



Cinema
EIS A QUESTÃO

● EDIÇÃO ON-LINE

LEITURAS DE
CINEMA



LEITURAS DE
CINEMA

CRÉDITOS

Esta é uma publicação referente ao projeto “Cinema: Eis a Questão”, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), realizado pelo Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários e Pró-Reitoria de Graduação. Publicação *on-line* em novembro de 2024. Acesso livre. Permitida a reprodução dos textos, desde que citados fonte e autores.

LIVRETO LEITURAS DE CINEMA ANO 19 | 2025

Curadoria

Raquel Costa Santos
Rayssa Coelho

Coordenação, organização e revisão

Raquel Costa Santos

Produção executiva

Rayssa Coelho

Programação visual

Danilo Silva

Textos

Claudio Carvalho
Gildon Oliveira Silva
Hendye Gracielle Dias Borem
José Ricardo Marques dos Santos
Lídia Nunes Cunha
Núbia Regina Moreira
Patrícia Moreira
Silvaneide Dias da Silva
Veruska Anacirema

Imagens

Divulgação/Reprodução



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PROEX
Pró-Reitoria de Extensão e
Assuntos Comunitários

PROGRAD
Pró-Reitoria de
Graduação

ÍNDICE

Apresentação	5
Filmes	7
Leituras	27
Branco sai, preto fica	28
Café com canela	40
Travessia	55



Apresentação

Em 2024, o projeto Cinema: Eis a Questão completa 20 anos de criação, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, com 19 edições realizadas (só foi suspenso durante a pandemia de Covid-19). Trata-se de uma das ações mais longevas do programa de extensão Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, em parceria com a Pró-Reitoria de Graduação, voltada para os vestibulandos da instituição.

A cada edição, a equipe do Janela Indiscreta escolhe três obras que farão parte das provas do Vestibular da Uesb. Até 2022, sempre eram selecionados dois filmes nacionais e um estrangeiro, todos de longa-metragem. Em 2023, inserimos a novidade de serem três filmes brasileiros, sendo um de curta-metragem, algo que trazemos também neste ano. As obras selecionadas são: *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós; *Café com canela*, de Ary Rosa e Glenda Nicácio; e *Travessia*, de Safira Moreira. Todas elas podem ser encontradas, fácil e gratuitamente, em plataformas na internet.

Além da criteriosa escolha das obras, produzimos materiais com comentários sobre os filmes, feitos por professores e pesquisadores convidados. Para cada filme, são três comentaristas. Desde 2009, publicamos este livreto *Leituras de Cinema*; desde 2012, disponibilizamos os comentários filmados em estúdio; e, desde 2022, realizamos *lives* com os comentaristas, em que o público pode participar com suas questões e considerações. Todos os materiais e atividades são oferecidos gratuitamente e para livre acesso dos vestibulandos e demais interessados, nos canais de comunicação oficiais da Uesb.

A esse projeto e ao seu público, dedicamos enorme estima, intentando que o cinema seja visto, ouvido, lido, compreendido e debatido como uma fonte de conhecimento, um bem artístico e cultural expressivo de tempos, espaços, ações e agentes, um mediador de

pensamentos e sentimentos. Nesta edição, os filmes, em suas respectivas especificidades, expressividades e transversalidades, convidam-nos a nos pensarmos, como indivíduos e sociedade, com marcas, dores, afetos, memórias, histórias e porvires. E cada um dos comentários cuidadosamente elaborados que aqui trazemos também é um convite à reflexão, aberto a uma infinidade de leituras. Vem com a gente!

Raquel Costa Santos
Coordenadora do Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual

Filmes

Nesta edição, para o Vestibular Uesb 2025, foram escolhidos três filmes nacionais, oriundos do Distrito Federal, da Bahia e do Rio de Janeiro. Para a seleção das obras, feita criteriosamente pela equipe do Janela Indiscreta, observam-se as críticas, a relevância dos temas abordados, a qualidade estética e narrativa e a possibilidade de acesso, uma vez que as obras podem ser encontradas facilmente.

2025



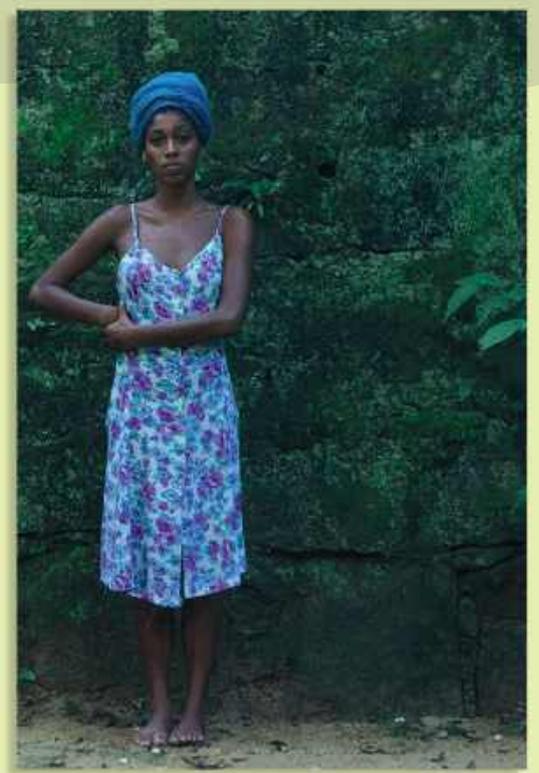
**BRANCO SAI,
PRETO FICA**

DE ADIRLEY QUEIRÓS
95' | 2014 | Brasil



CAFÉ COM CANELA

DE ARY ROSA E
GLENDA NICÁCIO
100' | 2017 | Brasil



TRAVESSIA

DE SAFIRA MOREIRA
5' | 2017 | Brasil

2024



**CABRA MARCADO
PARA MORRER**

DE EDUARDO COUTINHO
120' | 1984 | Brasil



FILHO DE BOI

DE HAROLDO BORGES
91' | 2019 | Brasil



OS PORCOS E A REZA

DE ROGÉRIO LUIZ OLIVEIRA
E FILIPE GAMA
16' | 2020 | Brasil

2023



**FLEE – NENHUM LUGAR
PARA CHAMAR DE LAR**

DE JONAS POHER RASMUSSEN
89' | 2021 | Dinamarca

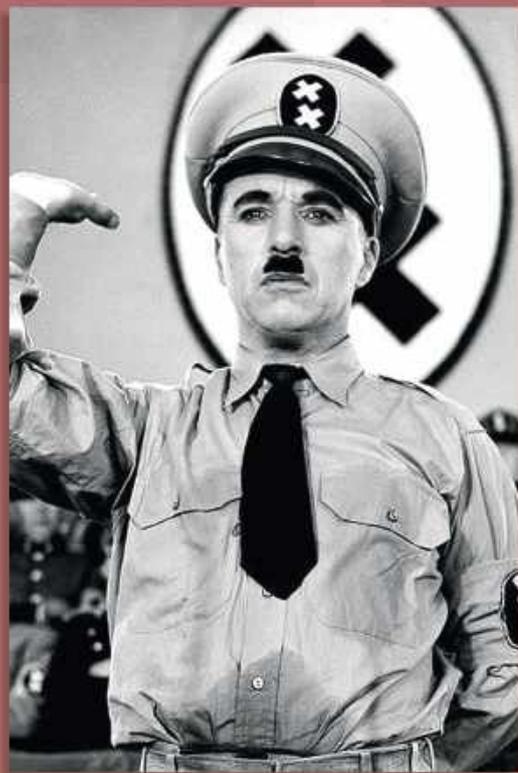
VIRAMUNDO

DE GERALDO SARNO
37' | 1965 | Brasil

QUE HORAS ELA VOLTA?

DE ANNA MUYLAERT
112' | 2015 | Brasil

2020



O GRANDE DITADOR

DE CHARLES CHAPLIN
124' | 1940 | EUA



EX-PAJÉ

DE LUIZ BOLOGNESI
80' | 2018 | Brasil



ABRIGO NUCLEAR

DE ROBERTO PIRES
86' | 1981 | Brasil

2019



**MENINO 23: INFÂNCIAS
PERDIDAS NO BRASIL**

DE BELISÁRIO FRANCA
80' | 2016 | Brasil



ERA O HOTEL CAMBRIDGE

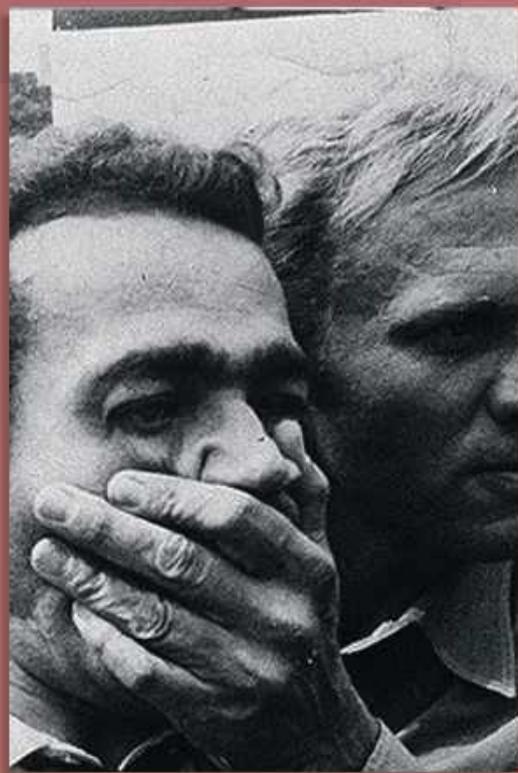
DE ELIANE CAFFÉ
93' | 2016 | Brasil



OS MISERÁVEIS (1935)

DE RICHARD BOLESLAWSKI
110' | 1935 | EUA

2018



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil



JONAS E O CIRCO SEM LONA

DE PAULA GOMES
82' | 2015 | Brasil



DHEEPAN – O REFÚGIO

DE JACQUES AURIARD
115' | 2015 | França

2016



**UMA HISTÓRIA DE
AMOR E FÚRIA**

DE LUIZ BOLOGNESI
74' | 2013 | Brasil

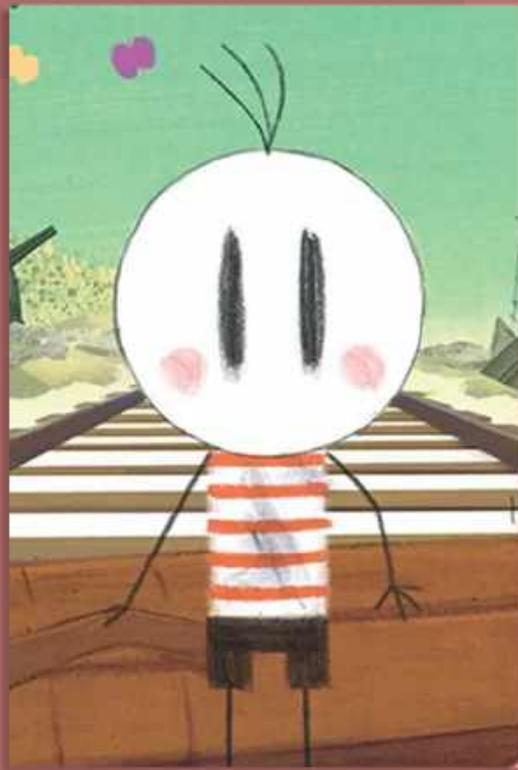
ELE ESTÁ DE VOLTA

DE DAVID WENNDT
116' | 2015 | Alemanha

DOMÉSTICA

DE GABRIEL MASCARO
75' | 2012 | Brasil

2015



O MENINO E O MUNDO

DE ALÉ ABREU
80' | 2014 | Brasil



RELATOS SELVAGENS

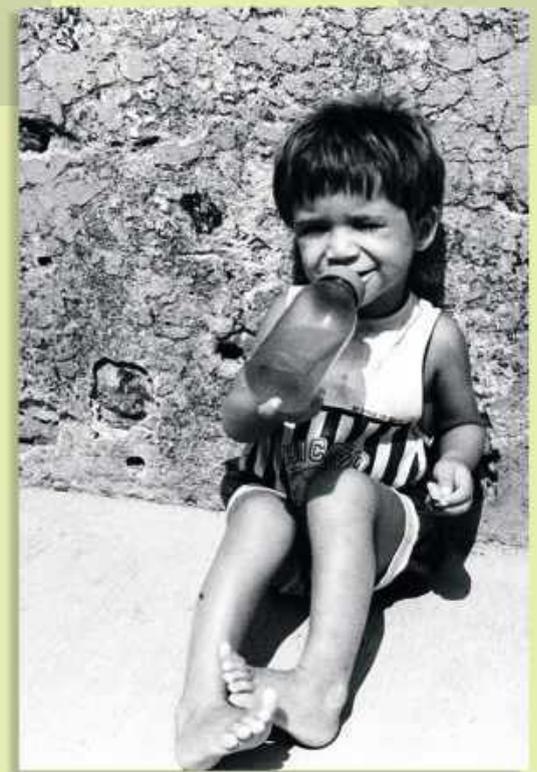
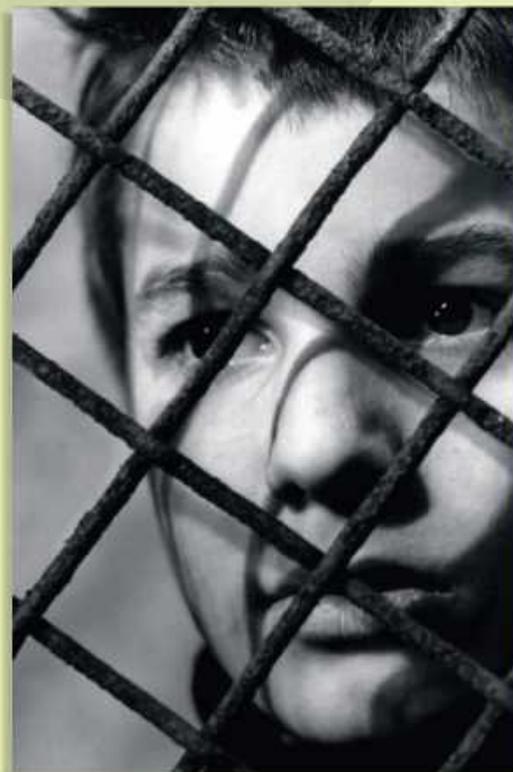
DE DAMIÁN SZIFRON
122' | 2015 | Argentina
Espanha



SEM PENA

DE EUGÊNIO PUPPO
87' | 2014 | Brasil

2014



À BEIRA DO CAMINHO

DE BRENO SILVEIRA
90' | 2012 | Brasil

OS INCOMPREENDIGOS

DE FRANÇOIS TRUFFAUT
94' | 1959 | França

GARAPA

DE GABRIEL MASCARO
90' | 2009 | Brasil

2013



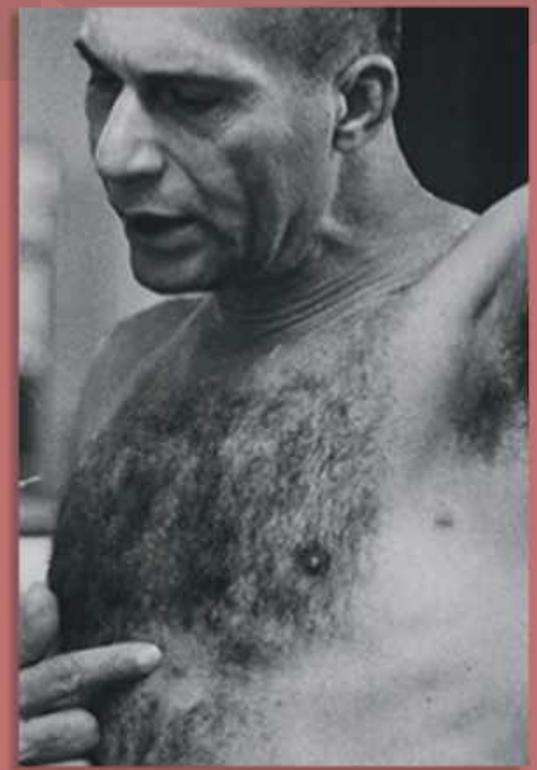
**O ANO EM QUE MEUS
PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS**

DE CAO HAMGURGUER
110' | 2006 | Brasil



INFÂNCIA CLANDESTINA

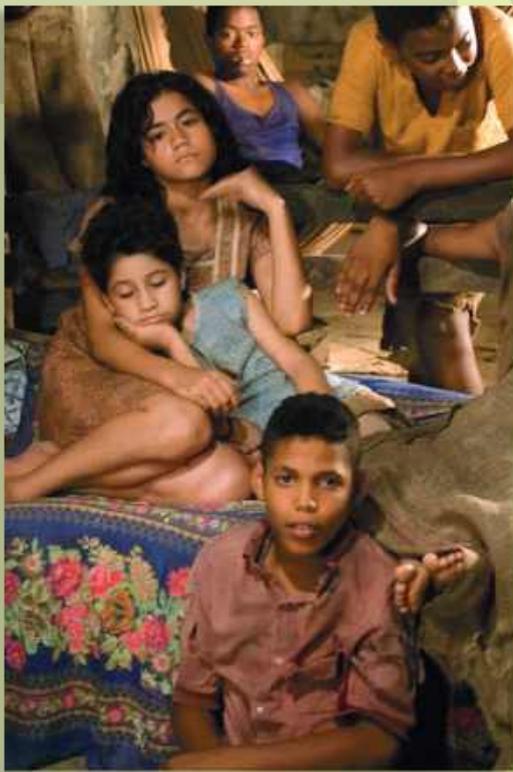
DE BENJAMIN ÁVILA
110' | 2012 | Argentina
Espanha
Brasil



MARIGHELLA

DE ISA GRINSPUM FERRAZ
90' | 2012 | Brasil

2012



CAPITÃES DE AREIA

DE CECÍLIA AMADO E
GUY GONÇALVES
96' | 2011 | Brasil



PERSÉPOLIS

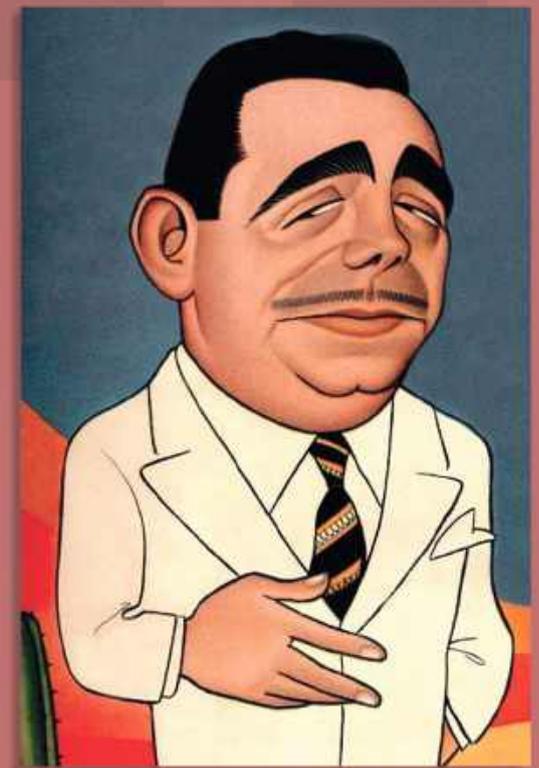
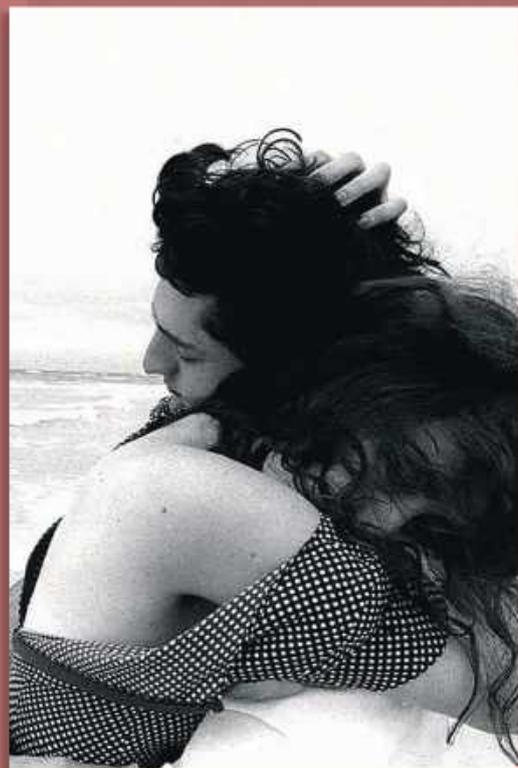
DE VICENT PARONNAUD
E MARJANE SATRAPI
95' | 2007 | França
EUA



UTOPIA E BARBÁRIE

DE SILVIO TENDLER
120' | 2010 | Brasil

2011



TERRA ESTRANGEIRA

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
100' | 1995 | Brasil

A COR DO PARAÍSO

DE MAJID MAJIDI
90' | 1999 | Irã

O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVENS

DE LÍRIO FERREIRA
106' | 2010 | Brasil

2010



LINHA DE PASSE

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
113' | 2008 | Brasil



A ONDA

DE DENNIS GANSEL
106' | 2008 | Alemanha



PRO DIA NASCER FELIZ

DE JOÃO JARDIM
88' | 2007 | Brasil

2009



MUTUM

DE SANDRA KOGUT
95' | 2007 | Brasil



ENCONTRO COM MILTON SANTOS OU O MUNDO GLOBAL VISTO DO LADO DE CÁ

DE SILVIO TENDLER
87' | 2007 | Brasil



ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

DE FERNANDO MEIRELLES
120' | 2008 | Brasil
Canadá
Japão

2008



ZUZU ANGEL

DE SÉRGIO REZENDE
110' | 2006 | Brasil



BABEL

DE ALEJANDRO GONZÁLEZ
IÑARRITU
142' | 2006 | EUA



ESTAMIRA

DE MARCOS PRADO
115' | 2006 | Brasil

2007



MACUNAÍMA

DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE
108' | 1969 | Brasil



ANJOS DO SOL

DE RUDI LAGEMANN
90' | 2006 | Brasil



BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA

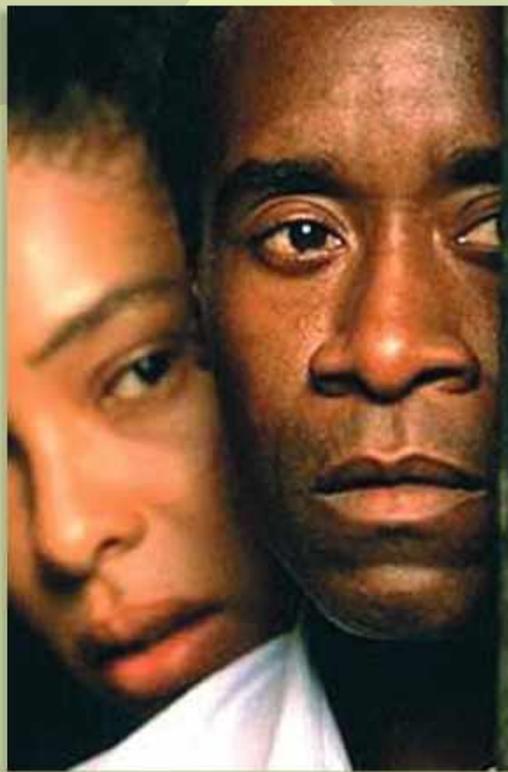
DE DAI SIJIE
116' | 2002 | China
França

2006



A MARVADA CARNE

DE ANDRÉ KLOTZEL
77' | 1985 | Brasil



HOTEL RUANDA

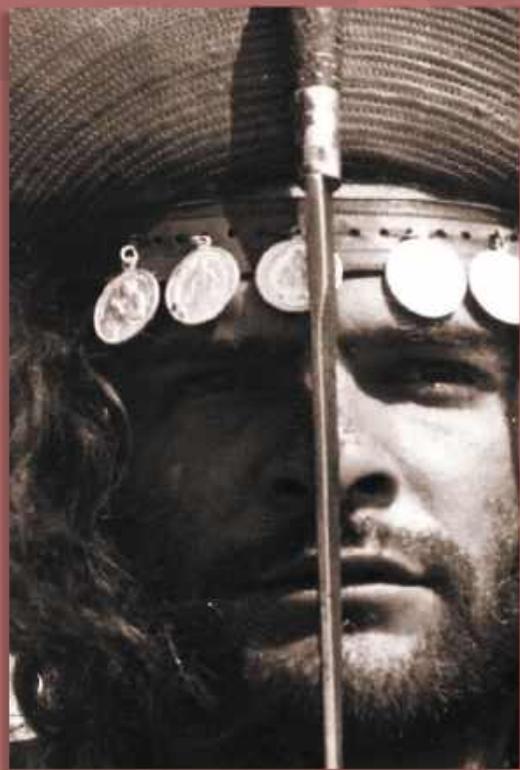
DE TERRY GEORGE
121' | 2004 | Itália/África
do Sul
EUA



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil

2005



DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

DE GLAUBER ROCHA
115' | 1964 | Brasil



CIDADE DE DEUS

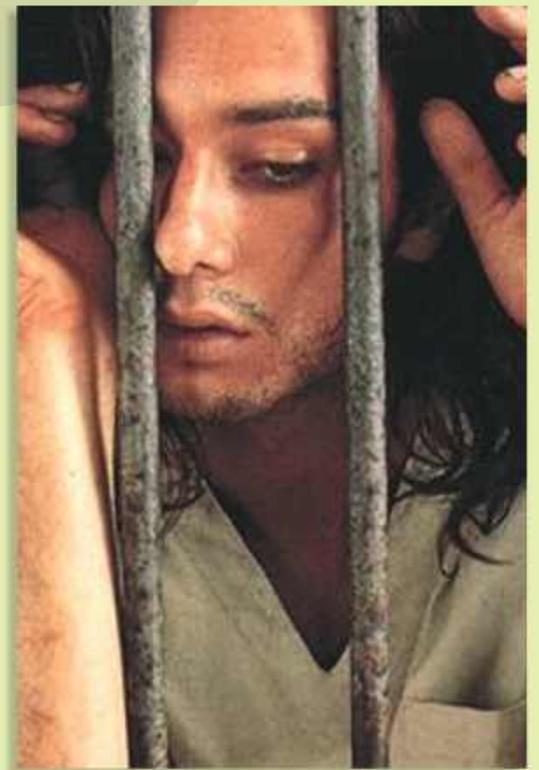
DE FERNANDO MEIRELLES
135' | 2002 | Brasil



A EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTÔNIA

DE MARLEEN GORRIS
102' | 1995 | Bélgica
Inglaterra
Holanda

2004



CINEMA PARADISO

DE GIUSEPPE TORNATORE
123' | 1988 | Itália
França

ABRIL DESPEDAÇADO

DE WALTER SALLES
95' | 2001 | Brasil

BICHO DE SETE CABEÇAS

DE LAÍS BODANZKY
80' | 2000 | Brasil

Leituras

Cada filme indicado para o Vestibular Uesb 2025 é comentado por professores e/ou pesquisadores convidados, que contribuem com um texto para este livreto *Leituras de Cinema*, além de terem seus comentários gravados em vídeo e igualmente disponibilizados na internet. Nesta edição do projeto Cinema: Eis a Questão, os comentaristas também participam de encontros *on-line*, transmitidos pelo canal oficial da Uesb no YouTube. As abordagens feitas por esses “leitores-guias” trazem distintos olhares, que, somados aos de cada vestibulando, podem ajudá-lo a refletir sobre diversos aspectos possíveis de serem percebidos e interpretados nos filmes.

Nesta publicação, temos a contribuição de Claudio Carvalho, José Ricardo Marques dos Santos, Veruska Anacirema (*Branco sai, preto fica*), Gildon Oliveira Silva, Hendye Gracielle Dias Borem, Patrícia Moreira (*Café com canela*), Lídia Nunes Cunha, Núbia Regina Moreira e Silvaneide Dias da Silva (*Travessia*).

Boa leitura!



Branco sai, preto fica

DE ADIRLEY QUEIRÓS

95' | 2014 | Distrito Federal - Brasil | Ficção Científica, Drama | Híbrido

Classificação indicativa: 14 anos

Tiros em um baile de *black music* na periferia de Brasília ferem dois homens, que ficam marcados para sempre. Um terceiro vem do futuro para investigar o acontecido e provar que a culpa é da sociedade repressiva.

Comentaristas

Claudio Carvalho

José Ricardo Marques dos Santos

Veruska Anacirema



Branco sai, preto fica

Claudio Carvalho¹

“Branco sai, preto fica” foi o grito de ordem de um policial no massacre do baile do Quarentão, realizado no centro de Ceilândia, Distrito Federal, no dia 5 de março de 1986. Título do filme de Adirley Queirós (2014), a frase não apenas serve de mote para narrar a história daquela noite fatídica – origem da deficiência que, a partir de então, passa a marcar a vida de dois de seus três personagens principais –, mas também opera uma inversão, colocando, no centro da trama, esses protagonistas negros, moradores da cidade-satélite de Brasília. É uma síntese da veracidade árida da segregação urbana no Planalto Central.

A cidade não é um objeto de análise dotado de apenas uma via de entrada. Podemos ingressar em seu território das mais diversas formas: pelo sistema viário, pelas linhas férreas, por um aeroporto, por um cais... Não se trata, pois, de uma “casa com apenas uma porta”. Do mesmo modo, os diferentes “cômodos” dessa complexa moradia chamada cidade possuem inúmeras portas que os ligam entre si e são percorridos de diferentes formas, em diferentes tempos e intensidades, seja a pé, de ônibus, de metrô ou por outra via.

Alguém que chega de avião a uma cidade como Brasília e passa dois dias transitando apenas nos elitizados bairros do plano-piloto não terá uma impressão semelhante à de quem chegou de trem a uma grande estação de transbordo e se dirigiu a alguma cidade-satélite, onde milímetros de espaço são disputados entre a multidão. Mesmo para aqueles que transitam pelos mesmos espaços, a cidade poderá ser interpretada, vista e sentida de diferentes formas. As experiências de vida, o conhecimento de mundo, o meio de locomoção, são alguns dos fatores que irão influenciar na leitura desses espaços, uma vez que, mesmo quando atravessam as mesmas portas, as pessoas lançam seus olhares para diferentes janelas e constroem diferentes ideais de vida urbana.

²Doutor em Desenvolvimento e Planejamento Urbano pela Universidade Salvador (Unifacs). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

Considerando a realidade de Ceilândia, que, assim como outras cidades-satélites, é negligenciada pelo poder público e carece de investimento em setores básicos, é possível interpretar o passaporte para Brasília presente no filme como outra crítica social, no sentido de que apenas determinadas pessoas privilegiadas têm acesso à capital e a toda sua qualidade de vida e tecnologia. O sistema capitalista, ao se apropriar da cidade, mercantiliza seus espaços e transforma a qualidade de vida em um bem de elevado preço, que poucas pessoas conseguem obter. A vida urbana se torna um mero item de consumo, já que as condições mais básicas para a sobrevivência são constantemente negadas à população desfavorecida economicamente: habitação, saneamento básico, serviços de saúde e segurança pública. É um sistema que costuma cobrar um preço para cada porta que se queira atravessar.

A frase “sem provas, não há passado”, fala de uma das personagens, resume bem o tom e o tema da obra, nada mais, nada menos do que uma grande, clara e muito bem construída crítica social. Em suma, *Branco sai, preto fica* é uma história sobre as consequências da violência policial contra a população negra e a responsabilidade do Estado Brasileiro perante as atrocidades cometidas diariamente até hoje. Para além da ficção, o filme conecta o espectador com a realidade violenta e injusta do país, pautada no preconceito de toda uma entidade que atua na contramão de seu próprio dever, qual seja, o de promover a proteção e a segurança de todos os cidadãos.

As sequências finais são desconcertantes. A saída encontrada pelos personagens é uma resposta à segregação, escancarando a falibilidade dos pretensos projetos de integração entre centro e periferia.



Branco sai, preto fica: através do tempo e além do espaço

José Ricardo Marques dos Santos¹

Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014) é convite à reflexão sobre a trajetória das populações negras e periféricas no Brasil. Embora seja uma ficção, o filme assume a linguagem de um documentário, convidando-nos a borrar a fronteira entre a realidade e a sua representação, seja por meio das personagens em tela, dos temas abordados ou dos fatos apresentados em imagens ou narrados pelas personagens.

Nesse sentido, poderíamos citar diversos temas abordados como ficção pela obra, mas que se configuram como problemas reais. O primeiro deles é a responsabilidade do Estado (com E maiúsculo) em relação à condição da população negra, desde a fundação do Estado Brasileiro em 1822, ou seja, considerando o período anterior e posterior à abolição. Trata-se de um problema que, portanto, atravessa os mais diversos governos, tanto em termos da continuidade da pobreza e da exclusão das populações negras para a construção da sua integração à sociedade brasileira, quanto em relação à exclusão das suas culturas inventadas no país, tratadas como marginais e que foram, por muito tempo, a única forma de memória e registro desse processo social.

Há provas dessa exclusão; elas, muitas vezes, encontram-se registradas nas músicas, danças e outras tradições inventadas. Por esse motivo, é possível conceber como que cada geração encontrou, em um estilo musical, uma saída para diferentes formas de racismo e exclusão social – é o que permite ao filme fazer a aproximação entre o brega, o rap da década de 1980 e o atual. São tradições culturais marginalizadas *ao longo do tempo*, mas que possuem a característica comum de serem contraculturais. Segundo o sociólogo Paul Gilroy (2001), que cunhou o conceito “Atlântico Negro”, essa seria uma particularidade de todos os Estados (ex-colônias) que fizeram parte do processo da escravidão.

¹Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

É possível pensar que o filme borra também a fronteira do tempo, tanto metaforicamente quanto em virtude dos temas que toca, uma vez que estes permanecem presentes no cotidiano das populações periféricas. O baile invadido e encerrado de forma abrupta em 1986 tem semelhanças com diversos outros que ocorreram em outras cidades e períodos históricos, em momentos de encontro em que se tocava funk ou se jogava capoeira. O primeiro samba gravado faz menção a uma batida da polícia que se aproximava do local onde as pessoas estavam reunidas para ouvir e dançar.

Outrossim, pode-se perceber que o filme toca em outro tema contemporâneo: o gerenciamento das populações se configurou como um tema da sociologia e da filosofia contemporânea, tratado por autores como Michel Foucault e Achille Mbembe. No filme, essa questão aparece por meio do controle do espaço exercido pelo Estado, que pode se manifestar pela proibição de um baile, pelo cerceamento do deslocamento dos indivíduos ou pelo controle direto, através da exigência de documentos como um passaporte, por exemplo. Contudo, embora esse poder seja exercido por *governos* em particular, ele se configura como um *poder de Estado*. Trata-se de um elemento central do Estado moderno. Mormente, a melancolia daquela realidade tratada pela lente do filme é algo que atravessa esses espaços, possuindo muitas semelhanças com a Ceilândia retratada no filme.

A rádio, nesse sentido, pode ser vista como uma metáfora da cultura, uma vez que ela proporciona a superação das discontinuidades culturais, históricas e sociais que o racismo institucional no Brasil cria. É o ponto de encontro de diversas histórias, o meio pelo qual pode-se sair da experiência individual e, quem sabe, alcançar o espaço sideral.

Contudo, é preciso dizer que o problema da história tem sido tratado pelo Brasil principalmente desde 2003. Através da lei 10.639/2003, o país tornou obrigatória a inclusão da história da África, dos africanos e africanas no Brasil, das suas culturas e as dos seus/suas descendentes. Posteriormente, a lei 11.645/2008 incluiu, nessa obrigatoriedade, o ensino das culturas e dos povos indígenas. Cada uma dessas leis possui um parecer aprovado no Conselho Nacional de Educação. Esse documento é um marco na história não só das populações negras e indígenas, mas de todas as populações historicamente discriminadas. A aprovação dessas regulações configurou-se como um reconhecimento por parte do Estado brasileiro dos processos de exclusão, subordinação e apagamento de suas histórias. Centenas de trabalhos têm se ocupado em

produzir “a prova” do passado desejada pelas personagens do filme, acompanhando, assim, as *provas produzidas* por cada sambista, funkeiro/funkeira, rapper ou grupo de brega.

Referência

GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34; Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.



Branco sai, preto fica: memória e resistência cultural contra o racismo

Veruska Anacirema¹

Branco sai, preto fica (2014) é um desses longas-metragens que instigam o debate desde o seu início. Dirigido por Adirley Queirós, a obra resgata um trágico episódio aliando violência policial e racismo, ocorrido em Ceilândia, cidade-satélite localizada nos arredores de Brasília (DF), em 1986. Tendo como núcleo central os depoimentos de duas das vítimas que estavam em um baile de *black music* tomado pela polícia, a narrativa constrói uma forte crítica social baseada na memória afetiva e afetada por uma sociedade que negligencia, machuca e extermina pessoas negras. Ainda que não vejamos as cenas da ação da polícia, é possível observar não somente suas consequências nos corpos dos indivíduos, mas também as tensões que permeiam as relações étnico-raciais, que demarcam posições sociais dos indivíduos apenas por estes serem brancos ou pretos.

A força desse filme já começa no próprio título: “branco sai, preto fica” foi a ordem dada pelos policiais ao invadirem o espaço de forma repentina e violenta. A frase, em si, é uma síntese da perpetuação de uma história de horror e brutalidade contra a população negra que se arrasta pela história do Brasil. É a condensação de uma perspectiva histórica e social que vem se atualizando nas práticas institucionais e sociais e que afronta o direito de existir da população negra. Dito de outro modo, a presença de um conjunto de homens negros dançando e se divertindo em um baile de periferia foi a senha para uma ação policial autorizada por uma visão de mundo racista, como se àqueles homens negros ali presentes não fosse permitido ser e estar no mundo.

¹Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora da Rede Estadual de Ensino da Bahia.

Vemos, então, Marquim, cadeirante, e Sartana, amputado, reelaborando suas experiências ao interpretarem a si mesmos, com as sequelas, adaptações e dificuldades de ambos para sobreviver após o ataque. O trauma deles não é algo isolado; pelo contrário, é um trauma coletivo, constantemente revivido nas situações de racismo ocorridas cotidianamente nos mais diversos espaços sociais e nas abordagens das forças de segurança e policiais, cujas ações bombardeiam corpos negros como alvo preferencial. Esse trauma histórico provocado pela escravidão e pós-abolição não ficou no passado, ele abala pessoas e famílias negras diariamente, trazendo à superfície dores, silenciamentos, injustiças e impunidade de uma sociedade esculpida sob a ótica racista.

Outro aspecto extremamente interessante no filme é a inserção da ficção científica na obra documental. O narrador-personagem Dimas Cravalanças (Dilmar Durães) encarna a possibilidade de justiça e reparação para as vítimas do baile atacado. Ao voltar do futuro com a missão de coletar provas da responsabilidade da força policial no evento, Dimas tenta fazer o que o Estado não fez e, dessa forma, denuncia a impunidade e a omissão tão características da sociedade brasileira diante dos fatos. É a partir da “investigação” realizada pelo detetive do futuro e dos fatos por ele levantados que temos uma ideia da ocorrência. O elemento ficcional também está presente em outros momentos, como na necessidade de passaportes para entrar em Brasília, o que mostra, de fato, a segregação ostensiva da população negra dos espaços sociais de concentração de poder e renda.

É muito relevante, também, que o processo de reflexão e ressignificação das vidas das vítimas da ação policial e do confinamento destas à periferia da cidade com todas as suas mazelas e escassez seja feito por meio da cultura. A música é, a um só tempo, refúgio e resistência, costurando as memórias e mostrando que há força, riqueza e beleza naquele espaço. A relação de Marquim com a música e as memórias evocadas por ele enquanto escuta os discos são muito tocantes.

Nessa visada cultural, destaca-se, ainda, a apropriação das tecnologias tanto para a sobrevivência individual quanto para a preservação do patrimônio social que importa a essas pessoas, constituindo um senso de comunidade que, por muitas vezes, é o que garante a existência da população negra nas cidades, seja nos agrupamentos urbanos ou rurais. É a cultura, então, que tem a condição de possibilidade de subverter a opressão social e racial; por isso, a construção de uma bomba tecnológica cultural para explodir Brasília, outro elemento ficcional e simbólico importante no longa.

Embora o filme não seja uma narrativa sobre a negritude, é a esse arco social que ele nos leva, ao nos fazer pensar sobre as vivências de jovens negros, suas dificuldades e impossibilidades diante de um racismo estrutural e institucional que organiza a exclusão e viabiliza a morte desses jovens. Segundo o Anuário de Segurança Pública 2024², 82,7% das vítimas de operações policiais são negras, sendo que 71,7% delas têm entre 12 e 29 anos. Ainda segundo o documento, o risco relativo de um negro morrer por intervenção da polícia é 3,8 vezes maior do que um branco. Os números só confirmam a percepção de que o Estado Brasileiro, por meio de suas polícias, é responsável por uma violência inegável contra a população negra. Além disso, há uma precarização da vida coletiva e uma dificuldade severa para acessar direitos básicos que rasgam o tecido social, instaurando um cenário de tensão e conflito permanentes.

Filmes como *Branco sai, preto fica* são necessários no contexto de discussão, conscientização e educação sobre o racismo e as relações étnico-raciais no país. O audiovisual comparece, aqui, como meio para denunciar as diversas práticas racistas em funcionamento na sociedade brasileira. A obra também abre oportunidades de pensar a cultura e a estética negras como instrumentos de preservação da memória, resistência, luta e valorização da negritude. Relembrar esse doloroso episódio e suas vítimas é apontar que, sim, o racismo e as diversas violências sofridas pela população negra devem e precisam ser discutidos sem descanso. Por outro lado, o filme mostra que as muitas formas de resistência negra e periférica da atualidade são forças absolutamente pujantes que não podem ser ignoradas na vida das cidades.

²O Anuário de Segurança Pública Brasileira 2024 está disponível em: <https://forumseguranca.org.br>.



Café com canela

DE ARY ROSA E GLENDA NICÁCIO

100' | 2017 | Bahia - Brasil | Ficção, Drama

Classificação indicativa: 14 anos

Recôncavo da Bahia. Margarida vive em São Félix, isolada pela dor da perda do filho. Violeta segue a vida em Cachoeira, entre adversidades do dia a dia e traumas do passado. Quando Violeta reencontra Margarida, inicia-se um processo de transformação, marcado por visitas, faxinas e cafés com canela, capazes de despertar novos amigos e antigos amores.

Comentaristas

Gildon Oliveira Silva

Hendye Gracielle Dias Borem

Patrícia Moreira



Café com canela: de Cachoeira para o Brasil

Reflexões sobre o fazer artístico na cidade de Cachoeira a partir filme *Café com canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e o campo cinematográfico baiano

Gildon Oliveira Silva¹

O texto é uma breve provocação sobre a relevância de pensar estrategicamente não apenas a realização da obra artística, mas também a relação que se estabelece entre o fazer e o campo onde a obra artística feita será inserida. Aqui se trata de cinema, mas os apontamentos podem abarcar diversas linguagens e formas de expressões artísticas e os campos onde essas artes se configuram, operam e criam relações entre quem faz e quem frui e os diversos atravessamentos existentes entre esses polos.

Não é proposição se ater à análise textual do filme (discussões estilísticas e crítica artística sobre a obra); são, antes, ponderações na dimensão extratextual, que se preocupa com questões externas e contextuais da obra, encarando o filme *Café com canela* como uma demarcação de território produtivo do cinema de ficção em longa-metragem realizado no Recôncavo Baiano e que alcança projeção nacional nos anos de 2017 e 2018.

As premiações alcançadas com o longa-metragem abrem margem para a consolidação da produtora Rosza Filmes e lançam luz sobre produções interioranas diversificadas, experimentais e que carregam marcas autorais, criando identidades estéticas reconhecíveis em rodas de conversas, mesas e programações de mostras e festivais de cinema estaduais e nacionais. Isso já é um feito e relevante por si só, mas os desdobramentos reforçam o que é apontado pelas possibilidades estratégicas de continuidades e alcance, permitindo a realização de mais quatro filmes de ficção em longa-metragem, compondo uma cartela de produções em quantidade destacável para tão pouco tempo de existência da produtora Rosza Filmes, além de chamar a atenção do país para produções feitas fora dos grandes centros.

¹Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

O benefício das incursões de *Café com canela* e seu alcance reverberam, no estado da Bahia, na efetividade de políticas públicas executadas para o fortalecimento do campo cinematográfico baiano, por meio de práticas continuadas, da sistematização dos processos de realização e nas ações de troca e multiplicação em redes de evidenciação dos talentos que operam nas mais variadas áreas do cinema.

Pensar as produções da Rosza Filmes, encabeçadas pelo filme *Café com canela*, é pensar também que a autoria de um produto cultural e artístico implica atenção aos modos de operação, às dinâmicas de produção e agenciamentos estratégicos que a dupla de criadores precisa administrar e de que dispõem para realizar suas obras. O contexto é sempre fundamental para engendrar caminhos de criação, ponderando quais são as forças capazes de interferir nas condições das tomadas de decisões/investimentos e de que modo essas condições interferiram no grau de autonomia dessas escolhas.

As políticas públicas, especificamente os editais municipais e estaduais, podem permitir algumas autonomias que incentivos privados não permitiriam. Exemplificando: a própria escolha por enveredar nos caminhos da ficção ilustra essa assertiva, pois a cidade de Cachoeira já estava fomentando tradição nos documentários, tendo festivais específicos reconhecidos no país. Outro ponto é a escolha da elaboração do gênero drama, da duração de 103 minutos e da mescla do elenco entre artistas que já tinham algum tipo de projeção nacional e iniciantes. As apostas de experimentação de linguagem também configuram essa seara de investimentos que o contexto de realização em 2017 permitiu que a dupla fizesse.

O que se busca salientar aqui é a construção da posição autoral da dupla Glenda Nicácio e Ary Rosa, tendo como abre-alas o filme *Café com canela*. Os próximos trabalhos exigiram e exigem que os investimentos perpassassem/perpassem dimensões externas às obras, como a capacidade de fazer a leitura do campo artístico em que estão inseridos e desenvolver as habilidades necessárias para atuar, apostar, investir e arriscar, mas, acima de tudo, elaborar estratégias de permanência das produções com a marca autoral.



Café com canela: cinema de sentidos, cinema de sensações

Hendye Gracielle Dias Borem¹

Vamos começar fazendo um teste: você se lembra de ter assistido a quantos filmes que tinham, entre as personagens principais, duas mulheres cujos nomes eram mencionados na história, que conversavam uma com a outra durante um tempo significativo e que não estavam conversando sobre homens e seus relacionamentos amorosos? Agora, vamos complicar um pouco o teste: quantas dessas personagens eram pessoas pretas? Corta para: *Café com canela*. Filme nacional lançado no ano de 2017, dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, produzido por egressos do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na cidade de Cachoeira, Bahia.

***Café com canela* é, antes de tudo, um acontecimento político**

Você sabia que, no Brasil, conforme dados divulgados pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), a esmagadora maioria dos filmes é dirigida, roteirizada e produzida por homens brancos, seguidos de longe por mulheres brancas e, depois, também lá longe, por homens negros?

Segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2016, as mulheres representavam 51,5%, e as pessoas negras (pretas e pardas) representavam 54% da população brasileira. Entretanto, nesse mesmo ano (ou seja, no ano anterior ao lançamento de *Café com canela*), NENHUMA mulher negra ocupou funções criativas decisivas nos filmes lançados comercialmente no Brasil. Vale repetir: em 2016, nenhuma mulher negra nem dirigiu, nem roteirizou, nem produziu nenhum filme nacional.

Essa disparidade no âmbito da realização de filmes (ou de séries ou de novelas) e a concentração da produção audiovisual em uma região, em um perfil étnico-racial de profissionais e no gênero masculino

¹Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Pesquisadora em Cinema e Audiovisual.

influenciam, diretamente, na diversidade e na representatividade que enxergamos estampadas na tela, nas personagens, nos diálogos, nas histórias, no tipo de narrativa com a qual nos divertimos, debatemos, aprendemos e nos envolvemos.

Você pode estar se perguntando: e daí? Em uma sociedade pós-escravocrata, desigual e injusta como a nossa, parece não haver nenhuma novidade no fato de que não existe equidade de gênero e raça no cinema. Este faz parte de um campo do conhecimento e de prática inserido, evidentemente, no contexto sócio-histórico mais amplo de nossa cultura e, portanto, não faz mais que refletir as disparidades presentes na sociedade como um todo.

Mas espere! Dá para ir um pouquinho mais fundo nessa questão (só um pouquinho, já que nosso espaço aqui é curto). O cinema é, ao mesmo tempo, arte, técnica, indústria e comunicação de massa. Portanto, as desigualdades étnico-raciais e de gênero tendem a ser ainda maiores e reverberar mais longe, pela amplitude de sua influência, e podem ser muito nocivas para o conjunto social, por trabalhar com elementos simbólicos e constitutivos do imaginário coletivo. Assim como a literatura e o teatro em outros tempos, hoje o audiovisual interfere diretamente em nossas vivências, nossas relações, nossas produções; influencia o que somos e o que queremos ser.

As artes, sobretudo as artes narrativas (tipo o cinema, as histórias em quadrinhos, o teatro, a literatura, a websérie e outras ficções que a humanidade já inventou e ainda vai inventar), ocupam um lugar privilegiado na cultura, em termos de alcance e construção simbólica, e têm, por isso, um papel fundamental na elaboração da representatividade e da equidade. Das artes, podem surgir forças de conformação ou, ao contrário, de contestação e mudança.

Quando eu falo em contestação e mudança, você pode estar pensando em obras combativas, punhos erguidos, cenas fortes, discursos revolucionários. Que bom que existem obras assim. Mas, às vezes, a coisa acontece de maneira muito mais sutil, como em *Café com canela*.

***Café com canela* é, sobretudo, um acontecimento narrativo**

Alerta de *spoiler*, porque a gente espera que você, estudante, já tenha assistido às obras indicadas ao vestibular! Aqui, o filme começa com imagens caseiras, daquelas tipo VHS de antigamente, de uma festa

infantil. É o aniversário de uma criança chamada Paulinho, filho de Margarida. Do nada, tudo muda, e vemos uma sala de cinema mais ou menos cheia, estranha, e Margarida, envelhecida e triste, entrando na sessão. (Atenção: metalinguagem para dentro!). Ainda na primeira sequência, antes dos créditos, cenas de um churrasco em que as principais personagens do filme estão animadamente conversando: Violeta, as crianças e seu marido, donos da casa; Ivan e Cida, os vizinhos amigos; e Margarida, a mãe que apareceu nos vídeos caseiros com seu filho Paulinho. Você, plateia, ainda não sabe, mas Paulinho está morto. Esse é um filme sobre luto e sobre vida, sobre dor e sobre alegria, sobre amizade e sobre amor. De gente comum, que vive, trabalha, passeia, adocece, apoia-se, descansa, morre, ama.

Os elementos da cultura negra, por exemplo, estão diluídos no filme. Não estão em pauta, mas também não estão em falta. Fazem parte da constituição das personagens e são, assim, incorporados ao filme. Se, porventura, chamam a atenção, é porque nós, espectadores, estamos acostumados a elementos ditos “neutros”, mas que, na verdade, são característicos de certas classes sociais, certas culturas, certo padrão visual que se pretende universal e, até pouco tempo, dominava as telas. Mesmo as especificidades dos ritos, espiritualidade e crenças são trabalhadas de modo que, além de fazerem sentido na trama, são capazes de simbolizar os estados emocionais das personagens. E isso se dá de modo organicamente compreensível para quem não é iniciado, mas como uma camada extra de significação acessada por quem conhece as religiões de matriz africana, por exemplo.

Em *Café com canela*, a narrativa é, sobretudo, visual. Não é que os diálogos não sejam importantes, eles são, mas os elementos visuais são tão bem trabalhados que contam, por si sós, grande parte da história. O arco narrativo de Margarida, por exemplo, é muito bem conduzido pelas imagens. Pense na representação visual do seu sofrimento: a deterioração da casa, o tempo arrastado traduzido na longa duração dos planos, as paredes de seu quarto escorrendo sangue, entre outros. À medida que a personagem vai avançando, passando pelas fases do luto e voltando à vida, essa evolução vai sendo também simbolizada visualmente: o espelho que deixa de ser escondido por um lençol; as antigas fotografias, de novo acessadas; o simples ato de pentear o cabelo, que antes trazia exasperação, depois traduz o gradativo retorno do autocuidado; o quarto do filho, ao qual primeiro a mãe observa de longe, aos poucos vai chegando mais perto, depois chega a tocar na maçaneta, até, por fim, conseguir entrar.

O vínculo afetivo entre Violeta e Margarida também é representado, narrativa e visualmente, por vários elementos simbólicos. A relação simbólica pode ser previamente dada pela cultura, pelo senso comum. Por exemplo, uma ponte normalmente simboliza a união, a aproximação entre dois polos. No filme, é atravessando a ponte que Violeta chega até Margarida, remetendo a esse movimento físico e emocional de aproximação. Mas a relação simbólica pode também ser estabelecida pelo próprio filme; ou seja, a obra estabelece o que aquele tal elemento irá simbolizar e, depois, faz uso desse símbolo em outros pontos da história. E tudo isso é feito na surdina, sem alarde, porque, senão, fica artificial, não convence.

Aqui na nossa narrativa, por exemplo, as rosas têm papel simbólico fundamental. A rosa é o presente que Violeta leva para Margarida. Deixada no chão da porta, ela é a indicação de que Violeta não vai desistir de ajudar a antiga professora. As várias rosas que Margarida vai recebendo indicam a passagem dos dias e, progressivamente, o início de sua recuperação. Quando a situação se inverte, e é Violeta quem enfrenta a morte de um ente querido, é por meio da rosa deixada no chão que ela irá receber os pêsames de Margarida e compreender o seu consentimento para uma nova aproximação. E assim por diante...

E não temos como esquecer a construção simbólica do próprio café com canela: o café requentado que Margarida bebe ao longo de seus dias (também requentados), em contraposição ao café fresco, novinho, com gostinho de canela, que Violeta faz para reconfortar sua mestra.

Café com canela é, além do mais, um acontecimento estético

Muitas cenas de *Café com canela* estabelecem paralelos visuais e poéticos entre Violeta e Margarida. O café velho sendo requentado e o novo café sendo coado; a porta de casa se abrindo para as personagens pegarem a rosa deixada na soleira; o banho de ambas, cada uma em sua casa, com a montagem simultânea intercalando os *takes*. Aliás, essa cena, além de trabalhar com a simbologia da água, muito presente em todo o filme, chama a atenção também por outro aspecto: a textura da espuma nos cabelos. Outras texturas preenchem a tela, em outros momentos: a coxinha fritando no óleo, a brasa do cigarro queimando, as marcas do tempo inscritas na pele das pessoas. *Café com canela*, além de estabelecer uma narrativa, propõe para a gente um cinema de sensações. (Atenção: sinestesia para dentro!).

O filme não se inscreve apenas no âmbito da ficção realista. Ele é também uma obra poética e uma obra experimental. Rostos de não-personagens, olhando para a câmera em close, sem medo de se revelarem. Portas de três casas vizinhas, dividindo a tela em um tríptico audiovisual. Uma canção completa entoada por alguém que vai morrer. As paredes da cozinha se encolhendo em opressão a uma mãe enlutada. O tempo não cronológico, emocional, espiritual, circular. Uma suspensão (na faxina e no filme) para um diálogo sobre cinema, talvez uma profissão de fé dos realizadores e realizadoras dessa obra extraordinária.

“Um bom filme quer experimentar e quer ser experimentado”. Assim como a vida, que é, afinal de contas, a matéria prima de *Café com canela*.



Montagem e memória em *Café com canela*: fragmentos de uma narrativa afetiva

Patrícia Moreira¹

No filme *Café com canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicácio, a memória e a montagem cinematográfica se entrelaçam, criando uma narrativa que, por meio de fragmentos aparentemente desconexos e experimentais, espelham o fluxo do inconsciente e do tempo. A obra remete às teorias de montagem de Sergei Eisenstein², especialmente no que tange ao conceito de montagem de atrações, em que o choque de imagens aparentemente dissociadas provoca uma nova compreensão e uma resposta emocional no espectador. Esse choque não surge apenas do conteúdo de cada imagem isoladamente, mas, principalmente, da maneira como elas são combinadas, provocando novas associações e significados.

Eisenstein (2002) acreditava que o cinema, por meio da montagem, tinha o poder de manipular as emoções e o pensamento do espectador, indo além da simples narrativa linear. A montagem em *Café com canela* cria um impacto sensorial e psicológico, como se cada imagem fosse uma unidade que carrega uma ideia ou emoção específica, e sua combinação criasse uma mensagem que não está presente, de pronto, em um primeiro momento. Essa ferramenta narrativa tem a capacidade de manipular o tempo e o espaço cinematográficos e criar uma experiência cinematográfica que não apenas narra uma história, mas também engaja o espectador em um nível emocional e intelectual.

No filme, as memórias das personagens, em especial as de Dona Margarida, são reconstituídas por meio de fragmentos visuais e sonoros que continuamente a perturbam em nível psíquico e que, ao

¹Doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora da mesma instituição.

²Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um cineasta, teórico e montador soviético, considerado um dos mais influentes diretores da história do cinema. Ele é amplamente conhecido por seu trabalho inovador na teoria da montagem, além de contribuir significativamente para a estética cinematográfica, buscando explorar o cinema como uma forma de arte capaz de provocar emoções e reflexões no espectador.

serem justapostos³, evocam uma profundidade emocional e uma subjetividade tocante. Desde o início, a experimentação das imagens em “efeito VHS” revela essa proposta, ao apresentar vestígios de imagens do passado. Esses elementos, à primeira vista sem relação direta com a história que está sendo contada, gradualmente revelam seu propósito: são fragmentos da memória de Dona Margarida. O uso desses fragmentos em diferentes formatos – como a “filmagem caseira” do aniversário de Paulinho, filho de Margarida –, intercalados com o presente, sugere que o passado e o presente se fundem. Assim, o passado é revivido não de forma linear, mas como um fluxo contínuo da memória e do inconsciente da personagem.

A montagem realizada por Poliana Costa e Tacle de Souza funciona como um mosaico de memórias que se desdobram e se reorganizam ao longo da narrativa. Em uma cena, Dona Margarida está sentada na cadeira do cinema, olha para a tela como se estivesse assistindo à sua própria vida – é um exemplo clássico de metalinguagem. A metalinguagem ocorre quando uma obra faz referência a si mesma ou ao próprio processo de criação dentro da narrativa, estabelecendo uma autorreflexão sobre a arte ou sobre a narrativa em questão. No cinema, isso é muitas vezes chamado de «cinema dentro do cinema» ou a quebra da quarta parede, em que os personagens ou a trama reconhecem sua própria existência dentro de um filme. No caso de Dona Margarida, ela se torna espectadora de sua própria história, assistindo aos fragmentos de sua vida no cinema. Ao se ver na tela, Margarida não apenas revisita suas lembranças, mas também enfrenta seu sofrimento e sua dor, permitindo que o público reflita sobre o poder da arte – e, mais especificamente, do cinema – em trazer à tona emoções reprimidas e memórias dolorosas.

Além disso, essa cena sugere que a personagem, assim como o espectador do filme, está em um processo de observação e entendimento de sua própria trajetória, como se o filme fosse um espelho que permite a ela enxergar aspectos de sua vida que estavam ocultos ou fragmentados em sua memória. A metalinguagem aqui reforça o papel do cinema como um meio não só de contar histórias, mas também de reconectar personagens e espectadores, com suas emoções mais profundas e com suas próprias histórias. Portanto, a cena em que Dona Margarida assiste ao filme de sua vida é uma reflexão sobre o próprio ato de se contar histórias, em que a personagem se coloca como espectadora e protagonista ao mesmo tempo,

³Refere-se à técnica de colocar imagens, cenas ou elementos lado a lado, sem necessariamente uma conexão explícita entre eles, para criar significados ou efeitos emocionais a partir da combinação desses elementos no cinema ou em outras formas de arte.

num jogo de autorreferência que faz o público questionar a relação entre realidade, memória e a arte cinematográfica.

Ao intercalar cenas de um encontro cotidiano entre amigos, a montagem cria uma atmosfera em que presente, passado e inconsciente coexistem e se interrogam mutuamente. Essa justaposição não apenas revela o estado emocional da personagem, mas também nos leva a refletir sobre como suas memórias, que a aprisionam em um ciclo de dor, saudade e desistência, acabam por sugerir um convite à transformação.

Um destaque para a direção de arte, que desempenha um papel fundamental na representação do inconsciente de Margarida. Elementos visuais, como as paredes que “sangram” e o cenário de sua casa em decomposição, simbolizam seu estado psicológico, um espaço mental que está preso no tempo, cheio de limo e folhas que representam a deterioração emocional e a falta do movimento. No entanto, é através da intervenção de Violeta, sua ex-aluna, que Margarida começa a se reencontrar e a curar suas feridas internas. O ato simbólico de Violeta cuidar de Margarida pode ser interpretado como um processo de reconstituição do “eu” fragmentado. A limpeza nas águas de Oxum, presente na narrativa, reforça essa ideia de purificação e renovação espiritual, evocando a ancestralidade afro-brasileira que permeia o filme.

A narrativa do filme também se destaca pelo uso quase documental dos diferentes formatos de imagem (*widescreen*, 4x3, 16x9)⁴ e pela incorporação de *flashbacks*⁵, *flashforwards*⁶ e até a quebra da quarta parede. Esses recursos utilizados na montagem criam uma sensação de multiplicidade temporal e espacial, refletindo a complexidade da mente humana e sua relação com o tempo e o espaço. Há uma sequência em que um homem compra mantimentos no supermercado, a montagem mostra o produto novo, e, logo depois, ele está deteriorado, sugerindo que o presente já carrega os vestígios de memórias e da finitude de todas as coisas, reforçando a noção de que o tempo no filme é um ciclo contínuo e entrelaçado que coexiste.

No encontro de Dona Margarida e Violeta, percebemos uma transição na montagem que mistura

⁴Os formatos *widescreen*, 4x3 e 16x9 referem-se às proporções de tela (*aspect ratio*) utilizadas em diferentes mídias visuais, como cinema, televisão e vídeos. A proporção de tela é a relação entre a largura e a altura da imagem exibida. Esses formatos determinam como o conteúdo é enquadrado e exibido na tela.

⁵*Flashback* é uma interrupção na sequência cronológica da narrativa para mostrar eventos que ocorreram no passado em relação ao ponto atual da história. Ele é usado para revelar informações importantes sobre os personagens, eventos anteriores que influenciam o presente ou para aprofundar o contexto da trama.

⁶*Flashforward* interrompe a sequência cronológica da narrativa para mostrar eventos que ocorrerão no futuro em relação ao ponto atual da história. *Flashforwards* são usados para antecipar futuros acontecimentos, criando um senso de previsão ou suspense.

imagens dissociadas do som, conferindo um caráter sinestésico à narrativa. À medida que Margarida é resgatada, a espiritualidade e a ancestralidade se tornam mais evidentes em sua casa, agora um espaço de cura e ressignificação. A presença de um carro de som anunciando o falecimento de Dona Roquelina, avó de Violeta, cria um contraponto e uma reaproximação entre as personagens. Enfatiza-se a jornada de Margarida em direção à cura. A montagem passa a se concentrar mais na ressurreição emocional de Margarida, mostrando sua interação crescente com o mundo ao seu redor e seu despertar; uma rosa vermelha brinda o reencontro delicado entre as protagonistas Violeta e Margarida.

O filme conclui com um brinde à vida, em que a montagem final reúne imagens do passado, presente e futuro em uma celebração da memória, do reencontro e da ancestralidade. A obra de Ary Rosa e Glenda Nicácio é uma verdadeira reflexão sobre dor, perda e resiliência, narrada de forma experimental, mas sempre acessível ao grande público. Assim, a montagem de *Café com canela* não é apenas um dispositivo narrativo; é a própria linguagem da memória, uma poética de vida e morte, de dor e redenção.

Referência

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

A woman with her hair wrapped in a blue turban stands in front of a stone wall. She is wearing a light-colored, sleeveless dress with a floral pattern. Her hands are on her hips, and she has a serious expression. The background is a textured stone wall with some greenery.

Travessia

DE SAFIRA MOREIRA

5' | 2017 | Rio de Janeiro - Brasil | Documentário

Classificação indicativa: Livre

A partir de uma fotografia retirada de um álbum antigo de uma família branca, o filme lança um olhar sobre a presença da imagem de uma mulher negra. Pessoas negras refletem sobre a representação de seus antepassados, recriando histórias e registros, numa tentativa de sobrepor toda ausência e estigmatização sofrida por seus iguais no passado. Um resgate poético da representação negra brasileira.

Comentaristas

Lídia Nunes Cunha

Núbia Regina Moreira

Silvaneide Dias da Silva



Travessia: sem possuir uma máquina fotográfica pelo caminho

Lídia Nunes Cunha¹

Travessia, de Safira Moreira, pretende, em cinco minutos, atravessar cinco séculos de história da família negra no Brasil e sua relação com a fotografia. E toda a síntese corre grandes riscos: o risco da falta e o risco da presença. Ambas serão sempre em demasia. O risco da falta nesse microcurta foi determinado pelo próprio tempo: 500 anos em cinco minutos. O risco da presença foram as opções a respeito do que delimitar/contar em cinco minutos acerca do que se passou em 500 anos. É a opção livre da direção, que adere ao diálogo do cinema com a literatura, mais precisamente com a poesia *Vozes-Mulheres*, de Conceição Evaristo, como fio condutor da narrativa.

Bisavó, avó, mãe, neta, bisneta e os rastros de suas passagens pela existência, por meio da fotografia. A fotografia tida, ao longo da travessia, como uma experiência distante, inexistente ou rara, ela mesma sendo parte de uma memória feita de pedaços, que, ao se distanciar do fato, desvanece-se, aos poucos, nas próprias lembranças, tal qual o papel fotográfico. A máquina de tirar foto e o ritual que a rodeia são uma memória distante e rara.

A fotografia é um bem cultural da alta modernidade técnica. Terá sobre si a crença de ser “fiel” reprodutora do mundo que se propõe representar, aliada à velocidade com que se transformava em um bem a ser exposto em álbuns, porta-retratos e outros suportes de mesmo teor. A popularização de seu acesso nos países centrais do capitalismo, desde a segunda metade do século XIX, irá concorrer e vencer na disputa com os pintores retratistas que verão diminuir, paulatinamente, a sua cartela de clientes potenciais, dentre elas a burguesia urbana e uma incipiente classe média ligada aos setores burocráticos do Estado ou profissionais liberais. O Brasil acompanha, concomitantemente, essa mesma tendência dos países

¹Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

capitalistas e de suas burguesias, em que pese o país não produzir máquinas fotográficas em seu território. Além disso, a promoção e a divulgação desse advento técnico serão feitas pela própria monarquia, por meio de Dom Pedro II, na ausência de uma forte burguesia industrial e/ou comercial que a promovesse.

Desse modo, é mister afirmar que, no Brasil, a fotografia ganha ares nobres na sua origem. Só não perdurará essa característica por mais tempo porque o advento técnico de reprodução em escala, por suas próprias características, não tem como se manter em restrição de público. Assim, o que veremos, paulatinamente, também aqui, é uma incipiente divulgação desse aparato e modos de aquisição do mesmo entre setores da burguesia urbana e da classe média incipiente. Para as famílias trabalhadoras em geral e as famílias negras em particular, continuará, por muitos anos, a ser um bem inalcançável. Na história da maioria dos trabalhadores negros no Brasil, o parco acesso aos bens culturais é diretamente proporcional às condições salariais que insistem não ultrapassar o papel de subsistência, quando não se vivencia a condição de não assalariado.

Ter a câmara escura à mão para retratar os diferentes momentos familiares, permitindo que se construísse uma longa narrativa iconográfica das famílias negras vistas por elas mesmas, foi algo que talvez só raramente aconteceu no Brasil até a penúltima década do século XX, o que precisamos melhor investigar através de pesquisas tanto em acervos particulares quanto públicos. Em que pese, já nos últimos anos do século XIX, a Kodak ter popularizado as câmeras portáteis de fácil manuseio e infinitamente mais práticas e baratas, elas continuariam ainda, por muitos anos, algo inacessível para muitas famílias no Brasil. Somente as famílias abastadas, antenadas com os novos hábitos culturais do retrato e do retratar-se tiveram como estabelecer uma longa narrativa em linguagem fotográfica de suas histórias de encontros familiares, de lazer e de uma gama de situações cotidianas que permitem aos pesquisadores reconstruir, pelos vestígios fotográficos, a história destas.

Mas é importante abrir aqui um hiato. As populações negras no Brasil sempre foram retratadas por meio da pintura, da gravura e, mais tarde, da fotografia e das imagens em movimento. Estas, no entanto, tinham, por critérios, objetivos alheios de representação de poder e riqueza. As populações escravizadas e depois empobrecidas foram, geralmente, representadas conforme o olhar do outro, não o seu próprio, escolhido por si mesmo. Frequentemente, eram retratadas a trabalhar no eito, a cuidar de crianças e pessoas

debilitadas, a dar de mamar a um bebê quase sempre branco, nunca ao centro da cena fotográfica se não estivessem ocupando essas funções. A escrita desse roteiro seguia textos e padrões alheios. Quando não representavam esses papéis, apareciam sempre próximo ao ponto de fuga do espaço fotográfico, quase cortado e ali por acaso, a repetir, na fotografia, os cantos onde estavam quartos e ambientes de trabalho diário.

Mesmo assim, essa novidade técnica exercia o seu fascínio e acendia o desejo de um dia tê-la em posse de alguma maneira. Primeiro, através de uma imagem sua, gravada em algum lugar (geralmente, o cartão de visita), com pose e apetrechos que imitavam o padrão ocidental de representação e que era sabido por todos, fazer parte do mundo dos livres. Segundo, através da aquisição pessoal do próprio aparelho, algo que só se tornará mais abrangente a partir dos três ou quatro últimos decênios do século XX.

Sandra Koutsoukos (2010) identificou que muitos alforriados ou os que compraram a sua liberdade na segunda metade do século XIX, compreendendo o significado da representação fotográfica como uma moeda de pertencimento à comunidade dos livres, dirigiam-se aos estúdios fotográficos, que eram em número considerável nas principais capitais do país, especialmente no Rio de Janeiro, a sede da corte, para serem fotografados nesses estúdios, pagando, para isso, com os seus próprios e poucos recursos, os famosos cartões de visita que constavam de uma fotografia da pessoa em poses, vestuário e acessórios utilizados pelas elites. Não deixava de ser o fragmento de um instante que seria pendurado em moldura para que servisse como marca de distinção e aceitação social, que preencheria uma satisfação subjetiva já alimentada pela propaganda de moda e vitrines que começavam a abundar nas cidades. E todos se inspiravam nos espelhos ao alcance: os setores endinheirados consumiam o que enxergavam diretamente na fonte, em suas viagens à Europa (modos, gostos, hábitos e modas). Todas as camadas restantes da população só tinham os espelhos dos imitadores, e neles também se inspiravam, tendo-os como referência de bom gosto.

Assim, nessa longa *travessia* de reencontro com a própria representação, com os melhores ângulos e luz, com a imagem que pretende projetar para o futuro a partir de um autorroteiro, a classe trabalhadora negra será, dentre os muitos trabalhadores, a que mais demorará a adquirir o poder da escrita fotográfica

de si a partir de seus próprios pontos de vista. Agora, a quinta geração, a filha da neta e a própria neta registram, elas próprias, seus instantes, seus momentos. *Travessia* propõe este desafio: vamos nos retratar como somos, como viemos, como queremos que nos vejam; vamos retratar a nossa família como ela é e a partir de nós.

Mais uma vez, o avanço da tecnologia, sua relativa facilidade de manuseio, a redução dos valores e o mercado de créditos popularizam a “máquina” fotográfica no Brasil nos últimos anos do século XX e início do XXI, principalmente em seu formato digital. As pedras continuam pelo caminho, mas *Travessia* é um convite para continuarmos a retirá-las, registrando a nossa passagem e a passagem de nossas famílias por esta dimensão da vida. Assim o façamos, sem esquecermos de recuperar os velhos fragmentos nossos que andam por aí. Juntemos todos.

Bibliografia

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Tradução de Carlos Luís Brown Scarvada. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza T. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Santos Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ROUILLÉ, André. *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrijas. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M.; REIS, Leticia Vidor de Souza. (Orgs). *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.



Travessia: escavação, memória e vidas negras

Núbia Regina Moreira¹

Travessia é uma palavra que remete, para as pessoas negras, à travessia transatlântica, momento da retirada de pessoas africanas traficadas por agentes da empresa colonial para as Américas. Esse processo conhecemos como escravidão negra moderna, um empreendimento comercial, político, religioso e cultural. Após essa travessia, as vidas subtraídas, desenraizadas, serão nomeadas na diáspora africana nas Américas como negras, que, sob os efeitos desse sistema, vão se empenhar em reconstituir suas famílias e fabular uma vida possível a partir da escavação dos estilhaços encontrados e montados desde a travessia até os dias atuais.

A diretora soteropolitana Safira Moreira, em seu curta-metragem *Travessia*, de 2017, fez um trabalho de escavação de memórias de famílias negras a partir de fotografias de famílias brancas que foram descartadas e, após o descarte, foram vendidas em uma feira de rua no Rio de Janeiro. Nessas fotografias, a posição de mulheres negras a impressionou pela forma com que elas eram retratadas, a partir de um olhar e do lugar que ocupavam nessas fotografias. Inicia-se a oportunidade de criar um roteiro acerca da ausência de uma memória negra registrada em fotografias.

A fotografia como recurso de memória e da memória se constituiu como uma prática distante da realidade de vida da população negra brasileira. Ela serviu ao empreendimento colonial porque a posse dos instrumentos fotográficos era daqueles que mantiveram os modos de determinar o olhar sobre as pessoas e, dessa forma, criar uma imagem das hierarquias de raça e gênero na sociedade brasileira postas desde o sistema colonial, escravocrata e moderno. Quem detinha a máquina fotográfica poderia direcionar os modos de representar os lugares sociais ocupados pelos diferentes grupos. Hoje, talvez com o acesso a

¹Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Professora da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

smartphones com câmeras potentes, isso tenha se modificado.

As cenas e o olhar treinados visualizavam as mulheres negras em posições e enquadramentos subalternos, servis e objetificados. As imagens de mulheres negras como objetos estão registradas em toda a iconografia do século XIX e, possivelmente, em acervos visuais do século XX. Há que se fazer esse levantamento e registrar a fotografia como uma tecnologia do sistema racial brasileiro.

A postura em que os negros eram fotografados, ora como subalternos, ora como criminosos, reforçavam os aspectos de um saber raciológico que orientava o olhar social estereotipado sobre essa população.

Os estúdios fotográficos na segunda metade do século XIX elaboraram repertórios iconográficos para corpos de homens e de mulheres negras. Entre os motivos das imagens estavam: o interesse em comercializar tais fotografias como souvenirs do exótico; a representação da mulher negra junto a crianças de família branca; e os estudos pseudocientíficos para normatizar a superioridade da etnia branca – para esta investigação, criou-se a tipologia forense da pose de frente, de costas e de perfil, em geral, de corpos nus (Ribeiro, 2023, p. 26).

Talvez essa citação possa nos ajudar a justificar porque a fotografia demorou a se constituir como um meio de registro e arquivo da memória para a população negra: primeiro, pela negação da construção em se fotografar, porque era necessário processo de aceitação da sua imagem; segundo, pelos custos expressivos dos materiais fotográficos.

Travessia é um filme em que, frente a esse processo de ausência de fotos de pessoas negras e de encontrar mulheres negras somente em álbuns das famílias brancas, a diretora começa um exercício de escavação do álbum da sua família. Ao buscar por esses álbuns ou por fotografias dispersas, Safira inicia seu percurso em posse de vestígios fotográficos que a possibilitem fabular a história da própria família a partir de sua mãe, tias, avós, bisavós. Safira se dá conta de que essa ausência é um resquício da história colonial que tentou produzir, para a população negra, o esquecimento da sua dignidade e humanização.

O filme escava e traz à superfície essa história de apagamento, ao mesmo tempo em que constrói rotas de investimento na elaboração da memória de pessoas e famílias negras. A fotografia é ativada como um mecanismo que atua na autoaceitação subjetiva de pessoas negras. Vemos, ao longo do roteiro, a

narração do poema *Vozes-Mulheres*, de Conceição Evaristo (2008), cenas de pessoas negras posicionadas de forma livre, sentadas, movimentando-se para o foco da luz que lhes favorece, aprontando-se para serem fotografadas. Eu ousaria dizer que são poses de liberdade. Muito diferentes daquelas posições das mulheres negras encontradas nos álbuns coloniais. Dificilmente, nesse arquivo fotográfico colonial, vamos encontrar pessoas negras com sorriso no rosto, sem borrões em seu rosto, com uma luz que favoreça a pose e as suas expressões.

Como produto pedagógico, o filme nos oferece novas perspectivas de imagens de pessoas negras e, também, a possibilidades de construção de novas memórias de histórias negras, que são diversas, não se resumem somente a sofrimento e resistência. A obra diz também sobre criação, reconhecimento e expansão do olhar para a produção de histórias de vidas negras possíveis, livres e longe do controle de suas imagens.

Referências

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

RIBEIRO, Niura A. Legramante. A fotografia como dispositivo para discutir identidades invisibilizadas: Rosana Paulino. *Porto Arte – Revista Artes Visuais*, v. 27, n. 47, p. 24-40, set. 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/137038>. Acesso em: 20 set. 2024.



Taxicinho e sua babá.

Dias D'Ávila, 15-11-63.

Mulheres negras, memória e afeto em *Travessia*

Silvaneide Dias da Silva¹

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(Conceição Evaristo, 2008)

¹Doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Graduada em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição.

Travessia é um documentário realizado em 2017, com duração de cinco minutos, a partir de memórias fragmentadas, advindas do apagamento histórico do povo negro no Brasil. A obra é completamente intrínseca à sua criadora, Safira Moreira. A artista buscou fotografias de mulheres negras em feiras de antiguidade do Rio de Janeiro, cidade onde reside, apesar de ser baiana. Lá, ela encontrou fotos que vinham de álbuns de famílias brancas e, por isso mesmo, conjeturam o apagamento.

Em termos de criação de arte, *Travessia* enfatiza a memória feminina materializada pelas fotografias apresentadas nessa filmagem e pelo poema *Vozes-Mulheres*, de Conceição Evaristo, narrado por Inaê Moreira. Observa-se, na obra, uma busca pela memória fotográfica de famílias negras, utilizando-se uma linguagem poética, quando é feita uma crítica e ainda uma afirmativa ante à representação da pessoa negra em imagens. Ao enfatizar a ancestralidade feminina negra, a obra destaca o lugar que essas mulheres ocuparam e ocupam na sociedade.

Trata-se de como, com o passar do tempo, os gritos femininos se transformaram. Enquanto, pelo poema supracitado, lembra-se da voz mais lamentosa de uma bisavó e de uma avó cuja voz emana obediência. Reflete-se, também, a voz da mãe da narradora, a sua própria voz e a de sua filha, que, em vivências diferenciadas, ecoam dores e “versos perplexos com rimas de sangue e fome” (Evaristo, 2008, p. 24-25). Ao inserir o poema no filme, Moreira acentua as agruras, revoltas e lutas do povo por liberdade, especialmente da mulher negra. Destaca-se uma memória como modo de recolher o que foi e o que não foi dito ou sentido pelas nossas antepassadas.

Nessa harmonia entre poesia e cinema, a arte de Safira Moreira evidencia a falta de uma memória fotográfica em relação às famílias negras no Brasil, pela narração em voz *off* de sua mãe, Joana Angélica Moreira, mas a diretora nos dá certa expectativa de transformação no momento em que ela mesma começa a posar para fotografias. Vemos, ainda, famílias de pessoas negras posando e, nesse momento, o filme aponta um respiro ao espectador e uma esperança de mudança de um estado de mundo que é aflitivo até os dias atuais.

Assim, a obra discute o quanto nossos atos do presente ressoam não apenas os silêncios, mas também os gritos, desejos e vontades de um tempo outro. Ao tratar de um passado frisado em fotografia, o filme critica as condições econômicas de pessoas negras, sempre lesadas pelas ações dos brancos. Essas

ações reverberam em nossas vidas de modo a nos limitar economicamente, privando-nos de condições de registrar os nossos momentos ao modo que queremos, de guardar aquilo que nos afeta. Safira Moreira, como criadora da obra, evoca esse assunto de modo sensível, trazendo beleza visual e sonora, unindo a fotografia e a narração do poema em uma mesma montagem.

O destaque dado aos acessórios, como turbantes, e a escolha da belíssima música Júana, de Mayra Andrade, aprimoram a obra de modo singular. Percebe-se aqui, reiteramos, a sensibilidade da diretora. A predominância de tons frios nas vestimentas e no ambiente onde aqueles que posam para a fotografia estão cria uma atmosfera propícia ao assunto abordado na obra.

Safira Moreira, como mulher negra sensível, inteligente e atravessada por essas memórias, materializa muito bem a realidade de mulheres negras em tempos diversos. Podemos dizer que se trata de uma constituição fílmica que, na mesma medida em que é sensível e poética, é crítica a um cenário mundial desfavorável à população negra ainda na contemporaneidade.

Referências

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

REALIZAÇÃO



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PROEX
Pró-Reitoria de Extensão
e Assuntos Comunitários

PROGRAD
Pró-Reitoria de
Graduação

 janelaindiscreta@uesb.edu.br

   @janelauesb