
“É sempre uma tentativa de estarmos juntos”: do cinema no território às políticas de sabotagem em *Café com Canela*¹

Serena Veloso GOMES²
Liliane Maria Macedo MACHADO³
Universidade de Brasília, Brasília, DF

RESUMO

A partir do longa-metragem *Café com Canela* (2017), da Rosza Filmes, investiga-se as políticas de sabotagem – modos de produção na contramão dos processos industriais – na realização audiovisual pela produtora, sediada e com trabalhos no Recôncavo Baiano, local descentrado dos circuitos realizadores e de majoritária presença negra. Compreendendo esta obra no escopo dos cinemas negros no feminino e de uma leva de produções brasileiras ligadas a espaços às margens, questiona-se como o laço com o território de onde se cria, possibilita a construção de olhares cinematográficos sabotadores. Propõe-se uma leitura do filme e de sua feitura, relatada pela diretora Glenda Nicácio em entrevista, a partir das afetações que os encontros com obra e cineasta provocam, numa partilha que mobiliza sentires, para além de sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Café com Canela; cinema negro no feminino; sabotagem; território; margens.

Introdução

Na última década, tem-se visto no cinema brasileiro uma série de experiências de produção que se vinculam aos territórios às margens como campo criativo, de onde e para onde se configuram os processos do fazer cinema. A relação íntima dos cineastas com esses espaços – sejam cidades pequenas interioranas ou periferias dos grandes centros urbanos – e com os sujeitos ali filmados torna-se fonte expressiva de uma filmografia que não só encontra neste contato possibilidades de (re)invenção de imaginários a partir da presença de corpos não hegemônicos, mas também de transformação das próprias práticas cinematográficas, em modelos de produção que buscam contornar os desafios de realizar fora do *mainstream* cinematográfico nacional – como a dificuldade no acesso a recursos.

Esta tendência parece se alinhar a um processo simultâneo de ocupação das imagens e da posição de enunciação cinematográfica por corpos marginalizados – negros, indígenas, de mulheres, pobres, LGBTQIAP+ –, que disputam espaço e acesso a condições de realização cinematográfica, historicamente negados (Barbosa *et al.*, 2022).

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, email: serenavelosog@gmail.com

³ Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, email: lilianemmm@gmail.com

Refletiremos sobre este cenário a partir do filme *Café com Canela* (2017), dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. Este é o primeiro de seis longas-metragens realizados até então pela dupla por meio da produtora independente Rosza Filmes, instalada em 2011 na cidade de Muritiba, no Recôncavo Baiano, pouco antes de Glenda e Ary – ambos de Minas Gerais – concluírem a formação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Com elenco quase todo negro, *Café com Canela* aborda as dores, as alegrias e a amizade entre duas personagens negras do Recôncavo.

Inscrita simbolicamente no longa, Cachoeira, cidade do Recôncavo, figura em boa parte dos filmes da produtora. Patrimônio cultural brasileiro, é conhecida pelo samba de roda, tradição da cultura afro-brasileira da região, e abriga as festividades da Irmandade da Boa Morte, confraria afrocatólica composta por mulheres negras e responsável pela alforria de inúmeros negros escravizados no período colonial. Também guarda centenas de terreiros de candomblé e quase duas dezenas de quilombos, em suas áreas rurais.

Como território criativo, orienta a realização cinematográfica da Rosza Filmes a partir do que Glenda Nicácio (2022, p.150) define como processo de sabotagem a “modelos, mercados e políticas que não foram e não são pensados para nós”, às margens dos circuitos de produção industriais e dominantes. Ao pensar esta relação da Rosza Filmes e dos cineastas com o Recôncavo e as possíveis configurações destas políticas de sabotagem em *Café com Canela*, indagamos: como essas estratégias se articulam e de que forma possibilitam a construção de olhares cinematográficos sabotadores – ou opositores, nos termos de hooks (2019)? Nos perguntamos em que medida este modo de produzir que parte do território reordena a partilha do sensível (Rancière, 2009) quando centraliza na realização e na própria imagem espaço fortemente marcado pela presença negra.

Escolhemos focar neste filme e no trabalho da produtora justamente pela projeção que as experiências de produção de Glenda e Ary têm ganhado nos circuitos exibidores nacionais, como a tradicional Mostra Tiradentes, sobretudo após lançado *Café com Canela*, tornando-se referência entre os cinemas descentralizados das regiões tradicionais de realização. A análise parte de uma costura entre entrevista semiestruturada com a diretora Glenda Nicácio⁴ e uma aproximação afetiva do filme, em que reverberam sentires, muito mais do que sentidos. A experiência de afetação, ao sermos tocadas por

⁴ A entrevista com Glenda Nicácio, realizada em maio de 2024, integra pesquisa de doutorado em Comunicação da Universidade de Brasília cujo objetivo é mapear afetos e imaginários acerca das mulheres, em termos de gênero, raça e sexualidades, em alguns filmes brasileiros da pós-retomada dirigidos e protagonizados por mulheres, bem como os afetos mobilizados no processo de produção. Por esse motivo, não foi feito contato com o cineasta Ary Rosa.

corpo-filme, corpo-cineasta e corpo-território do Recôncavo como audiovisualidade, sentindo as potências de agir (Spinoza, 2009) que emergem desta relação, nos guiará neste processo analítico. Dito isto, nosso propósito é ler o filme a partir do que está dentro e fora da imagem, engajadas pelas visualidades, estéticas e sensações que ele aciona, mas também afetadas pelo olhar da cineasta sobre seu fazer cinematográfico. Pesquisar com afetos é pesquisar com o corpo, já que a experiência “nos chega endereçada pelo caminho das emoções, dos sentimentos e das sensações” (Moriceau; Mendonça, 2016, p.79).

Interessa-nos nestas afetações abrir-nos às sensibilidades do Recôncavo Baiano na observação de corpos que pulsam e se enlaçam às vivências no território. Consideramos que, ao nos atravessar, as experiências afetivas ampliam nossa capacidade de ler as imagens para além do que está visível (do representado), ao ativar formas outras de perceber e acolher as dimensões do sensível que potencializam a restituição de rastros do político, do ético, do estético, do imaginário (Moriceau; Mendonça, 2016) estilhaçados no audiovisual quando estão em jogo experiências de sujeitos historicamente silenciados.

Sabotagem, margens e cinemas negros no feminino

Se, olhando para o significado formal da palavra, a sabotagem é tida como ato deliberado de causar dano ou prejudicar uma estrutura ou mecanismo, institucional ou não, para impedir seu funcionamento, aqui expandimos o conceito para pensá-lo no campo cinematográfico. A origem do termo, do francês, tem relação com disputas trabalhistas na Revolução Industrial – uma forma de protesto à substituição da mão de obra por maquinários – e, posteriormente, com táticas dos movimentos operários de desaceleração do trabalho na Europa (Pouget, 2011). Num diálogo com processos da diáspora africana para o Brasil, encontramos ecos da sabotagem nas táticas ancestrais de aquilombamento. Instituições de resistência étnica, política e econômica e de confronto às forças escravagistas e racistas do colonialismo, os quilombos permaneceram por séculos como territórios negros livres, nas brechas do sistema colonial. Na perspectiva da historiadora Beatriz Nascimento, não só alimentaram anseios de liberdade, como também se tornaram, no pós-abolição, símbolos das articulações culturais “no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma auto-afirmação étnica e nacional” (Nascimento, 2021, p.167), o que se conjugou na contemporaneidade a diversas expressões de resistência negra, como o próprio cinema.

A nós, interessa pensar o ato em sua potência subversiva de criação, capaz de romper, ou ao menos fissurar, uma lógica estruturada e excludente – neste caso, da atividade cinematográfica, o que envolve desde os arranjos produtivos, a circulação⁵ e as políticas para o setor até as próprias imagens. Trazendo à tona essa dimensão do termo, de resistência social e cultural, propomos uma reapropriação no contexto do cinema brasileiro contemporâneo como estratégia pela qual burla-se a insuficiência de políticas de fomento regional e de incentivo às minorias⁶, bem como um modelo de produção industrial verticalizado, centrado na figura do diretor, sustentado em grandes orçamentos, em sets de filmagem altamente estruturados e produtos padronizados conforme as demandas do mercado (Ikeda, 2018). Em resposta à impossibilidade de criação de suas produções nestes moldes, cineastas independentes têm buscado novas lógicas de realização que dialoguem com seus contextos e limitações, contrariando as barreiras da exclusão prevalentes no setor. Segundo Glenda, esse modo de sabotar implica na decisão de fazer cinema, mesmo na precariedade, contrapondo as interdições ao acesso à produção, como também na reinvenção de processos e linguagens. Ela questiona: “Muitos recursos faltarão, mas como você vai jogar com eles, como você vai brincar com eles, como você vai construir um significado com eles?” (Nicácio, 2024).

Para pensar a potencialidade dessas políticas de sabotagem, orientamo-nos pelo arcabouço do feminismo negro, num entendimento do que configura as margens. Refletindo sobre os processos de exclusão instituídos aos corpos negros pela ordem colonial, Grada Kilomba (2019) atravessa a fronteira da precariedade para vislumbrar nas margens um espaço de coexistência do poder e da potência: ao mesmo tempo que se constituem como periferia de um mundo normatizado pelo centro, que varre para suas bordas aquilo que não enquadra em seus parâmetros – o Outro –, são também espaços de resistência às opressões, onde a consciência da própria marginalidade ativa a criatividade como tática de imaginação de outros mundos que desafiam os regimes dominantes. “Nesse sentido, a margem não deve ser vista apenas como espaço periférico, de perda e privação, mas como espaço de resistência e possibilidade” (Kilomba, 2019, p. 68).

⁵ Não entraremos na discussão sobre as estratégias de circulação/distribuição das produções da Rosza Filmes.

⁶ Para reduzir as assimetrias de gênero, raça e região na produção cinematográfica, desde 2012 políticas públicas de fomento específicas passaram a ser aplicadas em editais da Ancine e da Secretaria do Audiovisual com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Contudo, estas políticas ainda não tiveram impacto decisivo para reconfiguração do setor e, como frisa Ikeda (2022), sofreram ataques durante o governo conservador de Jair Bolsonaro (2019-2022).

Em diálogo com bell hooks, ela percebe nas margens a condição para ativação de um olhar duplo: de dentro para fora (do centro para as margens) e de fora para dentro (das margens para o centro), quando corpos negros se colocam em fluxo nesses espaços. Assim, tomamos as margens como espaços em que a experiência de privação – seja material ou simbólica – mobiliza ao encontro de possibilidades de agência no campo audiovisual a partir da percepção crítica do que está ao centro – os eixos econômicos, estéticos e de produção – e da criação de outros territórios produtivos e estéticos. Pensar a sabotagem como política própria à realização audiovisual das margens é entender a dimensão do risco como parte deste processo. Por um lado, no sentido inventivo e prático, de se arriscar a criar às margens das estruturas institucionais e nas limitações, de recursos e de pessoal; por outro, de rasurar, em termos geográficos, a própria centralidade da produção audiovisual brasileira, ainda concentrada no eixo Rio-São Paulo, apesar das recentes políticas públicas de descentralização regional (Ikeda, 2022).

Nesse jogo de expandir as possibilidades de criação para além do que é delimitado a certos territórios e corpos, é o desvio do próprio olhar que poderá amplificar o gesto de sabotagem. Em *Olhares negros: raça e representação*, hooks (2019) evidencia táticas de sabotagem pelas espectadoras negras ao se recusarem a olhar, se identificar ou render-se ao prazer visual em filmes hollywoodianos com personagens negras estereotipadas, acionando outro mecanismo de fruição: o da resistência – o que ela chama de olhar opositor. hooks assume a dimensão política do olhar, tanto na manutenção do poder pela branquitude, quanto na resistência para quem a agência de ver e de ser visto em seus termos foi historicamente negada dentro da ordem da colonialidade – sobretudo, as mulheres negras. Para ela, a resistência também se dá na transformação do olhar, numa intervenção nas práticas cinematográficas que parta das subjetividades negras. É este movimento que nos chama a atenção em *Café com Canela* e que extrapolamos ao pensar a presença dos corpos negros em tela como propulsores da visibilidade e das sensibilidades que o filme evoca de um território.

Ao refletirmos sobre a construção destes olhares (e sentires) desde o lugar onde este cinema se insere – numa territorialidade negra ancestral – e tendo em vista que Glenda Nicácio é mulher negra periférica, aproximamo-nos do entendimento da produção da Rosza Filmes ao que se denomina por cinemas negros no feminino. O conceito abarca produções de cineastas negras que estão ancoradas a territórios negros, à coletividade e à

ancestralidade, “na diversidade do combate ao racismo, ao machismo, à homofobia e a todo e qualquer tipo de preconceitos e discriminações” (Souza, 2020, p.176).

Souza (2020) frisa que este cinema possibilita às mulheres negras construir novos olhares sobre si, em representações alinhadas a suas identidades, a partir de uma “leitura afetiva, política e geográfica” (Souza, 2020, p.184). Trata-se de conceito que não busca enquadrar/reduzir todos os modos de fazer e olhares possíveis às mulheres negras, mas que assume, tal qual hooks, a relevância política do olhar para agenciar imagens que retomem o sentido de humanidade para as pessoas negras, em confronto à matriz imaginária da colonialidade. Se, como sugere Rancière (2009, p.16), estética e política caminham juntas na definição da partilha do sensível, pois esta “faz ver quem pode tomar parte do comum”, alterar os regimes de visibilidade pode redefinir o modo como os corpos negros se inserem no jogo político – ou como são vistos num mundo partilhado.

Da precariedade às novas partilhas do sensível

Na interação com Glenda Nicácio, percebemos uma importante articulação entre políticas públicas e práticas coletivas como modo de produção da Rosza Filmes. Segundo a cineasta, a maior parte dos filmes da produtora foram executados sem a estrutura de grandes sets de filmagem, com financiamento público em editais de fomento direto para produções de baixo orçamento e com verba de bilheteria. Tal lógica se difere do predominante financiamento por incentivos fiscais que balizou o crescimento do cinema nacional na Retomada, mas que enquadra os projetos a partir de interesses dos investidores privados (Ikeda, 2022). Ainda, insere o processo produtivo da Rosza Filmes em um âmbito mais artesanal, em que as próprias demandas da região, seja de qualificação profissional ou de busca de fomento em um território onde os investimentos em audiovisual ainda são restritos, passam a influenciar o modelo de produção.

Café com Canela foi feito com R\$ 800 mil em recursos do edital Arranjos Regionais de 2014, resultado de parceria entre Instituto de Rádio Difusão Educativa da Bahia (IRDEB), Fundo de Cultura da Bahia, Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e Agência Nacional do Cinema (Ancine). A dependência destes instrumentos instaura uma contradição nos processos produtivos da Rosza Filmes: ao passo que os recursos possibilitam a execução dos projetos, segundo Glenda (2024) “os orçamentos são muito pequenos, filmes que poderiam ser gravados com o dobro do orçamento são gravados pela metade”, o que demanda estratégias criativas para realizar.

Ao mesmo tempo, Glenda afirma que há maior liberdade de criação, sem a necessidade de padronização dos filmes às demandas narrativas e estéticas do mercado, o que permite à produtora fazer praticamente um filme por ano. Em *Café com Canela*, essa liberdade convergiu-se em experimentações da linguagem e na condução da feitura do filme. Diante da limitação de investimentos, a amizade e a atuação coletiva, com a inserção de sujeitos da comunidade como agentes da produção cinematográfica, tornaram-se arranjos potencializadores de um modo de fazer cinema desde o território. Além de conduzirem os trabalhos a partir de uma relação de amizade e com funções compartilhadas, na produtora, Glenda e Ary contam com equipe formada por amigos da UFRB que também moram na região e com quem fortalecem os laços no fazer fílmico:

Eu acho que é sempre uma tentativa de estarmos juntos. E como a gente se gosta muito, eu tenho a sensação que a gente também faz filme querendo agradar um ao outro; querendo, sei lá, dar presentes também; tipo, falando: “ah, nossa, eu vou colocar um negócio pra você, você vai ver, você vai gostar”. E, enfim, acho que, de alguma forma, nós somos bastante apaixonados pelo o que nós fazemos, mas pela forma que a gente faz também (Nicácio, 2024).

Nos conectamos com o senso de pertencimento como força propulsora da realização dos cineastas: para além de relações profissionais, engaja-se na ampliação de vínculos sociais e afetivos. A amizade e o estar juntos tornam-se potencializadores de um modo de fazer cinema em que as hierarquias no processo de realização são minimizadas por relações mais horizontais e dialógicas. Para criar, estuda-se junto, partilha-se processos e trabalha-se em coletivo para construir “um ponto em comum, mas cada um ir por uma via diferente”, como afirma Glenda. Pensa-se, assim, a coletividade, sem deixar de se ater às singularidades. Para além do desejo de produzir um filme, a amizade se incorpora como mote – e transpassa para o universo fílmico –, criando outras possibilidades de ser e estar no mundo a partir do cinema e embasando um modelo de produção pautado nas próprias experiências de vida em Cachoeira. Este senso vai ao encontro da percepção da territorialidade como protagonista no processo fílmico.

Em *Café com Canela*, tal rede afetiva se ampliou à comunidade com a realização de oficinas locais de cenografia. A iniciativa não só possibilitou a montagem do cenário onde foram filmadas sequências da personagem Margarida, mas também a capacitação de mão de obra local na área, suprimindo uma carência da própria região e fortalecendo os

vínculos com a população no campo audiovisual. Além disso, abriu portas para que outros trabalhos da Rosza Filmes pudessem ser executados com a comunidade capacitada.

Geralmente se tem produtoras que prestam esse serviço, empresas que prestam esse serviço, e aí não era o caso daqui, justamente por não ter uma cena desenvolvida aqui com relação a isso, embora seja um lugar onde se tem muita galera que trabalha com esculpir madeira, com pintura, várias manifestações artísticas aí desses processos, mas não especificamente já formado, desenhado pra cenografia (Nicácio, 2024).

Ter dimensão destes processos alterou nossa experiência de fruição do filme, aproximando-nos de outras camadas de presença dos corpos negros do Recôncavo para além da imagem, como forças que transbordam as fronteiras entre o vivido e o imaginado (Brasil, 2014) para criar um novo espaço de coletividade e existência a partir do cinema. Presença que se sustenta nas relações de amizade, nos aquilombamentos da vida comunitária e em outras sensibilidades – visíveis e invisíveis – que evocam corpos, saberes e fazeres do Recôncavo Baiano. Repensamos, assim, a potência das imagens de *Café com Canela* para além da reparação de traumas de um passado colonial que produz exclusão e separabilidade. Na vibração dos afetos que abraçam sua feitura e que se expandem aos corpos no filme, encontramos mais que a tessitura estética do comunitário: transborda uma forma de partilhar a vida que se reinventa no tempo, sabota impossibilidades e nos convoca a libertar nossos sentidos de vida, engajadas na repartilha dos mundos que os cinemas negros no feminino têm edificado, com amor, a várias mãos.

Amor e cuidado: modos de sabotar

“Eu acho que o *Café [com Canela]* tem esse frescor de ser uma ode, uma ode para a cidade. *Café* é tipo: Cachoeira, nós amamos você” (Nicácio, 2024). Nas palavras de Glenda Nicácio, é a experiência de serem afetados pelo lugar onde ela e Ary decidiram seguir suas vidas o que pulsa como motivação para realizar o filme. Mais do que isso, a cineasta menciona a intenção de gerar identificação e de agradar a própria comunidade cachoeirana com a produção: “é uma tentativa de fazer um filme que Cachoeira goste, que a cidade goste, que a cidade fique feliz e que a gente não se esqueça da cidade, que a gente possa mostrar para cidade como ela é bonita, sabe?” (Nicácio, 2024).

Na acolhida à declaração carinhosa de Glenda, transborda não um olhar amoroso à Cachoeira, como também o desejo de criar um território existencial para esse corpo-coletivo no cinema. Um espaço em que a comunidade de Cachoeira se projete e onde seja

possível dar visibilidade a corpos que estavam fora da ordem imagética da colonialidade, num movimento que se firma na relação com o território. Ao pensar os cinemas negros no feminino como articulados ao território onde as cineastas negras estão inseridas, Souza (2020) entende este vínculo pela construção de identidade e pertencimento, valorização das experiências de vida na comunidade e manutenção de sua memória, em confronto à lógica colonial do racismo, do sexismo e da desumanização da negritude. Na relação com o território, cria-se possibilidades de reconstrução de regimes imagéticos que reverberem as vivências negras numa perspectiva de “desenvolvimento humano”:

A territorialidade pode ser percebida como espaço de práticas culturais nas quais se criam mecanismos identitários de representação a partir da memória coletiva, das suas singularidades culturais e paisagens, ou seja, resultante de uma unidade construída, em detrimento das diferenças internas (Souza, 2020, p.185).

Estes cinemas, ao focalizar as subjetividades negras, têm se dedicado a “recriar mundos e possibilidades de amor e afetos” (Souza, 2020, p.185). Encontramos, assim um elo com estes saberes ao nos depararmos com a memória e os afetos como forças que inscrevem a territorialidade do Recôncavo em *Café com Canela*. Trazidas à tona na circulação, vivência e laços construídos entre cineastas e território, as memórias afetivas são referências imagéticas e estéticas para a criação fílmica, conforme ressalta Glenda:

[...] a gente tem um espaço de vivência e de criação que é muito a partir das memórias daqui, e, às vezes, das memórias cotidianas também. É nesse lugar que o coletivo se encontra muito também na nossa equipe, porque eu lembro que no *Café [com Canela]* a gente ficava numas questões de, tipo, a luz: ai, aquela luz, a das 5h da tarde no rio, quando a gente vai no bar do reggae. E aí, todo mundo sabia qual era a luz que a gente estava falando, porque passa por referências que são muito nossas, muito daqui [...] (Nicácio, 2024).

Estas memórias se cruzam não só na construção de um imaginário da cidade a partir das miudezas, sonoridades, texturas e cheiros, mas também da sensação de intimidade, união e acolhida que brota junto ao corpo-filme. Acompanhamos o cotidiano de Violeta e Margarida – sua professora na infância –, que vivem nas cidades vizinhas de Cachoeira e São Félix. Em meio às precariedades da vida periférica, elas reestabelecem laços do passado, choram seus lutos e fortalecem a amizade entre si e com a comunidade.

Adentramos a vida cachoeirana já na sequência inicial do filme. Em *off*, as vozes de Margarida e de Paulo, seu companheiro, misturam-se a planos rápidos da ponte que

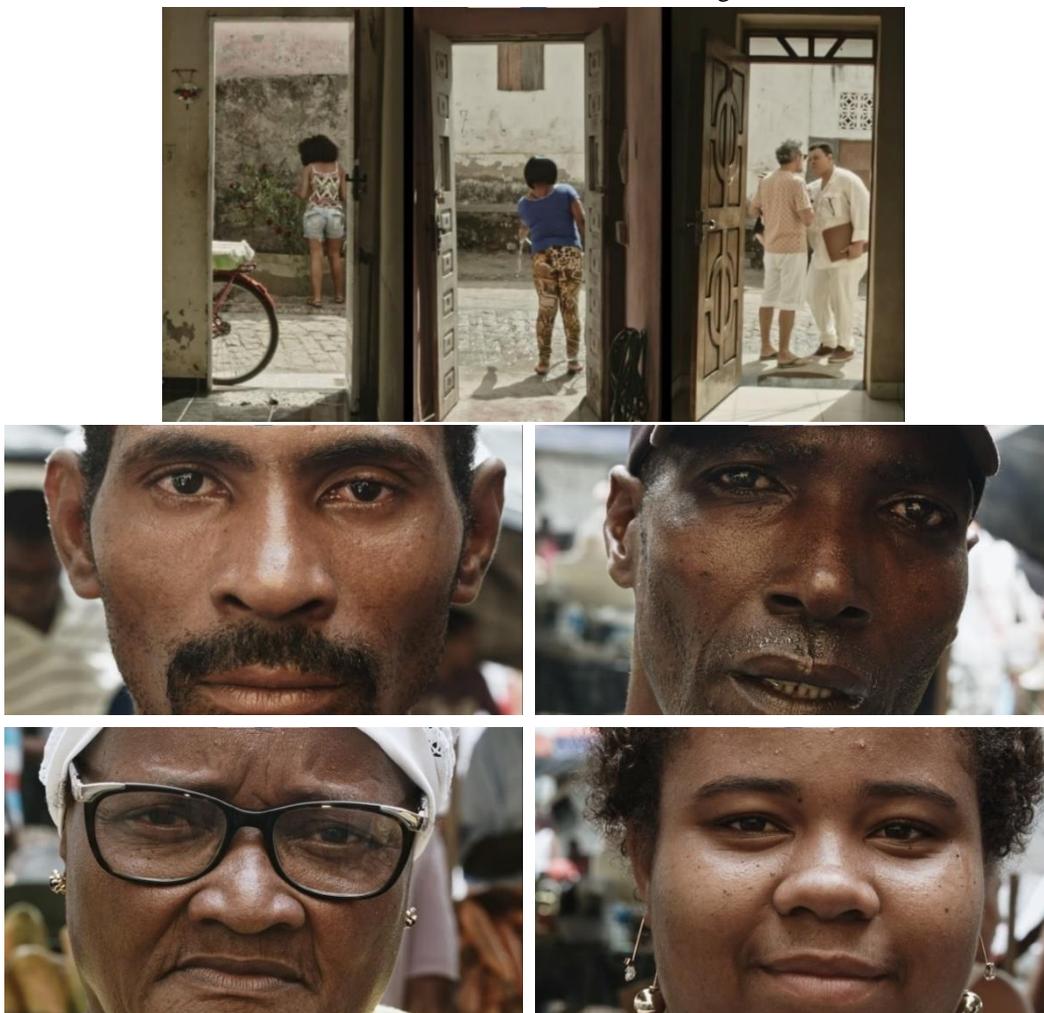
liga Cachoeira a São Félix, de pequenas casas na encosta de um morro, do voo de pássaros sobre o rio Paraguaçu, da arquitetura de uma igreja, de caranguejos à beira d'água andando sobre pedras, das antenas de TV de casas singelas e sem acabamento. Seus corpos não estão nas imagens, mas se fazem presentes por suas vozes a narrar o início de um dia especial: o aniversário do filho, Paulinho. Eles se interiorizam no quadro e se tornam as próprias paisagens de Cachoeira; não se descolam de onde vivem e fortalecem seus vínculos afetivos. Essa coleção de imagens, filmadas sob a estética de um vídeo caseiro, rearticula o modo de olhar para este espaço de margens a partir do banal, como um convite para contemplá-lo e senti-lo em sua singularidade.

Ainda nas sequências iniciais, a montagem intercala vídeo do aniversário de Paulinho com o momento de um churrasco entre amigos na laje da casa de Violeta. São imagens de temporalidades distintas que se cruzam para além do espaço-tempo, conectando experiências de vida de Violeta e Margarida em momentos de celebração e acolhida entre família e amigos. No churrasco, preparado por Marcos, esposo de Violeta, o vizinho Ivan relembra com saudades de seu companheiro falecido, a amiga Cida conta piadas e diverte a festa, enquanto Violeta alegra Margarida. Na travessia entre passado e presente, operada na montagem dando a ver uma temporalidade existencial ancestral, não linear, reverencia-se a vida como futuro, comemorada nas cenas da festa de Paulinho e brindada com cerveja no churrasco entre amigos. O mesmo brinde se repete ao final do filme: o ciclo do viver é circular, tal qual as coreografias do samba de roda. Estes arranjos imagéticos constroem uma teia de intimidade que nos aproxima do vivido em Cachoeira a partir dos afetos, do estar juntos, dos vínculos de amizade que se sustentam nos encontros e experiências comunitárias e potencializam a coletividade negra.

Vemos a cidade de dentro para fora e de fora para dentro das pequenas casas, onde os limites entre íntimo e comunitário se diluem como as águas de Oxum. Estas fronteiras tão fluidas desaguam em um plano-sequência que emparelha três casas vizinhas num mesmo quadro, fitando-as do interior para a rua junto a gestos cotidianos. Testemunhas, na simultaneidade, Violeta a colher rosas no jardim, Cida lavando a calçada de sua casa e Ivan e Adolfo ao despedirem na saída para suas jornadas. Avizinados, cada um em suas dinâmicas de vida e particularidades, mas também na vida partilhada, eles se encontram para dar boas-vindas ao dia. Violeta vende coxinhas, é casada e tem dois filhos; Cida vive só e com bom humor os perrengues e alegrias cotidianas; Adolfo e Ivan são companheiros – um, ex-agente de viagens, o outro, médico. A experiência de cada

personagem se distingue, mas se encontra existindo uma com as outras, para além das fronteiras do território. Enquanto o Mundo Ordenado concebe a existência pelo princípio da separabilidade e pela imutabilidade das coisas, de modo a determinar quem são os Outros sob os quais as violências são autorizadas, como pontua Silva (2016), encontramos na audiovisualidade de *Café com Canela* gestos de aquilobamento dos corpos no território. Juntos, na resistência ao projeto colonial de separação, eles constituem “diferenças sem separabilidades” como “expressão singular de cada um dos outros existentes, e também do emaranhado em que elas existem” (Silva, 2016, p.63).

Figura 1: Fronteiras entre dentro e fora, ficcional e documental, dão lugar ao um território comum



Fonte: Frame do filme *Café com Canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Afetadas por outras imagens em que os corpos se emaranham, nos aproximamos de uma sequência de planos dos rostos do povo cachoeirano em *close-up*. Como a encarar a nós, espectadores, eles dissolvem a fronteira da ficcionalidade para articular um espaço em que podem exercer a agência do olhar (hooks, 2019). Em aliança, estes rostos tornam-

se um corpo só a reivindicar presença na imagem e ocupar, com suas existências às margens, a centralidade do quadro, como a nos dizer, no silêncio, o indizível: “nós te vemos e, agora, você nos vê”. São existências que vibram no cuidado e na ancestralidade do território, forças apagadas da experiência negra pela matriz de poder colonial, mas retomadas no filme como modo de ser nas margens, tal qual salienta Glenda.

sempre vivi numa comunidade periférica, então, de alguma forma, você sempre está sabendo da vida do outro [...]. Você sabe quando foi pro hospital quando não foi, você bate na porta pra saber se está tudo bem. Então, isso é uma forma de sobrevivência também em alguns lugares. E em Cachoeira isso é muito comum, muito comum da forma que se vive, né? (Nicácio, 2024).

Abraçadas por estas memórias, amplificadas pelos corpos no filme, encontramos afago em outra conexão ancestral. Dona Roquelina, avó de Violeta, é interpretada por dona Dalva, sambadeira de Cachoeira reconhecida pela manutenção desta expressão cultural e integrante da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. No quarto de Roquelina, imagens de Oxum e Nossa Senhora dão presença ao sincretismo religioso entre candomblé e catolicismo marcante em Cachoeira – mais um encontro das diferenças sem separabilidades. Nos gestos amorosos de cuidado de Violeta a avó, com carinhos e cantigas, sobressalta, nas relações entre território e imagem, o cuidado à ancestralidade, um sinal de respeito a quem veio antes e guarda as tradições da cidade.

Liderança feminina que guerreira com seu “axé potencializador da vida” (Neto, 2020, p.128), Oxum, orixá das águas doces, da feminilidade, fertilidade, beleza e maternidade, também é saudada em canções e toques de candomblé, e reluz nos tons amarelados da fotografia e cenários de *Café com Canela*. Cor que, segundo Glenda, ativa memórias do pôr do sol no rio Paraguaçu – do qual Oxum é guardiã – e da estética de Cachoeira: “[...]a cidade é meio amarela, a luz do Sol é meio amarela quando o Sol vai embora, os postes na época – agora não – eram amarelos também, aquela luz amarelona da noite. Então o amarelo, ele saltava o tempo todo” (Nicácio, 2024).

Pela memória do território, acolhe-se o mundo sensível de Cachoeira como força estética que aciona sentidos e sentires conectados às potências do múltiplo, tão caras às perspectivas existenciais afrocentradas. A tonalidade amarelada tanto nos traz sensação de abraço e de acolhida – uma das essências de Oxum –, como a de desconforto, persistente no olhar para Margarida, que vive o luto de seu filho solitária em sua casa. As

paredes descascadas de seu quarto gritam sua dor: elas choram dendê, azeite ancestral da vitalidade que embebe as iguarias do Recôncavo e destila aroma caloroso singular.

Figura 3: Gestos de Oxum: a amorosidade de Violeta para com a avó e Margarida, sua antiga professora.



Fonte: Frame do filme *Café com Canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Resgatando as políticas de encantamento da orixá como práticas de um saber-viver ancestral que nos levam a outros entendimentos-mundo, o pesquisador João Augusto Neto (2020, p.129) lembra que “Oxum, como senhora da fecundidade, é aquela que nos inscreve na peleja pela vida, na abundância e nos inspira um outro modo de ser”. Margarida irá encontrar abraço e cuidado nos gestos de Oxum incorporados por Violeta, que lhe manda rosas dia a dia, insiste em acolhe-la mesmo diante de sua resistência, e a provoca a retomar sua força vital. No encontro entre amigas, o café com canela de Violeta ampara Margarida no amargor de sua perda e faz saltar da tela aroma e calor que acalantam nossos corpos-espectadoras. Margarida sonha com águas de cachoeira que inundam a tela com seus sons e que tocam, purificam e acariciam a personagem.

Percorrendo as ruas da cidade de bicicleta, Violeta atravessa a ponte D. Pedro II, onde o rio Paraguaçu liga Cachoeira a São Félix, para ir ao encontro de Margarida. Na travessia entre territórios, guia-se à construção de um elo firmado nas águas de Oxum; um desaguar de Violeta até Margarida para que esta reencontre seu fluxo de vida e possa pedalar com as próprias pernas, nas ruas onde a comunidade cachoeirana se encontra – como Margarida fará ao final do filme. Das águas que conectam territórios e corpos, expandem afetos e criam possibilidades de comunhão, emerge a força invisível de Oxum, que atravessa as vivências afrodiaspóricas do Recôncavo e pulsa nas imagens e sentires de *Café com Canela*. Oxum reitera a sabedoria ancestral do cuidado e da amorosidade como modo de ser comunitário e transformador, que cura experiências dolorosas.

Com seu abebê dourado, Oxum evoca a alteridade como fundamento de nossas existências e nos convida a pensar-viver como a água, uma outra ética construída como um contra projeto à individualização

obsessiva forjada no capitalismo moderno. Uma ética que se constrói na comunidade, no coletivo e na partilha. (Neto, 2020, p.130).

Se os corpos negros foram codificados no cinema brasileiro dominante por regimes de invisibilidade ou por estereótipos, o gesto de inscrever o Recôncavo em *Café com Canela* cria espaços de pertença da negritude a partir de um olhar íntimo para os encontros, afetos e partilhas de histórias de vida, endossando o estar juntos como modo de ser deste território. Esta mirada afetiva mobiliza à criação de um território comum imaginado em que os olhares da comunidade cachoeirana de dentro e de fora do filme se encontram, permitindo que esta veja e seja vista em seus saberes e vivências ancestrais.

Em direção a outros entendimentos-mundo no cinema: considerações

Neste contato com filme e diretora, percebemos outras formas de fazer, ver e também de viver com e pelo cinema que parecem se amparar no que hooks (2021, p. 137) qualifica como ética amorosa – ou uma ética de Oxum –, estabelecida no “cuidado, respeito, conhecimento, integridade e vontade de cooperar” construídos entre cineastas e a comunidade de Cachoeira e sentida por nós, espectadoras, na experimentação do filme. Pulsamos junto às imagens e corporeidades fílmicas que imaginam, na cotidianidade, possibilidades de transformação de si ressonantes em nossos corpos-espectadoras como força curativa de Oxum, capaz de sensibilizar, acalentar, reencantar, construir alianças e, diante de seu espelho, evocar outras miradas às alteridades.

Em *Café com Canela*, esta ética, convergente ao que propõe os cinemas negros no feminino, aflora de laços e afetos – de amizade, amor e coletividade – partilhados nas práticas produtivas, entrelaçados ao fomento público, de modo a sabotar realidades precárias que, muitas das vezes, são empecilho para a participação de territórios e subjetividades negros no fazer cinema. Apostamos neste pensar-viver o cinema sob a ética de Oxum como caminho para experimentar a potência ancestral da sabotagem às violências e ausências reiteradas aos corpos negros pelas audiovisualidades, e para imaginar outros mundos, onde os imaginários cinematográficos se costuram às vivências negras em novas partilhas do sensível, restituindo potências de vida e do viver já operadas nas margens, pelo aquilombamento e pela amorosidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. S.; OLIVEIRA, C. F.; OLIVEIRA, E. B.; VARGAS, L. C.; GOMES, S. V.; FREITAS, G. P. Margens, escuridão e táticas de contraluz: movimentos de insurgências em

Voltei! e Era uma vez Brasília. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v.17, n.1, p.21-33, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.59306/rcc.v17e1202221-33>. Acesso em: 10 jun. 2024

BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance**. SSA: EDUFBA, 2014, p. 131-145.

HOOKS, B. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

IKEDA, M. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki** vol.5, n.º 2 (2018), p.457-479. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.394>. Acesso em: jul. 2024.

_____. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. **Revista Eptic**, vol. 24, n.1, jan-abr. 2022.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MORICEAU, J.; MENDONÇA, C. M. C. Afetos e experiência estética: Uma abordagem possível. In: MENDONÇA, C. M. C.; DUARTE, E.; CARDOSO FILHO, J. (Orgs). **Comunicação e Sensibilidade: Pistas Metodológicas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2016, p.78-98.

NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex (org.). **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p.152-167.

NETO, J. A. R. Pensar-viver-água em Oxum para (re)encantar o mundo. **Revista Calundu**, vol.4, n.2, jul-dez 2020, p.108-132. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v4i2.34344>. Acesso em: 12 jun. 2024.

NICÁCIO, G. Vozes e atitudes. In: EDUARDO, Cléber; D’ANGELO, Raquel Hallak; D’ANGELO, Fernanda Hallak (org.). **O cinema brasileiro em resposta ao país – 2016-2021**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2022, p. 150.

_____. **Entrevista concedida a Serena Veloso**. Videoconferência (Plataforma Teams), 6 de maio de 2024.

POUGET, E. **A sabotagem**. Compostela: CNT, 2011.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SILVA, D. F. **Sobre diferença sem separabilidade**. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo/Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SOUZA, E. P. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki**, Lisboa, vol.7, n. 1, 2020, p.171-188.

SPINOZA, B. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.