
Eventos de afeto e dissenso no filme *Temporada*¹

Thalita Cruz Bastos²

Centro Universitário Augusto Motta – UNISUAM
Escola de Comunicação e Design Digital – ECDD/Infnet

Resumo

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, a relação entre produção de afeto, sensações e performance está associada ao desenvolvimento de temáticas e estéticas de matriz realista. O filme “Temporada” (2018), de André Novais Oliveira está inserido num cenário de produção audiovisual que busca quebrar com expectativas de representações de gênero, raça e social através da instauração do dissenso no interior da tessitura narrativa. A partir das noções de afeto apresentadas por Sara Ahmed, dos debates sobre eventos afetivos-expressivos desenvolvidos por Elena del Rio e da noção de dissenso apresentada por Jacques Rancière, pretende-se compreender como a presença de uma estética realista no cinema brasileiro contemporâneo viabiliza narrativas que vão problematizar as questões feministas na sociedade contemporânea.

Palavras-chave

Afeto; dissenso; cinema brasileiro contemporâneo

Introdução

O cinema brasileiro contemporâneo vem ampliando seu leque de experimentações com estéticas realistas que se aproximam do relato e inspiram experiências de espectadorialidade dissidentes através da chave da produção de afetos via realismo naturalista. O filme “Temporada” (2018), último longa do realizador mineiro André Novais Oliveira, apresenta nos créditos iniciais, antes mesmo de sermos apresentadas ao título, uma cartela informando que o mesmo é dedicado à sua mãe Dona Zezé. Não à toa, a personagem principal também é uma mulher negra, assim como a mãe, que está passando por um momento de transformação externa e interna em sua vida.

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora de Jornalismo na UNISUAM, e de Cinema e Audiovisual na ECDD/INFNET, e-mail: tatacbastos@gmail.com

Pode parecer estranho afirmar que um filme dirigido e roteirizado por um homem negro tenha algo a acrescentar sobre poéticas e políticas feministas no cinema, mas acredito que a potência estética do filme se sustenta como um relato sobre parte da trajetória de uma mulher negra, observada à distância, revelada aos poucos, respeitando silêncios, respiros e caminhadas dessa mulher pela periferia de Contagem, Minas Gerais. A sinopse do filme diz assim:

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, 2019)³

“Temporada” nos aproxima do cotidiano de Juliana, interpretada por Grace Passô, e seu processo de descoberta de novas sociabilidades no contexto do trabalho no combate à dengue, o afastamento do marido e a redescoberta de si mesma. O filme mantém a estética realista quase documental, presente em outros filmes da produtora Filmes de Plástico, ao apresentar o cotidiano da personagem, detalhes sobre sua relação com os colegas de trabalho, com a prima que a recebe em Contagem, a memória da gravidez perdida, o estranhamento com o marido, tudo entremeado com imagens de quintais de casas, ruas de bairros periféricos, o traslado das personagens por esses espaços e diálogos muito espontâneos entre Juliana e atores desconhecidos que reforçam a verossimilhança da encenação.

O realismo naturalista apresentado no filme demonstra um cuidado com a mise-en-scène através dos longos planos de deslocamento da personagem pelas ruas da cidade, momentos em que é possível deixar o olhar à deriva, perscrutando a tela e variando o nosso foco para a cidade, o bairro, a classe social dos personagens. A questão de raça se faz presente, mas como fator inerente à realidade representada e não como questão a ser problematizada pela narrativa. A simplicidade e realismo estão no cenário, nos objetos de cena, nas memórias afetivas evocadas por esses objetos e pelas vivências que são atravessadas pelos mesmos. Os corpos em cena são visivelmente corpos dissidentes, e a estética realista no comportamento da câmera e na encenação corroboram e potencializam

³ Sinopse apresentada no site da produtora Filmes de Plástico. Disponível em <https://www.filmesdeplastico.com.br/temporada/> Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

os afetos que circulam por esses corpos, e os movem dentro da narrativa. Corpos femininos, obesos, negros.

Eventos afetivos e circulação cultural dos afetos

A produção de afeto em uma obra está diretamente relacionada com a força de expressão da performance dos corpos, seja no corpo dos personagens, o corpo-fílmico e o corpo do espectador. Conforme afirmado anteriormente, o afeto se dá no encontro entre os corpos. Para Elena Del Ríó (2008), a performance é uma forma de expressão do afeto, pois permite o mesmo transitar de um estado corporal a outro. É nesse contexto que defendemos a mudança de foco da representação para a expressão. “Nos gestos e movimentos do corpo performático, forças incorporais ou afetos se tornam eventos expressivos concretos que atestam o poder de ação e transformação do corpo”⁴(p.4). Esses eventos expressivos produzem afetos nos meandros da tessitura fílmica, tais afetos fundam desvios e produzem intervalos entre os corpos de imagem. A transformação mencionada por Del Ríó seria o desdobramento desses desvios, nela tomariam forma a potencialidade de afetação das imagens e do entre-imagens.

A performance pode ser entendida então como forma de expressão física, verbal e visual de um sujeito. É a performance que cria uma dramatização da história narrada, ela produz uma relação de afetividade entre espectador e imagem.

Como um evento, a performance é deslocada de qualquer cenário ou realidade anterior, preconcebido. No seu sentido ontológico fundamental, a performance dá origem ao real. Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogenética. Na representação, repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. Performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir”. (DEL RÍO, 2008, p.4).⁵

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

⁴ Livre tradução de: “In the gestures and movements of the performing body, incorporeal forces or affects become concrete expression-events that attest to the body’s power of action and transformation”.

⁵ Livre tradução de: “As an event, performance is cut off from any preconceived, anterior scenario or reality. In its fundamental ontological sense, performance gives rise to the real. While representation is mimetic, performance is creative and ontogenetic. In representation, repetition gives birth to the same; in performance, each repetition enacts its own unique event. Performance suspends all prefigurations and structured distinctions, to become the event wherein new flows of thought and sensation can emerge”.

às experiências que temos no mundo vivido. Nesse contexto, é importante esclarecer que se entende o conceito de evento segundo desenvolvido por Alain Badiou em seu texto *The Ethics of Truths* (2012), no qual o autor define evento como algo que nos compele a escolher uma “nova forma de ser”, ele é uma quebra na ordem específica dos acontecimentos, que reinventa uma nova forma de ser e agir perante uma situação, ele se dá no encontro. 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.

Não é necessariamente o caráter mimético da imagem que importa, mas quais afetos esta imagem mobiliza. Del Ríó apresenta a performance como um evento afetivo-expressivo para dizer que na mesma os seres se apresentam como forças constantes e mutantes, sempre se reinventando e ressignificando.

Tanto expressão quanto performance estão conceitualmente ligadas a uma retórica da ação, relação e modificação. Como uma modalidade expressiva, performance é a continuidade dos poderes dos corpos, em suma, a mobilização dos afetos do corpo. Performance é a atualização dos potenciais do corpo através de pensamentos específicos, ações, deslocamentos, combinações, realinhamentos – todos os quais podem ser vistos como diferentes graus de intensidade, relações distintas de movimento e pausa. (DEL RÍO, 2008, p. 9).⁶

Cada obra, portanto, agencia seus elementos performáticos, afetivo-expressivos, de uma forma específica que dificilmente será igual ao de outras obras audiovisuais. Isso acontece pelo caráter ontogenético que a performance instaura, cada evento será diferente do anterior visto que estão em jogo aspectos de criatividade e intensidades, e não apenas mimeses.

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).

⁶ Livre tradução de: “Both expression and performance are conceptually linked to a rhetoric of action, relation, and modification. As an expressive modality, performance is the bringing forth of the power of bodies, in sum, the mobilization of the body’s affects. Performance is the actualization of the body’s potential through specific thoughts, actions, displacements, combinations, realignments – all of which can be seen as different degrees of intensity, distinct relations of movement and rest”

Elena Del Río (2008), ao discorrer sobre a relação entre afeto e performance e sobre a potencialidade da performance em instaurar eventos afetivos-expressivos no interior de uma narrativa audiovisual vai se filiar tanto à noção de afeto vinda dos textos de Deleuze e Guattari e Brian Massumi – ou seja, afeto como sensações difusas, anteriores ao processo de codificação cultural, sendo entendido como intensidade, - quanto à defesa do uso do conceito de emoção por Sara Ahmed (2004), visto no qual as emoções seriam sensações socialmente mais estruturadas e psicologicamente motivadas. Para Del Río, haveria entre afeto e emoção uma interconexão fluida. E, segundo Ahmed, emoções e afetos existem em relação, sendo que as emoções são as manifestações reconhecíveis socialmente dos afetos que circulam pela superfície dos corpos e dos objetos. Para a autora, os indivíduos são efeitos da circulação cultural dos afetos, através de uma sociabilidade da emoção, na qual determinadas sensações aderem a determinados objetos e corpos, fazendo com que esses sejam moldados pela historicidade impregnada pela memória e pelos afetos que circulam entre esses corpos e objetos.

Os momentos afetivo-performativos irrompem a narrativa produzindo intervalos entre as imagens, eles não são constantes, mas sua pontualidade é equilibrada pela sua intensidade. Seu caráter de imprevisível produz sensações e afetos imprevisíveis, que concedem à obra uma unicidade que desvelaria a expressão do mundo, das coisas, das relações, das sensações. O afeto, assim, pode ser produzido no interior e no exterior da estrutura fílmica das mais variadas formas, através de interferências diversas, sendo que aquilo que é produzido enquanto imagens em movimento conteria intensidades jamais sentidas antes, pelo menos não da mesma forma como na sua organização (ou desorganização) no contexto do filme.

O afeto instaura um desvio na lógica representacional, predominante nas narrativas audiovisuais, para apresentar um outro código de recepção, não pela chave da representação, mas pela expressão. Em outras palavras, a representação da realidade e do real, que predomina nas narrativas que se baseiam numa estética realista, é substituída por uma expressão do real e da realidade. Tal expressão está relacionada à aspectos perceptivos, sensoriais e afetivos, que produzem engajamento do espectador na imagem e no seu conteúdo intrínseco.

“Temporada”, de André Novais Oliveira

A presença de personagens femininas na obra de André Novais é recorrente, seja através de uma personagem referenciada, mas não visível, como em “Fantasmas” (2010), ou como presença afetiva como em “Quintal” (2015), curta-metragem em que o diretor coloca a mãe para interpretar uma das personagens. Dona Zezé também faz uma aparição em “Temporada”, quase no final do filme, junto com outras mulheres do elenco, encena as múltiplas trajetórias que uma mulher negra pode seguir no contexto da sociedade contemporânea. Por esses motivos, entendo que a presença de um olhar masculino não impede que possamos analisar o filme por um viés feminista, visto que as decisões estéticas incitam à observação, contemplação e absorção dos conflitos atravessados pela personagem principal, mas também pelas outras mulheres presentes na narrativa. A estética realista viabiliza uma aproximação com a realidade das mulheres moradoras da periferia de uma grande cidade brasileira, e o comportamento da câmera e a mise-en-scène criam eventos afetivos-expressivos no interior da narrativa.

O diretor utiliza diversos recursos de montagem e fotografia para construir a atmosfera emocional de Juliana. A inserção de uma trilha levemente trágica como *leitmotif* para marcar momentos de transição da narrativa ou de passagem de tempo e reflexão da personagem. Ao longo filme, nós espectadores e espectadoras acompanhamos o processo de adaptação e abertura de Juliana aos novos amigos, sua forma de lidar com o fato de ser abandonada pelo marido, a transição dos cabelos alisados para o uso do seu cabelo natural, suas trocas com personagens femininos e masculinos e sua dificuldade de abertura, de compartilhar suas questões. O silêncio de Juliana, sua forma de desconversar qualquer assunto que diga respeito às suas questões pessoais. A personagem representada por Grace Passô é uma mulher muito reservada que está se redescobindo, aceitando suas características fenotípicas, seus cabelos, seu corpo, mas que também está se abrindo para amizades, para trocas, para estar junto com outras pessoas e compartilhar sua existência e suas vivências.

Em uma cena, depois de já ter mudado o cabelo, Juliana está conversando com as colegas de trabalho Jaque e Lúcia durante uma chuva forte que impede de sair para visitar as casas da região. Lúcia começa a mostrar a foto do seu filho, e pela conversa aprendemos que o menino é filho de um relacionamento de 20 anos com um homem branco, que se casou com ela a contragosto da família por motivos de racismo. Depois de

20 anos eles se separaram e ela estava feliz, namorando. Mas o preconceito sofrido faz parte da conversa. Juliana passa a maior parte do filme sem compartilhar nada pessoal, apenas ouvindo a narrativa das outras mulheres com quem começa a conviver. A produção de afetos no interior da narrativa se dá assim, por esses eventos, essas pequenas trocas entre as personagens, em que a câmera está fixa e um diálogo mais reflexivo está acontecendo. São eventos afetivos-expressivos que emanam potencial de afetação. O que não é dito está nos olhares, nas expressões dos personagens.

Uma sequência muito sensível é a troca entre Juliana e Dona Zezé, senhora idosa, dona de uma das casas que a personagem vai vasculhar o quintal para o controle da dengue. Depois de terminar a inspeção e andar de forma reflexiva pelo quintal da senhora, Juliana pede licença, entra na casa da mulher e avisa que está indo. A senhora insiste que ela fique e tome um cafezinho, para descansar um pouco. Nesse encontro, tão delicado temos talvez um último confronto de Juliana com as questões relacionadas ao seu recém encerrado casamento. Ela se senta no sofá para esperar a senhora voltar da cozinha e se pega olhando para as fotos na estante, nas paredes. Fotos de casamentos, de filhos, de família constituída, memórias de um passado feliz que talvez tivesse sido o futuro de Juliana. A câmera passeia pelas paredes, mimetizando o movimento do olhar da personagem. Dona Zezé volta da cozinha com o café, e começa a contar sua história, como fica sozinha o dia inteiro porque os filhos saem para trabalhar, oferece bolo, e diz que nos últimos tempos passa o dia inteiro sozinha, nos dando a entender que sua função na vida dos filhos, e de uma forma geral, sempre foi acolher, cuidar, e não ser cuidada. É esse relance que a movimentação de câmera e a montagem transmitem para o espectador, esse contraste de vivências.

Já próximos ao final do filme, Juliana recebe seu primeiro salário, passou-se um mês desde sua chegada a Contagem e toda a profusão de mudanças em sua vida. Ela vai direto a uma loja de móveis usados e depois de caminhar até o fundo da mesma, olhando todos aqueles objetos empilhados por todos os lados, ela encontra um armário em boas condições, ainda com uma foto antiga, em preto e branco, de uma mulher jovem negra esquecida em uma das gavetas. A mensagem atrás da foto de ser um presente para o amado estabelece a conexão entre Juliana e essa mulher anônima. Outra mulher negra, como ela, como Dona Zezé, com um passado de amor. Juliana finalmente recebe uma mensagem de áudio do marido desaparecido, pedindo desculpas e explicando o porquê do abandono, mas a personagem corta o áudio, o motivo não é mais importante. Ela

precisou se desprender da vida anterior, sem amigos, sem trocas, e foi estabelecendo conexões com outras pessoas, outras mulheres. As estratégias narrativas, as soluções estéticas agenciadas pelo diretor possibilitam a irrupção dessas intensidades profundamente contidas pelo corpo de Juliana, mas também pelos outros corpos dissidentes presentes na narrativa.

O dissenso, o banal e seu potencial político

Quando trabalhamos com as potencialidades afetivas de uma obra, é importante ter em mente as reflexões de Rancière sobre o dissenso no regime estético da arte. Segundo o autor, a eficácia estética de uma obra de arte seria “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p.58). No caso do dissenso, a eficácia está associada a promoção de uma ruptura estética, “a eficácia de uma desconexão”, na qual as produções das habilidades artísticas e os fins sociais definidos das obras de arte perdem sua relação causal. Dessa forma, o dissenso “não é o conflito de ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política” (RANCIÈRE, 2012, p.59).

Essas formas dissensuais estão relacionadas com a produção de uma arte crítica, e contém em si um potencial de afetação. Seu efeito político depende do estabelecimento de uma distância estética, e mesmo assim há a consciência que não é possível garantir que uma obra produza algum efeito. Existe algo de indeterminável. É o potencial de afeto presente em uma obra. Não há garantia que ele efetivamente vá produzir alguma resposta no encontro com o espectador, mas isso não significa a inexistência de modos de endereçamento que contenham a possibilidade de despertar intensidades, reconfigurar formas de sentir e perceber as obras de arte. Pensar e desenvolver formas de afetação desdobra do reconhecimento da arte como um espaço de “entrelaçamento de várias políticas”, de tensões e deslocamentos, de potencial de engajamentos sensoriais diversos.

O encontro entre estética e política acontece, pois, a produção artística está dissociada da intencionalidade de produção de um efeito específico, seja ele um fim social de conscientização sobre alguma causa ou não. Essa perda de funcionalidade permite o acesso a todo um novo corpo de experiências. É nesse sentido que trazemos a reflexão sobre dissenso para dialogar com o filme “Temporada”, visto que o filme não é um filme

sobre racismo, ou sobrevivência de classes populares na cidade, ou mesmo sobre a dura realidade da mulher negra periférica. O filme é sobre o encontro de Juliana com um grupo de pessoas, sobre as mudanças que ela passa ao estar junto, ao se permitir trocar vivências e emoções com essas pessoas. A associação com o feminismo não é tão óbvia pois não aparece de forma panfletária no roteiro. Entretanto, todas as situações pelas quais a personagem principal passa, e mesmo as questões específicas de seus colegas de trabalho dizem da realidade de uma sociedade patriarcal, capitalista e racista.

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos, da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Nesse contexto, Rancière (2012, p.64) está falando da “política da arte”, um entrelaçamento entre política da estética e as estratégias de utilizadas pelos artistas para “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”. Nesse sentido, segundo o autor, a ficção é uma das principais ferramentas de criar dissensos, de propor outras formas de dar a ver as coisas, mudar as formas de percepção do mundo sensível e as formas de tratar esse mundo. O trabalho crítico produzido pelo dissenso volta seu olhar para os limites da sua própria prática, se recusando a antecipar seu efeito, repensando o lugar do espectador, entendendo-o como ativo e propondo que este se coloque em relação à obra de arte. Tal postura não é exclusividade de um grupo privilegiado de obras, a intenção de trazer as reflexões de Rancière sobre os regimes políticos e estéticos das artes é evidenciar que esse potencial está disponível enquanto recurso criativo para os realizadores, a partir de escolhas estéticas, modos de endereçamento e a própria materialidade fílmica.

No caso do filme apresentado neste texto, o filme em si produz dissenso, pela quebra de expectativas contínuas, pelos caminhos inesperados que a narrativa toma, pela problematização de uma jornada feminina, realizada por um viés feminista, dirigida e escrita por um homem negro. Não há sexualização ou objetificação dos corpos femininos

em cena, as figuras masculinas são parceiras e não ameaçadoras. As sequências de encontros e conversas entre as personagens vão mobilizar uma circulação de objetos que têm afetos e emoções impregnadas, grudadas aos corpos em tela. Tal pegajosidade está inserida numa economia afetiva que promove uma relação de reversibilidade entre os corpos envolvidos na produção fílmica. Corpos no filme, corpo fílmico e o corpo do espectador. Todos esses corpos estabelecem entre si uma relação de tensão e alinhamento, repulsa e atração. São corpos que se tocam através do encontro promovido pela obra fílmica. Eles agenciam a economia afetiva que diz da historicidade pegajosa que está grudada nesses corpos em cena e nos corpos dos espectadores, provocando o que Sara Ahmed vai chamar de circulação cultural dos afetos.

As obras audiovisuais convidam o espectador ao engajamento sensório-afetivo através de sua linguagem, dos métodos de filmagem, dos modos de endereçamento presentes na materialidade fílmica. O motivo pelo qual esse convite às sensações engaja o espectador está exatamente na economia afetiva, na qual os sentimentos não residem em sujeitos ou objetos, mas são produzidos como efeito da circulação dos afetos.

De acordo com Ahmed, ser afetado por algo é produzir respostas sensórias sobre essa coisa, e tais emoções e afetos implicam em julgamentos ou entendimentos baseados em gestos e outros elementos simbólicos que já foram culturalmente codificados. Tais julgamentos são ações, isto é, são as nossas respostas sensórias aos estímulos que recebemos. Essas ações são resultado de emoções, sensações socialmente estruturadas, reconhecíveis e nomeadas – angústia, desconforto, amor, prazer, dor, esperança, tristeza -, que alimentam e são alimentadas pela circulação dos afetos impregnados nos corpos em cena.

Considerações Finais

O desfecho do filme traz um vislumbre da verdadeira Juliana, mulher reservada, tímida, que está se redescobrando. Ela viaja para uma cachoeira junto com dois casais de amigos do trabalho e nesse momento lúdico, de relaxamento, tem-se uma sequência em que a personagem narra para Jaque, pela primeira vez, uma história sua. O filme possui vários momentos de diálogos profundos, mas o discurso está sempre na boca dos outros personagens. Nessa sequência bem reflexiva na cachoeira a personagem narra em off uma experiência da própria infância, enquanto a imagem nos mostra Juliana de maiô vermelho

encostada nas pedras, com uma queda d'água ao lado. Ela está sentindo o vento no rosto, olhando para o ambiente, sentindo a presença do seu corpo naquele momento, refletindo talvez sobre sua trajetória até ali. Enquanto isso, a voz em off narra a história de quando ela ficou três anos sem falar, quando era criança, descreve a preocupação dos pais e da vizinha. A câmera enfim corta para a imagem de Juliana e Jaque conversando sentadas em uma pedra, mostrando de forma síncrona a narração da personagem e o desfecho da história, que ela voltou a falar quando viu a casa da vizinha pegando fogo. Parece banal, mas é o único momento em que a personagem compartilha algo seu com uma outra pessoa. A intensidade desse momento fica à cargo da mise-en-scène, a virada entre a repressão dos sentimentos como forma de proteção para o compartilhamento de experiências.

Ao invés de produzir um discurso sobre essa questão que comumente aflige mulheres negras, a repressão dos sentimentos, a imagem de força inabalável, a mulher negra como cuidadora e como solitária, o filme opta pela estética realista naturalista para tornar sensível essa profusão de afetos que emanam do corpo da protagonista, e como esses afetos encontram eco nos corpos das outras mulheres negras ou periféricas em cena. Tais intensidades ultrapassam os limites da tela e chegam até o corpo do espectador. A noção de uma espetatorialidade dissidente, aberta à desidentificação, eleva o potencial afetivo da narrativa. Segundo Muñoz (1999, p.12), desidentificação é uma estratégia de negociação, sobrevivência e resistência de minorias sociais, uma forma de lidar com ideologias dominantes. Mas também é uma forma de circular entre produção e recepção, em se aproximar de posicionamentos ou visões de mundo diferentes dos dominantes (p.25).

“Temporada” nos traz um relato afetivo do cotidiano, pensando uma racialização dos afetos de forma a não apagar a experiência racial, mas apostando em outras questões que não são normalmente historicizadas, e se fazem presente, marcadas nos corpos em cena. Esses corpos agenciam afetos, e o interesse deste texto foi demonstrar como a dimensão afetiva deste filme desperta o potencial político dessa produção de afeto, a partir do caráter dissensual do filme no contexto da produção audiovisual brasileira contemporânea.

Referências bibliográficas

AHMED, Sarah. *The cultural politics of emotions*. New York: Routledge, 2004.

BADIOU, Alain. The ethics of truth. In: BADIOU, Alain. *Ethics: An essay on the understanding of evil*. London and New York: Verso, 2012. p. 40-57.

DEL RÍO, Elena. _____. *Deleuze and the cinemas of performance*. Powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

FILMES de Plástico. Disponível em <https://www.filmesdeplastico.com.br/temporada/> . Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications*. Queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OLIVEIRA, André Novais. *Temporada*. Filmes de Plástico, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.