsáveis pelo cuidado.

Figura 13



Fonte: *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2014)

De acordo com Dantas (2017),

[...], as mulheres negras eram representadas ocupando seus papéis de fato – como amas de leite –, porém, de maneira idealizada, representando uma relação de harmonia e paz, sendo que por trás dessa relação havia uma extrema opressão do sistema escravocrata, tendo em vista que elas eram obrigadas a abandonar de seus próprios filhos, para cuidar de crianças que não eram suas. Sendo assim, se separavam logo após o nascimento, não importando o que iria acontecer com eles, pois eram vendidos, morriam ao nascer, ou ficavam na casa do dono, criado por outras escravas (DANTAS, 2017, p. 45).

No século da abolição da escravidão, a relação das pessoas negras com a fotografia começou a mudar lentamente mas agora profundamente ligado à estabelecer um próprio autorreconhecimento do valor de si e de sua liberdade:

Qual o motivo para uma pessoa (negra) da segunda metade do século XIX se fazer retratar? A princípio, o retrato representa o desejo de lembrar e ser lembrado da melhor forma possível; mas, para uma pessoa negra livre, forra ou escrava, ele poderia ter ainda outros significados. No caso da foto de uma pessoa negra (ou mulata) nascida livre, o retrato podia não deixar dúvidas de sua condição, e até mesmo expor sua possível riqueza, através dos itens escolhidos para aparecer na fotografia. Aquela era uma forma de representação importante no seu meio, uma moda, um símbolo de status, sobretudo se tirado nos estúdios mais procurados pela gente abastada (KOUTSOUKOS, 2010, p. 89 in DANTAS, 2017, p. 47).

Na narrativa filmica, o possível sentido de utilização dessas imagens é a retomada de um passado vivido (na totalidade pelos pais) na construção de um casamento com filhos, agora imaginado e ressignificado tendo como aporte as fotografias da família. A relação

vivida por Zezé e Norberto que outrora parece ter sido muito alegre e afetuosa, atualmente passa por profundas transformações e afastamentos.

Há o interesse por representar o afeto entre casais formados por mulheres e homens de diferentes idades e fases de seus relacionamentos, sendo um elemento comum para todos são as cenas nas camas e quartos compartilhados por eles em situações do dia-a-dia (Figs.14 a 17.1.). Nessas cenas é possível notar que há um distanciamento afetivo muito grande entre Zezé e Norberto enquanto que nos relacionamentos de seus filhos a proximidade é maior, existe a troca de carinhos e decisões importantes estão sendo tomadas para suas relações como morar junto e ter filhos. Como Shinoda (2017) destaca:

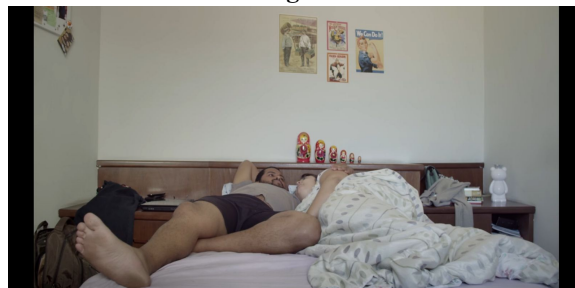
De forma sutil, André consegue fazer um retrato interessante de algumas maneiras de se relacionar que existem em nossa sociedade atual. Ele se restringe a casais heterossexuais de classe média, mas a diversidade de gerações já traz ricos contrastes. Podemos notar que os casais mais jovens apontam para algo mais próximo ao modelo de amor confluyente defendido por Giddens (1993). Entre os casais jovens há independência econômica, abertura para o diálogo e para a negociação. Percebe se como eles tentam resolver as divergências por meio de uma conversa sincera e buscam o consenso (SHINODA, 2017, p.110).

Figura 14



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 15



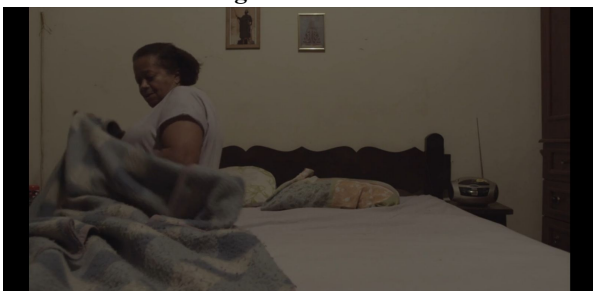
Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 16



Fonte: *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2014)

Figura 17



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 17.1.



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

O filme não representa nenhum outro tipo de relação fora do padrão heteronormativo, e nenhum momento problematiza diretamente os possíveis conflitos de casas interraciais e/ou intergeracionais como é o caso de Norberto, que possui um caso extraconjugal com uma mulher branca, loira, magra e jovem. Inclusive, é palpável como a atração e o carinho de Norberto são fortes por Tati com quem mantém relações sexuais em detrimento de Zezé, que parece ser um amor sereno e verdadeiro mas também já distante. Isso pode ser resultado de muitas questões, entre elas o fato de Zezé ter envelhecido e se tornado uma mulher de idade assim como Norberto, mas por ser mulher e negra é rechaçada e “trocada” por uma mulher dentro dos padrões.

É também importante observar que ao tratar do cotidiano da família Novais é possível traçar várias divisões de gênero existentes entre as personagens. Enquanto Zezé é uma dona de casa relacionada sempre às suas atividades domésticas como lavar roupas, fazer compras, cozinhar (Figs. 18), Norberto é relacionado ao seu trabalho com manutenção de geladeiras ou a espaços externos da casa como o “quartinho de ferramentas”. No cotidiano de Zezé o que mais impera é a monotonia e a repetição enquanto no de Norberto e dos filhos há muito mais movimento, ação e interações com outras pessoas, direta ou indiretamente. Precisa-se transportar geladeiras, subir escadas, correr atrás de ônibus, dirigir e etc (Figs. 19 a 21). Ainda

nesse sentido, há atitudes questionáveis vindas principalmente da parte dos homens como o fato de Renato pressionar Carla a ter filhos ou Norberto que possivelmente têm uma filha com Tati à qual ele não dedica cuidados, mas também das mulheres como é o caso de Zezé que ao se referir à Tati como “vadia” em conversa com a amiga no ônibus incita certa rivalidade entre as duas.

Figura 18



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 19



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 20



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 21



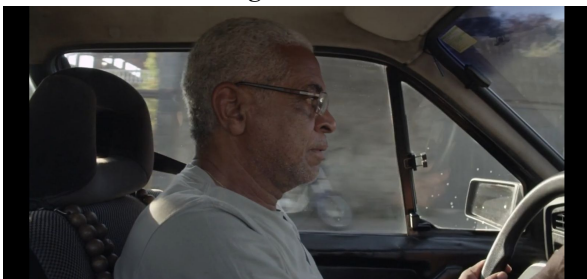
Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Apesar disso, é importante destacar que a representação formal de mulheres e homens destoa das percepções hegemônicas, especialmente sobre as mulheres negras que tendem a hiperssexualizar seus corpos através de aparições de personagens nuas, figurinos muito curtos e ajustados e/ou ângulos fechados de câmera em seus seios e corpos (o que no Brasil ficou cravado no imaginário racista com a figura da “mulata”). Ao contrário disso, *Ela volta na quinta* propõe uma mise-èn-scène e decupagem equilibradas entre as personagens femininas e masculinas que são mostradas de forma naturalizadas sem a exploração de atributos físicos e que remetem à dinâmicas sexuais. Como aponta hooks (2019), “Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que erram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje [...] (hooks, 2019, p. 130).

As cenas finais de *Ela volta na quinta* são bastante melancólicas a começar pela cena de Norberto no carro ouvindo *Nada de novo*, de Paulinho da Viola com o poderoso verso *Alguém partiu / Alguém ficou* (Fig.22) e depois o dia em família sem Zezé (Fig.23). Com a morte da matriarca há um sentimento de que a família nunca mais será a mesma, porque de alguma forma ela unia todos ali e agora é preciso lidar com a dor da perda deixada por um ente familiar (Novais retomará este assunto na personagem de Juliana, no seu segundo longa). Todos estão olhando para a mesma direção, mas exalam um sentimento de sem rumo deixado pela falta da mulher, pois sabem que agora precisarão reconstruir de alguma forma os seus laços familiares. A experiência desse desfecho aberto e não convencional para o público que não mobiliza as emoções esperadas de luto ou para a vida da família sem a personagem Zezé dialoga com a ideia que

Afeto amplamente se refere às capacidades corporais de ser afetado por outros corpos, implicando assim num aumento ou diminuição da capacidade de ação do corpo. Afetar precede, cria condições para, e sobrevive uma expressão humana particular de emoção. Enquanto emoção refere-se a afetos comuns, culturalmente codificados e localizados (como a tristeza ou alegria de um personagem), afetar propriamente coincide com a abertura do ator e do filme para frequentemente anômalas, inesperadas e sempre expansivas expressões de emoção. (DEL RÍO, 2008, p.10 in BASTOS, 2016, p. 44).

Figura 22



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Figura 23



Fonte: *Ela volta na quinta*
(André Novais Oliveira, 2014)

Da forma que se dá a estrutura familiar tradicional e de divisão de gêneros, as expectativas é para que o homem, na figura do pai ou dos filhos esteja voltado ao material, à busca pelo sustento e a sobrevivência da família e na construção de sua masculinidade é privado de demonstrar e falar sobre seus afetos, como é o caso de André e Renato terem dificuldade para conversar com os pais sobre o seu processo de divórcio. O que no Brasil em relação à sobrevivência é uma contradição ou apenas mais um conceito branco já que a maioria das famílias negras são chefiadas por mulheres que exercem o papel da maternidade sem a presença de companheiros (seja por abandono direto ou principalmente pelo genocídio

e encarceramento em massa de homens negros), e dificilmente são apenas donas de casa sempre fazendo dupla ou tripla jornada de trabalho em casa e em serviços precários e de baixa remuneração.

Sendo assim, dobra-se a responsabilidade de transmitir e cultivar o afeto que está associado à figura da mãe como aquela que provavelmente cuidará ao nascer e até o último dia de vida dos filhos, e que abdica totalmente ou em parte de sua vida pessoal para gerir a casa e a maternidade. Em *Vivendo de amor*, hooks (2010) aponta sobre a dificuldade que as famílias e mães negras têm de demonstrar carinho pelos seus através de gestos físicos ou palavras, pois o foco está na sobrevivência, o que pode ser notado na interação de Zezé com André, por exemplo. Isso acaba sendo reproduzido pelos seus filhos e não costuma ser tão comum a presença de beijos, abraços, “eu te amo” sendo o amor demonstrado de outras formas como preocupação com a saúde, com a estabilidade financeira, o ato de cozinhar e cuidar do outro e etc.

Felizmente no cenário contemporâneo essa é uma realidade que vem se alterando lentamente e cada dia mais as mulheres negras galgam espaços de poder como a política, a comunicação e a academia, tendo a possibilidade e escolha de terem filhos mais velhas ou de não ter filhos podendo dar prioridade ao autocuidado, ao autoconhecimento e à projetos de realização e desenvolvimento pessoais, e o lado afetivo e subjetivo de todos os tipos de relações estão sendo repensados para que possam alcançar lugares mais saudáveis, felizes e plenos. No caso de Zezé, que constitui uma realidade muito mais rara (de família estruturada e a atividade ao menos no momento exclusiva de dona de casa), mas nem por isso impossível podemos pensar desde uma estrutura macro que se reverbera no micro em que medida faltaram cuidados para ela de si mesma e dos outros no sentido físico ou psicológico de forma que sua doença não se agravasse tanto, que ela não sentisse tão cansada, que os trabalhos domésticos não fossem exclusividade sua e ela pudesse se realizar em outros campos como o profissional ou acadêmico, por exemplo, se assim desejasse. Acaba que pela quantidade de expectativas que uma mulher negra tem de cumprir e pelas violências de todo tipo que sofre ao longo da vida, a sua trajetória como indivíduo é reduzida à tão pouco que se esquece de pensar as suas subjetividades, o que a faria plena como pessoa.

3. A Juliana de *Temporada*: a procura pelo afeto que é negado mas que se der sorte está logo ali

3.1. “Eu não sei porque mas eu não costumava falar da minha gravidez pra ninguém”: a protagonista Juliana

Dona Zezé, a da vida real, é para quem Novais dedica *Temporada*. Ela faleceu antes do filme ser finalizado. A sua rápida aparição em cena em que a personagem Juliana (Grace Passô) visita a sua casa é uma das cenas mais emocionantes (Fig. 24). Ao contrário de hoje em que ouve-se o sertanejo universitário de Maiara e Maraisa no celular usando uma lata qualquer como caixa de som, ela ouve o sertanejo raiz de Chitãozinho e Xororó que vem do rádio. Tudo nesta cena nos transporta à outra época. A decoração cheia da sala que vai de uma manta de crochê no sofá à plantas, de imagens de santos à imagens fotográficas, o cafezinho servido numa bandeja. Fazendo outro diálogo direto com *Ela volta na quinta*, Juliana se perde ao observar as fotografias em preto e branco e pinturas da família de Zezé expostas cuidadosamente na sala e parece imaginar como era viver nesse outro tempo (Fig. 25). O que é pertinente de se preservar dele e o que é digno de ser recusado? O encontro de gerações diferentes, de mulheres diferentes mas que ainda assim compartilham tanto entre si demonstra que a ancestralidade é um dos principais pilares para se pensar a identidade negra já que sentimos na pele as dores e alegrias daqueles que vieram antes de nós. Nenhuma vida negra passa sem perceber as resistências de seus antepassados - tudo o que uma mãe, por exemplo, teve de fazer para que seus filhos sobrevivessem e fossem felizes na medida que fosse possível.

Figura 24



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 25



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Neste capítulo também dialogo com críticas realizadas na época do seu lançamento na 51ª edição do Festival de Brasília dos críticos Gonçalo (2018) na Revista Cinética e Andrioli

(2018) no site Plano Aberto, e uma análise mais tardia de Silveira (2019) disponível no Cinematório.

A impressão de Gonçalo (2018) sobre esta cena é que

[...] Embora discreta, essa é uma sequência crucial e reveladora do segundo longa-metragem de André Novais Oliveira. Mais do que o encontro da protagonista com Zezé, encarnada pela mãe do diretor, entrelaça-se ali um diálogo geracional e ético de duas formas distintas de feminilidade negra. Com Zezé, o que se nota é o estilo de um matriarcado bastante presente nas cidades brasileiras: o abrigo, o zelo, a centralidade da família, o constante transitar entre a cozinha e a sala, entre os preparos da dona de casa e uma forma de conversar, de estar presente marcada pela discrição, que tampouco se eximiria e opta por intervir pelas brechas, pelos cantos, de forma circular. Nos outros curtas e longas de Novais, Zezé também revela-se uma desenvolta e envolvente conselheira. Escuta o problema dos outros. Está disposta a ajudar. Acolhe, cuida, e, um tanto camaleônica, camufla algumas opiniões; realiza as suas estratégias, como ocorre em *Quintal*, sem abdicar de uma contagiante simpatia. Há, entre um café e uma conversa, muito mais ética e legados (femininos, negros, culturais) do que se supõe (GONÇALO, 2018, sem página).

Zezé, uma mulher carinhosa por sua voz e postura poderia ter se embrutecido pela vida e pelas mazelas de ser uma mulher negra e pobre no Brasil, mas já idosa ainda se preocupa com uma jovem trabalhadora que bate à sua porta e não permite que ela saia de sua casa sem oferecer um bolo e um café que acabou de preparar. Nesse sentido, essa cena lembra muito o curta *O dia de Jerusa* (2014) de Viviane Ferreira. Mas do que a comida em si o que existe ali é um compartilhar de tempo e atenção, da alteridade de se pensar o cansaço da juventude pelo trabalho, literal e simbólico que faz e tem por fazer para além de uma cultura mineira de jogar conversa fora, mas de se alimentar por dentro. Ainda assim mesmo que os bons motivos permaneçam existe uma solidão silenciosa de uma idosa, já que os filhos cresceram e também trabalham o dia todo e nenhum parceiro afetivo em seu cotidiano é mencionado. Deste modo as relações são estabelecidas com quem bate ali para fazer mesmo que seja um trabalho qualquer, se houver abertura e sensibilidade para isso. Juliana também não se embruteceu pela vida. Assim como Zezé fala pouco das suas coisas mas à quem se interessa quase sempre deixa revelar as suas sensibilidades, pois não há dúvida que há muita coisa para contar. Às vezes se é sozinha porque se escolhe mas às vezes, muitas vezes, é só porque não houve opção, não houve troca ou empatia. Houve apenas um inconsciente coletivo que marginaliza vivências apenas por serem quem são e como são.

Juliana é da cidade de Itaúna, interior de Minas Gerais e se muda para Contagem para atuar em uma das equipes do combate à endemias devido ao aumento dos casos de dengue na região. Tendo feito o concurso há dois anos, nem esperava ser chamada, típico da realidade

pública brasileira. Ela se muda para ocupar a vaga já que vinha de um período longo de desemprego e espera pela chegada de seu marido, Carlos (Eduardo Moreira) que precisava se desinstalar de seu trabalho atual. Quem ajuda Juliana a se instalar é uma prima distante, Roberta (Sinara Teles) que consegue alugar uma quitinete para ela e é a única pessoa com quem tem um vínculo afetivo antes de chegar em Contagem. Sendo assim, no início de seu tempo na cidade, Juliana passa muito tempo sozinha e envolta com a mudança de Carlos já que sente falta do companheiro (Fig. 26).

Figura 26



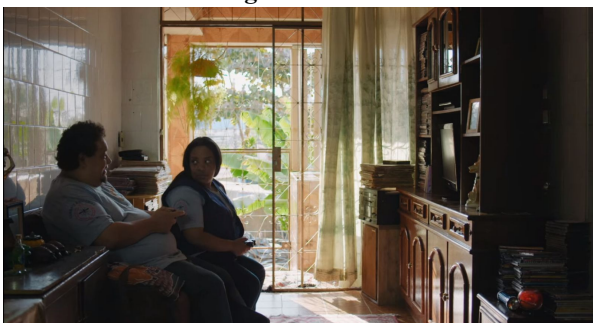
Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

A condição econômica precária de Juliana é delineada em vários momentos da trama a exemplo da conversa que leva com os colegas de trabalho sobre o baixo salário que recebem, de se alimentar de comidas baratas como cachorro-quente e marmitta, de morar em uma casa de apenas dois cômodos na periferia da cidade e o fato de precisar emprestar dinheiro de sua prima. Na sua casa, os móveis e objetos estão presentes em pequenas quantidades como alguns utensílios de cozinha que ela tira de uma caixa em uma das cenas iniciais, o fato de sua mesa da cozinha ser uma mesa de metal pequena geralmente encontrada em bares, e as paredes da casa em que vive conter infiltrações.

Ao fazer parte de uma equipe de trabalho solícita formada por mais três mulheres, Jaque (Ju Abreu) e Marcelina (Jaderlane Souza) e a coordenadora Lúcia (Rejane Faria) e dois homens, Russão (Russo APR) e Hélio (Hélio Ricardo), Juliana começa a desenvolver novas

(ou quase suas primeiras) relações de amizade. Neste aspecto, nota-se que se privilegia de fato os laços de amizade da personagem que não se envolve amorosamente com nenhuma das colegas de trabalho. Embora por pelo menos duas vezes com a personagem de Russão de quem Juliana se torna mais próxima do grupo em que os dois estão sozinhos, há uma expectativa gerada de um possível enlace amoroso mas que logo em seguida é quebrada - a primeira quando Russão a convida à casa dele para jogar videogame e a segunda quando eles ficam conversando em um banco após serem deixados por Hélio (Figs. 27 e 28).

Figura 27



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 28



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

A protagonista parece motivada em ouvir seus amigos, as agruras e alegrias que estão passando como acontece na cena em que encontra Hélio sentado em frente ao que parece ser uma lagoa ou rio poluído ou quando Russão conta que fará um teste de DNA para saber se um menino fruto de uma relação casual que teve no passado é seu filho. Ainda assim, ela tem muita dificuldade em falar sobre si e de como se sente. É muito tímida e introspectiva o que pode ser observado em várias cenas ao longo da trama, especialmente pela sua postura sempre muito recolhida, sentada nos cantos (o que cinematograficamente se traduz pela extremidade dos quadros), com os braços fechados ou quando desvia o olhar e a conversa quando é perguntada sobre um assunto íntimo (Fig. 29).

Figura 29



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

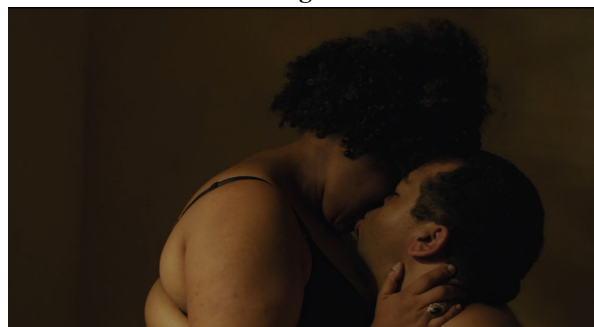
O único interesse amoroso de Juliana na trama, além do ex-marido Carlos, é Jairo (Renato Novaes), primo de Hélio que ela conheceu em sua festa de aniversário. Não há aprofundamento na relação dos dois na trama de modo que não se sabe se eles continuaram se encontrando ou não. Apesar disso, a cena de sexo é bastante cuidadosa ao mostrar seus corpos gordos e negros focando-se na conexão de seu encontro casual e na atração que estão sentindo um pelo outro naquele momento. A sequência dura mais tempo no início da relação sexual chegando ao fim logo após as personagens começarem a tirar suas roupas, o que não permite que seus corpos sejam vistos nus (Figs. 30 e 31).

Figura 30



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 31



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Na análise de Silveira (2019),

André tem feito filmes incrivelmente humanistas — e políticos. Não no sentido político panfletário, mas da ação política de contar histórias sobre pessoas comuns e, por isso mesmo, excluídas ou ridicularizadas pelo entretenimento hegemônico, seja pelas profissões que exercem, seja por seus atributos físicos. A mensagem de

“Temporada” contra o racismo e a gordofobia, problemas estruturais da nossa sociedade, não vem em gritos (muitas vezes, sim, necessários), mas na força das imagens. Está nos planos contemplativos em que “nada acontece”. Está na cena em que, numa impressionante atuação de Grace Passô, Juliana revela à prima um episódio que mudou em definitivo os rumos do seu casamento e que desde então a assombra. Está na cena de amor sem diálogos, mas que diz muito sobre representatividade e diversidade. A isso se soma o personagem Russão (interpretado pelo rapper Russo APR), que facilmente poderia cair no clichê do coadjuvante engraçado de tantas produções (hollywoodianas e brasileiras), mas que aqui tem camadas, tem uma trajetória, uma história própria e que se torna um espelho em quem Juliana se identifica (SILVEIRA, 2019, sem página).

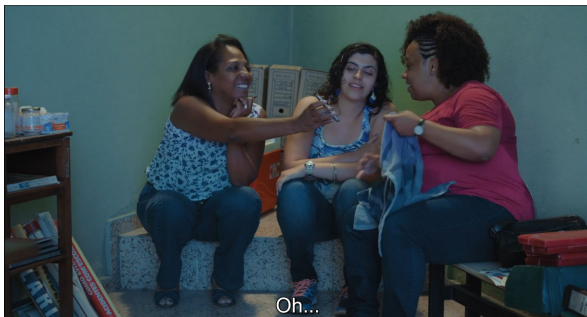
Dessa última menção à Russão feita por Silveira (2019), quero resgatar um “avanço” no que diz respeito à paternidade e masculinidade fora dos moldes tradicionais de casamento. Enquanto Norberto em *Ela volta na quinta* não assumia a possível filha fora do casamento, Russão faz o teste de DNA três anos depois de ter uma relação casual com uma mulher e não deixa de se responsabilizar pela criança. Na trama não se estabelece um retorno à relação do casal, deixando implícito de que não precisa existir uma união estável para que isso aconteça.

O ex-marido de Juliana nunca tem o seu rosto ou corpo mostrado em cena, mas a conversa de Juliana com Lúcia, sua coordenadora negra mais ao final da trama sugere que Carlos também era um homem branco. Lúcia relata para as colegas algumas das diversas micro-violências que sofreu por viver um relacionamento interracial, o que no caso dela deu fruto à um filho. Essa é a única cena em que um conflito racial é mencionado de forma explícita. Juliana enquanto ouve Lúcia diz que “sabe como é” mas permanece em silêncio sobre sua própria história (Fig.32). Lúcia também comenta sobre um novo companheiro, especialmente sobre o fato de ele ser alto e ao mesmo tempo Juliana recebe uma mensagem no celular de Jairo. Isso dialoga diretamente com a cena seguinte que mostra ela em cima de uma rampa para poder beijá-lo, já que Jairo é muito mais alto do que ela, o que pode indicar mais uma semelhança entre a história das duas (Fig.33). Numas das cenas seguintes, ouvimos um áudio enviado por Carlos se desculpando por tê-la abandonado, que não é ouvido até o fim por Juliana que parece estar motivada a esquecê-lo. Agora é ela quem o silencia e ignora suas justificativas. Sendo o abandono afetivo uma das principais faces da solidão da mulher negra retomo este trecho em hooks (2010):

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, “feridos até o coração”, e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e consequentemente, de amar. Somos um povo ferido. Feridos naquele lugar que poderia conhecer o amor, que estaria amando. A vontade de amar tem representado um ato de resistência para os

Afro-Americanos. Mas ao fazer essa escolha, muitos de nós descobrimos nossa incapacidade de dar e receber amor (bell hooks, 2010, sem página).

Figura 32



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 33



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Na cena do monólogo sobre o aborto espontâneo que sofreu devido à um acidente de carro, Juliana explica como começou o profundo desgaste em seu casamento. Com dificuldade em se abrir, ela demora algum tempo para tomar coragem e até chega a oferecer um salgadinho para a prima para amenizar o peso da situação. Ela conta que Carlos ficou mais empolgado do que ela com a ideia de ter uma criança e que nunca mais foi o mesmo depois do acidente. Juliana comenta que quase não falava para ninguém sobre sua gravidez, o que denota o estado de solidão vivido pela personagem que não conversava sobre algo tão importante em sua vida como o fato de que iria se tornar mãe. Ainda no início, Juliana conta o quão difícil foi perder a sua mãe e quando vai à Itaúna em busca de Carlos passa na casa do pai (Ronaldo Coisa Nossa) e percebe-se o quanto o relacionamento deles é distante. O pai parece indiferente ao vê-la chegar e logo depois ir embora de novo, ele parece totalmente perdido na própria solidão (Fig. 34).

Como bem aponta Gonçalves (2018),

Em *Temporada*, Juliana está vivendo a ponta de dois lutos, o que a aproxima a alguns aspectos da jornada da heroína. Numa conversa com a prima, entre uma cerveja, um silêncio noturno, e um pacote de salgadinhos, ela revela a dor da perda da sua mãe, que morreu recentemente; segreda com a parente as recentes cicatrizes de um aborto espontâneo, que levou o seu casamento ao ocaso. É um paradigma materno que se esvoaça. De um lado, a morte da mãe. De outro, uma possível maternidade em risco, adiada, em perigo (GONÇALO, 2018, sem página).

Figura 34

Figura 35



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Já na cena seguinte, Juliana vê uma menina de uns dois, três anos na porta de seu quarto, que poderia ser semelhante à sua filha que não sobreviveu devido à triste ocasião (Fig.35). Dentre todas essas relações que de alguma forma findaram seja pela passagem da morte, pelo abandono ou pelo distanciamento afetivo, um ideal familiar se distancia enquanto outras redes de apoio na vida da personagem se fortalecem. Ao final da trama, dentre outras transformações que serão mencionadas mais adiante Juliana começa a organizar melhor sua casa arrumando os objetos que estavam nas caixas, montando sua cama e comprando um guarda-roupa de madeira para seu quarto. A jornada de Juliana que é complementada com a sua independência financeira é ilustrativa para pensar como este é um fator importante para que as mulheres se sintam encorajadas a estarem em relacionamentos mais saudáveis consigo e com os outros e estarem no controle de suas próprias vidas.

3.2. “É gente demais, né?": Novais, o olhar para o feminino e para a periferia de Contagem

Muito mais do que em *Ela volta na quinta*, em *Temporada* há uma visão detalhada e profunda de uma parte da periferia de Contagem. O crescimento recente pelo qual passou o local retratado com a chegada nos últimos dez anos de inúmeros novos moradores e por consequência a maior urbanização da região, se dá pela remoção urbana de outra região da cidade devido a construção de uma via expressa como conta uma das personagens que Juliana visita (Figs. 36 e 37).

Figura 36

Figura 37



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Há vários indícios da desigualdade social latente, em especial a ocupação irregular e desordenada das casas construídas sobre os morros e a criminalidade que assalta a região, o que pode ser melhor observado na cena em que a equipe de combate a endemias visita um local ainda mais pobre. Primeiro que a equipe num plano conjunto fixo onde aparece todas de costas sentadas se direciona ao local de van o que indica um trecho mais longo de deslocamento. Mesmo assim não conseguem acesso direto às casas tendo de fazer o resto do trecho a pé e descendo alguns lances de escada, o que pela fisionomia e o passo mais lento de Juliana é possível perceber que ela ainda não conhecia o local. Ouve-se uma trilha musical instrumental mais grave indicando esse aprofundamento numa realidade social ainda mais precária, o que acontece em outros momentos geralmente associado ao trabalho da equipe e a proliferação das doenças que assolam esses espaços. Essa cena também é composta por um plano de conjunto agora com o uso de uma panorâmica para direita que acompanha os passos das personagens descendo as escadas, ficando cada vez menores e chegando a uma encosta onde, assim, desaparecem em um tilt dando lugar ao morro e as casas que compõem a região. Os três planos seguintes são conjuntos e fixos compostos por ruas estreitas onde se vê alguns moradores, e no terceiro Juliana e Hélio aparecem em um beco com água parada e onde a luz do sol penetra com dificuldade (Figs . 38 a 41). Já ao final da sequência, em outro ponto do bairro onde já se encontra todas as pessoas da equipe, a líder Lúcia aparece correndo pois avista um carro de polícia passando e deduz que está acontecendo um tiroteio. Mesmo sendo acalmada por outros membros da equipe com argumentos de que o trabalho que exercem ali já é conhecido pelos moradores, Lúcia não desiste de ir embora.

Figura 38

Figura 39



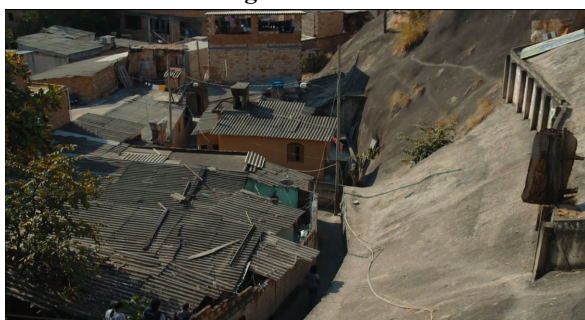
Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 40

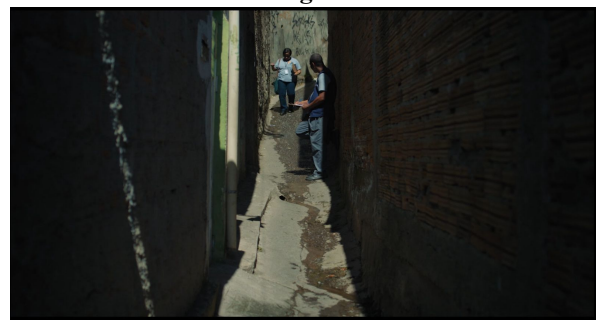


Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 41



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)



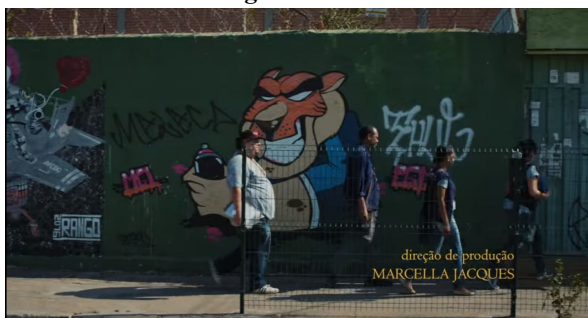
Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Outras características que complementam a realidade de classes sociais mais baixas é a precariedade das casas ou dos locais, com os muros sem acabamento ainda em tijolos ou cobertos por cimento, desgastados pela ação do tempo com mofos e limos, a presença de lajes ou telhados quebrados, a numeração dos imóveis com spray direto no muros ou nos portões, a escola com os muros pichados, uma série de carteiras amontoadas na parte externa e etc. A cena em que Juliana encontra Hélio saudoso em frente no que parece ser uma lagoa ou rio poluído pelo desenvolvimento urbano da região e a recusa dele de ir à Pampulha, localizada na capital, ilustra que o bem-estar e o lazer daquela população estão profundamente comprometidos restando poucas opções para que possam desenvolver no espaço público próximo de suas moradias, a qual teriam muito mais fácil acesso (Figs, 42 e 43).

De um modo geral, se identifica uma ocupação espontânea e gestão pública negligente que se dá por fatores principalmente econômicos e sociais sendo o retrato de vivências humildes e marginalizadas pelo Estado. Ao movimento em que as personagens, especialmente Juliana faz ao entrar nas casas podemos observar que os quintais, que é para onde as atenções do seu trabalho são voltadas, dão continuidade à uma precarização da moradia tendo muitos espaços desordenados com objetos armazenados incorretamente e sem manutenção de limpeza sendo frequente à presença de entulhos, justamente um dos fatores que permitem a

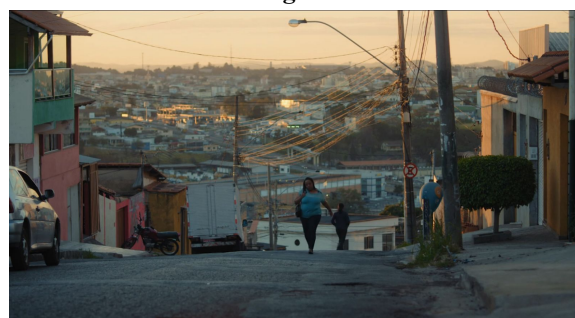
proliferação de insetos e outros animais ocasionando doenças à população em questão (Figs. 44 e 45).

Figura 42



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 43



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 44



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 45



Fonte: Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Em *Temporada*, Novais mantém elementos característicos de *Ela volta na quinta* como o uso de locações externas e luz natural, ênfase da inserção da protagonista em uma paisagem urbana e periférica que também se destaca, diálogo informal, entre outros. A paisagem sonora característica dos espaços também se mantém, como o burburinho das ruas e da escola, a música diegética do celular ou de uma festa, a presença do funk, o som de automóveis e de trânsito nas ruas, o som das águas de uma cachoeira. Na parte visual a câmera é fixa majoritariamente ou se movimenta a partir dos corpos das personagens.

Apesar disso, além do uso de atrizes e atores profissionais como a protagonista Grace Passô, a decupagem do filme contém uma quantidade extremamente maior de planos, muitos deles mais fechados e o encadeamento das ações é mais narrativo. Ou seja, existem menos cenas de contemplação, aquelas que não fazem a narrativa “andar” em comparação ao seu primeiro longa, embora ainda permaneça o estabelecimento de um ritmo próprio de estudo de personagem e diluição do conflito principal da trama. À *Temporada* podemos replicar uma reflexão de Silva (2014) para o filme *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010):

Que filme pode haver quando o conflito é pouco? A quem pode interessar? Será que a ausência de dramas é uma simples afirmação de um aqui e agora sem grandes

utopias, feito dia a dia? Perguntas, perguntas é o que tenho. Não mera sobrevivência, mas uma vida modesta, vivida sem grandes alardes, sem prevenção, com todas as precariedades de se estar em cena ou na vida é o que vamos conhecer (SILVA, 2014, p. 70).

A protagonista não é quem abre o filme e sim sua equipe de trabalho, o que denota que naquele espaço ela é nova tanto no trabalho quanto na cidade. Diferentemente de Zezé, Juliana aparece pela primeira vez em um primeiro plano $\frac{3}{4}$ bem iluminado e com o olhar curioso para sala do combate à endemias. Mas a partir daí, o filme carrega em quase todo o tempo o seu ponto de vista dos eventos de modo que, por exemplo, não sabemos o que aconteceu com seu companheiro a não ser pelas suas descobertas. Sendo assim, não há uma fragmentação tão grande de pontos de vista como em *Ela volta na quinta* estabelecendo uma conexão estreita entre a protagonista e a espectadora aliada à técnicas cinematográficas como o uso de planos próximos e montagem narrativa. Há inclusive uma mudança técnica até mesmo na sinopse dos longas que podem ser consultadas no site da produtora. Enquanto a do primeiro filme é apenas “Alguém partiu, alguém ficou” (Filmes de Plástico, 2020, sem página), a do segundo é

Juliana está se mudando de Itaúna, no interior do estado, para a periferia de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, para trabalhar no combate a endemias na região. Em seu novo trabalho ela conhece pessoas e vive situações pouco usuais que começam a mudar sua vida. Ao mesmo tempo, ela enfrenta as dificuldades no relacionamento com seu marido, que também está prestes a se mudar para a cidade grande (Filmes de Plástico, 2020, sem página).

Em entrevista ao crítico Filippo Pitanga disponível no youtube, Novais explicita o desejo de fazer com que o público não tivesse dúvida de que *Temporada* se tratasse de uma ficção. Numa cena no primeiro ato do filme em que Juliana conversa com sua prima e que em termos de duração é comparável à conversa de André e Renato em *Ela volta na quinta* ao invés de 3 planos e 2 cortes aqui temos 10 planos e 9 cortes, com um plano-sequência de Juliana durando mais ou menos a metade do plano de Renato, 4,34” (Figs. 46 a 54).

Figura 46



Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

Figura 47



Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

Figura 48



Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

Figura 49

Figura 50

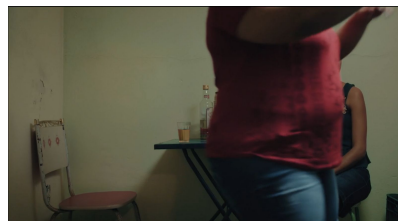
Figura 51



Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

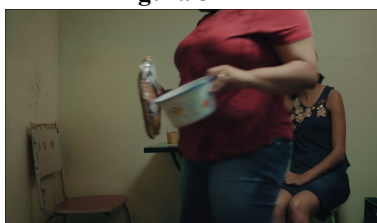


Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)



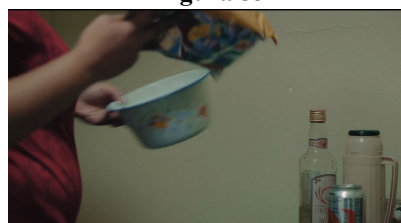
Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

Figura 52



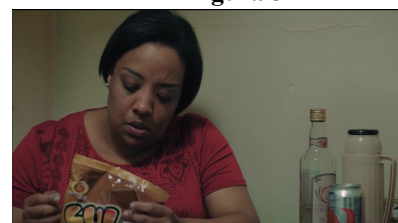
Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

Figura 53



Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

Figura 54



Fonte: Temporada
(André Novais Oliveira, 2018)

A sequência começa com um plano geral da casa de Juliana mostrando-a da parte de fora da janela da cozinha enquanto conversa com a sua prima fora de quadro. Ao longo da conversa das duas usa-se a técnica de plano e contraplano. Para dar início ao plano-sequência de Juliana há o uso de *raccord* de movimento passando de um plano conjunto das duas personagens sentadas na mesa para o primeiro plano de Juliana. A atuação e o monólogo de Passô em cena é tão eloquente que no campo dos afetos pode ser entendida como uma performance, e

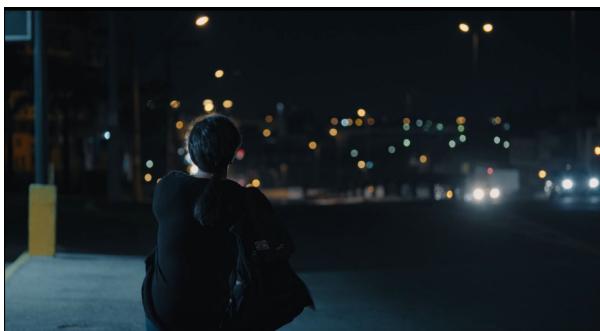
É através da sua constituição enquanto evento que a performance produz não só um engajamento na realidade no espectador como também um engajamento afetivo na medida em que produz sensações dentro e fora da imagem, sensações que nos remetem às experiências que temos no mundo vivido. [...] Sendo assim, é possível entender o evento expressivo que caracteriza o afeto e a performance como algo que ressignifica a estrutura narrativa na qual se insere, ele propõe uma outra forma de olhar para as situações (BASTOS, 2016, p. 42-43).

Andrioli (2018) em sua crítica analisa que em relação à direção de Novais,

[...] há aqui um passo adiante na obra do diretor. Norberto, Maria José e Renato estão presentes em “Temporada”, mas em papéis menores. No centro da história está Juliana (Grace Passô), mulher de meia idade que, convocada para assumir uma vaga de agente de combate a endemias na prefeitura de Contagem, é levada a lidar com esse começo de uma nova vida, distante do marido (que ainda mora e trabalha em sua cidade natal, Itaúna). Passô é uma das grandes atrizes brasileiras da contemporaneidade e o cuidado na construção do arco de sua personagem revela um diretor mais rigoroso. (ANDRIOLI, 2018, sem página).

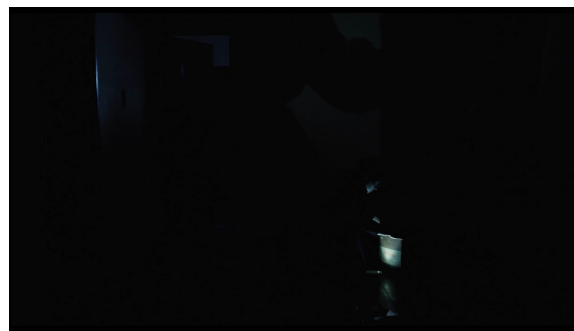
Há também um estabelecimento de uma paleta de cores bem definida e mais saturada sendo que existe a predominância da cor azul presente em espaços importantes como na paisagem da cidade, na casa ou na escola aonde a equipe de combate a endemias fica instalada durante um tempo, e também no figurino das personagens, e próximos do azul como o verde. “De acordo com Heller (2004:23) o azul é a cor mais lembrada quando os ocidentais querem referir-se à simpatia, à harmonia, à amizade e à confiança” (HELLER, 2004, p. 23 *in* FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 102). Outra cor que está muito presente em Juliana ou em objetos de cena é o vermelho (ou tons próximos como rosa ou laranja) como o maiô que veste na cachoeira ou a cor do carro que o grupo usa para chegar até lá. “A cor vermelha traz a referência com a alimentação, assim como com energia e fluxo (sangue), além de acolhimento (fraternidade) (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 99). “[...] Simboliza uma cor de aproximação, de encontro” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 99). Na única ocasião em que seu figurino fica todo em preto é quando vai em busca de Carlos em Itaúna. Essa sequência inclusive se passa à noite e é marcada por uma escuridão ou penumbra, luz baixa ou iluminações pontuais, em todos os espaços, seja nas ruas, no ônibus de viagem, na antiga casa de Juliana ou na casa de seu pai (Figs. 55 e 56).

Figura 55



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 56



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

“A cor preta é a ausência de luz e corresponde a buscar as sombras e a escuridão. É a cor da vida interior sombria e depressiva. Morte, destruição, tremor estão associados a ela. [...]” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 98). Um lugar que até pouco tempo era tão conhecido e familiar neste momento não traz nenhuma resposta, na verdade apenas confirma o abandono de um parceiro afetivo que ela tinha dividido tanto tempo de vida. Outro aspecto importante é que na maioria das obras da produtora quem assina a direção de fotografia assim como a montagem é o cineasta Gabriel Martins mas em *Temporada* optou-se pelo trabalho da

diretora Wilssa Esser¹⁴o que demonstra que há um olhar feminino sobre a personagem e “novo” por assim dizer em colaboração com Novais.

3.3. “É que eu nunca fui de ter amigo”: a busca de Juliana pela própria cura e independência

No último ato do filme pode-se notar a transformação de Juliana mais explicitamente tomando como base um fator externo: a transição de seu cabelo alisado para cabelos crespos naturais e com tranças, o que dá uma aparência muito mais jovial à ela e principalmente uma maior aproximação e valorização de sua negritude. Uma das primeiras e mais fortes pressões estéticas que as pessoas negras, especialmente as mulheres sofrem é com relação aos seus cabelos que para aceitação social e pessoal demandam passar por um processo de alisamento que almeja o padrão branco. Todo o ritual configura-se como uma passagem para as meninas mas infelizmente pode ser entendido como uma contínua auto-mutilação física e psicológica pois além de serem procedimentos muito dolorosos implicam na própria negação de si e de suas características. Em outro texto tocante e urgente sobre as mulheres negras, *Alisando o nosso cabelo*, hooks (2014) disserta sobre o tema:

Apesar das diversas mudanças na política racial, as mulheres negras continuam obcecadas com os seus cabelos, e o alisamento ainda é considerado um assunto sério. Por meio de diversas práticas insistem em se aproveitar da insegurança que nós mulheres negras sentimos a respeito de nosso valor na sociedade de supremacia branca. Conversando com grupos de mulheres em diversas cidades universitárias e com mulheres negras em nossas comunidades, parece haver um consenso geral sobre a nossa obsessão com o cabelo, que geralmente reflete lutas contínuas com a auto-estima e a auto-realização. **Falamos sobre o quanto as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado** (hooks, 2005, sem página, grifo nosso).

A partir do momento em que uma mulher “os assume” em público uma série de enfrentamentos começam a ocorrer como essa situação citada por hooks do toque sem

¹⁴ “Integrante e co fundadora do coletivo de diretoras de fotografia do Brasil DAFB.

Em 2018 recebeu o premio Melhor Fotografia de Longa metragem no Festival de Brasilia 2018 pelo filme Temporada, dirigido pelo André Novais, ganhador do prêmio Melhor filme da mostra competitiva. Estudou direção de fotografia no curso regular da Escola Internacional de cinema e TV – Cuba (EICTV) em 2013.

Participou da residência em cinematografia no Maine Media College, EUA. Realizou estudos de fotografia analógica e uma especialização em fotografia para documentário na Escola de Fotografia Roberto Mata em Caracas, Venezuela, país de nascimento. Desde 2014 reside no Brasil onde trabalha com diretora de fotografia e operadora de câmera de longas, series e curtas” (DAFB, 2020, sem página).

consentimento mas também perguntas inadequadas, piadas racistas, insultos diretos e até perseguições. Para além disso, isso também funciona como uma forma de subversão à este processo já que (ou apesar de que) mesmo que pela via da dor diversas mulheres negras tiveram seu despertar racial a partir do momento em que fizeram a transição capilar e voltaram a utilizar seus cabelos naturais e/ou soltos, e com o tempo passam a gostar e cuidar dos mesmos com verdadeira admiração. Assim como ocorre com os outros temas, Novais não propõe um diálogo explícito sobre o assunto fazendo com que esta camada seja mais uma vez acessada por quem provavelmente se identifica com a personagem, não precisando dar explicações didáticas sobre como sua protagonista se sente ou pelo o que ela está passando. Isso se torna muito importante pois ilustra com quem o diretor quer falar, ou seja, o público negro e de qual perspectiva, a da auto-aceitação de sua negritude.

Os fatores internos da transformação de Juliana dizem respeito à estar mais tempo em companhia ou desenvolvendo laços com outras pessoas, e se mostrando mais aberta ao falar sobre si a exemplo da conversa que tem com Jaque sobre o período em que não falava na infância enquanto estão na cachoeira (Figs. 57 a 59).

Figura 57



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 58

Figura 59



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

Novamente aqui está sendo trabalhado um tema caro às mulheres negras, o da solidão e de sua auto-estima por meio do enfrentamento e da superação do mesmo, mas sem que isso seja explícito e pior ainda romantizado. Estão claros os obstáculos de Juliana mas também estão claras a sua capacidade e motivação de passar por eles em busca de sua maior felicidade e progressão pessoal tanto como indivíduo como amiga e companheira. Para Gonçalo (2018),

O que soava como desalento e abandono transforma-se numa discreta força motriz que, paulatinamente, aponta para um protagonismo. Não se trata de um protagonismo qualquer, mas da emergência da força de uma mulher negra, autônoma, independente; uma mulher da periferia a tomar o centro e as rédeas da sua narrativa (em primeira, segunda e terceira pessoa) e se inserir na sua história, na sua geografia. Curiosamente, Juliana traça uma das inaugurais (e mais notáveis) jornadas de uma heroína negra dentro do contexto do cinema brasileiro, em geral, o que inclui as produções mais atuais – e é disso, de forma elegante, sutil, e minimalista, que André Novais nos quer contar. (GONÇALO, 2018, sem página).

Na cena final em que Juliana dirige o carro enguiçado enquanto os outros dos grupos empurram é ilustrativa para dizer o quanto aquela rede de apoio e de afetos foi importante para que ela se redescobrisse, se tornasse independente e pudesse se ver fora da relação afetiva que já mantinha há anos (Fig. 60). Nas imagens abaixo, comparo a primeira e última aparição de Juliana na trama que passa de uma mulher cansada assim como Zezé para outra mulher que não quer se contentar com pouco e sim viver plenamente (Figs. 61 e 62).

Figura 60



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 61



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

Figura 62



Fonte: *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018)

Juliana que no começo da trama pouco falava e sorria parece agora muito mais relaxada e expressiva. Nas palavras de hooks (2010):

O amor precisa estar presente na vida de todas as mulheres negras, em todas as nossas casas. É a falta de amor que tem criado tantas dificuldades em nossas vidas, na garantia da nossa sobrevivência. Quando nos amamos, desejamos viver plenamente. Mas quando as pessoas falam sobre a vida das mulheres negras, raramente se preocupam em garantir mudanças na sociedade que nos permitam viver plenamente.

Geralmente enfatizam nossa capacidade de “sobreviver” apesar das circunstâncias difíceis, ou como poderemos sobreviver no futuro. Quando nos amamos, sabemos que é preciso ir além da sobrevivência. É preciso criar condições para viver plenamente. E para viver plenamente as mulheres negras não podem mais negar sua necessidade de conhecer o amor (bell hooks, 2010, sem página).

Assim como todas as mulheres negras, Juliana não quer muita coisa, ela só quer viver. E é essa a grande jornada da personagem a partir da temporada de Contagem, o começo de

uma potente vida que pode ser sim sozinha e reservada mas que não deve ser solitária e sem nenhuma escuta. Juliana descobre a si mesma através de um abandono afetivo que felizmente proporcionou muitos outros encontros mais profundos e verdadeiros e possibilidades até então pouco imaginadas.

4. Considerações finais

Entre os dois filmes aqui analisados pode-se perceber os traços autorais de Novais levando em conta que muitos elementos formais e narrativos se repetem mesmo que o primeiro filme dialogue mais com uma linguagem documental e o segundo tenha uma abordagem mais narrativa e encadeada de ações. Assim como apontado aqui, essa foi mesmo a intenção do diretor que não queria que *Temporada* deixasse dúvidas de que era uma ficção e por isso a mudança de estratégia a exemplo da protagonista ser uma atriz profissional. Esse fato faz com que *Temporada* seja de fruição mais familiar e amplie o seu público, o que pode ser ilustrado com esta ser a primeira obra da produtora a entrar no catálogo na Netflix, mas de nenhuma maneira percebe-se o recuo de Novais em sua estética. Pelo contrário, ela se mostra mais apurada e mais potente e continua pedindo atenção redobrada da espectadora ao diluir o conflito principal da trama permitindo que se conheça a protagonista e o que a rodeia quase na mesma medida.

Um dos pontos que mais se destaca é a sutileza do roteirista e diretor ao tratar temas complexos como o racismo e a desigualdade social, e abstratos como os sentimentos e emoções das personagens de forma que parte deste entendimento vem da espectadora ao deixar-se ser afetada pela obra. Sendo assim, Novais remonta narrativa e formalmente a realidade a partir de elementos muito próximos e íntimos de sua vida mas sua perspectiva da cidade de Contagem e de seus moradores negros faz com que isso alcance muitas pessoas de realidades diferentes e ao mesmo tempo próximas à dele. Ele equilibra a dicotomia entre o individual e íntimo e o coletivo e semelhante. Em tempos de lugar de fala, é interessante notar o exercício de alteridade que o diretor faz como homem negro ao representar mulheres de forma muito honesta e sensível. Enquanto povo os homens que em muitas ocasiões possuem vantagens sobre as mulheres podem abrir caminhos para suas companheiras de vida e/ou de luta pois é quase inevitável que saiam dessa experiência sem olhar para si e para as outras que andam ao lado da mesma forma. Ver esse exercício na forma cinematográfica é muito

interessante e muito proveitoso sobre os aspectos de construção de personagens negras femininas e representação abordados ao longo deste trabalho. O desejo é que no futuro tenhamos uma gama muito maior de narrativas negras conquistando investimos e notoriedade especialmente feitas por mulheres representando a si mesmas.

Quando falamos em representatividade algumas narrativas tomam mais força que outras a partir do momento em que abrem novas portas para as pessoas verem a si próprias e estarem no mundo. *Ela volta na quinta* e *Temporada* são singulares por serem filmes de muita qualidade e trazerem um grande frescor ao cinema brasileiro mas não só: também marcam e são marcados por personagens negras vivendo suas vidas da forma mais cotidiana e humanizada possível, feliz e triste ao mesmo tempo, como deveria ser. Para além disso, *Temporada* atualiza historicamente o filme anterior abordando a geração nascida na década de 1980 e 1990 e que felizmente vem colhendo os frutos das lutas políticas dos movimentos negros tanto no sentido individual tanto como povo, e constrói uma protagonista negra se conhecendo, se aceitando, se amando e dando conta de si e do mundo que não é fácil mas às vezes vale a pena. Juliana é o que Zezé poderia ter sido se tivesse tido oportunidade. A cada geração nós caminhamos mais, somos mais e ficamos cada vez mais gratos a todos aqueles que vieram antes.

5. Bibliografia/Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018. 204 p. (Feminismos plurais). Disponível em: http://www.uel.br/neab/pages/arquivos/Livros/ALMEIDA,%20Silvio_%20O%20que%20%C3%A9%20Racismo%20Estrutural_.pdf. Acesso em: 13 jun. 2020.

ANDRIOLI, Wallace. Temporada. **Plano Aberto**, 24 set. 2018. Disponível em: <https://www.planoaberto.com.br/temporada/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. **Cinemas D'amérique Latine**, [s.l.], n. 26, p. 92-101, 1 ago. 2018. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/cinelatino.3821>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/4185>. Acesso em: 13 jun. 2020.

ARTHUSO, Raul. Com autoria, com afeto - Ela Volta na Quinta, de André Novais (Brasil, 2014). **Revista Cinética**, 29 set. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-brasil-2014/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

AUGUSTO, Heitor. Dia 6 - O limite da escrita (Ela volta na quinta). **Revista Interlúdio**, 25 jul. 2014. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7670>. Acesso em: 12 jul. 2020.

BASTOS, Thalita Cruz. **Eventos de afeto: a expressão pós-colonial no cinema europeu**. 2016. 206 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação, [S. l.], 2016.

CABRAL, Bárbara de Pina. **Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**. 2018. 195 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32196>. Acesso em: 13 jun. 2020.

CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. DOGMA FEIJOADA: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 33, n. 96, p. 1-18, 5 fev. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.17666/339612/2018>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69092018000100506&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 13 jun. 2020.

[ENTREVISTA] André Novais fala sobre "Temporada". Cineclube Ação e Reflexão, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1a3q-3DaAjk>. Acesso em: 12 jul. 2020.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. São Paulo: Blucher, 2011, 6ª edição. p. 96-107.

FERREIRA, Ceiça. Imaginários raciais e de gênero no cinema brasileiro: articulações entre os filmes Orfeu e O maior amor do mundo, de Cacá Diegues. In: FONSECA, Eduardo Dias; RAMALHO, Fabio Allan Mendes (org.). **Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema**. Foz do Iguaçu: Edunila, 2020. Cap. 6, p. 161-187.

GOMES, Juliano. Samba sobre o infinito - Ela Volta na Quinta, de André Novais Oliveira (Brasil, 2015). **Revista Cinética**, 1 set. 2016. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015. Acesso em: 12 jul. 2020.

GONÇALO, Pablo. O convívio com uma heroína de pele preta. **Revista Cinética**, 3 out. 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/o-convivio-com-uma-heroína-de-pele-preta/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

GONÇALVES, Josianne Diniz. **Em busca do personagem complexo: as identidades negra, indígena e nordestina no cinema brasileiro**. 2019. 238 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35401>. Acesso em: 13 jun. 2020.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, p. 223-244, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. 356 p. Tradução: Stephanie Borges.

_____. **Vivendo de amor**. 2010. Tradução de Máisa Mendonça. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

_____. **Alisando o nosso cabelo**. 2014. Tradução de Lia Maria dos Santos. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em 30 ago. 2020.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/352984535/Claudia-Mesquita-e-Consuelo-Lins-Filmar-o-Real>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MEIRELLES, Ana Caroline dos Santos. **Territórios imateriais do racismo: tensões nas dinâmicas inter raciais fílmicas**. 2019. 164 f. TCC (Graduação) - Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/23970>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MONTEIRO, Adriano Domingos. **Os territórios simbólicos do Cinema Negro: Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro**. 2017. 235 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação e Territorialidades, Comunicação, Universidade de Brasília, Vitória, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/6931>. Acesso em: 13 jun. 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016. 232 p.

NEVES, David. **O cinema de assunto e autor negros no Brasil**. Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: Ed. Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **"Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar": escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia.** 2008. 324 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280705>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SENNA, Orlando. **Preto e branco ou colorido: o negro e o Cinema Brasileiro.** Revista de Cultura Vozes. Nº 3. 1979.

SHINODA, Camilla Vidal. **Fronteiras entre a realidade e a ficção: amor e cotidiano no cinema brasileiro contemporâneo.** 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/23970>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana.** 2012. 122 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/pt-br.php>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SILVA, Carolinne Mendes da. **O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966).** 2013. 255 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30102013-112053/pt-br.php>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SILVA, Denilson Lopes. Sensações, afetos e gestos. *In*: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais.** 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 61-82.

SILVA, Tainan Maria Guimarães Silva e. **O colorismo e suas bases históricas discriminatórias.** Direito Unifacs - Debate Virtual, Salvador, v. 201, p. 1-19, mar. 2017. Disponível em: <https://revistas.unifacs.br/index.php/redu>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SILVEIRA, Renato. "Temporada": humanista e político. **Cinematório**, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://www.cinematario.com.br/2019/07/critica-temporada-andre-novais-oliveira-grace-pass-o-filmes-de-plastico/#>. Acesso em: 12 jul. 2020.

6. Filmografia

AMOR Maldito. Direção de Adélia Sampaio. Produção de Adélia Sampaio e José Elias. Roteiro: José Louzeiro. São Paulo: A . F. Sampaio Produções Artísticas; Gaivota Filmes, 1984. (80 min.), son., color.

ANTES de ontem. Direção de Caio Franco. Roteiro: Caio Franco. São Paulo: Caio Franco, 2018. (6 min.), son., color.

CAFÉ com canela. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Produção de Márcia Souza. Roteiro: Ary Rosa. Cachoeira: Rosza Filmes Produções, 2017. (100 min.), son., color.

ELA volta na quinta. Direção de André Novais. Produção de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2014. (108 min.), son., color.

KBELA. Direção de Yasmin Thayná. Produção de Erika Candido e Monique Rocco. Roteiro: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro: Yasmin Thayná, 2015. (21 min.), son., color.

NADA. Direção de Gabriel Martins. Produção de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: Gabriel Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2017. (27 min.), son., color.

NEGRUM3. Direção de Diego Paulino. Produção de Victor Casé. Roteiro: Diego Paulino. São Paulo: Diego Paulino, 2018. (22 min.), son., color.

NO CORAÇÃO do mundo. Direção de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Produção de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2019. (120 min.), son., color.

O CASO do homem errado. Direção de Camila de Moraes. Produção de Camila de Moraes e Mariani Ferreira. Roteiro: Camila de Moraes. Porto Alegre: Praça de Filmes, 2017. (70 min.), son., color.

O DIA de Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Elcimar Dias Pereira. Roteiro: Viviane Ferreira. São Paulo: Odun Filmes, 2014. (20min), son. color.

POUCO mais de um mês. Direção de André Novais Oliveira. Produção de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2013. (23 min.), son., color.

PRAÇA Paris. Direção de Lucia Murat. Produção de Felicitas Raffo, Luis Galvão Telles e Lucia Murat. Roteiro: Lucia Murat e Raphael Montes. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2018. (110 min.), son., color.

QUANTO vale ou é por quilo?. Direção de Sérgio Bianchi. Produção de Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira. Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim e Newton Canitto. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2005. (104 min.), son., color.

QUINTAL. Direção de André Novais Oliveira. Produção de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2015. (20 min.), son., color.

TEMPORADA. Direção de André Novais Oliveira. Produção de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2018. (113 min.), son., color.

TRANSEUNTE. Direção de Eryk Rocha. Produção de Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos. Roteiro de Manuela Dias e Eryk Rocha. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2010. (125 min.). son., p&b.

TRAVESSIA. Direção de Safira Moreira. Roteiro: Safira Moreira. Rio de Janeiro: Safira Moreira, 2017. (5 min.), son., color.

VAZANTE. Direção de Daniela Thomas. Produção de Beto Amaral, Maria Ionescu, Sara Silveira. Roteiro: Daniela Thomas e Beto Amaral. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, Ukbar Filmes, 2016. (100 min.), son., P&B.