

“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 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 dentro 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. A análise conjuga uma aproximação afetiva ao filme às percepções da diretora Glenda Nicácio sobre seu fazer cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: cinema negro; sabotagem; território; margens; afetos.

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 interiores ou periferias das grandes cidades – 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 das margens. Isto, seja devido à dificuldade no acesso a recursos ou à cautela de construir regimes de visibilidade a lugares e existências fadadas ao apagamento ou a estarem nas imagens para reiterar a alteridade de quem sempre filmou – a branquitude masculina cisheteronormativa.

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 concluírem a formação superior em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). *Café com Canela* aborda as dores, as alegrias e a amizade entre duas mulheres negras que vivem nas cidades vizinhas de Cachoeira e São Félix – também na região. Inscrita simbolicamente no longa, Cachoeira figura em boa parte dos filmes da produtora e, como território criativo, orienta a realização cinematográfica da dupla a partir do que Glenda Nicácio (2021; 2022, p.150) define como processo de sabotagem⁴ 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, portanto, em que medida este modo de produzir que parte do território reordena a partilha do sensível (Rancière, 2009) quando se centraliza na realização e na própria imagem um 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 tem ganhado nos circuitos exibidores⁵ nacionais, como a tradicional Mostra Tiradentes, sobretudo após lançado *Café com Canela*, tornando-se referência entre os cinemas descentralizados das regiões tradicionais de realização.

AFETAÇÃO COMO MODO METODOLÓGICO

A análise parte de uma costura entre entrevista semiestruturada com a diretora Glenda Nicácio⁶ e uma aproximação afetiva do filme, em que reverberam sentires, muito

⁴ Se, olhando para o significado formal da palavra, a sabotagem é tida como ato deliberado de causar dano ou prejudicar uma estrutura para impedir seu funcionamento, aqui expandimos o conceito para pensá-lo, no campo cinematográfico, como um ato subversivo de criação ao romper, ou ao menos fissurar, uma lógica estruturada e excludente da atividade cinematográfica, que envolve desde os arranjos produtivos, a circulação e as políticas para o setor até as próprias imagens.

⁵ Em 2023, Glenda e Ary foram homenageados por suas trajetórias e dinâmicas de realização na Mostra Tiradentes.

⁶ A entrevista com Glenda Nicácio, realizada em maio de 2024, integra pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília cujo objetivo é mapear os imaginários acerca das mulheres presentes em alguns filmes do cinema brasileiro pós-retomada, numa leitura interseccional de gênero, raça e sexualidades. A pesquisa tem enfoque em filmes dirigidos e protagonizados por mulheres e também pretende pensar

mais do que sentidos. A experiência de afetação, ao sermos tocadas por corpo-filme, corpo-cineasta e corpo-território do Recôncavo como audiovisualidade, sentindo as potências de agir (Spinoza, 2008) 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).

PERCURSO TEÓRICO: MARGENS E CINEMAS NEGROS NO FEMININO

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).

Em diálogo com 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.

Por isso, pensar a sabotagem como política própria à realização audiovisual das margens é também 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

os afetos envolvidos no processo de realização cinematográfica pelas cineastas. Por esse motivo, não foi feito contato com o cineasta Ary Rosa.

institucionais e nas limitações, tanto de recursos quanto 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*, bell 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. O desvio do olhar consolida-se como uma forma de agência pela qual se aciona outro mecanismo de fruição desses filmes: o da resistência (ou do olhar opositor).

hooks assume a dimensão política do olhar, tanto na manutenção do poder por quem o domina – a 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 não só da visibilidade que o filme evoca de um território, mas das sensibilidades que aciona.

Ao refletir sobre a construção destes olhares (e sentires) desde o lugar onde este cinema se insere – numa territorialidade negra – e tendo em vista que Glenda Nicácio é mulher negra periférica, aproximamo-nos, também, do entendimento da produção da Rosza Filmes – tendo em destaque o filme *Café com Canela* –, ao que se denomina por cinemas negros no feminino. O conceito abarca produções arquitetadas por cineastas negras e que estão vinculadas com territórios negros e com a coletividade, de modo que seja possível “recriar os espaços-territórios silenciados pelo racismo e pela heteronormatividade, por meio de ensinamentos ancestrais e do respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas, edificando, assim, formas plurais de abordar a diversidade” (Ferreira; Souza, 2017). Trata-se de uma leitura que não busca enquadrar/reduzir todos os modos de fazer e olhares possíveis às mulheres negras enquanto realizadoras, mas que assume, tal qual hooks, a relevância política do olhar para agenciar imagens que retomem o sentido de humanidade para as pessoas negras.

ANÁLISE: DA PRECARIIDADE ÀS NOVAS PARTILHAS DO SENSÍVEL

Percebemos, na interação com Glenda Nicácio, 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).

Café com Canela foi feito com R\$ 800 mil em recursos do edital Arranjos Regionais de 2014, resultado de parceria entre 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 angariados possibilitam a execução dos projetos, a verba é sempre reduzida, o que demanda estratégias criativas para realização dentro dessas limitações. Ao mesmo tempo, possibilita-se, segundo Glenda, 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.

Diante da limitação de investimentos, a amizade e a atuação coletiva, com a inserção de sujeitos da comunidade como agentes da produção cinematográfica, tornam-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. Em *Café com Canela*, essa 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.

Notamos, a partir do diálogo com a diretora, um fazer cinematográfico mobilizado pelos afetos e pelo desejo de construir espaços de interação, partilhas criativas e pertencimento coletivo, no qual a comunidade se engaje. Ter dimensão destes processos alterou nossa experiência de encontro com o filme, aproximando-nos de outras camadas

de presença dos corpos negros do Recôncavo para além da imagem, como forças que transbordam as fronteiras entre territórios físico e simbólico para criar um novo espaço de coletividade e existência a partir do cinema.

Numa dimensão estética e narrativa, deparamo-nos com a memória e os afetos como forças que também inscrevem esta territorialidade no filme. Trazidas à tona na circulação, vivência e laços construídos com o território, as memórias afetivas da equipe de produção tornam-se referências imagéticas e estéticas para a criação fílmica, conforme ressalta Glenda, ao também reiterar que o filme foi feito em uma ode à Cachoeira. Em *Café com Canela*, nos conectamos a essas possíveis memórias do dia a dia na cidade a partir das cores, paisagens, texturas e cheiros que o filme evoca: dos corpos que ali vivem e cujos rostos ganham centralidade em tela, devolvendo seu olhar para nós espectadores; do café passado numa visita entre amigas; das coxinhas sendo fritas para venda; da cerveja brindada nas celebrações entre amigos; do rio Paraguaçu, que inunda as imagens em suas aparições; da tonalidade amarelada das luzes da cidade, que também remete à cor de Oxum, orixá das águas doces e guardião do Paraguaçu. Estas imagens e sensibilidades estabelecem um imaginário da cidade a partir das miudezas, da sensação de intimidade, união e acolhida que brota junto ao corpo-filme.

Se os corpos negros foram codificados no cinema brasileiro dominante como uma presença ausente, seja pela invisibilidade nos filmes ou por regimes de visibilidade estereotipados (Ferreira; Souza, 2017), o gesto fílmico de inscrever o Recôncavo em *Café com Canela* cria espaços de pertença da negritude nas imagens a partir de um olhar íntimo para os encontros, afetos e momentos de partilhas de histórias de vida, endossando o estar junto como modo de ser deste território. Olhar este que se projeta de dentro para fora e de fora para dentro das pequenas casas de Cachoeira e que une a comunidade negra como “diferenças sem separabilidades” (Ferreira, 2016), como sugere um plano que emparelha três casas vizinhas fitando-as, junto a diferentes personagens em seus fazeres cotidianos, do interior para a rua. Ao construir no filme o comum (Rolnik, 2018), esses afetos mobilizam à criação de territórios imaginados em que os olhares da comunidade de Cachoeira de dentro e de fora do filme se encontram, permitindo que esta veja e seja vista.

REFERÊNCIAS

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

em Voltei! Era uma vez Brasília. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 17, n. 1, p. 21-33, jan./jun. 2022.

FERREIRA, C; SOUZA, E. P. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. (org.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.

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

IKEDA, M. 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, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo Duarte; CARDOSO FILHO, Jorge (Orgs). **Comunicação e Sensibilidade: Pistas Metodológicas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, pp.78-98, 2016.

NICÁCIO, G. Vem de antes, de antes.... In: MARTINS, Renata (org.). **Empoderadas narrativas incontidas do audiovisual brasileiro**. São Paulo: Oralituras, SPCine, Mahin Produções, 2021, p.125.

_____. 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.

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

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. n-1 edições, 2018.

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.

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