

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA EM TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

Emily Almeida Azarias

Debaixo d'água era mais bonito, mas tinha que respirar:

UM OLHAR SOBRE
(AUTO)CUIDADO ENTRE
MULHERES NEGRAS EM 'CAFÉ
COM CANELA'(2017)



RIO DE JANEIRO
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA
LINHA DE PESQUISA DE TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E
ESTÉTICAS

EMILY ALMEIDA AZARIAS

**DEBAIXO D'ÁGUA ERA MAIS BONITO, MAS TINHA QUE
RESPIRAR:** um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em
Café com Canela

RIO DE JANEIRO

2022

Ao meu amigo Geovane Santoli (in memoriam: 1992-2021), artista, cantor, professor de artes, dançarino, drag queen (Nei Nei Drag), jovem, negro, baiano, morador do Entorno do Distrito Federal. Vítima de “bala perdida” em Coroa Vermelha (BA) quando estava na jornada em busca de si e de suas origens. Dono do sorriso mais brilhante e melancólico. A companhia mais doce de minha vida.

EMILY ALMEIDA AZARIAS

**DEBAIXO D'ÁGUA ERA MAIS BONITO, MAS TINHA QUE
RESPIRAR:** um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em
Café com Canela

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes Silva
Coorientadora: Profa. Dra. Edileuza Penha de Souza

Rio de Janeiro

2022

Emily Almeida Azarias

Debaixo d'água era mais bonito, mas tinha que respirar: um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em *Café com Canela*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Comunicação e Cultura.



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO
UFRJ



Escola de Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR
EMILY ALMEIDA AZARIAS NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta e um dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e dois, às dez horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Emily Almeida Azarias, intitulada: ***“Debaixo d’água era mais bonito, mas tinha que respirar:***

um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em Café com Canela”, perante a banca examinadora composta por: Denilson Lopes Silva [orientador e presidente], Liv Rebecca Sovik e Edileuza Penha de Souza. Tendo a candidata respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

X aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pela candidata ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 30 dezembro de 2022

Prof. Dr. Denilson Lopes Silva

[orientador(a) e presidente]

Liv Rebecca Sovik [examinador(a)]

Edileuza Penha de Souza [examinador(a)]

Emily Almeida Azarias [candidato(a)]

*Debaixo d'água era se formando como um feto
Serenó, confortável, amado, completo
Sem chão, sem feto, sem contato com o ar
Mas tinha que respirar
Todo dia*

Canção de Arnaldo Antunes declamada por Violeta (Aline Brune) em
Café Com Canela

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueleas e àqueles que vieram construindo no miudinho para que eu também chegasse aqui. No miudinho, mas forte. Meus ancestrais, minhas avós - Maria Hipólita dos Reis e Iraci Paulina da Silva de Almeida- , meus amados pais, Lili e Celinho, meus manos Pepeu e Rique. Tias, tios, primas, primos... Laio Victor, meu companheiro, meu amor, meu parça! Que tanto sonorizou as minhas noites de escritas, que tanto me deu força, apoio, incentivo... Gabi da Costa, que me deu as broncas na hora certa, mas muito amor e incentivo também. Pri e Elisa, nosso trio fantástico. Otávia Garcia, cuja excelência e afetuosidade do suporte profissional nos divãs foi absolutamente fundamental para que esse trabalho se concretizasse, me ajudando a me deparar cara-a-cara com a experiência própria com aquilo que busquei estudar. Carmen Kemolly, que fez pontes, que semeou possíveis. Aida Feitosa, pelas trocas intelectuais e de experiência do desafio de enfrentar esse mundo normativo. Minha comadre Andressa, que pacientemente perdoou minhas ausências enquanto cuidava de nosso menino Rio. Alisson, pretilda, que sempre me ajuda a tirar a poeira da cabeça. Edileuza Penha de Souza, que mais uma vez coloca lenha no trem na minha vida nestes lugares de professora e de amiga. Professor Denilson, pela (muita) paciência, perseverança e pelo cuidado. Professora Marialva Barbosa, que me ajudou a ver luz quando estava prestes a desistir. Thiago e Jorgina, que, na secretaria da Pós, (com muita paciência) são pilares para que tudo funcione. Professor Muniz Sodré, que nos inspirou tanto nas aulas remotas, mesmo no seu aniversário de 80 anos. Aos meus amigos, que ouviram minhas lamúrias, e dividiram risos, com menção especial aos eternos do SOS Imprensa: Marcella, Johnatan, Lucas, Jéssicas (Gotinha, Moura, Vascon), Airton, Washington... Aos parceiros de mestrado – valeu, Mohara, Andrey, Ivan, Fátima, Ribamar, Liana! Conseguimos furar a bolha afetiva do isolamento de

um mestrado em meio a uma pandemia. Ao Coletivo Beatriz Nascimento e ao Grupo de Estudos de Relações Raciais do Laboratório de Comunicação Comunitária, elementares no antes e no durante. Aos meus colegas de trabalho da Justiça Global e da ACT Promoção da Saúde, com quem tanto compartilhei processos. Aos intelectuais, cineastas, artistas, trabalhadores, vagabundos, militantes, abolicionistas, sobreviventes negros, negras, indígenas, vivos e mortos. Aos orixás. Salve!

RESUMO

AZARIAS, Emily Almeida. Debaixo d'água era mais bonito, mas tinha que respirar: um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em *Café com Canela*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.

Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir da narrativa do filme *Café com Canela* (2017), dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa – e em interlocução com outras peças cinematográficas cuja direção foi protagonizada por mulheres negras –, os afetos e a produção imagética relacionados ao cuidado e, sobretudo, ao autocuidado entre as mulheres negras. A proposta é se debruçar nessas obras a fim de aprofundar nas reflexões sobre a linguagem e sobre as narrativas dessa nova seara do cinema brasileiro e do cinema negro. A partir disso, pretende-se refletir sobre como ela pode romper com os mecanismos raciais através dos sentidos. As obras aqui discutidas estão dimensionadas no âmbito do cotidiano e produzem uma narrativa cotidiana, majoritariamente, mas não exclusivamente naturalista nas relações afetivas entre as personagens, em que o cuidado é pano de fundo.

Palavras-chave: Mulheres Negras. Cinema Negro. Cuidado e autocuidado. Afeto. *Café com Canela*.

ABSTRACT

AZARIAS, Emily Almeida. It was prettier underwater, though I had to breath: a black look about (self)care among black women in *Café com Canela* movie. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.

This work aims to analyze from the narrative perspective of the movie *Café com Canela* (2017), directed by Glenda Nicácio and Ary Rosa – and through the interlocution with other cinematic plays, directed by black women –, the affections and imagetic production of care and mainly self-care among this social group. The current proposal is to deepen the reflections on this new black and Brazilian cinema movement, by dissecting the films narratives and cinematic language. Reflecting upon the way in which this movement may rupture with racial mechanisms by acting through the senses. Cinematic pieces discussed here are dimensioned over the framework of daily life, and produce a daily life narrative, mainly though not exclusively, naturalistic on the affective relations between characters, in which care is the general background.

Keywords: Black women. Black Cinema. Care and self-care. Affection. *Café com Canela*.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| CAPÍTULO 1 – OLHARES OPOSITIVOS PARA O CUIDADO E O AUTOCUIDADO | 28 |
| 1.1 CORPO NEGRO, TERRITÓRIO DE CUIDADO | 37 |
| 1.2 FAÍSCAS DISCURSIVAS: DO AMOR À ALACRIDADE NAGÔ.... | 52 |
| CAPÍTULO 2 - <i>CAFÉ COM CANELA</i> : POSSIBILIDADES DE DIZER LUTO E ALEGRIA NO COTIDIANO..... | 57 |
| 2.1 A VIZINHANÇA: TERRITÓRIO E COMUNIDADE | 67 |
| 2.2 A CASA VIVA..... | 78 |
| 2.3 ...E À MESA..... | 84 |
| 2.4 ENTRE NÓS: AUTOCUIDADO ENTRE MULHERES NEGRAS | 90 |
| CONCLUSÃO: NAS BORDAS DO FIM DO MUNDO, A POÉTICA NEGRA FEMINISTA | 95 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 99 |
| ANEXOS..... | 109 |

INTRODUÇÃO

Era uma noite solitária e de insônia quando o drama ficcional *Café com Canela* (BRASIL, 2017)¹ alcançou minha retina, minha pele e meus neurônios. Eu havia acompanhado de longe a repercussão da projeção do longa-metragem de Glenda Nicácio e Ary Rosa no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro meses antes. O filme parecia conversar com as reflexões consolidadas nos passos dados pouco menos de um ano antes, com o webdocumentário – apresentado para concluir a graduação em Comunicação Social na Universidade de Brasília – chamado *Kurialuka: O autocuidado entre mulheres negras*². Orientado pelas professoras Dione Oliveira Moura e Edileuza Penha de Souza – duas professoras negras como eu, feito inédito –, o projeto entrevistava mulheres negras diversas buscando a relação consigo mesmas a fim de destacar as habilidades desenvolvidas para o amor-próprio, apesar dos boicotes do racismo e do machismo. Assim, se propunha a mirar não mais apenas nas dores, mas nas saídas, nas estratégias subjetivas desenvolvidas para a sobrevivência, ou, mais que isso, rumo a um Bem Viver das mulheres negras – como sugeria a Marcha das Mulheres Negras em Brasília, em 2015³, trazendo também uma discussão sobre o papel da linguagem audiovisual na continuidade e nas rupturas dessa estrutura.

Embarcada no filme, senti de cara que muitos tentáculos da reflexão anterior estavam ali, na forma de ficção. Fui, então, buscando entender como aquelas imagens me mobilizaram a um estado não único, mas raro de proximidade com a atmosfera construída no filme, com os personagens e com as experiências narradas – ainda que a história em si não trouxesse nada de extraordinário e mesmo que eu não fosse exatamente oriunda daquele território. Imediatamente, alguns elementos que respondiam minha pergunta já estavam ali: vi personagens negros inteiros, “gente como a gente” vivendo entre dramas, desafios e gingas, trazendo, para o limiar da relação, a possibilidade de (re)existência. Com a poesia e delicadeza da linguagem, pude, ao final, apalpar a potência e o lugar do cuidado na vida das pessoas negras na Diáspora Africana.

¹ Acesse o trailer: <https://www.youtube.com/channel/UCcbsaYbMpcg9-mAeD8dUVpQ>. Acesse a ficha técnica do filme completa nos anexos.

² Disponível em: <https://kurialuka.org.br>; Pesquisa disponível em <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/16619/1/2016_EmilyAlmeidaAzarias_tcc.pdf>. Acessado em 23/12/2022.

³ A Marcha das Mulheres Negras foi uma passeata que reuniu mais de 30 mil pessoas autônomas e de movimentos sociais das cinco regiões do país na Esplanada dos Ministérios em Brasília, no dia 18 de novembro de 2018, com reivindicações diversas relacionadas ao racismo e ao machismo. Confira a carta produzida para o evento: <https://amnb.org.br/carta-da-marcha-das-mulheres-negras-2015/>.

Estreado em 2017, *Café com Canela* (Bahia, Brasil) é um dos poucos longas brasileiros que têm uma mulher negra na direção. Glenda Nicácio e Ary Rosa (um homem socialmente lido como branco) começaram a conceber o filme durante uma disciplina na graduação em cinema e audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), cujo campus, o Centro de Artes, Humanidades e Letras, é instalado na cidade de Cachoeira – não à toa, palco de parte do filme. Inaugurada em 2006, a UFRB fez parte do conjunto de políticas públicas de expansão universitária para fora dos grandes centros urbanos do país durante as primeiras décadas deste século, ao lado da consolidação das políticas de ações afirmativas da população negra, nacionalizadas através da Lei Federal nº 12.711 de 2012⁴.

De elenco quase totalmente negro, o enredo traz a história da retomada à vida de Margarida (Valdineia Soriano), que vive isolada e assombrada pela dor do luto de seu filho, mas que, através do reencontro com sua ex-aluna de ensino infantil, Violeta (Aline Brune), pôde, enfim, se recuperar. De forma espirituosa e com ensaios de experimentos de linguagem, o filme destaca a força de pequenos gestos, como visitas, faxinas, rosas e, sobretudo, o carinho e o aroma do café com canela para a produção de novos sentidos de viver e de recuperação da potência de amar.

Produzido pela produtora independente de audiovisual Rosza Filmes⁵, criada no Recôncavo, trata-se do primeiro filme da dupla. Ambos são naturais do interior mineiro: ela de Poços de Caldas e ele de Pouso Alegre, mas dividiram moradia durante o período universitário. A obra foi realizada a partir de recursos de um edital de fomento ao audiovisual regional; o Prêmio Petrobrás de Cinema, conquistado pela escolha do Júri Popular no 50º Festival de Brasília, rendeu ainda uma importante distribuição em salas comerciais de cinema de várias capitais brasileiras. Na edição da premiação, a obra levou também o Melhor Roteiro e Melhor Atriz para Valdinéia Soriano. Na sequência, obteve uma circulação relevante em eventos do audiovisual, tendo participado da seleção oficial do Festival Internacional de

⁴ A Lei n.º 12.711, de 29 de agosto de 2012, dispõe sobre a reserva de 50% das vagas de graduação das universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio a quem cursou todo o ensino médio em escola pública, das quais metade é destinada àqueles com renda familiar de até 1,5 salários-mínimos e uma proporção equivalente aos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) reservada a pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência.

⁵ A produtora, sediada em São Félix (BA), foi fundada em 2011. Um dos sócios-proprietários e fundadores, Henrique Amaral Roza, morreu no final de 2013 com apenas 22 anos, quando – e de acordo com o site G1 – foi vítima de afogamento em uma praia em Niterói (RJ), onde estava para apresentar um curta-metragem em um festival. Na época, como consta seu perfil no LinkedIn, ele estava captando recursos para o filme *Café com Canela*, que havia sido aprovado pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). (<https://g1.globo.com/bahia/noticia/2013/12/estudante-que-morreu-apos-mergulho-em-praia-do-rj-sera-enterrado-na-ba.html>).

Cinema de Roterdã, ainda em 2017. O filme, então, ecoou para além dos circuitos em que normalmente produções autorais independentes – especialmente de assinatura negra – circulam (veja a lista completa de prêmios e participações no anexo). Por fim, o filme passou a compor o catálogo de filmes de serviços por streamings, como o Prime Video e a Apple TV. Na sequência, eles lançaram as ficções *A ilha* (2019), *Até o fim* (2020), *Voltei* (2021) e *Na Rédea Curta* (2022). Em 2023, a dupla foi homenageada na 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Muitos desses espaços foram movimentados com uma proximidade da produção universitária, que conquistara um novo perfil sociorracial nas últimas duas décadas, principalmente pela expansão das ações afirmativas e pelas cotas destinadas ao ensino superior público. Também no Festival de Brasília de 2017 estreava a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, a primeira premiação com foco em mulheres negras diretoras, realizadoras e produtoras. A mostra consolida uma série de discussões nos campos acadêmico, crítico e político de mulheres negras, em especial a partir da trajetória da disciplina Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema, ministrada desde 2015 na Universidade de Brasília pela também cineasta Edileuza Penha de Souza. Homenageando o pioneirismo de Adélia Sampaio⁶, primeira mulher negra a dirigir um filme no Brasil, a mostra marca as conquistas e os desafios dos quase 30 anos que separam seu longa – *Amor Maldito* (BRASIL, 1984) – de Glenda Nicácio, codiretora de *Café com Canela*.

Em 2014, o Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas (GEMAA) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) – vale lembrar, a primeira instituição de ensino superior pública a adotar ações afirmativas raciais no Brasil – publicava o *Boletim Raça e Gênero no Cinema Brasileiro*⁷, no qual apontava que apenas 2% dos filmes brasileiros com público superior a 500 mil espectadores e produzidos entre 1970 e 2016 foram dirigidos por mulheres brancas; 13% dos filmes nessa categoria foram dirigidos por homens sem especificação de raça; e 85% dos filmes foram dirigidos por homens brancos. As mulheres negras são as menos representadas no cinema nacional, tanto nas telas quanto na produção, e nos últimos 24 anos elas estiveram em apenas 4% dos elencos e não dirigiram ou roteirizaram nenhum longa-metragem.

⁶ O pioneirismo de Adélia Sampaio ganhou destaque a partir das pesquisas empreendidas por Edileuza Penha de Souza.

⁷ O boletim dá continuidade à pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros* (2002-2012) (CANDIDO et al. 2014), do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA).

Em 2017, também entrava em cartaz na Caixa Cultural de Brasília a Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro, de curadoria de Kênia Freitas e Paulo Ricardo de Almeida, exibindo 46 filmes, entre longas, médias e curtas, além de debates com pesquisadoras e realizadoras negras⁸. Na edição 46º do Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR - 2017)⁹, a *Kbela* (Dir.: Yasmin Thayná, Brasil, 2015) entrava na mostra Black Rebels após de ter sido recusado em diversas premiações no Brasil¹⁰.

Liberta da necessidade de fazer uma linha do tempo mais detalhada sobre a emergência desse cinema de realizadores(as) negros(as) brasileiros(as) engajados(as) em romper com o racismo – afinal, felizmente já temos hoje à disposição numerosos trabalhos que cumprem essa função –, por ora, destaco que as experiências descritas acima não marcam apenas a busca por um protagonismo, mas também por um posicionamento de gênero somado ao racial. Tudo isso está em diálogo com iniciativas anteriores, como o manifesto Dogma da Feijoada¹¹ (1999), o Manifesto de Recife¹² (2001) e a trajetória do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (que completou 15 anos em 2022), em que os e as artistas negros(as) estavam preocupados(as) em protagonizar os bastidores da produção audiovisual (a partir da máxima “nada de nós sem nós”¹³).

⁸ O catálogo da Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro está disponível em https://issuu.com/tj70/docs/catalogo_cinema_diretorasnegrasnoci. Acesso em 14 de março de 2020.

⁹ Sob curadoria de Janaína Oliveira, a edição 48 do Festival de Cinema de Roterdã teve um programa específico para o cinema negro brasileiro com a participação de vinte cineastas. Veja mais em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/programa-pioneiro-em-roterda-destaca-o-cinema-negro-brasileiro.shtml>

¹⁰ Veja mais sobre isso em: OLIVEIRA, Janaina. Rotterdam e o cinema negro brasileiro, o começo de tudo (parte I). 21 de janeiro de 2019. **Ficine-Fórum Itinerante de Cinema Negro**. Disponível em: <https://ficine.org/2019/01/21/rotterdam-e-o-cinema-negro-brasileiro-o-comeco-de-tudo-parte-i/>. Acessado em 14 de janeiro de 2021.

¹¹ Escrito por Jefferson Dê e Daniel Santiago e assinado por diversos artistas negras e negros, o manifesto Dogma Feijoada foi lançado em 1999 e estabelecia parâmetros para filmes negros: 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados, negros ou não, estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. O texto foi feito no ano seguinte ao 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, quando cineastas negros e negras fizeram um movimento de circular suas produções mutuamente (CARVALHO, 2022).

¹² No mesmo Sentido, Noel Carvalho (2022) explica que o manifesto foi assinado por diferentes artistas durante o V Festival de Cinema do Recife, em 2001, pedindo o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros na indústria audiovisual (produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão). Para tal, o grupo reivindicava políticas públicas para que mais pessoas negras estivessem presentes em toda a cadeia do audiovisual.

¹³ A origem exata dessa frase não foi identificada, mas é recorrente – especialmente no campo político da sociedade civil organizada – para questionar a relação sujeito/objeto na construção tanto de produção de políticas públicas quanto de pesquisas científicas e de produção de discursos. A máxima expressa uma forma de contestar a alienação dos grupos interessados ou afetados pelas tomadas de decisão.

Projetos esses, por sua vez, dão continuidade a iniciativas antes empreendidas entre as décadas de 1970 e 2000 nas artes, como o Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, e o Bando de Teatro Olodum, na Bahia. Na pesquisa científica, temos exemplos como a dissertação de mestrado pioneira de Dione Oliveira Moura, *A Construção da Memória e da Identidade em Filmes de Cineastas Negros Brasileiros*, na Universidade de Brasília, 1990, e a tese que resultou no documentário *A negação do Brasil* (BRASIL, 2000), de Joel Zito Araújo. As reflexões e produções acadêmicas de Muniz Sodré, Orlando Senna, Mestre Didi, Marco Aurélio Luz, Solange Couceiro, Rosane Borges, João Carlos Rodrigues, entre outras e outros¹⁴, também têm contribuído para ampliar e aprofundar as ferramentas antirracistas a partir da comunicação. Com isso, nos anos subsequentes temos visto aflorar coletivos, mostras, cineclubes, oficinas e produções que extrapolam a bolha universitária e os festivais de cinema¹⁵.

No bojo dessas movimentações em torno da política e da estética (RANCIÈRE, 2009), o momento na altura do lançamento de *Café com Canela* também fora decisivo na formação de públicos com olhares e vozes permeados de repertórios outros – portanto, portadores de sensibilidades estranhas à arte produzida pelos grupos que dominavam as narrativas até então. Essa nova configuração vem impulsionada pela trajetória de afirmação e de luta da população negra por direitos, culminando em políticas públicas como as já mencionadas ações afirmativas nas universidades¹⁶, mas também as leis nº10.639 de 2003¹⁷ e nº 11.645, de 2008¹⁸, que tornam obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena no ensino básico no Brasil.

¹⁴ Muitos dos pesquisadores aqui citados são mencionados no livro organizado por Noel dos Santos Carvalho, *Cinema Negro Brasileiro* (2022), com exceção da professora Dione Oliveira Moura. No ano de 1990, ela defendeu a dissertação *A Construção da Memória e da Identidade em Filmes de Cineastas Negros Brasileiros* ao programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, onde é professora desde 1996.

¹⁵ Desde 2019, no projeto Negritude Infinita, o coletivo cearense A Casa Mata, de realizadores negros e negras, mapeia iniciativas de difusão do cinema negro brasileiro. Ver em <https://negritudeinfinita.com/mapadifusaocinemanegro/>.

¹⁶ Ver GOMES, Nilma Lino (org.). **Tempos de lutas**: as ações afirmativas no contexto brasileiro. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2006. Acessível em http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=1113-temposdeluta-pdf&Itemid=30192

¹⁷ Ver: CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO/ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Relatório Da Consultoria Edital N. 04/2016. **O Estado Da Arte Sobre Aplicação Das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008**. Maio de 2017. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/docman/agosto-2017-pdf/71351-produto-estudo-sobre-aplicacao-leis-10-639-2003-11-645-2008-pdf/file>>. Acesso em 12 de agosto de 2022.

¹⁸ Sobre isso, ver: BOUILLET, Rodrigo. **Cinema, Estado e Relações Étnico-raciais**: assimetria, tensões e luta. Dissertação (mestrado em relações étnico-raciais). CEFET, Rio de Janeiro: 2021; CRUZ, Viviane Ferreira da.

Com a mudança – ainda que insuficiente – na composição dos realizadores e do público do audiovisual na edição do Festival de Brasília de 2017, espectadores – (as) especialmente negros (as) – movimentaram tensionamentos¹⁹ na recepção do filme *Vazante* (BRASIL, 2017), da diretora carioca já consolidada na crítica e no mercado brasileiro Daniela Thomas. A obra traz os dilemas de um período de mudanças sociais entre brancos, negros nativos e recém-chegados da África em uma fazenda de Minas Gerais no início do século 19. O grupo, porém, questionava o caminho da narrativa proposta e afirmava ter se sentido violentado pelas imagens apresentadas. À *Revista Cinética* (2017)²⁰, o crítico de cinema Juliano Gomes condenou a posição de parte da crítica convencional e da própria diretora em relação aos personagens negros do filme pelo caráter conformista em relação ao sistema escravista e pela lógica colonial impressas; de acordo com o autor, na formação da equipe, no foco narrativo, na decupagem, entre outros aspectos “O arranjo colonial consiste em certos tipos de alinhamento, dos quais o que resulta afinal é somente a manutenção do status quo” (s/p).

Não foi a primeira vez no audiovisual que houve uma denúncia por parte de ativistas negros de um olhar colonizador (hooks²¹, 2020; Carvalho, 2002)²². Isso também ocorreu com o filme *Xica da Silva*, lançado em 1976 por um dos fundadores do Cinema Novo, Carlos “Cacá” Diegues. Em *A senzala vista da casa grande*, Beatriz Nascimento acusava a forma pitoresca e estereotipada dos personagens negros do filme. A obra também ganhou destaque no Festival de Brasília, levando melhor filme, melhor diretor e melhor atriz em 1976.

Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras. 2019. Dissertação (mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, 2019.

¹⁹ FONSECA, Rodrigo. *Vazante* incendeia polêmica racial no festival de Brasília. **Omelete**. 17 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/vazante-incendeia-polemica-racial-no-festival-de-brasilia>; CAETANO, Maria do Rosário. Fest Brasília – Filme de Daniela Thomas é duramente questionado em debate. **Revista de Cinema**. 17 de set. 2017. Disponível em < <https://revistadecinema.com.br/>>. Acesso em 18 de mai.2020.

²⁰Ver também: GOMES, Juliano. **O movimento branco** - Juliano Gomes responde ao texto da diretora de *Vazante*, Piauí. 19 de out. 2017. Disponível em < <https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>>; _____. Uma extensão da busca política por novas perspectivas. [Entrevista concedida a Michele Sales]. *Buala*. 16 de out. 2018. Disponível em <<https://www.buala.org/pt/a-ler/uma-extensao-da-busca-politica-por-novas-perspectivas-entrevista-a-juliano-gomes-sobre-vazante> >; <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>>; GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme "Vazante" nos ensina sobre a fragilidade branca. **The Intercept**. 16 de nov. 2017. Disponível em: < <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/> >.

²¹ A escritora, professora e crítica estadunidense bell hooks opta pela grafia de seu pseudônimo em minúsculo, o que foi mantido aqui.

²² NASCIMENTO, Beatriz. *A senzala vista da casa grande*. **Jornal Opinião**. 8 de outubro de 1976. Arquivo Nacional.

Mais de quatro décadas depois, os diretores Ary Rosa e Glenda Nicácio estreavam *Café com Canela* na premiação candanga²³. Com uma performance de personagens negros contrastante a do filme de Daniela Thomas, a Rosza Filmes explora experimentalismos sutis na linguagem para apresentar uma experiência afetuosa de um encontro vivido no interior de uma comunidade de moradores no Recôncavo Baiano, nas cidades de Cachoeira e São Félix. O filme afirma sem dizer um reconhecimento de sujeitas negras, suas vivências e suas relações, deixando que todo o debate que possa surgir dali (sobre a população negra e as mulheres, por exemplo) seja suscitado pelos próprios elementos em cena.

Sem acontecimentos de grandes proporções nem personagens atravessando tragédias ou trajetórias excepcionais, o enredo de *Café com Canela* gira em torno de fatos da vida (como a morte) e as travessias dos personagens diante deles. As histórias estão centradas nas relações das personagens e nos instrumentos afetivos presentes na comunidade, o que possibilita o enfrentamento dos desafios impostos, sim, pelo racismo – a partir de uma leitura externa crítica, mas também pela vida por ela mesma. Mesmo que não trate objetivamente da questão colonial e/ou racial, podemos interpretar a obra como disruptiva, a respeito do regime de imagens colonizantes (SHOHAT; STAM, 2006), trazendo uma imersão mais humanizante, íntima e delicada das experiências subjetivas dos personagens negros e rompendo com os entraves para a construção de uma subjetividade negra radical (hooks, 2019).

Com personagens negros não mais no centro de violência e violações – como mártires ou algozes –, mas, ao contrário, experimentando os afetos da vida e suas nuances, o filme se contrapõe às reiteradas imagens fetichizadas da violência envolvendo corpos negros, imagens essas características do regime de visibilidade colonialista (KILOMBA, 2019; HARTMAN, 2020). É justamente no comum e no cotidiano que autores como os aqui referidos – esses que surgem do processo de fortalecimento dos povos dissidentes nas disputas políticas – encontram maneiras de criar cenas que modificam a “dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem representativa consensual” (RANCIÈRE, 2021b, p. 47). Ao trazer um cotidiano permeado não só por dor e violência e a partir de um território notadamente enegrecido – o Recôncavo Baiano –, *Café*

²³ Com efeito, as edições seguintes do festival acrescentaram elementos na programação que minimamente contemplassem debates sobre um cinema no feminino e o cinema negro, com a criação dos Prêmio Leila Diniz e o Zózimo Bulbul. <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/o-que-fazer-no-distrito-federal/noticia/2018/09/24/51o-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro-premia-filmes-protagonizados-por-mulheres-e-negros.ghtml>

com Canela salienta os instrumentos culturais e afetivos de resistência dos descendentes dos vários povos africanos da Diáspora.

Ao encontro dessas trajetórias, esse projeto se soma qualitativamente à saga de pesquisadores interessados em construir um *olhar* sobre uma obra do Cinema Negro Brasileiro, caracterizado pela autoria negra brasileira e com enredos que dão conta da experiência negra (FREITAS, 2018). Seja no campo do real ou dos sonhos, estão ancorados por seus saberes e vivências e norteados pela busca por examinar narrativas imagéticas libertadoras da população negra (OLIVEIRA, 2016; SOUZA, 2013). Mais do que apresentar um ponto de vista, trata-se – ao valorizar essas autorias – de devolver aos povos subalternizados pelo colonialismo a agência sobre suas próprias imagens e de acordo com seus interesses (ASANTE, 2009).

Dando mais um passo, também estou particularmente interessada no lugar do feminino negro nessas produções (SOUZA, 2020). “A profundidade do sentimento de desvalorização, objetificação e desumanização das mulheres negras nesta sociedade determina o escopo e a textura de suas relações com o olhar”, escreve hooks (2019, p. 234), rejeitando, cabe dizer, uma postura essencialista de que essas mulheres teriam um campo de visão intrinsecamente diferente. Para hooks (2019), essas produções insurgentes não apenas apresentam variações às representações de natureza generalizante, mas imaginam novas possibilidades, oferecendo pontos de partida radicais, combinando denúncia e anúncio, como sugeriram Barros e Freitas (2018).

Ao discutir o poder do olhar no ensaio *O olhar opositor: mulheres negras espectadoras*, publicado pela primeira vez em 1992, hooks desafia uma leitura que não apenas registre e resista ao status quo, mas que tenha agência crítica transformadora e criadora, que caminhe rumo à autodefinição e, então, à libertação. Como explica,

É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar, nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau (hooks, 2019, p. 36).

Com base nessa seara de produções críticas, este trabalho visa discutir as potências na produção de imagens, sentidos, linguagens e enredos quando mulheres negras tomam espaço para falar sobre as próprias perspectivas de suas experiências. Esse cenário é inédito das últimas décadas e inaugura novas possibilidades (inclusive técnicas) na história do cinema brasileiro, entendendo, como Mohamed Bamba (2013), que “os estudos das interações entre

os públicos, a obra, o texto e o contexto sociocultural e histórico podem concernir às formas ‘individual’, coletiva e comunitária do processo de recepção e da espectralidade” (p. 11).

Não sou particularmente nativa do cinema, por assim dizer. Não venho de uma trajetória de produção ou de formação ou mesmo de cinefilia no audiovisual, como um todo. Não é a partir desse lugar que busco construir minha leitura nesta dissertação. Interessada na produção de discursos sobre cuidado, encontro na linguagem do cinema um elemento fundamental de construção de imaginários, pois conta histórias que mobilizam afetos a partir dos recursos da imagem, da performance e do som, o que permite que o cinema entre nos lares e envolva cada pessoa de modo muito singular.

Reconheço o tamanho do desafio de pensar em outro mundo com as ferramentas disponibiliza²⁴ – como aqui, o próprio cinema como uma linguagem que também diz de uma perspectiva de mundo. De todo modo, inclino-me também a olhar com mais atenção para as ferramentas que têm escapado à lógica moderna a fim de subvertê-la, como têm feito tantos dissidentes, ancestrais e vivos, de Zumbi a Sueli Carneiro. Quero dizer: resisto e não acredito nos discursos dos filmes (DIAWARA, 2022) que reforçam a supremacia branca e o patriarcado; com isso, é possibilitado rompê-los e construir outras narrativas, conectando o domínio da representação na mídia dominante e a capacidade de mulheres negras – a partir de uma perspectiva feminista antirracista – de se constituírem como sujeitas radicalmente.

Nesse sentido, as provocações de Denise Ferreira da Silva são contundentes, sobretudo quando propõem a formação de uma poética feminista negra que tem como base o Mundo Implicado (2019) em oposição ao Mundo Ordenado²⁵.

E se em vez de O mundo ordenado [cujo pilar é a separabilidade] imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano), coexpressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao

²⁴ Em *Os condenados da Terra* (2022), Fanon faz um debate sobre o papel do intelectual na luta anticolonial, e escreve: “É por isso que mais uma vez é preciso não perder tempo repetindo que mais vale a fome com dignidade do que o pão com servidão. É preciso, ao contrário, convence-se de que o colonialismo é incapaz de fornecer aos povos colonizados as condições materiais capazes de fazê-los esquecer sua preocupação com a dignidade” (p. 209).

²⁵ O Mundo Ordenado descrito por Ferreira da Silva (2019) tem como base as filosofias de Kant e Hegel, caracterizadas pela separação entre sujeito e mundo e a continuidade do tempo linear a partir da organização segundo a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade. Para Ferreira da Silva, os modos de saber baseados nos programas de Kant e Hegel “mantém a existência humana e o mundo refêns de um modo de conhecimento incapaz de justificar a si mesmo sem o Espaço-Tempo” (p. 112), de forma que o valor total expropriado como condição do capital global contemporâneo jamais possa ser reivindicado. A partir dessa perspectiva, Ferreira da Silva aponta o caminho ontoepistemológico da produção e justificativa da violência antinegra, na qual a negridade sempre está como o outro, a oposição, e em inferioridade.

invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças?
(FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43)

Não basta, assim, que as produções imagéticas sejam libertadoras. É necessário também que a leitura e os diálogos passem por transformações. Aqui, a experiência estética do cinema está implicada no vasto mundo ao redor dela. O prazer é amplo, diferente da cinefilia tradicional; Shambu (2020) propõe, se não destruir, ao menos, questionar:

O cinema nos ensina sobre o mundo humano e não humano através de caminhos novos e poderosos. O prazer cinéfilo tradicional é privado, pessoal, interiorizado(...) A nova cinefilia irradia para o exterior, impulsionada por um espírito de busca e desejo de transformação social e planetária. (SHAMBU, 2020, s/p).

Somente os sonhos têm possibilitado a arquitetura de um cinema negro no feminino. Como afirma a professora Edileuza Penha de Souza,

(...) de outro modo não há um cinema negro possível, pois, nossa identidade de cineastas negras se define dentro da magnitude interna do desde dentro e nos possibilita arquitetar por meio do cinema a integridade negra, a força vital, o axé e a arkhé de nossa ancestralidade (SOUZA, 2016, p. 494).

De certa forma, fazemos aqui uma discussão cruzada: tanto analisamos os aspectos estéticos capazes de produzir sentidos transformadores sobre o cuidado de si e da comunidade, como também discutimos como a relação entre as mídias – no caso, o cinema – é capaz de interferir na produção de subjetividade que prescinde as relações de cuidado. A partir da atenção à narrativa e à linguagem, proponho, então, fazer um debate sobre as relações de cuidado construídas entre os personagens, em especial, entre as mulheres negras. Apoiada no filme, examino a produção de sentido sobre o lugar de cuidado de si no singular e no plural, ou seja, enquanto grupo. Já na esteira da crítica de Stuart Hall e de Michel Foucault (sobre os espaços de resistências inevitáveis às relações de poder), a intelectualidade de bell hooks é aliada fundamental na leitura do cinema, mas também, como veremos adiante, do cuidado e do autocuidado. Por sua vez, o entendimento de Muniz Sodré sobre a forma social é chave para pensar o racismo no Brasil, além de outras e outros pensadores.

Para esta dissertação, foi também fundamental o suporte das teorias crítica, feminista, racial e queer²⁶, além da ferramenta teórica-metodológica da interseccionalidade²⁷ (COLLINS, 2016; CRENSHAW, 1991). A intenção foi a de reconhecer as singularidades produzidas nos diversos contextos e condições de atuação das múltiplas categorias de opressão estrutural, entendendo que não estão hierarquicamente organizadas na experiência de vida dos sujeitos. Desse modo, ora a sexualidade, ora a raça, ora o gênero, ora a classe pode ficar mais evidente, mas todos possuem relações entre si.

No primeiro capítulo, portanto, localizo o debate sobre cuidado, seu sentido polissêmico e sua presença entre mulheres negras no contexto histórico localizado, a fim de romper com as reiterações de imagens de violência envolvendo corpos negros. Nesse capítulo, faço um esforço para reposicionar os conceitos, sentidos e lugares do cuidado e do autocuidado a partir de concepções que não mais perpetuem o racismo, o sexismo, o classismo, o capacitismo, entre outros modos de opressão. Para tanto, utilizo como apoio sobretudo a filosofia negro-africana e da diáspora, como Muniz Sodré, Sobonfu Somé, bell hooks, e outras e outros, enfatizando a poética do cotidiano, da sutileza e da delicadeza (LOPES, 2007; 2012; 2016) como propícios para pensar essas construções.

No segundo capítulo, que é o corpo desta dissertação, me debruço finalmente sobre *Café com Canela*, desenvolvendo um debate sobre os diversos elementos do filme que o situa como uma produção – como virei a concluir adiante – capaz de construir uma narrativa edificante sobre afeto, cuidado e autocuidado entre mulheres negras. Pensando intimidade em relações no campo da arte e da comunicação, aponto para as relações afetivas das personagens negras com o território e com a comunidade a partir desse comum, em busca de traçar as interligações de uma cotidianidade concreta como propõe Certeau (1997), nos processos de viver e de morrer, pensando sobre o ambiente doméstico e, por fim, sobre a relação das mulheres negras entre si e consigo mesmas.

²⁶ MCMILLAN, Kadayjha, A Queer and Trans of Color Politics of “Self-Care” (1º de maio de 2018). **Reunião Anual da Conferência Nacional de Cientistas Políticos Negros** (NCOBPS) de 2019, disponível em SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3291026>

Neste trabalho, ainda que fosse possível desenvolver uma análise a partir das identidades sexuais, escolhi me ater a categoria mulher, sobretudo negra. De todo modo, vejo a partir da perspectiva de que essa categoria é circunscrita numa determinada relação de poder que lhe atribui determinados lugares e reconhecendo, por exemplo, a possibilidade de construções outras de papéis de gênero. Ver: Butler, 2016; Oyěwùmí, 2021.

²⁷ O conceito de interseccionalidade foi cunhado por Kimberlé Crenshaw e ganhou popularidade após a Conferência Mundial contra Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância em Durban, na África do Sul, em 2001.

Com isso, a fim de aspirar formas de visibilidade que escapam ao colonialismo, parto de uma leitura implicada de *Café com Canela* fundamentada no olhar de espectadora negra ativa (hooks, 2019) para costurar reflexões de pensadores(as), pesquisadores(as), críticos(as) de cinema e intelectuais orgânicos (as) de diferentes saberes. Para examinar componentes do filme que possam construir uma certa ética e estética do cuidar dos outros e de si entre mulheres negras, identifico os elementos contidos na construção discursiva sobre: a temporalidade ou o ritmo (o cotidiano); o vida-e-morte (através do luto); o território (o Recôncavo Baiano) e as relações comunitárias (a vizinhança) ali encenadas; o espaço doméstico (as casas); a relação entre pares (as mulheres negras); a relação com elas próprias. Esse olhar, vale dizer, é construído através de minha experiência social como mulher negra cis oriunda do Entorno goiano do Distrito Federal, no Cerrado brasileiro, que se consolida profissionalmente como ativista e jornalista. Me organizo aqui como espectadora e pesquisadora crítica e ativa em busca da libertação do racismo, do colonialismo, do patriarcado, do capitalismo e de outras formas de dominação.

A realização dessa trajetória de escrita, é preciso dizer, tem sido desenhada no limiar do paradoxo. Por vezes, me questionei se o formato acadêmico me daria espaço para desenvolver essa reflexão. O próprio processo de escrita linear, atomizado e racionalista, por vezes, implica em custo (quase sangrento) para a proposta reflexiva e pessoal. Alguns aspectos me desafiaram a construir, a partir da escrita, elementos que frequentemente as palavras não dão conta; por vezes, precisam de uma voz e de um corpo que a complete o sentido, como enfatizou a multiartista Gracê Passô no texto dramaturgic *Vaga Carne*, de 2018. Ademais, o processo da pesquisa se insere em um contexto turbulento de crise sanitária mundial (a pandemia de Covid-19) e, no Brasil, política, econômica e humanitária. Logo, nas páginas a seguir, é possível observar que elementos são retomados de tempos em tempos, indo-e-vindo, balançando como a maré, construindo teias e apontando para uma tentativa de apresentar a circularidade da reflexão feita tal como ela se construiu.

Não faria sentido, portanto, que este trabalho abraçasse os formalismos da crítica cinematográfica tradicional. Tal posicionamento não possibilita uma mudança de paradigma, como tem sido enfatizado por intelectuais comprometidos em romper com a epistemologia colonial²⁸. Ainda que todo o processo tenha sido marcado pelos fatos que impuseram novos

²⁸ A colonialidade do saber tem sido alvo de reflexões de intelectuais como Aimé Cesáire, Frantz Fanon, bell hooks, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Walter Dignolo, Ramón Grosfogel, Sueli Carneiro, Boaventura de Souza Santos, Lelia Gonzalez, Michel Foucault, Franz Fanon, Françoise Vergés e Albert Memmi.

ou agudizaram os velhos desafios para a construção de diálogos edificantes, inovadores arranjos foram buscados nesse contexto.

CAPÍTULO 1 – OLHARES OPOSITIVOS PARA O CUIDADO E O AUTOCUIDADO

Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
Que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.

Todas as manhãs (Conceição Evaristo, 2017)

O interesse na discussão sobre o cuidado entre mulheres negras surge aqui instigado pela observação de episódios em que mulheres de diferentes contextos de meu convívio, por vezes, agiam contrárias aos instintos primários, colocando de lado a própria sobrevivência e a própria saúde em nome de uma demanda externa. Num segundo momento, porém, e já amparada pela leitura crítica, noto que essa posição não necessariamente parte “de dentro”, mas de uma pressão de um certo status social que lhes impede de seguir seus mais profundos desejos. Em um terceiro ponto da análise, movimentada pelas escutas durante as filmagens do webdocumentário *Kurialuka*, passo a observar as nuances e as ambivalências entre os vetores de subjugação, mas também da resistência – nas grandes e especialmente nas pequenas estratégias –, desenvolvidos por mulheres negras para continuar “semeando” e existindo.

É por contraste que a experiência de espectadora crítica de *Café com Canela* entra nesse conjunto de reflexões. Em vez de tragédias naturalizadas de sofrimento e de violência entre e contra pessoas e comunidades negras; no lugar de personagens em posições subalternas em relação a pessoas brancas – tentado resumir aqui grosseiramente a minha experiência e a de outros críticos negros como bell hooks sobre o negro no cinema –, vi pessoas, sobretudo mulheres, experimentando seus dilemas de vida com apoio de seus laços de afeto e das referências simbólicas positivas de si. Não se tratava, porém, de uma experiência exatamente futurista, nem histórica, ou utópica; não se tratava, ainda, do fim da supremacia branca. Via, ali, vivências comuns de pessoas negras no limite do familiar, em um território simbólico. Mais do que os acontecimentos em si, o marcante é o que passa ao redor deles e a abordagem sobre essas relações que permitem enfrentar os desafios apresentados aos

personagens no enredo. Não estamos diante do ideal, mas de um olhar sobre o presente e os elementos possíveis que esse presente apresenta. Portanto, antes de tomar o filme efetivamente, é preciso apresentar qual é a discussão-chave para esse diálogo com a obra, que é o fenômeno de cuidado e de autocuidado entre mulheres negras.

No artigo *Vivendo de amor*, parte do livro *The Sisters of Yam*²⁹ (1994), de hooks, que, sim, tem uma perspectiva de autoajuda, mas a partir do lugar analítico e principalmente político que hooks ocupa, a crítica e professora retoma o espaço para o amor na vida de mulheres negras, não enquanto valor romântico, mas como elemento que sustenta uma comunidade. Em vários de seus escritos, hooks menciona ou disserta sobre a saúde – sobretudo emocional – das mulheres negras, salientando os processos históricos e psicossociais que fazem com que nós sejamos encurraladas a deixar de lado as nossas necessidades primeiras ou dificultar sistematicamente a garantia de um bem viver. Avalia hooks:

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram a nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, “feridos até o coração” ... e essa ferida emocional que carregamos afeta a nossa capacidade de sentir e conseqüentemente de amar. [...] A vontade de amar tem representado um ato de resistência para os afro-americanos. Mas ao fazer essa escolha, muitos de nós descobrimos nossa incapacidade de dar e receber amor. (hooks, 2006, p. 188)

Com a ampliação dos debates midiáticos sobre saúde mental nos últimos anos, o termo “autocuidado”³⁰ ganhou fôlego principalmente nas mídias sociais, fazendo referência a estilos de vida, hábitos ou comportamentos que, de alguma forma, cultuam, preservam ou promovem o bem-estar próprio. Ao lado de debates relacionados ao trabalho do cuidado, a questão também esteve na seara das discussões levantadas pela pandemia de Covid-19 e seus múltiplos efeitos, contexto em que a elaboração da pergunta de tal pesquisa se antecipa e, em

²⁹ As Irmãs do Inhame (Tradução livre)

³⁰ Fazendo alusão ao 24 horas por dia e 7 dias da Semana, a Organização Mundial da Saúde (OMS) estabelece como marco o dia 24 de julho para as atividades de conscientização sobre o tema. A OMS define o autocuidado como indivíduos, famílias e comunidades que promovem e mantêm sua própria saúde, prevenindo doenças e lidando com doenças e deficiências, com ou sem o apoio de um profissional de saúde. A organização destaca o acesso inadequado a serviços essenciais de saúde, escassez de profissionais, o comprometimento causado pelas crises humanitárias – entre pandemias, conflitos armados e mudanças climáticas.

especial, na discussão sobre as práticas políticas de mulheres ativistas para se opor ao processo de adoecimento e riscos na militância³¹.

Já durante as décadas de 1970 e 1980, comunidades racializadas e queers falavam sobre autocuidado como uma ferramenta de luta contra a opressão. A escritora e ativista negra lésbica estadunidense Audre Lorde em um dos seus ensaios – diante o segundo diagnóstico de câncer de mama – defendeu o autocuidado e o amor-próprio como uma forma de resiliência à desumanização e à negação da existência realizadas pelas opressões de raça, gênero, sexualidade e classe. Assim, a poeta propôs que mulheres negras considerem redimensionar a própria subjetividade no manejo da vida, não como um ato de egoísmo ou de autopiedade, mas numa dimensão ética contra o poder hegemônico. Como ela diz, “cuidar de mim mesma não é autopiedade, é autopreservação e um ato de bem-estar político” (LORDE, 1988, p. 132, tradução livre).

Essas provocações dialogam, em parte, com campanhas como o Black Power que, durante as lutas pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos nos anos 1960, estavam sob a liderança do ativista Kwame Ture, nascido Stokely Carmichael, e, posteriormente, do Partido Panteras Negras. Destacam-se, ainda, outras ações políticas na defesa da ruptura com padrões de beleza e moda eurocêntricos e a promoção do encontro dos negros com suas raízes africanas, como Marcus Garvey, na Jamaica, na década 1920³².

Sobre a ideia de cuidado, na pesquisa acadêmica sobressaíram-se, entre o final do século 1980 e o 1990, as perspectivas de duas diferentes filósofas brancas americanas: a Teoria Crítica e a Teoria Feminista (MISSAGGIA, 2020). De um lado, resumidamente, Nel Noddings defendia que a moralidade é fundamentada pelos afetos e sentimentos. Então, a ética (e o cuidado constituído a partir dela) é proveniente das relações íntimas e familiares. Noddings (1986 *apud* MISSAGGIA, 2020) destaca que o cuidado parental é fundamental para

³¹ Dentre campanhas de entidades não governamentais, nota-se a atuação de instituições brasileiras como o Centro Feminista de Estudo e Assessoria (CFEMEA), Themis e Criola, também o colombiano Fondo de Acción Urgente da América Latina e do Caribe e a publicação "What is the point of the revolution if we can't dance?" de 2007, originária do Urgent Action Fund for Women's Human Right, sediado nos EUA. Jelena Dordevic, uma das coautoras da publicação, discorreu sobre a singularidade da temática entre os ativistas. A discussão entre os defensores dos direitos humanos, por sua vez, revela-se sensível. Segundo Dordevic, há uma propensão dos ativistas a adotar posturas mais resilientes como mecanismo de defesa, especialmente diante de contextos de conflitos. Contudo, essa estratégia mostra-se insuficiente para preservá-los dos impactos emocionais e físicos oriundas de suas atividades. Artigo de Rafael Ciscati ao Brasil de Direitos destaca índices de esgotamento mental entre ativistas acima da média 1 de novembro de 2019. [<https://brasildedireitos.org.br/atualidades/o-autocuidado-tem-funco-politica-defende-ativista>].

³² Ver DOMINGUES, Petrônio. O "Moisés dos Pretos": Marcus Garvey no Brasil. **Novos estudos CEBRAP** [online]. 2017, v. 36, n. 3 Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201700030006>>

a sobrevivência humana e que o *importar-se com* é compartilhado por toda a humanidade. Noddings reconhece que podemos nos importar com pessoas mais distantes de nosso vínculo pessoal diante da possibilidade de surgir relações em potencial, nas quais haveria um balanço entre a obrigação moral do cuidado e a reciprocidade. Já Carol Gilligan parte de pesquisas que colocam em xeque as teorias de desenvolvimento moral elaboradas até então (estas relacionadas à noção de justiça), constatando que elas surgem de bases epistemológicas que silenciam a moralidade da voz feminina, em que as concepções morais são fundamentadas em empatia, sentimentos ou relações (1982 *apud* MISSAGGIA, 2020). Assim, Gilligan defende uma complementaridade entre a ética da justiça e a ética do cuidado (care ethics).

Pouco depois, autoras como Seyla Benhabib (1992 *apud* MISSAGGIA, 2020) defendem a inclusão de fatores sociais na construção de gênero (evitando essencialismos já superados pela crítica pós-moderna), além de envolver outros marcadores sociais da diferença, tais como raça, classe social, geração, território e trabalho. Esse ponto de vista permite, por exemplo, correlacionar o debate sobre o trabalho feminino – remunerado ou não – e toda a produção intelectual, em especial, de mulheres do Sul Global (negras, indígenas, da América Latina, da África e da Ásia). Pensadoras negras como Angela Davis e Hortense Spillers (2021)³³, lembra Saidiya Hartman (2022), observam a centralidade do trabalho reprodutivo para “pensar a sobrevivência generificada da escravidão e o capitalismo global” (p. 128).

De modo geral, intelectuais feministas têm encontrado na reflexão sobre esse fenômeno (que passa pelo debate sobre o público e o privado) um vetor econômico fundamental na manutenção do patriarcado. Esses estudos falam de uma Economia do Cuidado (MOLINIER, 2012; ZELIZER, 2011), destacando como o mercado atribui valores conforme as diferenças de classe e de gênero. Hirata e Guimarães (2012) observam que são às mulheres que têm sido tradicionalmente confiadas as atividades domésticas (reforçadas por marcadores no feminino para “dona de casa” ou “do lar”), que envolvem o cuidado da casa, da alimentação cotidiana e dos membros da família que podem exigir algum tipo de apoio (como crianças, pessoas idosas, pessoas com deficiência ou doentes).

Na filosofia contemporânea, a italiana Silvia Federici (2019) defende que o trabalho não remunerado das mulheres (o doméstico e o de reprodução) tem sido fundamental para

³³ SPILLERS, Hortense J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: SPILLERS, H.J. **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo, N-1 Edições, 2021.

sustentar o sistema capitalista patriarcal. O estudo *Tempo de cuidar*, desenvolvido pela organização não governamental Oxfam em 2020, apontou que mulheres e meninas ao redor do mundo dedicam 12,5 bilhões de horas diárias ao trabalho de cuidado não remunerado – uma contribuição de pelo menos 10,8 trilhões de dólares por ano à economia global. A pesquisa também estima que, em 2050, o Brasil terá cerca de 77 milhões de pessoas dependentes de cuidado (ou um terço da população), entre idosos e crianças.

Além da teoria crítica feminista, a polissemia dos termos cuidado e autocuidado também tem sido pontualmente desenvolvida em campos acadêmicos como na saúde, especialmente, na enfermagem, na psicologia e na saúde coletiva; na filosofia, nos estudos sobre ética (com destaque a Heidegger, 1998 e Foucault); no pensamento feminista (como Carol Gilligan e Nel Noddings); na sociologia; na antropologia; na educação (por vezes, em diálogo com as obras de Paulo Freire); e na ecologia (como se lê em Leonardo Boff).

Muniz Sodré (2012), em diálogo com Leonardo Boff e Vilém Flusser, pensa a relação humana como meio ambiente (longe do que chama de um reformismo conservador sobre sustentabilidade) e observa que a falta de cuidado tem caracterizado o Ocidente (pressuposto da tradição da moderna sociedade industrial, define o autor). Sodré lembra que o discurso do cuidado repercute n'A *carta da Terra*, da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), de 1992, como um novo paradigma de relacionamento com a natureza.

Todas essas perspectivas têm em comum a preocupação do cuidado ontológico para pensar a relação prática com fim de garantir a continuidade de vida do ser humano, seja com os meios, seja com grupos e/ou uns com os outros, seja consigo mesmo. Como orientação, Leda Maria Martins (2022) também enfatiza a relação ética com a natureza como habitação do sagrado nas tradições de matriz africana, conectando o ser humano com outros seres da existência e com o cosmos. Nessa perspectiva, o cuidado com a ecologia “significa reverência ao natural e desejo de equilíbrio” (MARTINS, 2002, p. 108).

A professora Borges-Duarte (2021) afirma que a definição mais precisa da transversalidade característica do fenômeno gera dificuldade. Borges-Duarte observa que, mesmo diante do desenvolvimento interdisciplinar do conceito e do objeto epistemológico impulsionado por Gilligan, sempre houve uma preocupação humana – no Oriente³⁴ ou no

³⁴ Filosofias e tradições Orientais e não-europeias já tinham acúmulos filosóficos em torno de práticas de cuidado de si. Rohden e Kussler mencionam o zen budismo do japonês Miyamoto Mushashi. Também é possível mencionar a centralidade do cuidado na filosofia Yoga. (2017 apud PANTOJA, Patricia Dias; CHIESA, Gustavo

Ocidente – em “adequar seu comportamento às circunstâncias e, da melhor maneira, procurar viver bem e bem fazer” (p. 15), ainda que não tenham sido feitos nem ciência e nem conceito para isso. A portuguesa destaca o caráter axial do cuidado na vida humana e, a partir da fenomenologia de Heidegger, descreve o cuidado como “base da existência humana e pedra angular da que hoje poderíamos chamar de um ‘universo sustentável’”, portanto ontologicamente, sendo a forma de ser “que caracteriza o ser humano na sua suprema dignidade” (p. 18).

O cuidado como forma de ser dos humanos abre-nos a porta (1) ao assumir a nossa responsabilidade ante nós próprios, como humanos, e ante tudo o que não é humano e de que os humanos assenhorearam ou pensam assenhorear-se; (2) à aceitação da nossa finitude – temporal, mas também anímica e física –, e, portanto, do frágil alcance do nosso saber e poder; e (3) à experiência da nossa vulnerabilidade individual e coletiva – e, portanto, relativa à nossa responsabilidade e a nossa consciência de finitude” (BORGES-DUARTE, 2021, p. 19).

Acrescido a essa conjuntura apresentada, o sanitarista Emerson Elias Merhy (2008 *apud* FRANCO; MERHY, 2019) tem discutido os distintos sentidos para os quais pode caminhar a prática de cuidado, nesse caso, em saúde. O médico contrapõe o espaço de prática capaz de ampliar as potências de viver ao da captura e do controle das existências, aproximando-se das técnicas de domínio e de discursos descritas por Foucault em diversas obras.

O cuidado de si surge para Foucault como uma questão ética que conduz à prática reflexiva e crítica do sujeito sobre si mesmo. O cuidado possibilita feixes de luz rumo à liberdade e ao resgate da autonomia, além da resistência ao poder. Por outro lado, com o cuidado, é possível exercer o poder sobre o outro, conforme indica em obras como *História da Sexualidade* (1976-2017), em especial nos volumes II e IV, e em cursos como *Hermenêutica do Sujeito* (1981-1982), além dos dois volumes de *O Governo de Si e dos Outros* (1983 e 1984).

O professor do Collège de France retoma a filosofia moral da Antiguidade Clássica de Sócrates, que já havia se preocupado com o manejo do corpo e do espírito guiado pelo

Ruiz. Yoga: um método-chave para o cuidado de si e do outro. **Physis: Revista de Saúde Coletiva** [online]. v. 32, n. 03. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-73312022320308>> <https://doi.org/10.1590/S0103-73312022320308>. [Acessado 4 Dezembro 2022]. Sobre essa distinção entre filosofias ver MACHADO, Lucas. N. Das formas de se relacionar com o Outro: algumas considerações acerca da questão da existência de filosofias orientais e não-europeias. **Revista Brasileira de Filosofia da Religião**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 51–70, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbfr/article/view/26331>. Acesso em: 4 dez. 2022.

exercício da filosofia, o que envolvia para tais conhecer a si mesmo e desenvolver, a partir disso, um saber de prática (ROHDEN; KUSSLER, 2017). Michel Foucault, então, explorou a relação da constituição do sujeito e das artes da existência, da vida – ou a valorização das técnicas de si em relação ao conhecimento de si e das experiências obtidas através do corpo –, para o que defendia ser a liberdade após as quedas dos muros das prisões, ou seja, uma emancipação de si mesmo (e para qual o educador tem papel fundamental de apoio – assim como defendia Paulo Freire). Para Foucault, por meio das práticas de si e da “paresia” (o dizer a verdade sobre si mesmo), os sujeitos tomam a si mesmos como objetos para criar seus próprios destinos, em oposição ao governo exercido pelas formas de poder dominantes sobre a própria subjetividade. Como explica Margareth Rago para propor uma análise que parte da perspectiva de autocuidado a partir das práticas e decisões das pessoas no sentido da liberdade subjetiva e reconexão de si:

[...] O voltar-se para o próprio eu não significa um encontro interior, uma conquista do equilíbrio pessoal, num movimento subjetivo libertário, mas, ao contrário, leva a uma dissociação de si, já que se trata de um investimento para adequar-se a um modelo exterior, imposto pelo mercado e pela mídia. Nesse caso, o indivíduo assume e adere sem mediações à fantasia que projeta de si mesmo. (RAGO, 2006, p. 238).

Não se trata de estabelecer regras de conduta para si próprio, como discrimina Foucault, o que caminharia para um endividamento de si neoliberal. Trata-se de ações de transformação, construindo uma arte, um fazer experimental contínuo pela existência guiado pela reflexão filosófica.

À luz de Deleuze e Spinoza, Gutiérrez et al (2020) – bem como bell hooks (2021) – sustentam que ter uma relação harmoniosa consigo mesmo é o que possibilita que o indivíduo cuide de si e dos outros, o que envolve amor, sabedoria e autorreflexão. Portanto, mediante o autoconhecimento, o indivíduo pode afirmar-se e ter a potência de agir a partir da capacidade de selecionar, escolher ou acolher as relações consigo e com os outros que trazem alegria. Neste sentido, ele também desenvolve a habilidade de rejeitar o que causa tristeza, doença e morte.

No entanto, esses processos – que não são regulares, nem lineares, explicam Gutiérrez et al (2020) – podem sofrer a interferência de diferentes categorias de opressão. A psicóloga Pascale Molinier (2014) também faz observação neste sentido na autoanálise de sua própria postura durante pesquisa sobre a relação entre diretoras e cuidados de uma instituição de

longa permanência para pessoas idosas dependentes. Se opondo à visão essencialista de Gilligan sobre feminilidade, Molinier defende que

Uma ética feminina visaria satisfazer todo mundo e, principalmente, não atacar ninguém, acreditaria na possibilidade de aproximar a diretora e as cuidadoras e estaria pronta a empreender longos esforços para isso. Uma ética feminista, em compensação, tem consciência das rupturas e dos acordos. Ela não propõe uma conciliação, mas uma alternativa na qual não ganham todos. Ser feminista, nesse sentido, é não ceder. Nem quanto à linguagem e à ética das cuidadoras, nem quanto à injustiça das relações de exploração, que frequentemente as sufocam e as dissuadem, nem quanto à necessidade de reformular nossos esquemas de pensamento e de ação. (MOLINIER, 2014, p. 32)

Dessa maneira, o cuidado de si é também um marcador de cidadania: quais corpos estão autorizados para exercerem essas práticas sobre si e as têm legitimadas socialmente? Como o cuidado e o autocuidado, como elementos constitutivos da manutenção da vida e que prescindem a liberdade e a autonomia, são garantidos a sujeitas e sujeitos alienados de seus status de humanidade e de pertencimento a uma ordem social, destinados à morte simbólica? Nessa perspectiva, as autoras Alexander e Kaltelfleiter (2019) observam os fatores que aumentam os níveis de estresse de meninas negras sobretudo nos Estados Unidos – mas que também caberia ao Brasil –: a pressão social; os estereótipos negativos; a discriminação racial e sexual; as mensagens conflitantes e as ações violentas acentuadas por relacionamentos interpessoais e a comunicação digital; a brutalidade policial; e as vulnerabilidades relacionadas à moradia³⁵, produzindo efeitos negativos sobre sua saúde mental, autoconfiança e identidade. Acrescento, ainda, os fatores ambientais, como o racismo ambiental³⁶.

Alexander e Kalterfleiter (2019) lembram da relação entre auto governança e autocuidado: “A teoria do autocuidado está então historicamente contextualizada dentro de uma ideologia discriminatória que negou a mulheres e homens negros o direito de decidir sobre seus futuros” (p. 189, tradução livre). Os próprios padrões de vestimentas, de higiene, de alimentação, entre outros elementos contidos no processo de cuidado, estão situados em

³⁵ Sobre isso, ver CRUZ, Cleide Daiane S.; SANTANA-FILHO, Diosmar M. Racismo e direito à cidade: Uma análise sobre a Cidade de Salvador. **OPARÁ: Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação**. v. 8 n. 12 (2020). Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/opara/article/view/10749>

³⁶ Sobre isso, consultar JESUS, Victor de. Racializando o olhar (sociológico) sobre a saúde ambiental em saneamento da população negra: um continuum colonial chamado racismo ambiental. **Saúde e Sociedade** [online]. v. 29, n. 2 [Acessado 5 dezembro 2022], Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-12902020180519>>; SOUZA, Arivaldo Santos de. **Direito e racismo ambiental na diáspora africana: promoção da justiça ambiental através do direito**. Salvador: EDUFBA, 2015. 119 p. : il.

um contexto sociocultural e são organizados ou, ao menos, sofrem a interferência dessas formas de poder.

No campo científico da comunicação, o cuidado tem surgido – ainda de modo muito diluído – com foco na relação objetiva entre a mídia e a saúde, no sentido de discutir o papel dessa relação na construção de parâmetros de cuidado de si no contexto neoliberal. Em dezembro de 2016, um grupo de pesquisadores se reuniu na Universidade de Glasgow, no Reino Unido, na conferência *Discursos de cuidado: Cuidado na Mídia, na Medicina e na Sociedade*. O encontro resultou na antologia de ensaios *Discourses of care: media practices and culture* (2020), editado pelas três pesquisadoras Amy Holdsworth, Karen Lury e Hannah Tweed. As autoras mencionam o desafio em pensar nos discursos sobre cuidado quando esse é, frequentemente, não verbal. “O cuidado foi escrito, pensado e descrito de várias formas: como um ato, um verbo de realização, uma prática, uma disposição, uma ética, uma estética, um valor ou conjunto de valores ou uma atitude ou afeto” (p. 7), dizem.

Em busca de ferramentas analíticas com vistas a capturar as dimensões visuais, aurais, sensoriais, materiais, incorporadas e performativas do cuidado, Holdsworth, Lury e Tweed (2020) correlacionam o modelo codificação-decodificação de Stuart Hall (2003). Assim, inserem a noção de cuidado como uma troca comunicativa (entre quem cuida e quem é cuidado) com a abordagem da cientista política Joan Tronto (2009) e sua discussão sobre o cuidado como um processo não necessariamente linear, ou seja, que de um lado há reconhecimento de uma necessidade identificada e a suposição de uma responsabilidade para atendê-la e do outro há o atendimento direto dessas necessidades assistenciais e o acolhimento e resposta do objeto de cuidado. A partir disso, ler a relação entre cuidado e mídia desde essa chave permite tirá-lo da invisibilidade em que é praticado, ou seja, por indivíduos muitas vezes vistos como marginais ao mainstream (mulheres, pessoas com deficiência, crianças e idosos). Ele passa a ser inserido como central para todas as formas de trabalho e de vida cotidianas³⁷.

Esses circuitos de cuidado e de mídia, portanto, não são suaves ou isolados e ainda operam dentro de um contexto político e social mais amplo, em que alguns participantes dessa troca têm mais poder e maior agência do que outros.

³⁷ No original: "Her systematic approach, like Hall's encoding-decoding model, identifies four distinct phases: 'caring about' and 'taking care of' refer to the recognition of an identified need and the assumption of a responsibility to meet that need (1993: 106); 'care-giving' and 'care-receiving' refer to the direct meeting of these care needs and the reception and response of the object of care" (1993, p. 107).

Assim, embora o cuidado possa muitas vezes parecer íntimo, pessoal e privado (um toque, um olhar, uma mão segura, chá oferecido), ele também opera e é informado por contextos sociais e políticos (financiamento governamental, caridade, política institucional) (HOLDSWORTH et al, 2020, p. 9).

As ferramentas elaboradas pelo grupo contribuem para o exercício de pensar o cuidado e a mídia, mas estão dentro de uma certa ideia de construção de cuidado, no sentido de uma reconstrução das formas de existência (SODRÉ, 2017). Parece pertinente, portanto, acionar o corpo-tela de Leda Maria Martins (2022) – o corpo, por vezes, nosso único capital cultural, lembra Hall (2003) – na análise das ações cotidianas, dos gestos, dos olhares, das escolhas na busca por um sentido de cuidado construído nos filmes, inscritas nos vários elementos cinematográficos, como busco descrever nesta investigação. Martins (2022) lembra que “em tudo o que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo” (p. 26).

1.1 CORPO NEGRO, TERRITÓRIO DE CUIDADO

As práticas de cuidado são ações multidimensionais que constituem relações de engajamento entre indivíduos e grupos com base em tradições e concepções diversas, sobretudo no lugar que essas práticas ocupam na sociedade. Buscamos fazer uma leitura interseccional dessas práticas, em que a responsabilidade do cuidado tem sido atravessada por mecanismos de dominação de raça e de gênero, conforme já observado especialmente na Diáspora Africana. Com a subjetividade negra forjada como “destituída de vontade, abjeta, insaciável, dolorida” (HARTMAN, 2022, p. 32), no contexto colonial, a população escravizada tinha que produzir alimentos para os senhores, cuidar de seus filhos, protegê-los, etc., mas estavam impedidos de cuidar dos próprios filhos, da própria comunidade e de si mesmos. No período escravocrata, estavam relegadas aos escravizados tarefas como o cozinhar, o dar banho, o pentear o cabelo, o cuidar das crianças, dos idosos e dos doentes.

Essas interdições continuam no pós-Abolição, como observa-se no histórico protagonismo de mulheres negras em ocupações relacionadas ao cuidado na contemporaneidade. Frequentemente, elas estão no ambiente doméstico (EGEL; PEREIRA, 2016); no serviço de limpeza doméstica e das instituições, como faxineiras, copeiras, babás,

cuidadoras, cozinheiras, lavadeiras, passadeiras; e, diante da relativa mobilidade econômica, como enfermeiras e professoras do ensino infantil³⁸, por exemplo.

Evidenciando a continuidade das relações coloniais também no continente africano, o diretor Sembène Ousmane trouxe de forma crítica, na obra *La noire de...* (Senegal, 1966), o confinamento da mulher trabalhadora no ambiente doméstico. Ele conta a história de Diouana, uma jovem senegalesa que entra em depressão ao ser aprisionada como serviçal na casa de uma família na França, isolada de qualquer rede de apoio e completamente dependente.

Sob o prisma da racialização, também os homens negros não ficam à parte desse debate. Eles atuam em áreas relacionadas a uma suposta proteção (mais relacionada ao controle), como porteiros, caseiros, seguranças e, às vezes, como bombeiros, militares de baixa patente, entre outros.

Uma relação evidente dessas continuidades consta no fato de que, somente em 2021, foram resgatadas 31 pessoas em situação de trabalho escravo doméstico no Brasil, de acordo com dados da Secretaria de Inspeção do Trabalho do Ministério do Trabalho e Emprego³⁹. A humanização das trabalhadoras domésticas – majoritariamente mulheres negras – e todos os aspectos das atividades relacionadas ao cuidado foram especialmente colocadas em xeque durante a pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2022. Diante da necessidade de isolamento, famílias das elites brasileiras se viram obrigadas a realizarem atividades corriqueiras, como limpar a casa, cozinhar e cuidar de seus parentes idosos por conta própria, possivelmente de forma inédita em alguns casos. Muitas famílias de classe alta ou média alta, porém, não abriram mão dessa prestação de serviço – como muito bem provocam Leandro Assis e Triscila Oliveira na série de histórias em quadrinhos *Os Santos* (2019)⁴⁰. Ao longo do processo, observou-se que essas categorias de profissionais (também outros prestadores de serviços de baixíssima remuneração, como motoristas, entregadores etc.) foram umas das mais expostas ao vírus e à cadeia de consequências socioeconômicas provocadas por ele. É de lembrar, portanto, que foi uma mulher negra trabalhadora doméstica a primeira vítima da

³⁸ Consultar: NUNES, Míghian Danae Ferreira. **Histórias de Ébano**: professoras negras de educação infantil da cidade de São Paulo. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

³⁹ Ver: MARTINS, Thays. Brasil registra seis casos de trabalho escravo doméstico em um mês. **Correio Braziliense**. 6 de agosto de 2022. Disponível em < <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2022/08/5026899-brasil-registra-seis-casos-de-trabalho-escravo-domestico-em-um-mes.html> >. Acessado em 21/11/2022.

⁴⁰ Disponível na página de Instagram do ilustrador Leandro Assis: https://www.instagram.com/leandro_assis_ilustra/.

doença no estado do Rio de Janeiro⁴¹. Cleonice Gonçalves tinha 63 anos e trabalhava desde os 13 anos de idade. Sem a dispensa dos empregadores – mesmo cientes de terem sido infectados dias antes, em viagem à Itália –, Cleonice foi contaminada no trabalho no Leblon, a 120 quilômetros de sua casa, em Miguel Pereira⁴².

A socióloga Lélia Gonzalez (2020) enfatiza que é da figura da mucama (que mantinha o bom andamento da Casa Grande) que a organização do trabalho doméstico do pós-Abolição quase literalmente transpõe. Era a mucama que cuidava de todos os aspectos operacionais de manutenção da Casa Grande, incluindo a amamentação e a educação não formal das crianças do senhor de escravos. “A empregada doméstica como a mucama ‘permitida’ só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo mucama com todas as letras, por isso, ela é violenta e concretamente reprimida” (GONZALEZ, 2020, p. 85). Origina-se dessa figura um tipo de representação, o da mãe preta – no contexto dos Estados Unidos, chama-se Mammy (cunhado por Donald Bogle em 1973) –, que têm contribuído para cristalizar e naturalizar esse lugar submisso⁴³ com representações convenientes ao poder escravista nas produções culturais e intelectuais hegemônicas ao longo dos séculos. A imagem da serviçal, então, continua a reiterar a restrição dos papéis sociais da mulher negra, incidindo sobre as perspectivas dos outros sobre ela e as dela sobre si mesma, como explica bell hooks:

(...) as suposições racistas e sexistas de que as negras são de algum modo inatamente mais capazes para cuidar dos outros continuam a impregnar o pensamento cultural sobre os papéis da mulher negra. Em consequência disso, negras de todas as camadas de vida, das profissionais de empresas e professoras universitárias a empregadas doméstica, se queixam de que colegas colaboradores supervisores etc. lhes pedem que assumam papéis de zeladoras, que sejam suas consultoras, orientadoras, babás, terapeutas, padres... quer dizer que sejam aquele peito que a todas as amamentas — a mãe preta. (hooks, 1995, p. 470)

⁴¹ ESTADO DE MINAS. Mulheres negras morrem mais por covid-19 em mesmas profissões de brancos. 28 de setembro de 2021. Também a Agência das Nações Unidas ONU Mulheres destacou que o Covid-19 é mais mortal entre pessoas negras no Brasil, relacionando ao fato desse grupo compor a maior parte da força de trabalho empobrecida, ter menos acesso a saneamento adequado e sua segurança alimentar representam a maioria das pessoas que foram à óbito em decorrência da infecção pela COVID-19. Ver: ONU MULHERES: Informe v2 15.10.2020: Mulheres negras e Covid: https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2020/12/COVID19_2020_informe2.pdf

⁴² G1. Uma pessoa muito batalhadora, diz sobrinho da empregada doméstica que morreu de Coronavírus. 22 de março de 2022. Acessível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/03/22/uma-pessoa-muito-batalhadora-diz-sobrinho-de-empregada-domestica-que-morreu-de-coronavirus.ghtml>;

⁴³ Gonzalez (2020) salientou que sociólogos como Caio Prado Jr e Gilberto Freyre só humanizaram a figura da mãe preta quando ela foi desenhada como figura boa, dócil e servil.

A socióloga Patrícia Hill Collins (2019) define como “imagens de controle” os estereótipos como esses, que autorizam a dominação e as violações contra essas sujeitas. Conforme Collins, essas imagens são inter-relacionadas e socialmente construídas a partir dos interesses do grupo dominante: a elite branca masculina, que é quem define as identidades dos grupos que quer dominar. Sua intenção é a de perpetuar a subordinação, além de mascarar as relações de opressão. “Muitas das imagens de controle aplicadas às afro-americanas são, na realidade, representações distorcidas de aspectos de nosso comportamento que ameaçam os arranjos de poder existentes”, adverte Collins (p. 206).

No entanto, essas definições podem ser mantidas mesmo no interior das comunidades negras, diz Collins (2019), como a crença exacerbada na firmeza das mulheres negras, que dá a elas individualmente papéis que podem estar acima das suas vontades e capacidades. “Essa ênfase na força das mulheres negras está relacionada à ideia de que as afro-americanas desempenham papel crucial na união das famílias negras e no apoio aos homens negros” (p. 65). A pesquisadora destaca não apenas a mídia (incluindo a indústria fonográfica), mas também a universidade e as agências governamentais como esferas de reprodução dessas imagens de controle. Como efeito, essas mulheres pintadas como fortes e resistentes à dor – e, de fato, por vezes o são, mas por falta de escolha – são confinadas em um lugar de violência reiterada e silenciada ao terem suas dores negligenciadas ou menosprezadas, inclusive, em serviços de saúde⁴⁴. Ademais, ficam presas ao martírio, não acessando ou tendo espaço para acessar sua intimidade e sua vulnerabilidade necessárias para a saúde emocional e mental e para a condição humanizante.

No contexto da Diáspora Africana⁴⁵, a construção imagética do corpo negro como lugar de não-cuidado (SOARES, 2021) é aliada ao processo histórico que sufoca a saúde física e mental da população negra. Isso envolve desde os traumas da negação de humanidade de sua ancestralidade a partir dos sequestros da África às Américas até a negação da identidade, da memória, do território e da posse do próprio corpo, sem contar as violações sistemáticas da negação da cidadania que insistem da Abolição à atualidade. A saber, há a violência policial; a relegação à pobreza; a depreciação de seus fenótipos e origens; a falta de

⁴⁴ Ver: AGÊNCIA PÚBLICA. Nas maternidades, a cor também tem cor. Rute Pina e Raphaela Ribeiro. 2 de março de 2020. Em: <https://apublica.org/2020/03/nas-maternidades-a-dor-tambem-tem-cor/>

⁴⁵ O entendimento de Diáspora Africana (HALL, 1996) e de seu desdobramento, o Atlântico Negro (GILROY, 2001), se refere ao fenômeno histórico e cultural de reorganização da população em massa africana forçada a migrar, sobretudo para as Américas, a partir do século XVI. Com o termo, os autores valorizam as novas etnicidades criadas nesses contextos adversos, indo para além da determinação racial.

acesso à educação, saneamento, saúde e a boas condições de trabalho; entre tantas outras manifestações da negação da plena cidadania. Atravessados a esses fatores, estão violações da estrutura patriarcal, machista e sexista – que as expõe a uma série de violências de gênero, como as agressões domésticas, o assédio sexual e a violência obstétrica⁴⁶.

Além da atribuição da doméstica, que às vezes também encontramos em prestações de serviço de baixíssima remuneração, Gonzalez (2020) destaca a mulata como outro papel atribuído à mulher negra que transparece o caráter de sua exclusão. Sobre as representações contidas na lei escravista estadunidense sobre estupro, é sob o álibi da pressuposta sedução da mulher negra escravizada que se afirma a cumplicidade e a submissão. Hartman (2020) observa que a subjetividade forjada na submissão tanto tem implicações como tem antecedência nas construções coloniais da negociação do desejo e da exploração sexual, nas quais o afeto também é um instrumento de poder que complementa a violência entre senhor-escravo, de modo a anular o caráter vil da violência pela afirmação de relações recíprocas e íntimas.

Seguindo Angela Davis⁴⁷, Hartman (2022) defende que é a partir do sequestro das capacidades sexuais e reprodutivas das mulheres negras que o sistema escravista ganha sobrevida, ou seja, na definição desde o útero do status de um povo como humano ou não. Assim, além do valor do trabalho produtivo nas lavouras, também delas era extraído o valor reprodutivo. “O ventre é transformado numa fábrica de produção incomensurável com ideias sobre o maternal, o conjugal ou o doméstico. Em resumo, a escrava existe fora do mundo e fora da casa” (p.133). Nesse processo, também os laços de parentesco entre esses grupos são fragilizados, conforme destaca o sociólogo jamaicano Orlando Patterson (1982 *apud* HALL, 2007). Ou seja, é parte do processo de alienação natal, quando, desde o nascimento, eram definidas pelo poder senhorial a união ou separação de mães, pais, filhos, irmão, amantes, amigos, reificando o poder total do senhor e a condição de escravos deles.

Nesse contexto, os vínculos fraternais de qualquer gênero e a construção de laços de solidariedade estavam sob constante ameaças dos interesses comerciais, familiares e sexuais do senhor. A pesquisa de Célia Azevedo (1997) sobre o imaginário da população branca no século XIX sublinha o papel estratégico que teve a fragilização desses vínculos, operada pela

⁴⁶ Ver: Boletim Especial 20 de Novembro – Dia da Consciência Negra, do Dieese (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos); Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil - 2ª edição (IBGE, 2022), entre outros.

⁴⁷ Hartman cita o ensaio *Reflections of the Black Woman's Role in the Community of Slaves* (Reflexões sobre o papel da mulher negra na comunidade de escravizadas). **The Black Scholar** 13, n.4m 1971.

elite branca escravista na diluição ou mesmo no tolhimento prévio de rebeliões e revoltas negras.

São muitos os desafios que se impõem para a construção dessas comunidades também no pós-Abolição, sobretudo mediante políticas de embranquecimento⁴⁸ forjadas no mito da democracia racial⁴⁹, como ocorreu no Brasil. É salutar, como exemplo, a luta de Mirtes Renata Santana de Souza, mulher negra e trabalhadora doméstica em Pernambuco, que teve seu filho, Miguel Otávio, morto aos 5 anos depois de deixá-lo com sua patroa para que levasse o cachorro dela para passear.

Buscando aprofundar-se na experiência subjetiva de mulheres negras na *sociedade patriarcal capitalista supremacista branca e imperialista*⁵⁰ constantemente sob ameaça do conjunto de fatores sociais, econômicos, psíquicos e emocionais, as psicólogas clínicas Joyce Avlar e Paula Gabriela (2020) se inserem na seara relativamente recente no Brasil de intelectuais, profissionais e ativistas interessadas no autocuidado entre mulheres negras. Em artigo, a dupla destaca a construção no imaginário e da educação simbólica que esses grupos recebem, desde a infância, a dar suporte aos outros, sejam eles familiares ou não. “Somos nós que cuidamos dos nossos irmãos/ãs, filhos/as (nossos e da patroa), da casa (nossa e da patroa), amigos/as, parceiros/as e vizinhos/as” (s/p).

Por outro lado, mais uma vez desafiando formatos pré-concebidos, pensadoras negras também têm observado a potência desumanizante de que, longe do ideal feminino de fragilidade dado às brancas (DAVIS, 2016), mulheres negras estariam mais aptas a suportar sofrimentos de qualquer natureza, desenhadas como batalhadoras fortes e, por vezes, raivosas. No artigo *Tive que trabalhar, não pude parar*, título em referência a uma música da cantora Ellen Oléria, Luana Soares (2021) aponta a continuidade dessas formas sociais de violações. A autora destaca, nesse contexto de sobrevivência, os acúmulos de responsabilidades (considerando que são elas as bases de suas comunidades, sobretudo nos contextos de escassez) e o desafio das mulheres negras de terem espaço para fortalecimento das suas subjetividades.

⁴⁸ Ver: NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do negro brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Uso e Abuso da mestiçagem da Raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. In: **Afro-Ásia**, 18, 1996.

⁴⁹ Ver: GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo, Editora 34, 2002.

⁵⁰ bell hooks, em seus textos, costuma caracterizar assim o sistema político, em especial americano, da qual fala, enfatizando que esses aspectos andam unidos, conforme explica em *Escrever além da raça: teoria e prática* (2013; 2022).

Retomando Hartman (2022), foi na exploração do trabalho doméstico de mulheres negras que as sucessões da escravidão à liberdade eram sustentadas. Essas mães e/ou trabalhadoras ficam diante de um paradoxo: enquanto as famílias brancas reivindicam seus serviços físicos e afetivos (frequentemente exaustivos) para sua proteção e reprodução, a própria vida das mulheres negras e a de suas famílias permanece em risco. “O cuidado extraído dela para atender ao lar branco é obtido às custas de seu próprio lar. Ela é a melhor babá e a pior mãe”, escreve Hartman (2022, p.139).

Lélia Gonzalez (2020), por outro lado, contesta as representações das trabalhadoras domésticas como mulheres exemplares de amor e de dedicação ou como entreguistas, destacando o papel decisivo que essas mulheres tinham/têm na sustentabilidade dos próprios lares, vivendo, então, múltiplas jornadas em distintos mundos. A mulher negra “foi o sustento moral e a subsistência dos demais membros da família” (p. 40). Destacando o lugar furtivo que as mulheres negras nesses papéis podem subverter, Gonzalez escreve: “Enquanto escrava do eito, ninguém melhor do que a mulher para estimular seus companheiros para a fuga ou para a revolta” (p. 41). Para a socióloga, nos lares dos senhores, elas inseriram saberes e categorias de culturas africanas que se enraizaram na cultura nacional.

Ela simplesmente é a mãe. Porque a branca na verdade é a outra. (...) Mais precisamente, coube à mãe preta, enquanto sujeito suposto saber⁵¹, a africanização do português falado no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüente, a própria africanização da cultura brasileira. (GONZALEZ, 2020, p. 53/54)

Aqui, Gonzalez caracteriza como mãe a que realiza todas as atividades de cuidado relacionadas à infância. Ela rejeita, então, as interpretações da ideologia oficial sobre essa figura (assim como a do pai-jão) como exemplos de integração e harmonia racial supostamente vigentes, se opondo à ideia de democracia racial defendida por Gilberto Freyre. Valorizando as práticas estratégicas de resistências – ainda que silenciosas, por vezes –, González afirma o papel da mulher negra anônima como o mais relevante nos espaços de resistência negro-brasileiros, ao lado do movimento político (mencionando o Movimento Negro Unificado) e cultural-religioso (do candomblé), como sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família.

⁵¹ Gonzalez aqui lança mão do conceito de Lacan sobre a importância da mãe para a formação psíquica, de quem idealizamos e importamos valores.

Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência transmite a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recuarmos à luta pelo nosso povo. Mais ainda porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel, apesar de sua pobreza, da solidão, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZALEZ, 2020, p. 53/54).

Artistas e intelectuais negras têm buscado construir narrativas que abram brechas para que essas mulheres acolham suas fraquezas e erros, reivindicando o direito à fragilidade, negado no processo de violências e luta por sobrevivência. Viralizou, por exemplo, o título de um artigo da escritora Juliana Borges em coluna na revista *Carta Capital* publicado em 2015⁵², *Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário*, no qual ela valoriza as transformações sociais de ordem afetiva e escreve:

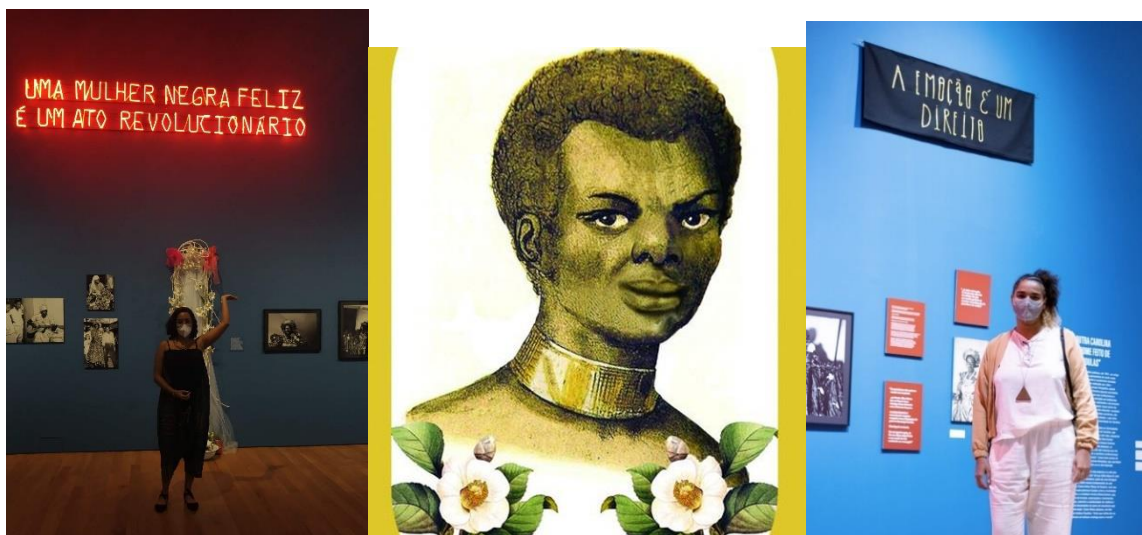
O histórico de exploração e de construção imagética do que é ser negra no Brasil, a ponto de nos obrigar a reconstruir nossa identidade, nos garante o direito de sermos bravas. Mas chamam-nos bravas, raivosas, para deslegitimar a indignação e revolta. (...) Às mulheres negras foi imposto se preocupar e cuidar do outro, abrir mão de necessidades próprias. E, por desconhecer essa possibilidade de amor, afastamos e respondemos agressivamente. Porque a agressão é o que está mais presente em nosso cotidiano. (BORGES, 2015, s/p)

A frase que Borges conta ter ouvido de uma amiga um ano antes repercutiu de tal modo que se tornou inspiração para a obra *Luz Negra*, da artista visual Mônica Ventura, exposta no Instituto Moreira Salles Paulista⁵³ na mostra *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil Para os Brasileiros*, em 2021. Na ocasião, a também artista Mariana de Matos estampou em tecido a expressão “A emoção é um direito” e o artista Yhuri Cruz apresentou sua já então celebrada obra *Monumento à voz de Anastácia* (2019) ou, como ficou conhecida, *Anastácia Livre*, que consiste em santinhos ou pequenos panfletos recuperando o rosto da africana escravizada no Brasil e que, em seu único registro, reproduzido em diversos livros inclusive didáticos, usa a máscara de flandres, um instrumento de tortura escravocrata.

Figuras 1, 2 e 3 - Mostra *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil Para os Brasileiros*

⁵²CARTA CAPITAL. Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário. 4 de nov. de 2015. <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-mulher-negra-feliz-e-um-ato-revolucionario-9107/>

⁵³ A exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil Para os Brasileiros* teve curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto. Mais informações: expocarolinamariadejesus.ims.com.br.



Fonte: Acervo pessoal da autora/ Divulgação- Yhuri Cruz/ Foto de Adima Macena-Divulgação IMS Paulista.

Nessa esteira, a pesquisa de Thais de Sant'Anna Machado (2021) apresenta as ações de sobrevivência e resistências de mulheres negras nas cozinhas, com destaque, por exemplo, à produção de sobras de comida por cozinheiras negras escravizadas para alimentar suas famílias. Outros pesquisadores(as) e artistas também têm salientado e buscado romper o apagamento das formas de resistência dos povos negros que evitaram um extermínio e enfrentaram os mecanismos de subjugamento até aqui.

Para não falar apenas das rebeliões propriamente ditas, cito as ferramentas contidas no cotidiano, como as bolsas de mandingas, as ervas, os ritos das religiões de matriz africana, a capoeira, as danças e outras atividades, sobretudo coletivas, como exemplos dessas rotas de fuga. “Muitos afro-americanos contam com a fé, a família e as comunidades para garantir suporte emocional em vez de procurar atendimento de saúde com profissionais”, destacam Alexander e Kalterfleiter (2019, p. 192).

Se desse trabalho dependia a subsistência de seus amantes, cônjuges e parentes, enfim, sua comunidade, Hartman (2022), por sua vez, defende que definir escravizados (as) como trabalhadores (não remunerados e não livres) não dá conta de explicar a escravidão como modo de poder, de dominação e de reprodução. Perdem força aqui, então, as divisões das teorias ocidentais entre mercado e casa e entre público e privado. Desse modo, Hartman questiona como se pode reconhecer as estratégias de resistência e de subsistência nas grandes

narrativas da revolução⁵⁴. “Onde exatamente a reprodutora exausta, a doméstica obstinada, a mãe apática ou a ama de leite emburrada se encaixam no esquema da greve geral?”, questiona (2022, p. 128). Buscando valorizar as recusas dessas mulheres no pensamento radical negro, Hartman pergunta mais adiante: “É possível imaginá-la como um paradigma de escravidão⁵⁵ ou como uma representante de trabalhadores negres?” (p. 12). A autora provoca:

Ela fornece tanto, no entanto, raramente prospera. Parece que o papel dela foi fixado: é o de provedora de cuidado, o que é o próprio modo como ela é explorada, um uso indiferente pelo mundo, um mundo cego aos seus dons, seu intelecto, seus talentos. Esse formidável e brilhante trabalho de cuidado, paradoxalmente, tem sido produzido através de estruturas violentas da escravidão, do racismo antinegro, no sexismo virulento e da descartabilidade. As formas de cuidado, intimidade e sustento exploradas pelo capitalismo racial, principalmente, não são redutíveis ou exauridas por ele. Esses trabalhos não podem ser assimilados no modelo ou na moldura do trabalhador negro, mas em vez disso, nutrem o texto latente de fugitivos. Elas possibilitaram que quem “nunca esteve destinada a sobreviver” às vezes conseguisse fazer justamente isso. Esse cuidado, que é coagido e dado livremente, é o coração negro de nossas poesis social, da invenção e da relação (HARTMAN, 2022, p. 140).

Parece ser exatamente o que o documentário brasileiro *Filhas de Lavadeiras* (SOUZA, 2019) investiga quando, com base na obra de Maria Helena Vargas, evidencia o empreendimento de mulheres em trabalhos domésticos que buscam extrair do lugar de abuso e de exploração seus modos de construir um novo futuro a partir da educação de seus filhos. O longa-metragem *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ficcionaliza justamente o salto geracional impulsionado por políticas públicas, mostrando uma jovem que é aprovada no vestibular e passa a cursar a mesma graduação que o filho da patroa de sua mãe, que tanto esteve ausente em sua vida. De passiva às regras impostas na casa de classe média onde trabalha, a protagonista Val (Regina Casé) sai timidamente desse caráter na cena em que entra na piscina na qual não era bem-vinda nem autorizada. Apesar da ênfase do ambiente doméstico como cenário de relações de cuidado, não vemos a figura da trabalhadora doméstica no filme aqui em foco, *Café com Canela*. Na referência mais direta ao serviço do lar na obra, o que se assiste são duas mulheres negras que, em apoio uma à outra, dividem a limpeza da casa, como discutiremos adiante.

No contexto de luta política antirracista pelos direitos humanos, as ameaças a essas vozes também ganham escala e corpo. Grupos feministas e que atuam na proteção das

⁵⁴ A autora aqui dialoga com Du Bois em *Black Reconstruction*, no qual inscreve a greve geral como o local de referência para as aspirações políticas.

⁵⁵ A tradução brasileira adotou o “e” como artigo de gênero neutro, o que foi mantido aqui.

defensoras e dos defensores de direitos humanos têm apontado o caráter específico da violência política praticada contra grupos minorizados, como mulheres negras, povos indígenas, a população LGBTQIA+ em geral, bem como trabalhadores (as) rurais. Pesquisadoras e ativistas do campo têm dado atenção especial ao debate sobre proteção, segurança e autocuidado nos movimentos sociais, considerando a escalada de violência política com base em raça e em gênero ⁵⁶. Em nada esse ponto está deslocado da discussão que venho fazendo até então. O relato obtido pelas pesquisadoras Simone Cruz e Jelena Dordevic (2020) durante uma oficina de proteção já sinaliza que a questão do autocuidado tanto tem uma raiz mais profunda na dinâmica social – a dificuldade dessas mulheres de arranjam espaço para si em suas rotinas – como tem consequências últimas. Nesse último caso, trata-se de um obstáculo maior para garantir sua proteção política, bem como também uma maior exposição ao desgaste emocional da atuação política, em especial num contexto de fragilização de direitos. O trabalho destaca a repetição da frase “não posso parar” entre as mulheres negras entrevistadas, evidenciando o circuito exaustivo para prover sobrevivência para si e para os seus, sendo elas a base de suas comunidades.

Uma vasta bibliografia dá continuidade a esse amplo e interdisciplinar debate, elevando os obstáculos na trajetória de pessoas negras em diferentes contextos para promover o cuidado de si e de sua comunidade, seja na perspectiva estrutural, institucional ou mesmo interpessoal. A exposição a diversas formas de violência e a negação de acesso de serviços e bens são questões nas quais o racismo opera como um multiplicador de vulnerabilidades (LOPES, 2005), que configuram as vidas passíveis de morte (MBEMBE, 2018), mas não de luto (BUTLER, 2019⁵⁷).

O complexo de imagens elaboradas pelas elites nacionais após a abolição da escravatura reflete, portanto, na continuidade de relações de cuidado caracterizadas pela servidão, explicou Muniz Sodré em aula na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2022⁵⁸. Para o pensador, “esse complexo é uma estratégia político-cultural de dar

⁵⁶ A pesquisa *Violência Política e Eleitoral no Brasil: panorama das violações de direitos humanos de 2016 a 2020* mapeou 523 casos ilustrativos de violência política desde 02 de setembro de 2020 a 02 de outubro de 2022, data em que ocorreu o primeiro turno das eleições presidenciais no Brasil de 2022, a partir de notícias extraídas de veículos de comunicação. (LAURIS, Élide; HASHIZUME, Maurício. Coord.: Élide Lauris, Sandra Carvalho, Gláucia Marinho e Darci Frigo. Curitiba: Terra de Direitos e Justiça Global, 2020).

⁵⁷ Butler (2015; 2019) discute como a comoção seletiva denuncia os diferentes valores de cada vida numa sociedade. A análise de Butler nos leva à pergunta: qual pranto diante de uma vida perdida sensibiliza e mobiliza a sociedade?

⁵⁸ Muniz Sodré defendeu esse conceito em uma disciplina ministrada remotamente no Programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre outubro de 2021 e fevereiro de 2022.

continuidade ao escravismo por meio da hierarquização senhorial. Portanto, é uma nova forma de hierarquização de natureza cultural” (s/p), entendendo que a linguagem não é apenas o que dá nome às coisas do mundo, mas também o que cria⁵⁹ simbolizações que orientam historicamente o conhecimento, a sensibilidade e as ações.

No caso aqui analisado, é a subjetividade das mulheres negras que tem sido negada, reforçando o lugar da submissão e de objetificação, simultaneamente. Mirando especialmente na produção cinematográfica de Hollywood, hooks (2022) salienta que esses personagens construídos fazem mais do que refletir ou falsear construções de raça, classe, gênero e sexualidade: “Elas também informam e refletem políticas e questões sociais que impactam os direitos civis e humanos” (p.163), independente da intenção do cineasta. Fanon (2022) também lembra que essas várias formas de negação fazem parte do conjunto de ferramentas da dominação colonial – total e simplicadoras – para obliterar a existência cultural do povo submetido. Em *Peles Negras, Máscaras Brancas* (2008), o psiquiatra da Martinica consagra o entendimento de como a fixação de imagens caricaturais dos colonizados construídas pelos colonizadores têm como fim a assimilação de um conceito de si distorcido, fragmentado e inferiorizado, contrapondo à superioridade da raça branca, usada como subterfúgio para justificar a violência da dominação.

Assim, em contraponto à negação escravocrata do direito de serem donas de si, hooks (2022) defende que mulheres negras participem da luta e do debate crítico pela liberdade, reivindicando o processo de definir a si mesmas como “retomada da dignidade de sua humanidade e identidade plenas, sequestradas na escravidão” (p. 168). Buscando apontar as contradições nas narrativas cinematográficas para “reimaginar o passado”, hooks contesta a representação de mulheres negras trabalhadoras domésticas como mães e cuidadoras substitutas em famílias brancas como figuras leais e devotas a seus empregadores no filme *Histórias Cruzadas*⁶⁰ (dir. Tate Taylor, EUA, 2011). Dois aspectos lhe chamam a atenção: a

⁵⁹ Em *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede* (2002), Sodré explica: “Forma social (para a sociologia da linhagem de George Simmel) ou forma de vida (Wittgenstein) são categorias atinentes à noção de ethos. E não há ethos sem um ambiente cognitivo que o dinamize, sem uma unidade dinâmica de identificações do grupo, que   o seu modo de relacionamento com a singularidade própria, isto é, a cultura. A  atuam as formas simbólicas que, historicamente, orientam o conhecimento, a sensibilidade e as ações dos indivíduos” (p. 46). Mas   em *As estratégias sensíveis* (2016) que o pensador aprofunda uma ideia de partilha do sensível, pois introduz-se o afeto como território da estética. Em *Pensar nagô* (2017), Sodré passa a desenvolver discussões sobre os modos de criar sentido na perspectiva negro-brasileira, trabalho iniciado em 1988 em *O terreiro e a cidade* (cuja terceira edição, usada aqui, é publicada em 2019).

⁶⁰ *Histórias Cruzadas* (The Help)   a tradução para o romance *A resposta* (2009), de Kathryn Stockett. Dito como drama racial, o filme levou tr s pr mios em 2012 pelo Sindicato de Atores dos Estados Unidos (SAG Awards): melhor atriz para Viola Davis, melhor atriz coadjuvante para Octavia Spencer e melhor elenco.

única mulher negra, a personagem Yula Mae, que tem uma família (heteronormativa) estruturada e que aparece cuidando de seus próprios filhos é presa como ladra, espancada e obrigada a abandonar seus filhos. hooks também aponta para o aspecto disciplinador na relação dessa personagem com seus filhos “proporcionando-lhes um amor duro como preparação para seus eventuais papéis como empregados dos brancos” (p. 109).

Em sua crítica ao filme, hooks (2022) ainda menciona sobre o silêncio recorrente à pergunta feita à Aibileen, uma das trabalhadoras domésticas, pela protagonista branca e jornalista investigativa, Skeeter: como ela se sentia sobre deixar os filhos “sem mãe” enquanto “criava” crianças brancas. “O silêncio implica a existência de uma história tão dolorosa que não pode ser contada”, observa (p. 109). Para ela, o filme não problematiza como o racismo colocou mulheres brancas e negras umas contra as outras, mas reforça uma ideia de competição natural entre mulheres. Essa competição também é vista entre mulheres brancas, que são retratadas com excessivamente cruéis. “Ironicamente, apesar dos anos de exploração e opressão, o que representa a conexão positiva e duradoura entre duas mulheres são os longos anos de amizade entre Aibileen e Minny, o cuidado e o respeito de uma pela outra” (2022, p. 117).

A leitura crítica de hooks salienta as armadilhas contra a construção de narrativas realmente emancipadoras. Sedutoras, promíscuas, sem conhecimento sobre o próprio corpo, sem preocupações com o mundo, submissas, controladoras ou raivosas, agentes da própria destruição ou de uns dos outros, ao mesmo tempo que infantilizadas, são características recorrentes nas narrativas dominantes mapeadas pela autora em seus ensaios sobre as representações racistas e machistas de mulheres negras. Os estereótipos atrapalham a libertação negra e a prática feminista; além de limitadores, partem e alimentam as organizações e as relações sociais.

Apontando obstáculos sexistas também em filmes de autoria negra, como é o caso de *Ela quer tudo* (Dir. Spike Lee, EUA, 1986), hooks defende que se quebre o silêncio sobre as obras como uma forma de não reduzir o poder dos filmes. “É um testemunho desse poder que nos obriga a pensar, refletir e nos engajar com a obra completamente”, escreveu (p. 275). Na análise do filme *Preciosa* (Dir. Lee Daniels, 2010, EUA) hooks e Gilda Shepard (2019)

Spencer também levou o Oscar neste ano pela atuação no filme. Quase dez anos mais tarde, Viola Davis alegou ter se arrependido do papel no filme, afirmando que sentiu, ao final, que as vozes das empregadas não foram ouvidas sobre como realmente se sentem. (<https://www.nytimes.com/2018/09/11/movies/viola-davis-interview-widows-toronto-film-festival.html?smtyp=cur&smid=tw-nytimesarts>)

observam os desafios de o artista negro acabar por revisar em vez de subverter a imagem de si mesmo. Para a autora (2019), omitindo as manifestações de amor ou de resistência na comunidade da qual a protagonista faz parte e na própria experiência dela apresentada, o filme mais perpetua a naturalização da criminalidade e das fragilidades das comunidades negras do que questiona, excluindo de cena qualquer possibilidade de transformação.

Assim, além de buscar olhares que resistam, bell hooks nos estimula, como espectadoras ativas, a realizar críticas complexas, ainda que das produções audiovisuais negras, reconhecendo suas potências e seus limites, fugindo de essencialismos de modo a desafiar as visibilidades vigentes para construir subjetividades negras radicais. Por outro lado, esse olhar também guarda a potência de reconhecer outras referências e repertórios possíveis no fazer artístico, contribuindo para um ecossistema criativo que exceda os limites da colonização quanto ao conteúdo, à forma e à linguagem, alçando sensibilidades outras. Nessa toada, à luz do ensaio *A transformação do silêncio em linguagem e ação* (1978), de Audre Lorde, Avelar e Gabriela (2020) apostam na potência criativa e criadora de “hackear”, de subverter a linguagem, na defesa das narrativas de si das mulheres negras como um ato de cuidado para valorizar nossas vivências e afetos, no sentido de uma transformação coletiva e pessoal.

Ainda, ao falarmos sobre nós e entre nós, descobrimos, na troca das palavras e dos afetos, que muitas das nossas dores são raízes do mesmo tronco da história, uma história coletiva que se mistura na particularidade da nossa existência. Percebemos os nossos entrelaçamentos. Estar entre negras nos possibilita assumir nossa fragilidade, vulnerabilidade, raivas, amores, alegrias, sonhos, esperanças, medos, enfim, permite-nos sermos inteiras no agora, no que já foi e nas possibilidades que estão por vir. Estar entre negras é se fortalecer, cuidar-se, relaxar os ombros, é estar segura e menos alerta. É o amor e o cuidado reverberando para nós e entre nós. (AVELAR; GABRIELA, 2020, s/p)

Não se trata, então, apenas sobre a relação da mulher negra consigo, mas de uma relação externa que consiste, de um lado, na desvalorização sistemática de sua imagem, de sua história, de sua comunidade, de seus afetos, de suas dores e, enfim, de sua existência desde a infância. hooks (2020) acrescenta que a inserção da lógica etnocêntrica ou branca, por exemplo, na organização doméstica de comunidades negras estadunidenses vem se apresentando como obstáculo para libertação negra, deixando-se de lado possíveis perspectivas subversivas do lar, instaurando o que Sheila Radford-Hill (1986 *apud* HOOKS, 2019a) denomina como crise contemporânea da condição da mulher negra:

Sem o poder de influenciar o propósito e a direção da nossa experiência coletiva, sem o poder de influenciar nossa cultura a partir de seu interior, ficamos cada vez mais imobilizados, incapazes de integrar nossas próprias identidades e papéis, incapazes de resistir ao imperialismo cultural da cultura dominante que faz com que sejamos continuamente oprimidos, destruindo-nos desde dentro. Assim, a crise se manifesta como disfunção social na comunidade negra — como genocídio, fratricídio, homicídio e suicídio. Também se manifesta quando as mulheres negras abdicam da responsabilidade pessoal por si mesmas e umas pelas outras. [...] (RADFORD-HILL, 1986 *apud* HOOKS, 2019a)

Embora hooks (2019) defenda como parte de um processo coletivo de autorrecuperação o trabalho de reunir os fragmentos do ser – ou seja, os elementos que permitem conhecer a nós mesmos, destruídos pela colonização e pela dominação –, ela observa que a revelação, a nomeação e/ou o compartilhamento das experiências dolorosas por si só entre os e as oprimidas não dá conta de construir estratégias de resistência, sendo fundamental também o engajamento na elaboração de outros modelos de organização de mundo, não apenas reagindo, mas também criando possibilidades.

Conforme argumentado anteriormente, as produções midiáticas se inserem nessas práticas cotidianas que reiteram imaginários (SHOHAT; STAM, 2006) e instituem referências de relações afetivas. Portanto, um olhar que “resista às imagens”, como defende Manthia Diawara (2004), também se insere entre as ações de proteção e de resiliência. Preocupada em entender como a raça influencia o olhar, hooks (2020) acredita que a crítica das produções de imagens e de discursos é aliada fundamental para a construção da subjetividade negra radical, tendo em vista o conjunto de fatores que as estruturam (políticos, culturais e estéticas; formas, linguagens e conteúdo). Desse modo, a política de olhar proposta pela autora não apenas “olha”, mas constrói um olhar que ativamente muda a realidade (idem).

Se as narrativas demarcam identidades e a experiência constitutiva dos coletivos e sujeitos podendo serem usadas para espolar e caluniar, mas também para empoderar e humanizar (ADICHIE, 2019); se a produção cultural movimenta a construção das subjetividades, a intervenção crítica no sentido de uma subjetividade negra radical, como defende hooks, elas são potentes nas transformações da “dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem representativa consensual” (RANCIÈRE, 2021b, p. 47). Muitos autores citados e artistas (como Rosa e Nicácio, em *Café com Canela* e em outros trabalhos) têm procurado mobilizar e valorizar outros repertórios afetivos para discutir e criar imagens. Que elementos, portanto, já foram apontados como possíveis de entrar em cena quando buscamos pensar o cuidado de si e dos outros a partir de outras chaves?

1.2 FAÍSCAS DISCURSIVAS: DO AMOR À ALACRIDADE NAGÔ

No artigo *Vivendo de amor* (2006), hooks defende o amor como uma ferramenta de mediação no processo de ação política. Em vários dos seus ensaios, ela segue a proposta de Paulo Freire que coloca a revolução como um ato criativo e libertador⁶¹, permitindo aos grupos “saberem o que está do outro lado da dor experimentada na politização” (hooks, 2019c, p. 71) e convidando a saírem da condição de objeto para se verem e agirem como sujeitos. “Vamos fazer uso desse amor para aumentar nossa consciência, aprofundar nossa compaixão, intensificar nossa coragem e fortalecer nossos comprometimentos” (idem). Trata-se, assim, de uma postura propositiva em relação aos valores éticos que organizam as sociedades com base na cooperação, tal como os princípios civilizatórios iorubás, como sugerido em *Café com Canela*.

Por sua vez, Patrícia Hill Collins (2019) argumenta que o amor ao povo preto em uma sociedade tão dependente do ódio à negritude constitui um altíssimo ato de rebelião⁶². Entendendo o amor-próprio como a base de uma comunidade política, o autocuidado é uma potência de transformação na forma como as pessoas se veem e veem as outras e, principalmente, como se relacionam. Trata-se de um potencial, em última instância, de reconstituir e construir comunidades. Enfatizando o caráter holístico desse projeto, Angela Davis explica que a prática do autocuidado nos permite movimentar para além do trauma, sendo capazes de dar sustentabilidade e longevidade aos movimentos políticos de resistência, aos indivíduos e aos coletivos:

Pessoas negras em todo mundo têm sido submetidas às mais inimagináveis formas de violência, como escravidão e tortura..., Mas ao mesmo tempo e é isso que os povos negros têm oferecido ao mundo, nós também produzimos beleza, música, arte. Eu acho que o autocuidado entre pessoas negras reconhece a conexão entre luta e arte, beleza e imaginação. [...] É muito perigoso não reconhecer que, ao lutar, nós estamos tentando definir o mundo a vir e o mundo-a-vir deve ser um mundo onde reconhecemos a coletividade, as conexões, as relações e o prazer. Se não começamos a praticar o autocuidado coletivo agora, não tem jeito de muito menos imaginar alcançar um tempo de liberdade (DAVIS, 2018, s/p. Tradução livre)

⁶¹ Ver FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁶² “Loving Black people...in a society that is so dependent on hating Blackness constitutes a highly rebellious act” (p. 250, tradução livre).

A partir de uma leitura propositiva e engajada, hooks (2003) defende o fortalecimento do que ela chama comunidades de cuidados (nesse caso, com base no teólogo canadense Norman Wirzba). Isso o faz pautada pelo comprometimento coletivo prático, contínuo e cotidiano, com vistas a desenhar parâmetros de um mundo livre das dominações colonial e patriarcal. Para Silva e Nascimento (2019), o que hooks propõe é uma política do amor que se trata mais do que um sentimento, mas um princípio ético transformador que rege a prática para a vida no sentido da liberdade e da solidariedade. Esse ato está em oposição à necropolítica – ou a política da inimizade – descrita por Achille Mbembe (2018; 2021). hooks avalia que os sistemas de dominação estabelecidos pelos poderes colonial e patriarcal têm impossibilitado a prática do amor, em especial, aos dominados.

Imaginados como um outro (hooks, 2019), um inimigo (MBEMBE, 2018), uma coisa definida por defeitos naturais (FERREIRA DA SILVA, 2020), os povos negros têm enfrentado obstáculos para construir uma relação positiva consigo mesmos (FANON, 2008; SOUZA, 1983) e com os seus comuns⁶³. Para hooks (2006), portanto, celebrar a negritude, as comunidades negras e a si mesmos (as) são formas de lembrar que a opressão não define completamente a vida dessas pessoas, oferecendo linhas de fuga para resistir. Se a construção de relações de cuidados se opõe à relação sem desejo (MBEMBE, 2018), em vez de separar e discriminar, ela unifica e acolhe. Portanto, é preciso possibilitar a reconexão do espírito, como defende Sobonfu Somé (2003), a partir da cosmoperspectiva do povo africano Dagara, para o qual o animus não se separa da matéria, da razão.

A reflexão e a promoção do autocuidado entre mulheres negras vão, portanto, ao encontro de movimentos como o Vidas negras importam (Black Lives Matters)⁶⁴, que busca trazer para prática cotidiana e pessoal a resistência contra a negação, contra o trauma racial e, ao mesmo tempo em que questiona a brutalidade policial, constrói resiliência ampla entre ativistas negros (as). Em entrevista à revista *Elle*, a cofundadora do movimento político, Alicia Garza, discutiu o termo em diversos discursos e entrevistas e destacou que se trata de

⁶³ “Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor” (hooks, 2006, p. 189).

⁶⁴ O movimento *Black Lives Matter* é, na verdade, um conjunto de ações realizadas nos Estados Unidos a partir de 2013 diante dos eventos raciais.

um projeto sobretudo coletivo: “O que é o autocuidado sem o cuidado da comunidade?”, indaga⁶⁵ (2020).

Para esse reposicionamento dos processos de subjetivação, é necessária a (des)mobilização da estrutura epistêmica ou do modelo de organização do pensamento do “pretensu espírito do mundo”, como Muniz Sodré nomeia e descreve em *Pensar Nagô* (2017, p.25). Assim movimenta-se toda a reflexão aqui embaraçada. Não se trata apenas de cuidado e de relações raciais, mas também sobre linguagem e seu entorno e, sobretudo, sobre afetos. Muniz Sodré designa de pensamento-corpo a reunião do axé num grupo no qual dois mais dois é igual a cinco; ele busca apontar visões distintas do histórico processo verbal de pensamento a partir de culturas que não separam o real do cósmico⁶⁶ (2018, p.81). Nelas, esse processo “perfaz-se no interior da pessoa, entendida em sua unidade com a comunidade, o que solicita o corpo, tanto individual quanto comunitário (a *corporeidade*) como âncora fundamental” (p. 81). Ela não exclui o discurso ou o que Foucault designou de enunciados.

Diferenciando a diátese – doença ou posição do sujeito frente ao verbo (discursos, verbais ou não) – que caracteriza a sociedade histórica entre ativa e subjetivista, Sodré (2017) afirma ainda que a diátese média da *Arkhé* (que não é origem, mas “princípio que manifesta a expansão e continuidade da realidade” (p.83)) não se compõe apenas no circuito de fala, até porque envolve continuamente “pessoas”, vivas ou mortas, e “não pessoas”, sujeitos coletivos de pensamento. Em verdade,

[A *arkhé*] é sentida como a irradiação de uma corporeidade ativa, da qual provém a potência (o axé), com seus modos de comunhão e diferenciação. É o sensível enquanto protodisposição originária do comum que engendra a unidade dos sentidos e a conversão analógica (não dialética) de uns nos outros, desvelando a conaturalidade ou o cooperentencimento entre o corpo e mundo. (...) (2017, p. 83).

No sentido de um “aqui mesmo num modo de ser que afirme a vida” (p.83), o intelectual explica que, no pensamento nagô, é a alacridade à “protodisposição afetiva” que

⁶⁵ ELLE. Self-Care Isn't Indulgence. It Gives Us Space to Dream Up a World Free of the Pain We Endure. Black Lives Matter Co-Founder Alicia Garza on 'how we come together when we fall apart.'. 30 de outubro de 2020. <https://www.elle.com/culture/a34507841/alicia-garza-the-purpose-of-power-excerpt/> Ver Também: Aisha Harris. A History of Self-Care From its radical roots to its yuppie-driven middle age to its election-inspired resurgence. *Slate*. 5 de abril de 2017. Disponível em: www.slate.com/articles/arts/culturebox/2017/04/the_history_of_self_care.html

⁶⁶ Sodré cita como exemplos os hindus, os chineses e os africanos. Sobre isso, ver também: Luz, Marco Aurélio. Cultura negra em tempos pós-modernos. EDUFBA, 2018, e MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. Cobogó, 2021.).

constrói a afinação nagô com o mundo⁶⁷(p.149). Assim, com base no pensamento da corporeidade da Arkhé, – e encontrando ressonâncias no pensamento de Espinoza (2007) e, então, em Deleuze –, Sodré descreve a alacridade/alegria, ou *ay *, em iorubá, como modo fundamental da existência nagô.

Embora diversa do amor cristão, a alacridade não   incompatível com a ideia de amor de si mesmo (diferente das no es de “amor-próprio” e “egotismo”) que se pode entender como a traço da consciência na dire o dos objetos que a integram harmonicamente consigo própria com o grupo que lhe é constitutivo, um sentimento positivo descrito por Rousseau como “amável e terno”. (...) (SODRÉ, 2017, p. 150/151).

A partir dessa leitura, podemos situar o cuidado como os conjuntos de práticas que colocam em movimento ativo da alacridade/alegria pelo axé e como “antídoto para a violência” na experiência negra (HARTMAN *apud* MACHADO, 2021). Ao reconhecer as rela es de cuidado e quando reposicionado o entendimento sobre o corpo e as rela es mediadas por ele, outras leituras são construídas sobre os processos de resistência empreendidos pelos povos negros ao longo do período colonial. Para citar um exemplo, a constru o de comunidades de cuidados descrita pela historiada Sharla M. Feet (2002 *apud* MBEMBE, 2021b), que trata das estratégias coletivas de promo o de saúde e de cura nos regimes das planta es do sul estado-unidense, situa o essa, como salienta a própria autora, alocada no contexto mais amplo do mundo atlântico e da Diáspora. Feet resgata a descri o do liberto da Carolina do Sul, Simon Brown, registrado por William Faulkner, sobre os vizinhos de leito da senzala, contando que os escravizados não esmoreciam sozinhos, mas, ao adoecer, seus companheiros lhe faziam feitiços, cantos, rezas, preparos com ervas... Desse modo, mesmo que o adoentado morresse, o cuidado amoroso era o que animava a alma perturbada. No seio da economia atlântica, tornados seres humanos fundiários, Mbembe (2021) diz que são nas comunidades de cuidado que os escravizados buscam formas de refundar a subjetividade diante dos sistemáticos processos de desvaloriza o simbólica e social.

Nesse mesmo movimento de buscar parâmetros não violentos para orientar a vida social, princípios  ticos (portanto de justiça) como a dimensão Ubuntu⁶⁸ foram recuperados e

⁶⁷ Aqui, Sodré faz referência a Clement Rosset, 1979.

⁶⁸ Princípio  tico que surge em povos de matriz Bantu, na África Subsaariana, como os Zulu e os Xhosa, centrada na visão de um sujeito para com a coletividade, e que pode ser resumido na frase “eu sou porque

atualizados após o apartheid na África do Sul, possibilitando vislumbrar caminhos para um reordenamento social⁶⁹. Esses caminhos são múltiplos, pois partem de compreensões também singulares; de todo modo, têm em comum a diferença fundamental aqui valorizada de não ter a expropriação e o controle como meio.

Se os filmes não apenas mostram, mas também criam a cultura em que vivemos, construir narrativas libertadoras nesse terreno, constituído de luz e sombras (a opacidade reivindicada por Glissant) é potencializar a possibilidade de imaginar e recriar o mundo. É sob esse prisma que, nas páginas seguintes, buscarei construir um olhar sobre *Café com Canela*.

somos”. A filosofia se popularizou com Nelson Mandela, nos anos 1990, na luta contra o Apartheid na África do Sul.

⁶⁹ Citação em: ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Trad.: Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2019.

CAPÍTULO 2 - CAFÉ COM CANELA: POSSIBILIDADES DE DIZER LUTO E ALEGRIA NO COTIDIANO

Qualquer rota de fuga começa a existir a partir do momento em que a vida fora do estado atual é sonhada. Esses sonhos podem imaginar utopias, enfrentamentos heroicos, ou, como defendeu Denetem Touam Bona (2020), resistências em modo menor, uma subversão a partir de dentro, na sombra da retirada, “Pois construir a fuga não significa ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura” (p. 47).

Café com Canela não chega em qualquer conjuntura se não quando – tanto na produção política quanto artística e intelectual – o debate antirracista ganha fôlego e complexidade no Brasil. Se, num primeiro momento, tivemos e ainda temos produções “em modo maior” no Cinema Negro contando grandes narrativas das trajetórias negras, a identidade racial das personagens nesse filme é praticamente diluída na narrativa em si. Em nenhum momento, um discurso da Negritude (FERREIRA DA SILVA, 2020) é diretamente mencionado nos diálogos ou nas questões apresentadas, mas grita ao (à) espectador (a), na medida em que se opõe às imagens estigmatizantes na construção narrativa dominante, que dita a performance de corpos negros à gramática da violência (HARTMAN, 2022).

Os cineastas apresentam cenas comuns da vida de pessoas também comuns, suburbanas, da cidade de Cachoeira, na Bahia, estado brasileiro com o maior percentual de pessoas negras. Sem a pretensão de construir um olhar etnográfico, documental ou preciso, o filme traz ao cenário elementos tais como uma galinha no quintal, um vaso pendurado na soleira e outros elementos triviais que compõem a paisagem doméstica e corriqueira de tantos subúrbios do país. As incompletudes (como os muitos ventiladores sem a grade frontal, as obras mal-acabadas com tetos remendados e paredes com tijolos à mostra nas casas arranjadas ao longo da serra...) ao lado da movimentação de elementos da natureza (como o voo dos pássaros, o cantar do galo, a água escorrendo, a corrente do rio, a caminhada do caranguejo nas pedras e o vento que balança a árvore) caracterizam uma paisagem que não é inerte, mas viva. Logo nas primeiras cenas, esse panorama se harmoniza com tranquilidade do diálogo de Paulo (Aldri Anunciação), resgatado pela memória de Margarida.

Figuras 4, 5 e 6 – Frames de *Café com Canela*



Fonte: *Café com Canela*, Brasil, 2017

Segundo Michel de Certeau, “o cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada” (2002, p. 31). Em *Café com Canela*, em vez de uma grande história de superação, uma pobreza miserável, um grande enigma, o filme mostra uma comunidade de pessoas que compartilham experiências (de histórias e de estéticas) que o (a) espectador (a) suburbano (a), trabalhador (a) ou desempregado (a) potencialmente vive. Tudo ocorre em meio à rotina de

trabalho, aos dilemas de relacionamentos interpessoais, ao enfrentamento da morte, à potência do encontro e ao cuidado. A narrativa parece ter intimidade com o espaço apresentado e o coloca no palco não como uma exterioridade excêntrica, mas como um olhar que permite ver o seu redor com mais carinho e poesia. Desse modo, a cidade de Cachoeira é apresentada em sua particularidade, mas também em sua conexão com outros espaços que compartilham desse contexto simbólico socialmente marcado.

Sobressaem, portanto, desse cotidiano, as experiências de intimidade, da possibilidade de encontro e de conciliação, como defendeu Denilson Lopes (2007), fugindo da reificação do poder e em contraposição ao sublime no espetáculo fascista (MORICONI, 1998 *apud* LOPES, 2007). Pensar o cotidiano na arte é, portanto, mirar para os imprevistos, para as coincidências, para o casual.

A própria existência aparece como fragmentada, polissêmica (CERTEAU, 1998a), sem que isso implique um retorno ao atomismo social (idem). O reconhecimento do banal na trama social nos conduz a valorização de seu espaço natural: a comunidade, a multidão, o ser/estar junto com, a vida coletiva desordenada e multicolorida que se traduz em três palavras programáticas: senso comum, presente, empatia (MAFFESOLI, 1988 *apud* LOPES, 2007, s/p)

Agora, trata-se não mais da repetição da opressão, mas do “espaço de resistência, espaço mesmo do poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade” (LOPES, 2007).

O filme traz personagens comuns com seus dilemas, mas, sobretudo, vivendo. Eles constroem ao largo do enredo micro arranjos para tornar esse viver possível, como é o caso das “cervejinhas de quarta” – quando Cida (Arlete Dias) e Violeta interrompiam as rotinas de tarefas em prol lazer –; ou do carinho com o cachorro Felipe, herdado de Adolfo (Antônio Fábio) por Dona Roquelina (Dona Dalva “do Samba” Damiana de Freitas); ou, ainda, o samba de roda na praça da cidade. Vemos, enfim, a história cotidiana no negro sendo contada a partir do resgate de sua humanidade, como cobrou Beatriz Nascimento em 1982:

[sua] história individual não é escrita, não se escreve e é necessário ser escrita. (...) Como disse o Caetano [Veloso] e o samba de roda da Bahia, a fome não mata o homem. O que mata o homem é perder a perspectiva de ser, de continuar um trabalho(...). (NASCIMENTO, 1982/2018, p. 265).

Os próprios diretores revelam ter construído o olhar do filme a partir do cotidiano, propondo um modo de fazer cinema. “Não é a vida que corre atrás do cinema. É ele – que

pode muito pouco quando não assume enquanto recorte”, dizem (Rosza Filmes, Arco Distribuidora, 2019, p. 11). Glenda Nicácio e Ary Rosza completam que buscaram nas experimentações, sobretudo no movimento de câmera, dar conta da dinâmica do viver. “O mundo segue rodando. É o cinema que precisa se deslocar para acompanhar as brasilidades de cada chão” (idem).

Nesse caminho, a pesquisadora Janaína Oliveira (2021), no texto de apresentação da sessão *Cotidiano Singular*⁷⁰ da mostra *Cinema Brasileiro: Anos 2010 - 10 olhares*⁷¹, provoca a emergência de outros sujeitos nos filmes brasileiros contando suas próprias histórias, evocando suas experiências, paisagens e repertórios singulares, “consolidando outras possibilidades de presença no cinema”. Esse deslocamento entre centro e margens, diz Oliveira, abre espaço para quebrar “expectativas de representações já cristalizadas em nosso imaginário”. Na análise de Oliveira, a ênfase no excepcional ou na violência no cinema esteve reservada àqueles grupos à margem, enquanto o ordinário, algo tão humano, àqueles historicamente hegemônicos.

Mais ainda, presenciar nas imagens em movimento a poesia do vivido no dia a dia pode configurar um gesto revolucionário para aqueles cuja centralidade nas narrativas nunca foi costume no cinema. Um modo de presença de maneiras não estigmatizadas por traços de violências, opressões e exclusões, ou ainda em registros exclusivamente sociológicos que, por vezes, ressoam inatos aos imaginários, quase como constitutivos de certas realidades. Nesse sentido, os cotidianos funcionam como chaves que libertam tais grupos das “marcas do plural” de que nos fala o ensaísta tunisiano Albert Memmi, ao falar das características impostas dos povos colonizados no mundo. Ou seja, os gestos individuais não equivalem ou respondem pelo todo. O cotidiano, portanto, como caminho possível também para aliviar o “fardo da representação” para citar aqui Kobena Mercer. (OLIVEIRA, 2021, s/p).

Libertos de representar uma comunidade ou uma realidade, portanto, os filmes conquistam espaço para, paradoxalmente, apresentar suas singularidades, culminando na opacidade – em oposição a transparência – sugerida por Édouard Glissant em *Poéticas da Relação* (2021).

Uma via mais silenciosa que manifestos ou declarações explícitas contra violências e traumas, mas não por isso menos eficaz no abandono dos paradigmas de

⁷⁰ Oliveira explica que o programa derivou da sessão “Ordinariamente e negro”, montada para o Festival Internacional de Filmes de Rotterdam de 2019, na mostra *Alma no Olho: O Legado de Zóximo Bulbul e o Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo*. Mais sobre a mostra em: <https://iffir.com/en/blog/soul-in-the-eye>. Acesso em 17/03/2021.

⁷¹ A mostra tem na curadoria Hernani Heffner, Tatiana Carvalho Costa e Janaína Oliveira.

verossimilhança e transparência que regem esse modo de conhecer as coisas do mundo (OLIVEIRA, 2021, s/p).

Sua proposta de curadoria considera filmes que sejam “atravessados de diferentes maneiras pelo cotidiano, não necessariamente como tema, mas definitivamente como tom, ritmo, fluxo” (s/p).

Ao vasculhar o arquivo da escravidão atlântica, Saidya Hartman (2019) é atormentada pela falta de imagens cotidianas de vida, dos sonhos e as vulnerabilidades da Vênus Negra. Os relatos da escravidão não contam sobre a vida da garota, diz, mas um catálogo dos enunciados que autorizaram sua morte. Fabular (NYONG’O, 2018), portanto, sobre vidas que acontecem, seus sonhos, suas dores, mas também seus amores, guarda a potência do movimento oposto: valorizar as ferramentas que esses corpos-mentes forjaram para continuar a existir.

O curta-metragem, *Eu, minha mãe e Wallace* (dir.: Irmãos Carvalho, 2018), por exemplo, conta a história de um homem negro que acaba de sair da prisão. A diretora de fotografia Safira Moreira conta à *Revista Íris* (2021) que houve um esforço em mostrar a intimidade dos ambientes internos domésticos do Morro do Salgueiro, no Rio de Janeiro, de modo a se opor aos fetiches e a estetização das favelas, territórios racializados. Mergulhado na realidade factual de muitas famílias perante o encarceramento em massa da população negra periférica, é, porém, mais uma obra – mesmo no cinema negro – que parece tornar mais distante qualquer possibilidade de experiência positiva nas vidas dos muitos personagens negros, que, como venho buscando salientar, têm sido fortalezas de resistência perante o racismo.

Apesar de trazer uma crise afetiva, a ficção *Ela Volta na Quinta* (Dir. André Novais Oliveira, Brasil, 2015) traz o interior de uma família comum do interior de Minas Gerais, humanizando os personagens negros ao compor um mosaico de afetos na história. *Nada* (Dir.: Gabriel Martins, Brasil, 2017), *Temporada* (Dir.: André Novais, Brasil, 2018) e mesmo o mais recente *Marte Um* (Dir.: Gabriel Martins, Brasil, 2022) são outras obras empreendidas na produtora Filmes de Plástico (Minas Gerais) em que se investe em um desprezioso cotidiano em torno de mulheres, famílias e/ou comunidades negras. Lançado inicialmente como um curta em 2014, *O dia de Jerusa* (dir. Viviane Ferreira, Brasil, 2014) vem também nessa seara de produções de autoria negra que exploram um recorte de conjunto de dias que formam a vida, dando palco para as transformações geradas pelo encontro entre duas mulheres negras, de diferentes histórias e gerações e, até então, desconhecidas uma para a outra.

O que reúne as obras acima é que elas não parecem interessadas em reportar o cotidiano de elites históricas, nem dar aos sujeitos marginais um tom de curiosidade, instigando o exótico da outridade (hooks, 2020). Na verdade, buscam construir um discurso em torno das trocas afetivas que circulam os acontecimentos e os desejos compartilhados por pessoas fora das elites, ou as estratégias sensíveis que mobilizam os personagens na condução de suas aspirações. Escapa aqui, então, o compromisso aguerrido com a realidade, com o factual e mesmo a distinção ficção-documentário perde sentido. Tampouco constrói-se uma utopia (ou uma distopia), como buscam os afrofuturistas ou os afropessimistas⁷². As imagens estão imersas nas sensibilidades possíveis do aqui e do agora.

Essa é a provocação que me sonda em *Café com Canela*. As cenas internas predominam na obra: dentro da casa, dentro do bar, quartos, até dentro do banheiro. As externas, porém, dialogam com esse universo interior – exceto para Margarida, para quem a depressão torna o lá fora hostil, aspecto do qual discutiremos mais adiante. É o espaço da casa, argumenta Denilson Lopes (2007), que carrega dicotomias como geográfico/comunitário, institucional/social, poético/prosaico, de controle/pertencimento. É no espaço do banal que se apresentam elementos constitutivos da relação de cuidado, como o acolhimento, mas também o cansaço, as opressões de gênero (a exemplo das violências domésticas e sexuais sobretudo contra mulheres e crianças) e a hostilidade (como mostram os muitos casos de pessoas LGBTQIAP+⁷³ violentadas e/ou expulsas do próprio lar familiar original).

Através dessa poética do cotidiano, o (a) espectador (a) é convidado (a) a ser mais que um observador das cenas e dos acontecimentos. Por meio da constante movimentação da câmera, nós nos sentimos parte e nos enturmamos no papo na laje, por exemplo. Os objetos de cena e a iluminação contribuem nesse convite. Por vezes, o arranjo de luz feito com lâmpadas na varanda briga com os reflexos dos postes da rua e as sombras nos rostos. Mas é precisamente o desconforto causado pela iluminação que aproxima e conecta os espectadores acostumados às composições das periferias. Conforme destacam Barros e Freitas (2018), “os

⁷² Sobre isso, ver: FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia- Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**. 7.17. 2018.

⁷³ LGBTTQIAP+ é sigla para: Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Travestis, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais. De modo geral, a sigla diz respeito a pessoas que, de algum modo, não se identificam com a heterossexualidade ou com a ideologia de que existem apenas dois gêneros (o masculino e o feminino). Ver: **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI+ / GayLatino, 2018.

regimes de visibilidade (e de invisibilidade) e de percepção só podem ser compreendidos a partir de seus contextos históricos, sociais, raciais e culturais” (p. 106). Essa naturalidade, porém, é regularmente quebrada com o que os produtores chamam de “estética do extraordinário” (Rosza Filmes; Arco Distribuidora, 2019, p. 10), provocando uma imersão no universo subjetivo de Margarida e seu diálogo com o espiritual.

Vale dizer que as definições do que é natural, ordinário ou cotidiano também são amparadas por determinados repertórios de saber, como observa Saito (2017). Em diversas culturas não Ocidentais, uma certa dimensão do mágico também compõe esse dia a dia, filosofando em torno de como a estética do cotidiano se relaciona com a forma como tomamos decisões. A filósofa japonesa argumenta que o cotidiano não é uma lista de atividades específicas (até por considerar os muitos modos de experimentar a vida), mas uma referência ao caráter típico das coisas e das ações – geralmente práticas – vividas no dia a dia. Yuriko Sato defende uma desfamiliarização do comum para investigá-lo, destacando a potência da arte em provocar esses estranhamentos. No entanto, não parece ser o que ocorre em *Café com Canela*. No filme de Rosa e Nicácio, mergulhamos profundamente na experiência dos personagens e somos alcançados justamente por estamos afeitos às imagens produzidas.

Não se sabe com precisão a época em que se passa o filme, mas a presença ativa da câmera na mão de Paulo e a configuração do cenário nos flashbacks do aniversário de Paulinho no começo do filme – contrabalanceados com a pouca presença de tecnologia de informação e de comunicação – nos remete a um momento na primeira década dos anos 2000. Apenas uma cena evidencia o uso de um celular: quando Ivan (Babu Santana) troca SMS com seu marido, Adolfo. O aparelho de rádio que toca música nas cenas da laje também deixa uma certa confusão sobre o tempo que se insere a história.

Diz-se apenas de um tempo não tão distante da contemporaneidade e um intervalo razoável entre a memória de Margarida – na qual Violeta ainda é uma criança de idade ao menos próxima a de seu único filho – até o presente da narrativa – quando Violeta já é uma jovem adulta com seus próprios filhos. Os flashbacks e flashforwards constroem uma temporalidade não linear, ou espiral, como defende Martins (2022), em que elementos do passado (no aniversário), do presente (na rotina) e do futuro (no churrasco) constroem uma única narrativa em que o que importa é o processo experimentado pelas personagens para transformar seus destinos.

A partir de cenas visualmente elaboradas e diálogos majoritariamente simples, a espectadora vê a história como um sonho ou uma lembrança para o qual estivesse sendo chamada para acompanhar, sem participar dos acontecimentos. Isso ocorre até ser surpreendida; já no auge da recuperação de Margarida, há a quebra da quarta parede feita por Violeta ao olhar por alguns segundos diretamente para a câmera, dialogando com o público. Esse recurso acorda o espectador desse sonho, implicando-o no filme e lembrando-o de que aquela história quer conversar diretamente com ele.

Isso não significa, entretanto, que as tragédias pessoais e coletivas – como as dores diante dos quatro lutos mencionados ou encenados na obra – sejam minorizadas. No lugar da narrativa nos fazer mergulhar para dentro dessas tragédias, acompanhamos o foco do filme no movimento de saída delas. Na experiência de luto no centro do filme – a de Margarida – não temos qualquer referência sobre a causa, as condições ou o contexto da morte de Paulinho. Sabemos que ele foi uma criança negra que não teve escassez, especialmente de afeto familiar, antes de ter sua vida interrompida. É bem possível que o público, como eu, se indague uma ou outra vez sobre esses aspectos. No entanto, a ausência dessas informações me permitiu estar mais atenta à experiência do luto em si do que à da morte.

Em contraponto, é mencionado ou proposto em alguns poucos momentos que Violeta, agora muito ativa, também já tenha passado por uma experiência de luto ainda muito jovem, quando perdeu seus pais. É a partir do apoio oferecido por Margarida – que é sutilmente sugerido nos flashbacks de aniversário de Paulinho até ser mencionado diretamente no diálogo – que Violeta pôde se reorganizar e, então adulta, insistir em abrir um espaço para que Margarida se recupere, retribuindo e reconhecendo a interdependência dessas vivências.

Mesmo com a afabilidade que marca o tom do filme, a morte percorre a narrativa, presente também no desfecho de Adolfo (Antônio Fábio) e de Dona Roquelina. Há, porém, uma atmosfera distinta na construção da morte e do luto das protagonistas e dos coadjuvantes da história. Observamos que, no segundo caso, os personagens parecem ter seguido um ciclo natural do viver, ainda que surpreendente (como no caso de Adolfo). Já no caso de Paulinho e dos pais de Violeta, estamos diante de uma interrupção inadequada, de mortes fora do lugar.

Essas experiências trágicas não estão menos inseridas na vivência da comunidade em *Café com Canela*, a exemplo do carro de som que anuncia a morte da avó de Violeta. A leveza das cenas da cidade e da vida no bairro antagoniza-se com as dores do luto, trazendo um movimento que repete o círculo de vida e de morte. Não à toa, a causa de nenhuma morte é mencionada no filme. Mesmo assim, entendemos que o luto em foco – o vivido por

Margarida – também não é a perda comum, como também não foi o luto vivido por Violeta, relatado apenas através do diálogo. São lutos de mortes que rompem o ciclo natural da vida: de mães que enterram seus filhos crianças e crianças que enterram seus pais. Num contexto de racismo, em que a morte circunda corpos pretos – no que Mbembe denominou como necropolítica (2018) –, a encenação dessas experiências é significativa, indo no sentido do reconhecimento e da afirmação dessas vidas. Reconhece-se o luto, então, legitimando-se na vida e opondo-se à banalização sistemática da morte de determinados sujeitos (BUTLER, 2019).

Nos relatos sobre as experiências de mães de jovens negros vítimas da letalidade policial em favelas cariocas, Maíra de Deus Brito (2018) lembrou que, apesar da maior vulnerabilidade social e psicológica que as violências de raça, gênero e classe submetem às mulheres negras, muitas delas têm seu sofrimento invisibilizado quando não sofrem novas violações na experiência própria do luto. Entretanto, em sua pesquisa, Brito também evidenciou a importância das vivências coletivas para a construção de suportes de proteção emocional, como os vínculos de solidariedade e as comunidades de apoio que, por vezes, chegam a atuar na esfera política, como é o caso de movimentos sociais de familiares, tal qual menciona o Mães de Manguinhos.

Não é secundário falar de luto de uma população cuja morte está à espreita (o matar ou deixar morrer de Mbembe, 2018), sobretudo o luto de uma mãe negra de um jovem negro⁷⁴. Jeane Saskya Tavares (2021) analisou os processos de adoecimento mental impostos pelo racismo às pessoas negras. A investigação se pautou tanto na estrutura social quanto nas instituições e na própria ciência que rege o campo profissional da saúde mental e se construiu em diálogo com poesia de Conceição Evaristo (2003) *A noite não adormece nos olhos das mulheres*. A pesquisadora observa que o silêncio ou a luta acabaram por se configurar em estratégias de sobrevivência diante das constantes experiências de luto, “a despeito do sofrimento intenso por ruptura violenta de vínculos fazer parte de nossas experiências passadas e atuais” (p. 64). A autora descreve como o vórtice que aprisiona nosso povo em um

⁷⁴ No Brasil, os negros (pretos e pardos) representam 75,7% das vítimas de homicídio, de acordo com o relatório *Atlas da Violência de 2020*, feito pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em parceria com Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), com base nos dados do Sistema de Informação de Mortalidade, do Ministério da Saúde. Além da violência letal, outros dados alertam para os efeitos desproporcionais, no sentido de proteger a vida da população negra, como o dado da Pesquisa Por Orçamento Familiar do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) que estima que mulheres (e/ou) negros (as) têm índices mais altos de insegurança alimentar. O índice variou entre 51,9% e 61,4% no período de 2017 e 2018, tendo níveis mais graves nas casas chefiadas por homens negros.

sem passado e sem futuro, além do presente hostil, se associa à “depressão, dificuldade de formar vínculos duradouros e, por fim, o suicídio” (p. 68).

Se essa é a realidade construída no bojo do sistema de significados do racismo, o filme *Café com Canela* fáisca outros modos de entendimento da morte, com destaque ao pensamento nagô (SODRÉ, 2017), que é indiretamente referenciado. Uma vez mais dando palco aos arredores de processos como o adoecer e o morrer, não assistimos ao velório de Adolfo nem ao de Roquelina, do mesmo modo que não conhecemos a causa clínica de suas mortes e os sofrimentos relacionados a essa. Acompanhamos, entretanto, no caso de Roquelina, os cuidados paliativos empreendidos pela família até seus últimos dias, a comunicação à comunidade, o vazio e a resignificação de seu quarto após sua partida. No caso de Adolfo, vemos elementos como o canto e o olhar apreensivo de uma despedida desavisada, o confronto e o impacto de seus amores e amigos com a sua morte, como também os cuidados com seu corpo para o rito fúnebre, segundo os preceitos de crença por ele compartilhados. Aos dois casos, acrescenta-se, sim, a representação de uma fadiga daqueles que sustentam essas atividades de cuidados, mas que, potencializadas pela relação de reciprocidade e afeto, não necessariamente se traduzem em fardo.

No sistema nagô, explica Juana Elbein dos Santos (2020), a morte não significa um fim absoluto, “mas uma mudança de plano de existência e de status” (p. 253). Já a morte prematura de um ser que não está maduro para morrer provoca uma ruptura com a dinâmica e harmonia do axé, que envolvem/afetam o indivíduo, seu grupo e todo o sistema (SANTOS, 2020). Assim, a comunidade é instada a reestabelecer a distribuição desse axé (através da oferenda, do sacrifício e do renascimento), explica. Vestidos de branco ao voltar do velório de Adolfo, Violeta e Marcos (Guilherme Silva) giram um copo d'água sobre a cabeça e jogam para trás logo antes de entrar em casa, também como gesto de cuidado. Do mesmo modo, o filme silencia a rotina dessa família logo após a partida de dona Roquelina, indicando um resguardo íntimo.

Café com Canela oferece, então, um contraponto à narrativa dominante que reifica o abismo existencial para esses corpos e reconhece nos laços afetivos uma estratégia potente de resistência. Como destacou Mateus Araújo Santos (2020), o filme “explora a vida apesar da morte social como condição da negridade, percebendo na cotidianidade do afeto negro táticas de travessia para um mundo onde a (auto)destruição não seja um destino irreduzível” (p. 166). Estabelece-se, assim, uma narrativa de experiência plena de uma política de amor, conforme escreveu Silvane Silva no prefácio a edição brasileira de *Tudo Sobre o Amor* (hooks, 2021),

enaltecendo uma ética de ação capazes de construir sentimentos que conectem o pessoal ao coletivo, garantindo a sobrevivência de um grupo, opondo-se à negligência, ao abuso ou a qualquer outra forma de violência.

Considerando essa reflexão e em busca de aprofundar-me nos gestos e nas ações que constroem uma filosofia do cuidado no filme, organizei *Café com Canela* tendo como ponto de partida três aspectos: a) as relações de vizinhança e de comunidade construídas no território encenado; b) a construção imagética e relacional dos diferentes espaços domésticos, sobretudo nas casas de Violeta e de Margarida; c) os lugares onde culminam a relação de cuidado entre as duas protagonistas do filme e a relação de cuidado que cada personagem estabelece consigo.

2.1 A VIZINHANÇA: TERRITÓRIO E COMUNIDADE

Significativa para a cultura afro-brasileira, a região do Recôncavo Baiano leva as marcas da existência dos milhares de africanos escravizados levados para as lavouras do território. Hoje, ele é composto por trinta e três municípios entre litoral, margem da Baía de Todos os Santos e interior e está localizado a cerca de 130 quilômetros da capital do estado da Bahia, Salvador. Isso ocorre devido às diversas manifestações culturais que recriam as expressões do continente africano, sobretudo na feição de seus moradores, cuja maioria notadamente é negra. O samba de roda, por exemplo, é datado do século XVII e proclamado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2005, pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência, e a Cultura). Esses elementos são contatos no filme através de uma linguagem mais documental, como uma sequência de retratos paralela à história, evidenciando as pessoas comuns, os habitantes da região.

Mais do que dividir (ou conectar) Cachoeira e São Félix, o Rio Paraguaçu e a Ponte Dom Pedro II também são parte ativa da história, ora como paisagem ora marcando a travessia pela troca entre Violeta e Margarida. Atravessar a ponte de bicicleta é o movimento que Violeta faz ao encontro com Margarida, sendo simultaneamente agente de separação e de conexão. A igreja na praça da cidade e, sobretudo, os casarões barrocos tombados não são vendidos como pontos turísticos, mas apresentados em função dos acontecimentos da vida das personagens, dando-lhe molduras e cores.

Com cenas, objetos e histórias tão familiares à população negra de fora da elite econômica, a cidade de Cachoeira como base da vida comum no filme guarda a ambivalência

de sua singularidade e a familiaridade constelada ao circuito de territórios negros da Diáspora. As manifestações culturais da ampla matriz africana, como lembra Stuart Hall (2003), resultam de negociações, de continuidades e de rupturas desenvolvidas ao longo da experiência da diáspora que extravasa o território (GILROY, 2012). Buscando um discurso que não homogeneíze, mas diversifique a experiência negra, Hall reconhece o lugar produtivo que esses espaços marginalizados tiveram, conduzindo “(...) inovações linguísticas na estilização repertórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” (HALL, 2003, p. 324-325).

Esses distintos desdobramentos da experiência negra no território de Cachoeira são salientados em *Café com Canela* até mesmo no esforço em trazer a população local para a produção, aspecto que continuou em outras produções da dupla. Em entrevista à *Revista Cinética*, os diretores afirmam ser marca da Rosza Filmes

uma intensa coletividade no processo, uma relação forte com iniciativas de educação, uma ancoragem em um território singular, uma abertura à errância e à experimentação dos modos de fazer filmes e um diálogo denso com as tradições do cinema brasileiro (GOMES et al, 2021, s/p).

Na mesma entrevista (2021), Ary Rosa destaca que há uma formação regional mais ampla da equipe, mas que parte do espaço geográfico e sociocultural para produzir o filme não está alheio, mas profundamente implicado. “Nosso grupo é formado por pessoas de diversas partes do Brasil que se encontraram aqui no Recôncavo pela UFRB. Aprendemos a fazer filme juntos, assistir filme juntos, discutir filme juntos, não em outro lugar, mas, no Recôncavo” (s/p), diz. Então, a musicalidade tem sido uma marca da região, manifesta nos diversos eventos populares, mas também no dia a dia da cidade. No mesmo sentido, Glenda Nicácio (2018) conta terem buscado se aproximar no filme do que era vivido no dia a dia da cidade, tendo o próprio território como referência estética.

Cachoeira é uma cidade negra, das que tem mais terreiros por metro quadrado. Há a cultura negra nas festas tradicionais, o sagrado e o profano, estas coisas que a Bahia traz, mas que no Recôncavo são muito potentes. E tudo é muito comum, espalhado: a cultura não é uma caixinha que você frequenta, não está dentro de um teatro. Cachoeira foi importante para me mostrar que o saber popular também é um saber. (NICÁCIO, 2018, s/p)

Figuras 7, 8 e 9 – Frames de *Café com Canela*



Fonte: Brasil, 2017.

Esses aspectos surgem em várias decisões produtivas, como na construção dos quartos, da cozinha e da sala da casa de Margarida, totalmente em estúdio; a partir de oficinas de capacitação em cenografia com adolescentes da cidade, orientados pelos cenógrafos do filme – Yoshi Aguiar, Tina Mello e Gão Luz; a partir da construção do figurino pelas

mulheres da Cooperativa de Trabalho em Costura e Artesanato de Maragogipe (BA); a partir da composição do elenco com veteranos das artes cênicas da Bahia para compor o elenco, como Valdineia Soriano e Arlete Dias, do Bando de Teatro Olodum⁷⁵, Antônio Fábio e o também dramaturgo Adri Anunciação⁷⁶ para o elenco. Também se escolheu trazer para a cena espaços de exploração do Cineteatro Cachoeirano como set de filmagem. A equipe do filme não estava desconectada desse espaço, pois formou-se no decorrer da graduação do curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Ainda que os dois diretores não sejam naturais do local, viveram uma experiência imersiva de compor o local enquanto elaboravam o filme.

As muitas sugestões às tradições ketu-nagô são, porém, um aspecto que salta aos olhos da espectadora negra. Inseridas nas rotinas das personagens, como desenvolveremos adiante, essa característica sela a afirmação da ancestralidade negra como referência primordial do filme. No *Caderno Pedagógico* do filme (Rosza Filmes, Arco Distribuição, 2019), os produtores afirmam que esses elementos são incorporados pelas cores escolhidas, em especial, no amarelo da yabá iorubá Oxum e no marrom, fazendo referência à resistência da terra e à cor da pele.

Para o crítico Juliano Gomes et al. (2021), um dos valores expressos pelo filme é a coletividade como bojo para a solução dos problemas. Não se trata de questões exclusivamente individuais, o que fica em oposição ao individualismo que marca as sociedades (pós)modernas, mas “(...) do como viver junto. Isso é, de certa forma, um problema clássico da ficção no cinema, quando vemos uma comunidade cujo valor, cuja vida, precisa ser restaurada, diante de algum tipo de ameaça” (s/p.). Nicácio, por sua vez, responde que essa coletividade pode ser vista como um traço próprio da produção:

O cinema que fazemos já nasce nesse sistema de comunidade, que vai da equipe até a própria cidade. Os acontecimentos do país, do tempo, da natureza, das nossas mesmas vidas – tudo isso está moldando o filme, muitas vezes antes mesmo do projeto existir. Eu gosto de ver, principalmente no roteiro, como acontecimentos

⁷⁵ O Bando de Teatro Olodum é um projeto poético-político de companhia teatral criado em 1990 por Márcio Meirelles em parceria com a banda Olodum e que continua a existir até hoje, em Salvador, com o propósito de fortalecer artistas negros, valorizar a cultura afro-brasileira e discutir o racismo na sociedade brasileira.

⁷⁶ Aldri Anunciação é autor da *Trilogia do Confinamento* (São Paulo: Perspectiva, 2020), composta pelas peças teatrais: *Namíbia, não; Embarque Imediato e O campo de batalha*, tendo sido dirigida em 2012 por Lázaro Ramos. O ator também começou a carreira no Bando de Teatro Olodum e, com Anunciação, mais tarde adaptou e dirigiu para o cinema o filme *Medida Provisória* (BRASIL, 2020). O texto foi laureado em Primeiro Lugar no Prêmio Jabuti de Literatura na categoria Ficção para Jovens em 2012. Anunciação foi o primeiro negro a receber o prêmio por uma obra de ficção.

diários, dos mais nobres aos menos, são incorporados na trajetória de outras personagens, que passam a não apenas carregar, mas a transformar o fato, o tal acontecimento. Nesses dez anos de parceria, dividimos muitas histórias, algumas que eram vividas por todos, outras que eram acolhidas por todos – os nossos processos de produção são assim. Pensando nos filmes especificamente, as questões de uma comunidade são evocadas a partir de lugares de intimidade – essa é a palavra, ou melhor, esse é o viés -, então, ainda que o drama não seja especificamente individualizado, ele não é “de” ou “pra geral”. Ele é daquela comunidade, seja uma família, seja uma cidade, e eu acredito que isso desloca também o lugar do “outro” porque o outro é aquele que está do lado de fora, mas não está distante. (NICÁCIO *apud* GOMES et al, 2021, s/p).

Segundo Pierre Mayol (1997 *apud* CERTEAU, 1997) sugere uma leitura sobre os comportamentos inscritos no espaço social do bairro, entendido como uma porção do espaço urbano público “em que se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço” (p. 38), onde tanto realizam-se quanto são esperados os comportamentos que regem a organização da vida cotidiana dos vizinhos que o compõe, nem íntimo, nem anônimo, ele sugere. A obra traduz essa vivência desde as primeiras cenas, quando vemos sequências de paisagens, percepções apreendidas pelos sentidos do território que revelam os conjuntos de objetos e formas que o compõem (SANTOS, 2000).

A trilha sonora e o ritmo do filme nos conduzem a uma apresentação afetiva e familiar da cidade de Cachoeira à medida que os personagens também são apresentados. O espectador é instigado a se sentir acolhido, contemplando de maneira naturalista os pequenos movimentos, a espontaneidade, a rotina pacata rodeada de pequenos acontecimentos, percebendo onde a história narrada acontece.

No objeto desta análise – o filme *Café com Canela* –, essa leitura é enfatizada quando passamos de cenas de paisagens para uma sequência de uma espécie de retratos vivos, como uma descrição demográfica dos habitantes. Eles são majoritariamente negros e contrastam com os casarões e igrejas barrocos tombados de uma região que teve seu auge no período colonial, prosperando com base no cultivo de cana-de-açúcar e minérios a partir da exploração da mão de obra escrava sobretudo africana.

Esses retratos vivos, assim como a história em si, não narram o cotidiano de quaisquer moradores, mas daqueles periféricos, nem famintos, nem luxuosos. Ou seja, trata-se dos trabalhadores comuns sem sobrenome importante que vêm construindo estratégias geração por geração para ainda estarem presentes e vivos, a exemplo do samba de roda, como uma atividade de encontro, de prazer e de reconexão do espírito com o corpo. É dançando o samba, como lembra Sodré (2017), que os nagôs recordam que seus corpos não estão circunscritos à dor e que podem sentir prazer e alegria. No filme, a performance ritualística da

roda de samba é encenada com uma câmera mais documental, com cenas paralelas, mas não alheio à história, destacando um grupo de músicos em que majoritariamente as mulheres estão sambando. Nessas cenas, o fotografado olha fixamente para o espectador, destacando a recepção do filme como um processo também ativo.

A ocupação de Violeta de quitandeira – ou vendedora ambulante de alimentos artesanais – também tem contexto sociocultural a ser destacado: foi esse o meio de subsistência de muitas mulheres negras como “escravizadas de ganho”, seja forras ou libertas, que vendiam itens como aguardente, bolos, leite, broas, biscoitos e fumo em tábuas apoiadas na cabeça (BONOMO, 2014). A imagem dessas mulheres se cristalizou através das ilustrações de Jean-Baptiste Debret, no período oitocentista, e, mais tarde, na figura de Bertoleza, personagem de Aluísio Azevedo no romance *O cortiço*⁷⁷ (1890).

O costume é uma herança dos povos de Angola e, no Brasil, muitas dessas mulheres tiravam de seus ganhos recursos para comprar alforrias para si ou para os seus. Também foram criminalizadas, tidas como desordeiras do espaço urbano e relacionadas à prostituição (BONOMO, 2014). Os registros de Luiz Gama (GONÇALVES, 2011) também informam que era esse ofício que permitia que sua mãe, a líder abolicionista Luiza Mahín, circulasse pela cidade e pudesse articular rebeliões – como também na história de Adelina, a Charuteira, de São Luís, Maranhão.⁷⁸ O filme salienta esse espaço de comercialização e, sobretudo, de alimentação como o momento de encontros, quando vemos Violeta levar suas coxinhas e encantando quem com ela se alimenta – como destacado nos retratos em plano detalhes de várias bocas se alimentando de algo mais que material. A receita é mantida como segredo de família e transmitida como uma herança singular ancestral.

No final do século XIX, no contexto urbano do Rio de Janeiro, Werneck (2020) destacou como essas mulheres negras, agora na figura das Tias Baianas (como a própria Tia Ciata), continuaram a exercer papel decisivo na manutenção dos espaços de lazer, de cultura e da própria sociabilidade negra (MACHADO, 2021), exercendo um modo de liderança, de cuidado e de gestão da comunidade de um grupo mais amplo de mulheres negras (ALMEIDA

⁷⁷ A Bertoleza é personagem emblemática aqui, sobretudo, devido ao seu trágico fim: após descobrir ter sido enganada em sua busca por liberdade, ela é vítima de suicídio, esfaqueando seu ventre. Ver: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (orgs.). **Mulheres Negras no Brasil Escravista e do Pós-Emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012, p. 75.

⁷⁸ Adelina ou Josepha Tereza da Silva era filha de homem branco e escravizada por ele próprio. Ela aprendeu a ler e a escrever e passou a vender charutos na cidade, o que a aproximou de estudantes abolicionistas. Por circular na cidade, foi estratégica para as ações da Associação Clube dos Mortos. Ver: MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2004

apud MACHADO, 2021). No carinho com que vemos Violeta cuidar de sua avó, interpretada por uma autêntica guardiã de saberes populares ancestrais⁷⁹, reconhecemos também um cuidado com a memória e seus transmissores, possibilitando a continuidade dessas tradições, fator de fortalecimento da comunidade.

Ainda que essa informação não apareça objetivamente no filme, vale destacar que a cidade de Cachoeira é conhecida por sediar uma das mais antigas associações de mulheres negras que existe até hoje: a Irmandade da Boa Morte. Fundada em Salvador, a irmandade migrou para Cachoeira. Ainda que em uma irmandade católica, essas mulheres, libertas, cultuavam os candomblés de nação Nagô, Ketu e Jeje. A elas, é atribuída a fundação do primeiro terreiro de Candomblé – Ilê Axé Iyá Nassô Oká – em Salvador⁸⁰. A festa feita anualmente em agosto celebra a passagem do espírito do Aiyê (mundo físico, em iorubá) ao Orun (mundo espiritual). A devoção sincrética relaciona as preces à Nossa Senhora da Glória (que simboliza a passagem de Maria para o céu) pelo fim da escravidão, pela proteção e pela morte tranquila dos escravos⁸¹. Com relativa autonomia, a Irmandade também tinha um papel relevante no apoio aos escravizados na obtenção de alforria. As cidades de Cachoeira e de São Félix têm, juntas, dez terreiros de candomblé e umbanda tombados como patrimônio imaterial da Bahia⁸², além de outros não tombados. O filme, de certo modo, também gira em torno de uma certa irmandade sugerida e que tem a morte como encontro: Violeta fortalece a recuperação do luto prolongado de Margarida em honra ao apoio que recebeu anos antes, numa crise de existência desencadeada pelo luto que viveu com a perda dos pais.

O filme dispõe de uma série de referências a heranças culturais do candomblé de matriz iorubá que aparecem performadas, inscritas nas vias das corporeidades (MARTINS, 2022; SODRÉ, 2017) em repertórios corporais e gestuais. Também estão propriamente mostradas, como sugerido no cotidiano do casal Violeta e Marcos (Guilherme Silva), por exemplo, ou no ritual de morte para Adolfo, no colar com o *abebé* (a insígnia de Oxum de um

⁷⁹ A atriz Dalva Roquelina é notável sambadeira, compositora e cantora de Samba de Roda de Cachoeira, além de integrante ou irmã da Irmandade da Boa Morte.

⁸⁰ CORRÊA, A. de M. (1). Territorialidade e simbologia: o corpo como suporte sógnico, estratégia do processo identitário da Irmandade da Boa Morte. **Revista Brasileira De História Das Religiões**, 1(1). <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v1i1.26630>

⁸¹ Ver mais em <https://www.salvadorbahia.com/festa-de-nossa-senhora-da-boa-morte/>. FERNANDES RODRIGUES BARRETO REGIS, M. (2021). 200 Anos não São 200 Dias: história, protagonismo e estratégia de mulheres negras na Irmandade da Boa Morte (1820 - 2020). **Revista Calundu**, 4(2), 21. <https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v4i2.34574>

⁸² <https://g1.globo.com/ba/bahia/avanca/noticia/2019/07/20/patrimonio-imaterial-da-bahia-terreiros-de-candomble-e-umbanda-estao-em-roteiros-de-turismo-religioso-conheca.ghtml>

leque com um espelho) que Violeta leva durante todo o filme e em seus cantos para ela. Por sua vez, há uma composição mais poética e mágica, como na experiência de renascimento vivida por Margarida, como na cena em que a ialodê Oxum (Michelle Matiuzzi) aparece em seu espelho, sem sabermos se é em sonho ou realidade. Fica simbolicamente sugerida, ainda, a manifestação dessa orixá feminina na natureza, nos sonhos em que Margarida se banha em uma cachoeira (um de seus domínios), ou em seus conflitos com o espelho, entre outros aspectos que abordaremos mais à frente. Ligada à maternidade na tradição iorubá, explica Lima (2012), Oxum é quem zela pelas crianças na barriga da mãe. Lima afirma que suas conquistas se dão através do dengo (palavra da língua Quicongo que significa amor, carinho, aconchego, chamego, afetos... aspectos expressos no filme em diversas cenas protagonizadas por Violeta) e da sedução (para além de uma conotação sexual, mas enquanto criatividade e arte, que movimentam a vida).

O enredo do filme é enriquecido com diferentes gêneros da cena musical da região. De pano de fundo das pedaladas de Violetas pela cidade, na trilha sonora, a Banda Filarmônica de Cachoeira também marca a musicalidade característica do território. Esse tipo de agrupamento musical data desde 1870 e se estabelece como palco de formação musical vinculado aos processos sociais, lembra Falcón (2009), a exemplo do *Hino Abolicionista*, de Maestro Tranquilino (1850-1935)⁸³. *Café com Canela* situa um contexto singular de manifestação cultural negra, na qual a conexão a partir de um reconhecimento e a afirmação da origem em comum caminham ao lado das diversas recriações nos vários territórios do Atlântico Negro, como mencionavam Hall (2003) e Gilroy (2009). Em outras palavras, ao mesmo tempo em que as narrativas apresentadas podem dizer respeito a grupos e pessoas de fora do Recôncavo, entendemos que aquelas práticas político culturais só podem ser dadas naquele contexto.

No campo extra diegético, a composição da trilha sonora pelo músico, cantor, compositor e pesquisador Mateus Aleluia também é um importante elemento de conexão do filme com o território onde é produzido. Nascido em Cachoeira, Aleluia é remanescente da formação original d'*Os Tincoãs*, grupo musical formado na década de 1970 que se destacou por trazer elementos dos cânticos dos Candomblés para o repertório da música popular

⁸³ Nascido de ventre forro em Cachoeira, o músico negro Manoel Tranquilino Bastos funda a filarmônica Euterpe Ceciliana. COSTA, Manuela Areias. Música, Propaganda e Abolicionismo (Cachoeira–Ba). *Manduarisawa*, v. 3, n. 01, p. 81-97, 2019.

brasileira. No filme, são os sons do atabaque que encaminham as tensões em uma atmosfera mais conectada com a natureza e com a espiritualidade.

Vários personagens cantam, como é o caso de Margarida em suas lembranças de ninar seu filho Paulinho, quando cantarola o reggae de Edson Gomes *Árvore*, que justamente valoriza a figura materna como a que enriquece as raízes:

Vem me regar mãe, êa
Vem me regar
Todo santo dia
Pois todo dia é santo
E eu sou uma árvore bonita
Que precisa ter os teus cuidados
(Edson Gomes. *Árvore*. Em: Campo de Batalha, 1991)

De origem jamaicana, o reggae é mais um gênero que salienta as conexões entre os territórios do Atlântico Negro (GILROY, 2009; HALL, 2003), afirmando a identificação entre os povos para além das fronteiras geográficas. Tal como o *Recôncavo*, o filme é permeado de música e sons, fortalecendo as características sonoras e cinéticas que também compõem as imagens, como defende Martins (2022). “A escuta das imagens é umas das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras”, explica (p. 78).

Todos esses aspectos externos enriquecem a percepção do filme, mas não são imprescindíveis para alcançar o senso de uma pequena comunidade – quase uma vila – construída no interior do filme. A trama enfatiza as redes de cooperação construídas nesse espaço suburbano. Nesse sentido, a cena mais emblemática é a tela dividida em três: ao vermos o movimento dos três vizinhos simultaneamente, reforça-se o caráter comunitário do estilo de vida do subúrbio e os encontros de uma vizinhança numa rotina que se constrói em conjunto.

Ainda que as experiências de habitação estejam ancoradas pelas casas de cada um, observamos que Violeta, Cida (Arlete Dias) e Adolfo (Antônio Fábio) compartilham cuidados e seus afazeres. O bar PQTRLV, mais conhecido como Bar de Zé Miúdo, outro ponto já turístico de Cachoeira, também é representado como um local de encontro, de desabafos e de lazer da cidade. É nesse espaço que Violeta, um corpo negro feminino que circula pela cidade de bicicleta construindo a sua poética, experimenta um sutil assédio pelo dono do bar, com quem também tem uma relação afetiva, salientando a ambivalência das violências. É também nesse bar onde se diverte com Cida, a qual, tendo vivido e rompido com uma experiência de

violência doméstica e agora livre para escolher quem lhe faz bem, ali encontra outras possibilidades sexual-afetivas através das investidas por piscadelas e sorrisos.

Figuras 10, 11 e 12 – Frames de *Café com Canela*



A sequência de cenas na laje apresenta os vizinhos compartilhando dores e alegrias, como quando descobrem juntos a morte do marido de Ivan, prestando apoio emocional e assistência; ou ainda nos flashbacks iniciais, enfatizando a vivência compartilhada, mesmo, ao que tudo indica, com ou sem laço de parentesco evidente. Esse tipo de relação não é incomum em espaços periféricos, onde o sentido de família é comumente ampliado, construindo uma comunidade de cuidados.

Embora o filme não adense nas ambivalências dessas relações de cuidado, tensionamentos são sugeridos, por exemplo, na fala de Cida, ao estranhar o afeto construído entre Ivan e Adolfo. No vai-e-vem da linha cronológica do filme, essa situação é citada mais de uma vez. No entanto, essas tensões acabam diluídas para que não ocupem o foco da narrativa. De certo modo, elas lembram que as relações não estão exatamente resolvidas no universo do filme. O estranhamento de Cida é rapidamente absorvido por Violeta, que veicula uma ação afetiva, “em comunhão, sem medida racional, mas com abertura criativa para o outro” (SODRÉ, 2006, p. 10). Nesse sentido, Barros e Freitas (2018) salientam que essa relação de alteridade afirma, valoriza e reconhece as diferenças.

Café com Canela, por fim, aborda um modo de construção comunitária primária que avança do modelo patriarcal – tão notadamente insuficiente – para a experiência da população negra (GIACOMINI, 1998), seja pelas distintas tradições de organização social de matriz africana resguardadas ou mesmo pela força das opressões impostas aos vários grupos, como destacou Fernanda Carneiro (2006). Fragmentados pelas diferenças étnicas reunidas como um corpo só no Atlântico, as comunidades negras acabaram por se formar ao redor do que Carneiro chamada de “família ampla”,

do culto aos mortos e de contadoras e contadores de histórias. Ou seja, nas formas paralelas da organização social negra, retomava-se a linha do relacionamento comunitário e construíam-se contrapoderes e práticas saudáveis de sustentação afetiva, que permanecem ainda nós (p. 31).

Assim, a busca por experiências de fortalecimentos de comunidades reunidas em um espaço comum – não apenas em associações de propósito político (como os clubes negros oitocentistas), religioso (como as irmandades) e artístico-cultural, mesmo em expressões máximas como os quilombos (NASCIMENTO, 2018) – tem sido decisiva para o aspecto afetivo de sobrevivência, de partilha de dores, de alegrias, de apoio e de cuidado. No filme,

esse fator é valorizado na troca de cuidado compartilhado entre a pequena vizinhança encenada, evidenciando o caráter orgânico dessas construções.

De todos os elementos que mencionam esses instrumentos coletivos aqui entendidos como de afirmação de identidades e de resistências ao racismo e à rotina alienante na economia capitalista, o mais enfatizado diretamente no filme foi a religião de matriz africana.

2.2 A CASA VIVA

E nesse sentido me agrada “torcer” esse lugar do naturalismo, subverter o que a princípio não caberia na realidade daquelas personagens, se aproximar do intraduzível, tal qual a sensação, tal qual a memória. A direção de arte eu acredito que seja uma tentativa de contar a memória das coisas. Claro que tem um pacto muito forte com os personagens, especificamente, visto que os espaços são também construídos para esses corpos. Mas talvez os espaços se comuniquem mais com a atmosfera e com o sentimento que cada personagem carrega, do que com a história cotidiana que apresentam. Acho que os sentimentos transformam as coisas, os espaços. Pensa na nossa casa, quantas vezes ela se monta e desmonta em cada ciclo, em cada dia? (NICÁCIO *apud* GOMES et al, 2021, s/p).

O espaço doméstico, arquitetado na casa, é morada de construções ambíguas. É ele que marca espacialmente a ficcionalização da dualidade moderna entre o público e o privado (BIROLI, 2014; OKIN, 2008; PATEMAN, 1993) a partir de construções de classe, raça e gênero (DAVIS, 2016). Na casa, foram delimitados, na modernidade, a privacidade, a intimidade, o conforto, a familiaridade e o cuidado. Nesse lugar, pode ser confinada a experiência feminina no patriarcado e na divisão sexual do trabalho. É também esse conjunto – sobretudo simbólico – que pode ser renegado, pela moralidade, as pessoas sexualmente dissidentes.

Embora parte da crítica feminista venha historicamente se esforçando para apontar as assimetrias e as violências contidas nessa esfera, outra parte lembra – sobretudo na retomada das leituras das práticas cotidianas a partir dos anos 1960 e 1970 – que ela é permeada de “afetos, desprendimentos e de relações desinteressadas” (BIROLI, 2014, p. 42). “Nos dois ambientes, relações pactuadas entre os indivíduos formalmente livres (...) podem resultar na submissão de uns aos outros e na alienação da capacidade de autodeterminação” (BIROLI, 2014, p. 43).

As mulheres negras na diáspora africana, como tensiona a fortuna crítica de bell hooks (2019c), por exemplo, não têm podido acessar plenamente a privacidade, a intimidade e o cuidado de suas próprias famílias por estarem alijadas de seus direitos sociais, o que

novamente implica em processos de alienação e de dominação. Não aquém dessa leitura sociológica, hooks tem apontado o espaço do lar como lugar próprio de acolhimento e de cuidado em face ao racismo e ao machismo. É no espaço de suas casas, então, que as pessoas negras podem reafirmar sua humanidade, afirma a autora.

Essa tarefa de constituir um lar não era simplesmente uma questão de prestação de serviços por mulheres negras; tratava-se da construção de um lugar seguro, no qual as pessoas negras pudessem dar força umas às outras, curando assim muitas das feridas infligidas pela dominação racista. Não tínhamos como aprender a nos amar ou nos respeitar na cultura da supremacia branca, do lado de fora; era do lado de dentro, naquele “lar”, na maioria das vezes criado e cuidado por mulheres negras, que tínhamos a oportunidade de crescer e nos desenvolver, de alimentar o espírito. Essa tarefa de constituir um lar, de fazer do lar uma comunidade de resistência, tem sido compartilhada por mulheres negras do mundo inteiro, especialmente por mulheres negras que vivem em sociedades de supremacia branca (hooks, 2019, p. 120).

Em muitas cenas de *Café com Canela* conhecemos os interiores das casas dos personagens. Ao conhecer a casa de Violeta e Marcus, a casa de Ivan e Adolfo e a casa de Margarida e suas relações de amor, há a reconstrução das intimidades de corpos negros e/ou dissidentes sexuais, sobre as quais raramente a cinematografia dominante foi capaz de construir narrativas edificantes, não estereotipadas ou violentas. Portas, janelas, camas, cômodos são explorados no enredo, evidenciando que os personagens não apenas usam o espaço arquitetônico e seus objetos, mas são interpelados por eles (BRANDÃO, 2002, p. 12).

Para tratarmos um exemplo, destacamos a cena em que Ivan, um homem negro médico, se despede de seu marido Adolfo, mais velho que ele, antes de ir para o trabalho enquanto. Adolfo, um homem aposentado, fica em casa cuidando do cachorro Felipe. Não fosse o que fossem os personagens, julgaríamos como banal a cena, mas é justamente no fato de ser representado um casal de homens gays que o filme reafirma a humanização dessas experiências sexuais sobre uma história de amor que já havia sido contada no começo da obra, em flashforwards, com o monólogo quase documental do Ivan.

A casa do casal Ivan e Adolfo é apresentada na véspera da morte e no luto. Vemos Adolfo cantar *João Valentão* (canção do também baiano Dorival Caymmi) depois de cuidadosamente limpar seu violão na sala pouco mais arrojada que as demais da vizinhança, recheada de lembranças das viagens, sua grande paixão. “E assim adormece esse homem/ Que nunca precisa dormir pra sonhar/ Porque não há sonho mais lindo do que sua terra”, canta Adolfo antes de dormir pela última vez. Por curtos minutos, temos o ponto de vista do cachorro Felipe naquele momento de despedida, além dos vizinhos na casa ajudando no apoio

emocional e nas providências. Através da resistência de Ivan em acionar a família de Adolfo, percebemos que os dois reconstruíram juntos uma ideia de lar, de família. Em lágrimas, Ivan se despede de seu companheiro na cama onde compartilharam intimidade e descanso, reconhecendo e legitimando esse lugar dos relacionamentos entre homens.

Não tivemos acesso à casa de Cida no filme, mas a acompanhamos lavando sua porta – ainda que sob aviso de Violeta de que aquela ação, sim, de cuidado de seu lar, já não caberia mais no cuidado de uma casa mais ampla, o planeta, ao alertá-la sobre o aquecimento global. Mesmo não visualmente presente, a familiaridade e intimidade de Cida é sugerida através de sua presença na casa de seus amigos, em momentos de lazer ou de dor, formando um senso de família extensa entre os personagens.

A montagem da casa de Margarida quase totalmente em estúdio indica a importância de cada elemento do espaço a ser construído para a narrativa. Na entrevista à *Revista Cinética* – anteriormente citada –, em resposta à provação de Gomes sobre o lugar do espaço nos filmes da produtora, Nicácio revela como a construção da direção artística atuou. Foram construídas sensações e posicionados nos locais os personagens, vivos e dinâmicos, para contar o conjunto de emoções ao qual se desejava levar aos espectadores.

A organização da casa e o destaque dado a cada cômodo também expressam as nuances de cada personagem. Na casa de Violeta e Marcos, por exemplo, o espaço de sociabilidade é centrado na laje, que funciona como uma extensão da cozinha. Já na casa de Ivan e Adolfo, a sala é cardinal para o lar, contento objetos que sugerem os interesses intelectuais, artísticos e de viagem. Os objetos da sala, como livros de fotografias e lembranças de viagens, contam de uma vida que transbordou fronteiras geográficas e que também teve mais recursos, enfatizando que ambos não são originários daquela vizinhança, mas a adotaram para si e foram acolhidos. A presença de uma mesa de centro na sala é um exemplo de uma posição socioeconômica mais privilegiada que ambos ocupam em relação aos demais personagens, fato destacado também na tentativa de Ivan de corrigir a pronúncia de Violeta ao se aventurar falar em inglês. É na sala onde os vizinhos aguardam a despedida final do falecido anfitrião, Adolfo.

Na casa de Margarida, a cozinha parece ser o local de receber visitas, como evidenciado nos encontros com Violeta. A sala, por sua vez, parece ser o local mais dedicado ao repouso e ao lazer. A ocupação dos cômodos também conta sobre a condição de isolamento em que ela se encontra. Nos flashbacks das lembranças do que seria o último aniversário de Paulinho, vemos uma casa cheia de vizinhos e amigos, com muito falatório,

contrastando com as cenas do presente, com uma casa que nem mesmo a própria Margarida consegue conferir presença, vivacidade. Mesmo as fotografias nas paredes têm os rostos apagados.

Na narrativa, as relações dos personagens com seus quartos também enriquecem o sentido do filme, trazendo mais informações sobre suas experiências subjetivas, especialmente consigo próprios. O quarto de dormir é o espaço de intimidade, compartilhada ou não, mas também é o espaço do fim e do começo, o último a ser visto antes de dormir e o primeiro ao acordar. É nele, então, que se iniciam as jornadas paralelas das duas personagens centrais, Margarida e Violeta, contrastando a vivacidade de uma com a melancolia apática da outra.

A despedida de Ivan de Adolfo também tem o espaço da casa como elemento agregador de sentido. Depois que Violeta e Marcos seguem os ritos fúnebres que, ao que tudo indica, também eram compartilhados pelo casal vizinho, Ivan se deita pela última vez ao lado de Adolfo na cama onde compartilharam sonhos, carinhos, desejos, conforto e repouso. Mais uma vez, o filme devolve humanidade à configuração sexual do casal quando confirma que eles podem (ou não) partilhar de rotinas comuns à de relacionamentos heteronormativos.

Com poucos elementos, o quarto de Violeta e Marcos traz a praticidade da vida do jovem casal de trabalhadores, mas sem deixar de apontar os elementos afetivos que ali estão presentes. É lá que Violeta é reconfortada por seu companheiro após enfrentar um luto; é também onde ela pode lidar com seus sentimentos; onde permite colocar suas dores em jogo. Mas a troca de chamegos na rede da varanda (ou laje) destacam que eles experimentam juntos uma intimidade que se traduz de amplas maneiras, inclusive no lugar da tranquilidade, da leveza e do acolhimento. As janelas amplas, que são abertas por Violeta logo no começo do filme, apontam para uma vida receptiva ao mundo externo e aos outros. Isso está em contraste com as portas e janelas da casa de Margarida, predominantemente fechadas.

Diante da limitação de fala, de gestos e de movimentos de Dona Roquelina, já acamada e preparando-se para uma “Boa Morte”, é seu quarto que lhe apresenta. Recheado de elementos simbólicos, o espaço de Roquelina salienta a religiosidade sincrética, tanto nas paredes quanto em seu altar ou congarr (o altar no candomblé). Diante de sua partida, o espaço é ocupado por uma “luz aquática”, lembrando um rio que segue sereno seu fluxo.

O contraste do estado de espírito e as paredes em rosa pastel no quarto de Margarida sinalizam a memória de um tempo que foi diferente, onde cabia a alegria agora abandonada. A maior amplitude do cômodo, porém, em vez de arejar o ambiente, “sufoca” a personagem

com a própria dor que toma o espaço. É ali que guarda suas memórias, simbolizadas pela caixa de fotografia em cima do armário. Mas é também ali onde se confronta, através do espelho.

Na casa de Margarida, as portas têm um forte valor simbólico na história. Quando não fechadas, são vigiadas pela personagem de modo hostil. Isso ocorre especialmente na porta de entrada da casa, a que faz conexão com a rua, onde ela abre rapidamente para receber as compras enviadas pelo ex-marido. Ela representa as várias tentativas de acesso de Violeta ao universo interior de Margarida, sobretudo quando a primeira, decidida a conversar com ela, insere-se com sua bicicleta à revelia da permissão da primeira. As janelas, sempre fechadas, deixam o ambiente longe da luz natural e dão conta de seu sufocamento causado pelo luto. É diante da porta do quarto de seu filho que Margarida se depara por diversas vezes até, enfim, ter forças para entrar e ficar cara-a-cara com o luto. Também as portas da vizinhança de Violeta comunicam, à medida em que as observamos sempre abertas, em contraste com a casa de Margarida.

É marcante o momento em que Violeta explora a proximidade das casas, que dividem a mesma parede, para chamar Adolfo. Na sequência, os três vizinhos se empenham em ajudar Ivan a abrir a porta antes de se deparar com a partida de Adolfo. Com a porta do quarto desse casal entreaberta, o espectador é autorizado a participar de longe da última vez em que os dois dividem a cama. As portas das casas justapostas são destacadas sobretudo na cena dividida, quando acompanhamos a rotina compartilhada da vizinhança. Cida cuida de sua porta, mas é alertada por Violeta sobre o cuidado do planeta (mencionando a questão climática). Esta, por sua vez, cuida das flores de sua porta antes de sair.

Já os banheiros constroem-se na trama como um espaço mais profundo da intimidade e da privacidade. É ali onde realiza-se o contato com o próprio corpo, onde se livra de excrementos ou de sujeiras e onde se embeleza. A arquitetura desse cômodo na casa de Margarida traz um quadriculado composto por azulejos brancos e rejuntas escuras, sugerindo sutilmente uma prisão. Fumando e olhando para o vazio enquanto faz xixi, Margarida exprime seu estado de aprisionamento no próprio sofrimento e apatia. É no banheiro também que Violeta faz uma pausa e respira lentamente da rotina agitada; é onde ela pode escutar seus próprios pensamentos, se olhar no espelho para se embelezar antes de sair, experimentar e apreciar o formato e a textura de seus cabelos – em contraste com a rejeição sistemática de si experimentada por Margarida, que chega a tampar o espelho. É lá também que abafa seu choro, ao lado de seu companheiro, para proteger as crianças.

Também na cozinha, a professora vivencia seu vazio existencial, ao passar horas do dia alternando entre um café requentado numa panela suja e tragos de cigarro, como se sua alma estivesse desconectando-se do corpo. A casa é onde Margarida se aprisiona, mas onde também fica frente a frente com suas emoções. São elas que tomam conta do espaço e o transforma conforme o estado emocional da personagem e, através dele, experimentamos sua dor e de sua recuperação. Em algumas cenas, por exemplo, os editores do filme acrescentam um letterbox⁸⁴ excepcional para aumentar a sensação de sufocamento vivido pela personagem. Em outro momento, vemos as paredes da cozinha se moverem em direção à personagem.

Nesse aspecto, dois momentos são chave para o confronto vivido por ela: quando sua casa começa a ser tomada por plantas e quando sua parede sangra dendê, encurralando Margarida para a dissolução de seu conflito. A casa, então, começa a transformar-se em ruínas, sinalizando para a personagem os chamados da espiritualidade para que Margarida, enfim, ingresse no processo de recuperação. São sobretudo nessas cenas que os diretores fogem de uma linguagem mais naturalista, caminhando para um mágico mais expressivo, de modo a salientar a experiência psíquica da personagem e tornar palpável a ansiedade, o medo, a dor e mesmo o terror, construindo um significado mais amplo de depressão após o luto, que é mais do que tristeza.

A iluminação dos espaços domésticos também apoia a experiência sensível do filme. No lar de Margarida, predomina a penumbra, as cortinas estão sempre fechadas, as cores pastéis intensificam a sensação blasé. Gradativamente, acompanhamos essa casa ganhar luz conforme a personagem vai se transformando e atribuindo outro significado à sua vida. Violeta abre a janela de seu quarto para espiar o mundo lá fora, deixando a luz entrar, marcando a abertura ao mundo externo. O quarto de sua avó também é caracterizado por uma iluminação mais acolhedora. Quando Dona Roquelina morre, sua presença é continuada por uma luz extranatural de reflexos de águas tranquilas no ambiente, dando conta de um luto que segue seu fluxo como um rio. A morte de Adolfo, por outro lado, deixa mais penumbras nos rostos dos personagens e nos ambientes, dando conta de uma experiência mais dolorosa e pesada diante de uma morte abrupta. De todo modo, em seus últimos momentos vivo, vemos

⁸⁴ Letterbox é um recurso de edição que acrescenta uma faixa preta na parte de cima e outra na parte de baixo da imagem, deixando um enquadramento de panorâmica, mas sem alterar o tamanho ou a proporção da tela efetivamente. Seu acréscimo em momentos específicos do filme é uma das marcas de Quentin Tarantino, a exemplo de *Kill Bill 1 e 2*. Não há um termo apropriado em português para designar esse recurso.

um homem cantando em uma sala iluminada, com cores rosadas. Ainda que houvesse medo em seus olhos, ele dá conta de uma morte que foi recebida ainda que não esperada.

O que nos interessa aqui é essa configuração do espaço doméstico como parte dos aspectos emocionais dos personagens, como um elemento vivo que também compõe a manutenção do cuidado da vida. Os objetos que compõem os ambientes também enriquecem os sentidos sobre a experiência subjetiva dos personagens e a relação entre eles. As portas, que são os objetos conectores dos espaços, do dentro e do fora, são destacadas diversas vezes. Na casa de Margarida, elas estão sempre fechadas e enclausuram mais o ambiente. É só quando acessa o quarto de Paulinho – depois de várias tentativas – e enfrenta seu luto definitivamente que ela consegue concretizar o processo de transformação. A porta, que é sutilmente empurrada por Violeta para entrar com sua bicicleta – depois ter sido recebida com uma porta entreaberta – surpreende e adiciona um elemento que movimentava a rotina de Margarida. Quando uma pessoa de fora daquela experiência adentra no ambiente, Margarida se sente desconfortável. Logo, passam a ser problemas as condições que ela já havia assumido como parte de seu ambiente, como a mesa bagunçada, as xícaras sujas e as cinzas pela casa. E, por fim, é a faxina da casa feita em dupla pelas protagonistas que coroa um novo começo para Margarida.

2.3 ...E À MESA

O professor wanderson flor do nascimento⁸⁵ (2016) lembra sobre a importância do sistema de alimentação para as cosmopectivas das tradições de matriz africana, seja de animais humanos e não humanos, vivos ou mortos, ou ainda os que ainda nascerão – vegetais e minerais são entendidos como entidades animadas plenas de forças vivas e vividas. Flor do Nascimento destaca como o ato de comer também é um gesto de socialização nos terreiros, nutrindo o corpo, a espiritualidade, mas também os laços comunitários. Observamos, assim, a alimentação como um processo que, ao mesmo tempo, procura manter o caráter orgânico do corpo plenamente ativo e, também, movimentar e fortalecer os laços comunitários – que são partes dele. Como parte de uma comunidade, o corpo deve estar devidamente alimentado para que a própria estrutura comunitária também esteja nutrida; essas sociedades têm no ritual

⁸⁵ Como bell hooks, wanderson flor do nascimento prefere a grafia de seu nome com iniciais em minúsculas.

público da alimentação um momento privilegiado de encontro, de reorganização, de fortalecimento dos laços solidários. O filósofo fala de um “comer além da boca”.

Embora não haja nenhuma cena objetivamente em rito litúrgico, em *Café com Canela* a relevância da alimentação para a o filme é sinalizada em diversos trechos, a começar pelo próprio título. Os valores são reificados através das imagens, das escolhas dos personagens e da construção de ambientes e de relações entre os personagens em cena. Conforme dito anteriormente, a principal área de socialização da casa de Violeta e Marcos é uma cozinha, que se funde ao espaço de lazer, a laje. É nela que as crianças jogam dominó enquanto os adultos bebem e Violeta prepara as coxinhas que lhe garantem renda. As cenas que narram o seu fazer culinário – de uma receita secreta de família transmitida como herança singular ancestral – são caracterizadas por cores vibrantes, gestos de leveza e canto em assovio, o que compõe um rito de alegria que se materializa nas cenas seguintes, retomando a estratégia estética quase documental – com super close na boca – e enfatizando a experiência de prazer dos seus fregueses.

Desse modo, entendemos que o preparar, o servir e o comer também compõem o cuidado dos outros ou de si mesmo. Cozinhar, assim como coser e performar, explica Leda Maria Martins (2022), constituem-se como formas de manter as conexões com os sagrados manifestos na natureza, traduzindo uma relação química, orgânica, mas também ética. No entanto, enquanto nas tradições Ketu-Nagô ou Angola, por exemplo, a tarefa de preparar e servir o alimento é valorizada – uma vez que a alimentação é maneira de se comunicar com o sagrado –, as tradições ocidentais têm encarregado essa função aquelas em posição subordinada, principalmente, mulheres negras e/ou mães, conforme discute Thais Sant'Anna Machado (2021) ao discursar sobre a presença das mulheres negras nesse ambiente, naturalizado na expressão “um pé na cozinha”.

Violeta, porém, cozinha em nome de seu ofício e de sua renda própria, não mais por obrigação, obediência ou servidão. Na função de quitandeira, Violeta performa na cozinha a magia necessária para preparar a coxinha, tipo de alimento de origem paulistana muito popular na gastronomia brasileira. Na obra, esse prato corriqueiro é experimentado de forma especial através de planos-detalhes que destacam o movimento da boca ao saborear o toque mágico ali oferecido em mais um conjunto de “retratos” documentais. Assoviando uma conhecida canção para a orixá Oxum, com a qual a afinidade é expressa também no pingente da principal insígnia dessa yabá (orixá feminina) – um leque com espelho ao centro, o abebé –, Violeta ritualiza o preparo das coxinhas ao som da música:

Essa canção muito antiga
Do tempo da escravidão
Os negros em sofrimento
Cantavam e alegravam o seu coração
Presos naquelas senzalas
Dançando ijexá
Aquele canção muito linda
Com os versos em yorubá
Era assim
Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado oyeyeo
(*Oro Mi Maió*, Banda Bantos Iguape)

Helena Theodoro (s/ano *apud* LIMA, 2019) observa a importância da cozinha como espaço de afirmação da vida, de manutenção e de renovação do axé. É por isso, explica, que são as mulheres de Oxum as escolhidas para tomarem conta desse espaço, pois é aí “onde se transforma morte em vida”, diz (p. 14).

A experiência de comer também está presente nas cenas que abrem e fecham o filme, ou seja, no aniversário de Paulinho e no churrasco na laje. Neste último caso, Marcos é quem cuida da comida. É comum, ao menos na média família brasileira, que seja o homem o responsável pelo churrasco⁸⁶, alimento que tem um caráter mais festivo. De tradição gaúcha, o prato também foi adotado em outras regiões do Brasil como um costume de lazer e de reunião de pessoas geralmente próximas, principalmente aos domingos. É comum que homens assumam o cuidado da carne na brasa, enquanto as mulheres – que no dia a dia assumem a alimentação voltada para a nutrição diária – cuidem dos acompanhamentos. Já nas visitas de Margarida às memórias do aniversário de Paulinho, mais uma vez voltamos a um momento em que o alimento apropriado à ocasião está no centro da dinâmica do evento; dessa vez, um aniversário infantil com bolos, salgadinhos, refrigerantes e doces.

A alimentação marca a relação de Margarida e Paulo. Nos primeiros minutos do filme, ouvimos os dois discutindo uma lista de compras, diálogo em que também são demonstrados os alimentos como fortalecimento de vínculo. Nos flashbacks e flashforwards, vemos mais tarde seu então ex-marido tentando manter o vínculo com a amada através do gesto de levar

⁸⁶ TOBIN, J. A performance da masculinidade portenha no churrasco. *Cadernos Pagu*, [S. l.], n. 12, p. 301–329, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634922>. Acesso em: 27 nov. 2022.; ALBRECHT, Christian Freire. **Além da carne assada sobre as brasas**: os elementos de experiência de consumo de churrasco. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração, Programa de Pós-graduação em Administração, 2010.

alimentos, incluindo a caixa de bombons como forma de sinalizar seu afeto e cuidado. É também no alimento que reside a frustração de Paulo ao não ter mais o escondidinho de sua mulher. Margarida, por outro lado, também expressa seu entrave ao autocuidado como resultado do sofrimento mental em que a adoecia, por exemplo, deixando apodrecer todos os alimentos frescos que recebia ou descartando a caixa de bombom e fazendo sempre café requentado. Os autores usam outra vez o recurso de uma sequência de retratos documentais para enfatizar a cotidianidade dos alimentos comprados por Marcos no pequeno armazém, como cebola, tomate, banana etc.

Já a sopa que Violeta oferece na boca da avó manifesta o respeito e o cuidado intergeracional. O espaço de cuidado de pessoas doentes ou qualquer limitação tem sido confinado a mulheres, sobretudo na maternidade. No filme, porém, Marcos compartilha a tarefa em um momento para que Violeta possa sair com sua amiga. É nessa situação que o personagem pôde compartilhar instantes com aquela parente que não pode mais comunicar-se verbalmente; ele também manifesta ali seu carinho por ela.

No filme, destaca-se um ingrediente fundamental da gastronomia afro-brasileira, sobretudo baiana: o azeite de dendê. Ele surge não como parte do cardápio dos personagens, mas como elemento simbólico e sobrenatural, elevando o sofrimento de Margarida em seu quarto. O dendê – ou óleo de palma – tem uma rica simbologia no sistema iorubá, conforme a tradição de candomblé⁸⁷. No filme, em uma das cenas mais expressionistas, vemos o azeite de dendê escorrer nas paredes do quarto de Margarida enquanto ela mais uma vez fuma, sangrando seu estado psíquico.

As bebidas não alimentícias e as substâncias químicas também têm lugar no filme, seja na movimentação das relações – ou não relações – de cuidado, seja nas sociabilidades e nos afetos. Na figura de Margarida e de Paulo, o fumo de cigarro industrial surge sempre associado à ansiedade e ao isolamento. As sequências encenando o uso repetitivo, cíclico e impulsivo de tabaco enfatizam o impulso contrário à vida, o isolamento e a tristeza. Margarida traga deitada no sofá, na mesa, em sua cama – logo ao acordar – e no banheiro, deixando as bitucas e as cinzas por toda parte. Assim, fumar se torna o gesto central do seu vazio existencial e abandono de si. Paulo, por sua vez, imprime nesse gesto a ansiedade da

⁸⁷ É fato que seu azeite é fartamente usado em diversas comidas de santo como elemento que traz energia, movimento, sobretudo na preparação do padê de farinha para oferenda a Exu, representando o sangue vegetal. Ver: ROQUE FILHO, Miguel. Ojé Sobalodoju Olukotun, do terreiro Tuntum da Ilha de Itaparica. Tem dendê tem axé. In: LÍRIO, Alexandre. **Dendê, ouro da Bahia**: mais que um óleo, um elemento ancestral. Correio da Bahia. 15 de agosto de 2020.

espera por Margarida, como quando a observa de longe, de dentro do carro; e o isolamento, mesmo quando cercado de gente e em um espaço de lazer.

Por outro lado, o fumo da maconha ou a cannabis aparece como parte das relações de cuidado, numa cena de intimidade, relaxamento e reflexão quando Violeta e Marcos dividem a rede (esta, também simbólica para o cotidiano de diversas localidades brasileiras, sobretudo na região nordestina). Sem trazer uma discussão ampla sobre o atual status jurídico corrente do uso da planta, o filme parece situá-la como um fato comum, ainda que reservado.

Já o refrigerante, assim como o cigarro, também foi inserido – por força da indústria – no cotidiano da família média brasileira. No filme, igualmente ele marca um espaço de sociabilidade, seja em eventos de lazer infantis ou religiosos. Na obra, acompanhamos sua distribuição logo no começo, nos flashbacks do aniversário de Paulinho, servido por uma suposta vizinha interessada em colaborar com os anfitriões.

A bebida alcoólica é outra substância com efeito psicoativo que surge incorporada na cotidianidade diegética, representada especialmente na cerveja; trata-se de um elemento de entretenimento e de sociabilidade. Nas cenas na laje, acompanhamos os copos serem enchidos pelo líquido dourado enquanto os personagens trocam histórias e compartilham alegria. Por outro lado, é também ingerida como uma espécie de fuga da crise matrimonial, como na cena do almoço no bar em que Marcos e seus dois amigos tomam longas goladas alternadas com olhares fixos no vazio. É a cerveja que movimenta o espaço reservado ao lazer entre as duas mulheres, Violeta e Cida, na “cervejinha de quarta”; no bar, acontecem paqueras e a protagonista encontra Paulo, o convidando para encontrar com Margarida depois.

O filme coloca esses elementos, de certo modo, como externos, podendo tanto se constituir como bem quanto como mal para a saúde mental ou física. Não são apresentados, porém, os prejuízos da inserção no cotidiano de substâncias tóxicas à saúde da população negra⁸⁸. De todo modo, sabe-se que o tabagismo, assim como o alcoolismo ou o etilismo, está

⁸⁸ A Organização Mundial da Saúde aponta que as doenças crônicas não transmissíveis foram relacionadas a 75% das mortes ocorridas no mundo em 2019. O tabagismo, o uso nocivo de álcool, a alimentação não saudável e não adequada e o sedentarismo, bem como as condições ambientais estão entre os fatores de risco monitorados pela Vigilância das Doenças e Agravos Não Transmissíveis, do Ministério da Saúde. O órgão também monitora o impacto das violências e dos acidentes. A poluição e a exposição a riscos ocupacionais também estão entre possíveis fatores. De acordo com a Pesquisa Nacional de Saúde (PNS) de 2019, 19,6% dos autodeclarados de cor preta e 17,5% daqueles que se identificaram como pardos consumiram abusivamente álcool nos 30 dias anteriores à entrevista, enquanto brancos correspondiam a 16% e indígenas 15,5%, em especial homens e jovens. O tabagismo foi identificado em 13,7% dos autodeclarados pretos e 13,5% dos autodeclarados pardos, contra 11,8% dos brancos. Ver: SILVA, André Luiz Oliveira et al. As cores do tabagismo: relação entre raça e consumo de tabaco no Brasil. *Revista Brasileira de Cardiologia*. 68 (1): e-151552. 2022. Vale menciona também que o excesso de açúcar, sal e sódio, ao lado da insegurança alimentar e a fome, afetam sobremaneira esse grupo

entre os principais fatores de risco de doenças crônicas não transmissíveis que afetam sobretudo a população negra brasileira, frequentemente ocorrendo por pressão social ou pelas condições dadas pelo ambiente socioeconômico, conforme enfatiza Fátima Oliveira (1998).

É, por fim, no gesto de acrescentar canela ao café, que é dado o título à obra. O ato consolida a chamada ao cuidado de Violeta com Margarida, substituindo: o cheiro do cigarro pelo aroma do condimento; o café requeitado pelo fresco; o isolamento pelo encontro e pelo carinho. É esse o aroma que abraça Margarida, sinalizando que ela está apta a carregar sua vida de axé.

Correa, Penha de Souza e Ramos (2018) recuperam a proposta de escritoras negras dos Estados Unidos ao criarem, em 1981, a editora Kitchen Table: Women of Color Press, entre as quais estão Audre Lorde e Barbara Smith. As pesquisadoras destacam como a iniciativa trouxe para a produção de narrativas a movimentação dos espaços das cozinhas como local de produção de revoltas contra o racismo.

Em entrevista às autoras sobre o curta-documentário *Merê* (BRASIL, 2017), a cineasta Urânia Munzanzu destaca o lugar da cozinha como espaço que espanta o fantasma da fome (não só do corpo), que frequentemente assombra a população da Diáspora Negra:

(...) é na cozinha que você começa a engendrar uma forma de manter a ancestralidade viva. (...) A cozinha para as mulheres negras foi o território possível para engendrar levante, revoluções e tudo isso. E isso permanece de alguma forma nas famílias negras que mantêm esse costume de se reunir, de fazer comida, seja para o santo seja para juntar a família. É na cozinha que você resolve problema (s/p).

Assim, os elementos do filme permitem enfatizar o papel da comida nas relações sociais de cuidado, de encontro e de memória, indo além de sua função biológica e alcançando resistências também políticas. A cozinha e o cozinhar constituem lócus do espaço inventivo compartilhado de modos de viver, de prazer e de resistir, “local para implementar formas de sociabilidade experimentais e mais abertas” (LAFUENTE, 2020). Como lembrou o escritor Mia Couto, colocamos ternura ou ódio no alimento ao cozinhar. “Na panela, se verte tempero ou veneno. Cozinhar não é apenas serviço. Cozinhar é ou também pode ser modo de amar os outros”, diz em *O fio das Miçangas* (2009. Grifo meu).

populacional, configurando o que Llaila O. Afrika denomina de nutricídio (em African Holistic Health. Eworld, 2012).

2.4 ENTRE NÓS: AUTOCUIDADO ENTRE MULHERES NEGRAS

Em oposição ao modelo ocidental, em que o “eu” existe em oposição ao outro, bell hooks – em consonância com Glissant –, fala de um eu-relação, conforme depreendeu de seus ancestrais negros do Sul não escolarizado. “O eu não como um eu, mas a junção de muitos ‘eus’, o eu como a incorporação de uma realidade coletiva passada e presente, família e comunidade” (2017, p. 78).

Conforme tenho pontuado neste trabalho, hooks é uma das autoras que defende a solidariedade entre nós como uma das mais potentes ferramentas de resistência contra a colonização. No ensaio *O olhar opositor: mulheres negras espectadoras* (2020), a professora destaca, por exemplo, a construção de um olhar de solidariedade no filme *Ilusões* (EUA, Julie Dash, 1982). Ele está justo entre a protagonista Mignon Duprée (Lonette McKee), que insiste em seus laços com a comunidade negra, e a jovem cantora negra, Esther Jeeter. Também os gestos de afirmação observados por hooks (2020) – como trocas de olhares de reconhecimento e de amparo entre as duas personagens – são vistos em *Café com Canela*, sobretudo em toques reiterados entre as protagonistas. Vale dizer que a própria autora sinaliza que essas resistências são sempre mutáveis – como também foi pontuado até aqui – e estão sempre se refazendo, segundo os poderes que se atualizam na atualidade.

O enredo de *Café com Canela* gira em torno de duas mulheres que, em diferentes momentos da vida, trocam suporte de modo a garantir a superação de suas dores e lutas. O luto, em foco, não se resolve individualmente. Apesar de estar no movimento de cuidar dos outros, Violeta é cuidada e se cuida. Os diretores também optam por mergulhar no universo subjetivo da personagem através de efeitos especiais. Os toques, as ações, as trocas de olhares entre elas e demais movimentos corporais do filme falam mais do que o diálogo em si. De todo modo, a obra não se limita a mostrar, mas nos conduz a sentir, salientando a potência das relações entre mulheres negras não mais a partir de subordinação, mas no lugar da reciprocidade. Isso seria constituir quilombos, como defende Beatriz Nascimento (1966 in 2018), que são instrumentos ideológicos do sonho da liberdade e da cidadania plenas dos povos negros. Isso está na construção de modos de viver e de se relacionar que tentam romper com a lógica da violência, da inimizade, além de ter como base a valorização da ancestralidade africana.

Essa relação, então, prescinde um outro lugar para a relação com o corpo, proporcionando não apenas o falar do corpo, mas que o próprio corpo fale por si. O cuidado,

então, é expresso de múltiplas formas. Na laje, Violeta busca manter contato físico e usa o olhar para indicar seu apoio e acolhimento, bem como Margarida devolve o agradecimento. É no espaço da retribuição que Margarida começa a sinalizar sua recuperação, como quando deixa uma rosa em sua porta após a morte de Dona Roquelina.

Diante da dificuldade de encontrar uma brecha para um diálogo com Margarida, resignada em seu luto, Violeta busca construir outras maneiras de acessá-la. O café com canela, como já apresentado, traz um elemento especial ao paladar de Margarida. Nessa direção, defendendo o conceito de “dororidade” em oposição ao de sororidade, Vilma Piedade (2017) advoga por uma maneira de unir e criar irmandades entre as sujeitas confinadas nas ausências. O reconhecimento da dor vivida por Margarida, então, mobiliza Violeta a atravessar diversas vezes a cidade, a extrapolar o limite da própria vida (como a advertiu seu marido) e a se responsabilizar pelo cuidado da outra como uma forma também de cuidar de si. Ao entregar uma rosa vermelha por dia em sua porta, Violeta traz gradualmente vida para aquele ambiente tomado pela melancolia. O ato da faxina em dupla também transforma o lugar e abre espaço para um novo começo. Nesse sentido, Lima (2012) destaca que Oxum preocupa-se em manter a limpeza, o bom aroma do ambiente, o frescor dos alimentos, avaliando-os como valores intrínsecos ao cuidado.

Há momentos em que o diálogo é o mais relevante na cena. Margarida apresenta a sala de cinema – onde a vimos logo no início do filme – como o espaço em que pode reservar para si, construindo ali o seu lugar terapêutico. É nesse trecho que também demarca sua posição como espectadora sujeita à experiência de ver os filmes e as transformações subjetivas provocadas por eles.

Quando a gente entra naquela salona, sente logo um cheiro diferente, mais ou menos familiar, mais ou menos aconchegante, mais ou menos perturbador, e dá logo um friozinho na barriga. Quando a luz apaga, esse frio na barriga aumenta, dá um pouco de insegurança. Mesmo sabendo que aquele espaço está cheio de gente, você se sente sozinho diante da tela. É como se cortasse a ligação que você tem com a segurança das suas certezas, e lhe jogassem de cabeça pra viver uma nova experiência que você não sabe onde vai dá. Um bocado de gente fala que o cinema existe pra você esquecer da sua vida, dos seus problemas e viver um mundo mágico longe da sua realidade. Eu não acredito muito nisso não. Cinema é experiência. Pra mim, um bom filme é aquele que joga na sua cara seus poderes, suas limitações, suas angústias. Um bom filme antes de tudo, quer te experimentar, quer ser experimentado. E quando isso acontece... Ah, você perde o chão, perde a linha, perde a vergonha, e transcende. É no escuro, diante da imagem e dominada pelo som, que você consegue ficar, finalmente, diante de si mesmo e escutar aquilo você nunca teve coragem de falar para si. É nessa hora que você se encontra e se perde de uma vez por todas, sem máscara e sem fantasia, mesmo que seja por alguns minutos. Quando o filme acaba e as luzes se acendem, tudo fica diferente, vazio... Aquele que

se sentou na poltrona nunca mais vai levantar; aquele que levantou é outro, é novo. É louco, né?! (*Café com Canela*, Monólogo de Margarida).

Por sua vez, a relação de Margarida com o espelho, com o pente e com os seus cabelos materializa a dissociação do eu de sua aparência, processo inerente à violência colonial (FANON, 2008). Ela chega a tampar o espelho com um lençol, dando lugar ao vazio, à ausência. Em oposição, Violeta se olha com carinho ao se maquiar para a “saidinha de quarta”, mirando a beleza que já reconhece em si. Fanon tem enfatizado esse processo de recuperação de si em um novo regime existencial; fora da paixão narcísica que caracteriza a modernidade, não deve se construir de modo atomizado, mas em diálogo, em relação. A realização de um autoconceito em relação e a construção de vínculos solidários são faces da mesma moeda. Buscando pistas para a superação do ódio de si – imposto pelo regime colonial –, Fanon defende: “A consciência de si não é o fechamento à comunicação. A reflexão filosófica nos ensina, ao contrário, que ela é a garantia de comunicação” (FANON, 2022, p. 248), diz.

Mbembe, por sua vez, salientou, “O autorretrato só é possível se o corpo estiver envolvido em um vínculo social com outros corpos; se houver disposição para dar lugar às marcas do tempo na carne” (2022, p. 97). Mbembe afirma que ainda não foi escrita a história da sexualidade da África, mas quando essa for, não mais estará em torno da repetição e da diferença, mas da “da alegria e da celebração” (2022, p.97)⁸⁹.

Com Violeta e Margarida, temos mulheres negras de diferentes gerações, distintos formatos de corpo e, sobretudo, variadas texturas de cabelo, formatos de nariz e tons de pele. Nilma Lino Gomes (2019) enfatiza que esses elementos são determinantes na classificação racial brasileira. Sobretudo o cabelo, que pode ser mais facilmente manipulado, se constitui enquanto signo, podendo ser tanto usado para encobrir ou para violentar a identidade étnico-racial (com alisamentos agressivos ou com atribuições racistas como “ruim” e “sujo”) como

⁸⁹ “De mais a mais, a história da sexualidade na África ainda não foi escrita. Quando for escrita, não será uma história de repetição, nem mesmo necessariamente de diferença, ainda que exista, mas, sim, uma história da gemelaridade e da inversão, da alegria e da festa. Será a história do que necessariamente vai além das atribuições originais para melhor manifestar o princípio da ambivalência. Será a história da luta entre o sujeito e seu corpo – cujo desafio, a cada vez, é inaugurar novas possibilidades expressivas, é trazer singularidades à tona, por meio da composição” (MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. São Paulo: N-1, 2022). Sobre “gemelaridade”, com base na antropóloga panafricanista Marimba Ani (1994), Mendonça et al (2022) explica que se trata de um princípio de complementaridade, ou seja, uma alma feminina e outra masculina em cada ser, conforme conta a mitologia do povo Dogon, tradicional etnia da região do Mali, na África Ocidental. Segundo esse saber, em oposição ao “Amma”, ser íntegro, o ser “Yuguru” não teria esperado o tempo da gestação e se descolou prematuramente do útero, nascendo por conta própria, insensível e limitado, fragmentado e conflituoso, constituindo-se como ameaça à humanidade.

para afirmá-la, a exemplo do movimento *black power* dos anos 1990 e do que assistimos no curta experimental *Kbela* (Dir. Yamin Thayná, Brasil, 2015).

No filme, acompanhamos paralelamente Violeta e Margarida lavarem seus cabelos, observando as pontas de seus dedos acariciando suas raízes literal e figurativamente. Também acompanhamos Margarida atirar para longe, num primeiro momento, seu pente garfo, elemento simbólico de um cuidado singular com o cabelo crespo também valorizado no movimento *black power*. Momentos depois, já engajada no cuidado de si, Margarida recupera o pente no chão, retira o lençol do espelho e volta a se pentear com carinho, concretizando o sentimento de autovalorização.

Vale observar, porém, que seria uma conclusão muito primária afirmar que o uso de perucas lisas por Cida seja unicamente uma resposta passiva à imposição da estética branca. O uso de perucas, bem como turbantes e tranças, tem sido apropriado por movimentos culturais para hackear tal dominação. Nos Estados Unidos, em Moçambique e cada vez mais também no Brasil, a multiplicidade de penteados tem sido uma característica cada vez mais marcante em grupos de mulheres negras. A afirmação do crespo segue vigente quanto mais determinadora e violenta for (fazendo com que mulheres negras sintam-se envergonhadas, percam oportunidades ou sejam violentadas por usar o cabelo natural), mas esses movimentos também guardam a potência de tomar de assalto a recusa do padrão de beleza colonial para se movimentar entre várias possibilidades de lidar com o próprio corpo.

Vale também acrescentar a vaidade de Dona Roquelina apoiada por Violeta, que continua a cuidar de suas unhas, pentear seus cabelos e adorná-la com joias e adereços. Ainda que acamada, Violeta coloca em prática o enaltecimento de sua mais velha e a prepara com dignidade para sua partida, sendo esses valores próprios das tradições negro-africanas.

Ainda sobre o debate estético, reconhecemos que a literatura de Toni Morrison há muitos tem sido uma ferramenta de sensibilização sobre a relação entre o processo de “dessemelhança” branca e a constituição do pensamento e do conhecimento, destacam Barros e Freitas (2018). Já em seu romance de estreia, *O olho mais azul*, publicado pela primeira vez em 1970, Morrison contrapõe as diferentes respostas subjetivas de grupos racializados (aqui, negros, mas também indígenas, asiáticos, muçulmanos, ou seja, aqueles tidos como outros), sobretudo na relação com o espelho.

Indo além da afirmação estética, a “saidinha de quarta” pactuada por Violeta e Cida afirma a autonomia e o lazer como parte do cuidado de si, à medida que elas próprias definem radicalmente que suas vidas não serão feitas apenas de trabalho, mas também de alegria, de

descanso e de lazer. É ao lado do bar para onde vão que ocorre um tradicional samba de roda de Cachoeira. O grupo de pessoas que acompanha o samba – todas figurantes – é majoritariamente composto por mulheres de várias idades. Outras vez, os diretores lançam mão de uma linguagem mais documental e sensível para apresentar a roda que ocorre paralela à trama. Muniz Sodré (2017) destaca que, na música tradicional africana (e, portanto, da Diáspora), a música e a dança são interdependentes e ativam a interação entre as pessoas e entre o mundo visível (o *aiê*, em nagô) e o invisível (o *orum*), constituindo o mundo das formas.

Sodré (2017) defende que a dança conduz a alegria – que liberta cada um de si mesmo –, sendo a roda a performance da dança cósmica que afirma o corpo coletivo. Ele acrescenta que o ritmo da festa e da dança organizam simbolicamente o espaço em que o dançante afirma sua autorrealização e potência de vida. Sodré localiza no ritmo e na dança os elementos que conectam corporalmente os territórios negros. Portanto, podemos afirmar que esse jogo de afirmação da vida realizado através da dança se constitui como ação genuína de autocuidado. Nesse sentido, no desfecho da trama, quando Margarida finalmente entra no então sempre fechado quarto de Paulinho e enfrenta sua dor – agora apoiada por uma comunidade de cuidado –, sua atitude é dançar, instaurando a si um novo começo.

Interpretando Frantz Fanon, Prestes e Vasconcellos (2013) propõem pensar os sentidos de resiliência como compromisso social. Logo, está para além da saúde individual de buscar superar as feridas; está para além da fixação com um passado de dores. Em verdade, está em alcançar a liberdade para sintonizar-se no presente, na realidade social, no compromisso consigo e com o (a) próximo (a), tomando sanções em prol da igualdade e do fim das opressões. Essa formulação nos permite, então, incluir como parte elementar das atividades de cuidado do colonizado a luta contra a opressão colonial. Ou seja, ainda que “confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”, como observa Neusa Santos Souza (1990), a mulher negra que afirma sua identidade tem também a “experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (p. 17).

CONCLUSÃO: NAS BORDAS DO FIM DO MUNDO, A POÉTICA NEGRA FEMINISTA

Denise Ferreira da Silva (2021) tem um projeto ousado. Para interpretar a ausência da figura da mulher negra no discurso e na estrutura de poder, ela evoca a interpretação de Nahum D. Chander de W.E.B DuBois de tê-la como X, um Hack, também evoca a “carne feminina desgenerificada” da mulher negra escravizada de Spillers; ou o sexual no corpo – escravo e nativo – feminino. Em suas interpretações jurídicas, econômicas e éticas na tradição de pensamento dominante – o qual têm sido subjugados sistematicamente os povos negros e indígenas, é nessa figura ausente nesse sistema que a autora aposta como guia para uma possível perturbação e dissolução definitiva da forma do sujeito patriarcal. Forma-patriarca, explica, trata da “condição formal de enunciação de qualquer sujeito jurídico (político), incluindo os sujeitos sociais (raciais, de gênero-sexo)” (p. 205), em diálogo com ideia de arqui-escritura de Derrida e a imagem dialética de Walter Benjamin⁹⁰. Nessa direção, a mulher negra (e indígena, insiro) é o excesso, o ausente.

A arkhé-forma do sujeito emergente no momento da decisão/determinação, a forma-patriarca é o molde sobre o qual qualquer enquadramento de uma entidade decisória deve se encaixar: aquele que sabe (Descartes); julga (Kant), reconhece (Hegel) e mede (ciência). Quando empregada para hacker a forma-patriarca, X expõe as funções do poder colonial e patriarcal nas camadas externas da figura filosófica do sujeito (no registro epistemológico da verdade), do cidadão (no registro jurídico do direito) e do humano (no registro ético do valor) (FERREIRA DA SILVA, 2021, p. 2006).

A filósofa sugere três momentos para o hackeamento: a tradução, a transposição e a transformação. Ferreira da Silva reconhece o infinito de possibilidades de emergência – citando a experiência do poeta de Édouard Glissant –, de modos de existir e de fazer ativados a partir desse vazio de valor do X no mundo tal como ele é – que ela chama de Mundo Ordenado – rumo a um Mundo Implicado.

A Poeta Negra Feminista, então, pode trazer o fim do mundo produzido pelas ferramentas da razão, pois espreita além do horizonte do pensamento, onde a historicidade (temporalidade/interioridade), mapeada pelas ferramentas da razão universal, sempre produz violência (FERREIRA DA SILVA, 2020, p. 92).

⁹⁰ Ver BENJAMIN, Walter. **Passagens** (Vol. I ao III). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Feminista, portanto, aqui não trata de uma identidade, mas de um comprometimento ético e político com a destituição das opressões sexuais e de gênero na criação de paradigmas políticos e de modelos radicais de mudança social que enfatizam tanto a mudança coletiva quando individual (hooks, 2021, p. 368).

Assim, mediante à linguagem do colonizado – como Fanon salientou diversas vezes – e às lógicas que a colonialidade nela carrega, nos permitimos, através do exercício poético, subverter a ausência em que a Negridade ocupa ou no qual é confinada. “Assim, de fora do mundo como o conhecemos, a Poética da Negridade seria capaz de anunciar uma variedade de possibilidades” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 71).

Considerando a finitude do mundo, Mbembe (2021) estende a ideia de democracia aos demais seres vivos que nele habitam, não mais guiados por uma universalidade, mas por um “em comum”, que ele chama de pacto de cuidado. “No centro desses pactos de cuidado, está, já de saída, o dever de restituição e de reparação, os primeiros passos para uma verdadeira justiça global” (p.61). Abrindo o caminho para o passante, Mbembe vai ao encontro de Glissant ao defender a recomposição das relações, no sentido de viver a plenitude das diferenças,

No plano das artes plásticas, por exemplo, o criador colonizado, que quer produzir obra nacional a qualquer custo, restringe-se a uma reprodução estereotipada dos detalhes. (...) esses criadores esquecem que as formas de pensamento, hábitos alimentares, as técnicas modernas de informação, de linguagem e de indumentária reorganizam dialeticamente o cérebro do povo, e que as constantes que foram a salvaguarda durante o período colonial estão sofrendo mutações terrivelmente radicais. (GLISSANT, 2022, p. 225).

A ação poética do mundo, então, nos serve como “olho de Ifá”, como argumenta Abdias do Nascimento (2020), afastando-se do racionalismo europeu e da mecânica estadunidense, “que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória histórica e espiritual no mundo” (p. 101)

O cuidado de si e de sua comunidade não constrói a revolução por si só, mas oferece ferramentas para que ela seja feita. Afinal, “Não basta escrever um canto revolucionário para participar da revolução africana, é preciso fazer essa revolução com o povo. Com o povo, e os cantos virão por si mesmos” (SÉKOU TOURÉ, 1959 *apud* FANON, 2022, p.207), construindo caminhos para o sentimento quilombola estimulado por Beatriz do Nascimento “uma possibilidade nos dias de destruição” (1997 in NASCIMENTO, 2018, p190).

Conforme Muniz Sodré destacou e tentei mobilizar ao longo desta escrita, nesse processo civilizatório, nas imagens, o sensível opera o afeto coletivo e a política das emoções “faz emergir o ser comum como possibilidade de inscrição do diverso na trama das relações sociais, para além das medidas fechadas da razão instrumental e da lei estrutural do valor, o capital” (SODRÉ, 2016, p. 15). Buscando relacionar (e não mais a opor) a afetividade da razão (e conversando com Herman Parret, George Simmel, Scheler, Heidegger e Wittgenstein), Sodré aponta a perspectiva de não mais definir a sociedade a partir da otimização econômica, como têm determinado as elites culturais históricas, mas a partir de jogos de cultura, que apostariam no infinito, na indeterminação: “No lugar, portanto, de uma comunidade argumentativa e consensual, produtora de normas (...), emerge uma comunidade afetiva, de base estética, em que a paixão dos sujeitos mobiliza a discursividade das interações” (SODRÉ, 2016, p. 66).

Barros e Freitas (2018) valorizam, por exemplo, produções como o curta *Noirblue – Deslocamentos de uma Dança* (Ana Pi, 2017, Brasil), que colocam em crise “uma universalidade sensorial e estética de existir do mundo”. Os autores evocam a afrofabulação de Tavia Nyong'o, a fabulação crítica de Saidiya Hartman e ainda a análise crítica de Kara Keeling sobre a fabulação no cinema moderno de Deleuze (2007)⁹¹. Com essa base, buscam defender a fabulação no cinema negro – projeto em construção (OLIVEIRA, 2016) – como uma “estesia compartilhada”, “uma intensa afirmação de uma presença performativa do corpo negro e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens representativas dos corpos negros” (p. 107). Esses corpos desafiam o entendimento de representação, o “falar por” – que é político – e mostram ou supostamente retratam, ou seja, algo mais próximo da atuação artística. Para os autores, é na ausência que encontramos um terreno para criação; é no opaco em que o que nunca unifica, singulariza, como defende Glissant (2005): “a opacidade do diverso que anima a transparência imaginada da Relação” (p. 54), apontando caminhos para sair da barbárie.

A análise apresentada ao longo desta dissertação, portanto, localiza *Café com Canela* nesse bojo de produções de imagens que valorizam as nossas experiências de resistências comuns, diárias e familiares (tanto enquanto parentesco quanto em intimidade ou

⁹¹ Barros e Freitas se baseiam em DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007; KEELING, Kara. “‘In the interval’: Frantz Fanon and the ‘problems’ of visual representation.” **Qui Parle**, vol. 13, no. 2, 2003.; NYONG'O, Tavia. “Unburdening Representation.” **The Black Scholar**, vol. 44, no. 2, 2014 e HARTMAN, S. *Vênus em dois atos*. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

proximidade), ousando sonhar o fim do mundo como o conhecemos a partir do aqui e do agora. Busquei lançar mão do olhar positivo sugerido por hooks, reconhecendo as relações simbólicas construídas no filme com valores, saberes e formas contidas nos repertórios negros (sobretudo a partir do meu próprio lugar) para a construção de narrativas sobre o cuidado de si e dos seus como um valor emancipatório para as comunidades, em especial, para as mulheres negras frente à dominação racista e sexista.

Observou-se em *Café com Canela* a incorporação na forma a partir do familiar, mas também do território singular (o Recôncavo Baiano), destacando as aproximações e as diferenças das experiências negras na Diáspora Africana. Para essa leitura sobre o cuidado que ganha forma no filme, buscou-se analisar aspectos relacionais entre espaço, objetos, hábitos e personagens, a dizer: a vizinhança, a casa, a alimentação e a relação entre as personagens. Compreendendo o autocuidado como um comportamento que conversa com as demais relações de cuidado, posso dizer que ele está presente em todos esses aspectos. O reconhecimento do outro e de si no fortalecimento do grupo, na valorização da própria história e da ancestralidade, entre outros elementos, culminam em uma relação mais positiva e propositiva com a própria imagem, corpo e subjetividade.

Café com Canela não é a resposta definitiva, amarrada, mas é uma busca inventiva da liberdade por sujeitos objetos de suas próprias verdades a entrarem em jogo com as verdades dos demais. Opaco, valorizando a complexidade e a infinitude da linguagem, jogando com a estética do cotidiano, o filme preza por um sentido ético da alegria e outros valores contidos nos saberes tradicionais de matriz africana; e termina por nos contar, sem precisar dizer, que temos tido, no processo coletivo, ferramentas potentes para construir um amanhã após o fim do mundo da supremacia branca.

Quem sabe, então, veremos os filmes que gostaríamos de ver.

BIBLIOGRAFIA

AVELAR, Joyce; GABRIELA, Paula. Entre nós: fortalecendo o vínculo e o cuidado entre mulheres negras. **Conselho Regional de Psicologia do Distrito Federal**, 27 de jul. 2020. Disponível em < <https://www.crp-01.org.br/notices/8745>>. Acessado em 9/6/2021.

BARROS, Luan. M. de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 97–121, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.20262. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20262. Acesso em: 15 dez. 2022.

BIROLI, Flávia. Público e privado. In: Miguel, L.F e Birolí. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOGLE, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies & bucks: an interpretative history of blacks in American films**. New York: Bantam Books, 1973

BONA, Denetem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2020.

BONOMO, Juliana Resende. **O que é que a quitandeira tem?: um estudo sobre a memória e a identidade das quitadeiras de Minas Gerais**. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-), Rio de Janeiro, 2014.

BORGES-DUARTE, Irene. **Cuidado e afetividade em Heidegger e na análise existencial fenomenológica**. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: NAU Editora; Lisboa: Editora Sistema Solar - chancela Documenta, 2021.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BRITO, Maíra de Deus. **Não, ele não está**. Curitiba: Appris, 2018

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, L.A.; FERES JR, J.; PORTELA, P.E. Gênero e raça no cinema brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** (ANPOCS), Volume: 36, Número: 106, Publicado: 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/3610611/2021>. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/YNhtmqLxsbJDK5pspvV35gD/?lang=pt>>. Acesso em 29/04/2021.

CARNEIRO, Fernanda. Nossos passos vêm de longe. In: WERNECK J, MENDONÇA M, WHITE E C (orgs.). **O Livro da Saúde da Mulher Negra: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Pallas/Criola/Global Exchange, 2006.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do Outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo: FEUSP, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos (org). Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do Cinema Novo. In: PENHA DE SOUZA, Edileuza. **Negritude, cinema e educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

_____. **Cinema Negro Brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2022.

CAVALCANTE, Denise Moraes. Imagens do cotidiano no cinema Brasileiro: olhar sobre a casa: análise dos filmes Eu, tu, eles e Abril despedaçado. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhas**. 9a edição. Petrópolis: Vozes, 1997.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v.31, n. 1, p. 99-127. 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORREA, Marisol Adelaide, PENHA DE SOUZA, Edileuza, RAMOS, Carla. Merê: territórios e territorialidades do cinema de cozinha. **Revista do CEAM**, 4(1), 117–132. 2018, <https://doi.org/10.5281/zenodo.2648122>

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CRUZ, Simone; DORDEVIC, Jelena. Proteção, autocuidado e segurança de defensoras de direitos humanos: uma perspectiva feminista e de mulheres negras. Sur - **Revista internacional de direitos humanos**. V.17. N.30. São Paulo: agosto de 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 31: 87-110. 2008. Disponível em <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/9620>>. Acessado em 11/12/2022.

DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016

DIWARA, Manthia. Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. In: MAST, Gerald. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. 6 ed. Nova York: Oxford University Press, 2004.

_____. **Em busca da África**. Zahar: São Paulo, 2022.

DOS SANTOS, Matheus Araujo dos. O que o cinema quer da gente é coragem: negridade e dissidência sexual & de gênero nas produções da Rosza Filmes. In: REBECA, 18, ano 9, n.02, pp. 158-173. jul-dez, 2020. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/704>>. Acesso em: 01/12/2021.

_____. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. Logos, [S.l.], v. 27, n. 1, jun. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/51522>>. Acesso em: 10 jan. 2021. Doi:<https://doi.org/10.12957/logos.2020.51522>.

EGEL, Cíntia; PEREIRA, Bruna Jaquetto C.; A organização social do trabalho doméstico e de cuidado: considerações sobre gênero e raça. **Revista Punto Género Nº5**. Noviembre de 2015.

EL PAÍS. Angela Davis: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2xPURFK>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2003.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. **O reggae de cachoeira**: produção musical em um porto atlântico. Orientadora: Angela Luhning. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERNANDES, Camila. “O tempo do cuidado. Batalhas femininas por autonomia e mobilidade. In: RANGEL, Everton; FERNANDES, Camila; LIMA, Fátima (orgs.). 2018. (Des)prazer da norma. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

_____. Hackeando o sujeito: feminismo negro e recusa além dos limites da crítica. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella; ARIAS, André. **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo Edições; São Paulo: N-1 Edições, 2021.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **Sobre os candomblés como modo de vida**: imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. Ensaios filosóficos. Vol 13. P. 153-170, 2016.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, M. Michel Foucault: ética, sexualidade, política. (Org.: Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. História da sexualidade 3: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. Une esthétique de l'existence (entretien avec A. Fontana), Le monde, 15-16 juillet 1984, p. XI. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento, pp. 1-5. Acesso em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/estetica.pdf>

FRANÇA, Alex. Por uma crítica de cinema afrocentrada. In: FRANCISCO, Clébson (org.). Negritude infinita: o cinema é negro. Fortaleza: Casa Mata, 2020. Disponível em: https://issuu.com/acasamata/docs/negritude_infinita_2405202.

FRANCO, T. B.; ELIAS MERHY, E. Cartografias do Trabalho e Cuidado em Saúde. **Tempus – Actas de Saúde Coletiva**, v. 6, n. 2, p. Pág. 151-163, 30 abr. 2012.

FRASER, Aleya; TYLER, Shakara. Womanism and agroecology: na intersectional práxis seed keeping as act of political welfare. In: GODFREY, Phoebe; TORRES, Denise (org.). Emergent possibilities for global sustainability: intersections of race, class and gender. New York: Routledge, 2016.

FREITAS, Kênia. Cinema negro brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

GARZA, Alicia. Self-Care Isn't Indulgence. It Gives Us Space to Dream Up a World Free of the Pain We Endure. ELLE. Black Lives Matter Co-Founder Alicia Garza on 'how we come together when we fall apart.'. 30 de outubro de 2020. <https://www.elle.com/culture/a34507841/alicia-garza-the-purpose-of-power-excerpt/> Ver

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava**: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1998.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____. **Poéticas da Relação**. Trad. Marcela Viera e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOLDEN, Marita. **The strong black women**: how a myth endagers the physical and mental health of black women. Mango Publishing, EUA: 2021.

GOMES, Juliano. A fita branca. **Revista Cinética**. 17 de setembro de 2017. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>.

_____.; INGÁ LIMA, Marina; NOGUEIRA, Calac; GUIMARÃES, Victor. “Aqui não se anda só” – Entrevista com Ary Rosa, Glenda Nicácio e Moreira. **Revista Cinética**. 19 de março de 2021. <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-com-ary-rosa-glenda-nicacio-e-moreira-2021/>

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a razão** - Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. São Paulo: Autêntica, 2007.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin: uma rainha africana no Brasil**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUTIÉRREZ Z, I.; CASTRILLÓN, B. MONTOYA,. F. . **Spinoza "en medio" de Deleuze**. Sobre la identidad magisterial y el cuidado de sí . Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación, Mendoza, AR, v. 5, n. 1, p. 1–17, 2020. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/saberesypracticas/article/view/3320>. Acesso em: 16 oct. 2023.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. SOVIK, Liv (org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **Familiar Stranger: A Life Between Two Islands** (Série: Selected Writings). Schwarz, Bill (org.). Durham, NC: Duke University Press Books, 2007.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

_____. **A sedução e as artimanhas do poder**. Trad. Fernanda Silva e Sousa e Marcerlo R S Ribeiro. O ventre do mundo: uma nota sobre os trabalhos das mulheres negras. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Crocodilo & N-1 edições, 2022.

_____. O fim da supremacia Branca. Trad. Cecília Floresta; DU BOIS, W.E.B. O cometa. Trad. André Capilé. São Paulo: Fósforo, 2021a.

HIRATA, Helena; GUIMARÃES, Nadya Araujo. Cuidado e Cuidadoras – As Várias Faces do Trabalho do Care. 2012. Editora Atlas S.A.São Paulo

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOLDSWORTH, Amy; Lury, Karen; Tweed, Hannah C. Discourses of care: media practices and cultures. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK J, MENDONÇA M, WHITE E C (orgs.). **O Livro da Saúde da Mulher Negra: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Pallas/Criola/Global Exchange; 2006.

_____. **Anseios**. São Paulo: Editora Elefante, 2019a.

_____. **Erguer a voz**: Pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019c.

_____. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019d.

_____. **Escrever além da raça**: Teoria e prática. São Paulo: Elefante, 2022.

IBGE: **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Em média, mulheres dedicam 10,4 horas por semana a mais que os homens aos afazeres domésticos ou ao cuidado de pessoas. 2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/27877-em-media-mulheres-dedicam-10-4-horas-por-semana-a-mais-que-os-homens-aos-afazeres-domesticos-ou-ao-cuidado-de-pessoas>. Acesso em: 27 maio 2021.

KALTEFLEITER, Caroline K.; Alexander, Karmelisha M. Self-care and community: Black girls saving themselves. In: Halliday, Aria S. (Org.). *The black girlhood studies collection*. Toronto ; Vancouver : Women's Press, an imprint of CSP Books Inc., 2019.

KERGOAT, Danièle. O cuidado e as imbricações das relações sociais. In: ABREU, Alice Rangel de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa (Org.). *Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad.: Jess Oliveira. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAFUENTE, Antonio. Na cozinha, convite à imaginação pós-capitalista. **Outras Palavras** (Portal). 11 de agosto de 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/pos-capitalismo/na-cozinha-um-convite-a-imaginacao-pos-capitalista/>

LIMA, Luís Filipe. **Oxum** (Coleção Orixás). Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Denilson. **A Delicadeza**: Estética, Experiência e Paisagem. Brasília, ED. UnB, 2007

LOPES, Fernanda. Experiências desiguais ao nascer, viver, adoecer e morrer: tópicos em saúde da população negra. In: BATISTA, L. E.; KALCKMANN, S. (Org.). *Seminário saúde da população negra estado de São Paulo, 2004*. p. 53-101. **Temas em Saúde Coletiva**, 3. São Paulo: Instituto de Saúde, 2005.

LORDE, Audre. *A transformação do silêncio em linguagem e ação*. Irmã Outsider. Ensaios e Conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MACHADO, Taís de Sant'Anna. **Um pé na cozinha**: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia); Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MBEMBE, Achille. **Políticas de Inimizade**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Manual de doenças mais importantes por razões étnicas na população brasileira afro-descendente**. Brasília: Ministerio da Saúde, 2001.

MISSAGIA, Juliana. Ética do cuidado: duas formulações e suas objeções. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: **Mulheres na Filosofia**. V.6 N.3, 2020. Acessível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/etica-do-cuidado>.

MOLINIER, Pascale; PAPERMAN, Patricia. Cuidado, interseccionalidade e feminismo. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 17–33, 2014.

MOREIRA, Safira. Eu, minha mãe e Wallace. Iris - **Revista digital de cinematografia brasileira**. Edição 00. Fevereiro de 2021. Disponível em <https://iriscine.com/anteriores/eu-minha-mae-e-wallace/>.

MORTARI, Luigina. Filosofia do cuidado. Tradução de Dilson Daldoce Junior. São Paulo: Paulus, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz; UCPA - União dos Coletivos Pan-Africanistas (org). **Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual**: Possibilidades nos dias da destruição. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.

NICÁCIO, Glenda. Glenda Nicácio sobre “Café com Canela” e o Recôncavo: “Cachoeira é plano A, B e C. [Entrevista a Luisa Pécora]. **Mulher no Cinema**. 18 de set.2018. Disponível em < <https://mulhernocinema.com/entrevistas/glenda-nicacio-fala-sobre-caffe-com-canela-e-filmar-no-reconcavo-ficar-em-cachoeira-e-o-plano-a-b-e-c/>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

NYONG’O, Tavia. **Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life**. New York UP, 2018.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2008, v. 16, n. 2 [Acessado 24 Agosto 2022] , pp. 305-332. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200002>>.

OLIVEIRA, Fátima. **Oficinas Mulher Negra e Saúde**. Manual. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

OLIVEIRA, Janaína. Cotidiano singular. Olhar: Janaína Oliveira. **Catálogo da Mostra "Cinema Brasileiro: Anos 2010 - 10 olhares"**. Publicado em abril de 2021. Acesso em 28/05/2021. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-6-jana%C3%ADna-oliveira>.

OXFAM BRASIL. **Tempo de cuidar**: Sumário Executivo. Janeiro de 2020.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Javali, 1ª edição, 2018.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. **Economia do cuidado**: marco teórico-conceitual (Relatório de pesquisa). Brasília: IPEA, 2016.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2019. Sodré 2002.

RAGO, Margareth. Narcisismo, sujei o e est ticas da existência. *Revista Verve*. n. 9 (2006): **Verve**, p. 236-250. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5147>>.

RANCI RE, J. **Aisthesis**: cenas do regime est tico da arte. Tradu o Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021a.

_____. **O método da cena**. Tradu o Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021b.

ROSA, Ary; GARRET, Adriano. “O público optou por ver a beleza do afeto”, diz diretor de Café com Canela. **Entrevista ao Cine Festivais**. 24/11/17. <https://cinefestivais.com.br/ary-rosa-fala-sobre-cafe-com-canela/>

ROSA FILMES/ARCO DISTRIBUIDORA. **Café com Canela**: Caderno pedagógico. 2019. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/1encybWoebAxUyxI7V2hdWh0jHooWHgnj/view>>. Acessado em 4/3/21.

SAITO, Yuriko. **Aesthetics of the Familiar**: Everyday Life and World-Making. Oxford University Press, 2017.

SANTOS, Milton et al. **Território e sociedade**: entrevista com Milton Santos. São Paulo: Editora Funda o Perseu Abramo, 2000

SANTOS, Miriam de Oliveira; SOUZA, Juliana Borges de. A comida como afeto, conforto e refúgio: entendendo o ato de comer em tempos de pandemia. *RACA – Revista de Alimenta o e Cultura das Américas*, vol. 2, n. 2, 2020.

SHAMBU, Girish. Por uma nova cinefilia. 2020. **Revista Cinética**. 28 de abril de 2020. Acesso em: 15/03/2021. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shamb>.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

SILVA, Vinicius. R. C. da; FLOR DO NASCIMENTO, W. Políticas do amor e sociedades do amanhã. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, [S. l.], v. 10, p. 168–182, 2019. DOI: 10.5902/2179378639954. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39954>. Acesso em: 27 ago. 2022.

SOARES, Luana. 'Tive Que Trabalhar, Não Pude Parar': Teorizando Saúde e o Autocuidado na Vida das Mulheres Negras Brasileiras. **WSQ: Women's Studies Quarterly**, v. 49, p. 118-134, 2021.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **Reiventando a educação**: forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

_____. **O terreiro e a cidade**: forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Trad. Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

SOUZA, Edileuza Penha. **Contando nossas histórias**: Mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro. Comunicação apresentada AvancaCinema 2016 - Conferência Internacional de Cinema-Arte, Tecnologia, Comunicação. 2016.

_____. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v.7, n.1 p. 171-188, 2020.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. São Paulo: Graal, 1983.

SPILLERS, Hortense J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadounidense. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella; ARIAS, André. **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo Edições; São Paulo: N-1 Edições, 2021.

TAVARES, Jeane Saskya Campos. Expressão de luto na população negra: entre o invisível e o patológico. In: SOUZA, Jacimara Santana. **Saúde das populações negras na América e África**. Salvador: UNEB, 2021.

TRONTO, Joan.C. Un monde vulnérable: Pour une politique du care. Paris, **La Découverte**, 240, 2009.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as ialodês**. São Paulo: Hucitec, 2020.

ZELIZER, Viviana. A economia do care. Civitas. **Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 376–391, 2011. DOI: 10.15448/1984-7289.2010.3.8337. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/8337>. Acesso em: 7 dez. 2022.

Filmografia

A NEGAÇÃO do Brasil. Dir.: Joel Zito Araújo. Brasil, 2000.
CAFÉ COM CANELA. Dir.: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil. 2019.
ELA QUER TUDO. (She's gotta have it). Dir.: Spike, Lee, EUA, 1986.
ELA VOLTA NA QUINTA. Dir. André Novais de Oliveira, Brasil, 2015.
EU, MINHA MÃE E WALLACE. Dir.: Irmãos Carvalho, Brasil, 2018
FILHAS DE LAVADEIRAS. Dir. Edileuza Penha de Souza. Brasil, 2019.
HISTORIAS CRUZADAS. (The help). Dir. Tate Taylor, EUA, 2011.
ILUSÕES (Illusions). Dir.: Julie Dash. EUA. 1982.
KBELA. Dir.: Yasmin Thainá. 2015
LE NOIRE DE.... Dir.: Sembène Ousmane. Senegal. 1966.
MARTE UM. Gabriel Martins. Brasil, 2022.
NOIRBLUE. Dir. Ana Pi. Brasil, 2018.
O CUIDAR NO TERREIRO. Dir.: Neto Borges. Brasil, 2014.
O DIA DE JERUSA. Dir. Viviane Ferreira, Brasil, 2014.
PRECIOSA. (Precious). Dir. Lee Daniels, EUA. 2010.
QUE HORAS ELA VOLTA? Dir. Anna Muylleert. Brasil. 2015.
TEMPORADA. Dir.: Gabriel Martins, Brasil, 2018.
VAZANTE. Dir.: Daniela Thomas. Brasil, 2017.

ANEXOS

CAFÉ COM CANELA: FICHA TÉCNICA COMPLETA

Sinopse: 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 elas se reencontram, inicia-se um processo de transformação, marcado por visitas, faxinas e cafés com canela, capazes de despertar novos amigos e antigos amores.

Site oficial: <https://cafecomcanelaofilme.com.br/>

Trailer oficial: ROZSA Filmes. Trailer - "Café com Canela". YouTube, 6 de ago. 2018. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ZaitUsriWfM&t=38s> >. Acesso em 15 jun. 2022



Roteiro completo: Rosa, Ary. 85p. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1Q_aeDOU4wySxdu3ZOi87io0w0L49NIL9. Acesso em 12 de maio de 2022.

Making-of do filme Café com Canela. Youtube: Rosza Filmes. 3 de set.2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=h5k27mtSjg0&t=5s>

CAFÉ COM CANELA - (Ficção, BRASIL, 2017, 100) Direção: ARY ROSA E GLENDA NICÁCIO

Classificação: 14 anos

Gênero: Drama

Nacionalidade: Brasil

Formato: Digital, Cor

Realização: Rosza Filmes

Contato oficial: roszafilmesproducoes@gmail.com

Lançamento em salas de cinema comerciais: 16 de agosto de 2018

Ano de gravação: 2016

Estreia em Festivais: 2017

Duração: 1h40min (100min.)

Apoio Institucional: TVE Bahia, ANCINE, Fundo Setorial do Audiovisual (FSA/ BNDES)

Distribuição: Arco Audiovisual e Elo Company (com apoio do Prêmio Petrobrás de Cinema)

Equipe de roteiro e direção

Direção: Ary Rosa, Glenda Nicácio

Roteiro: Ary Rosa

Assistente de Direção: Helena Bera; Jessé Patrício, Larissa Brujin; Thamires Vieira

Preparação de Elenco: Flávia Maisuma Silva, Renan Bozelli

Equipe de Produção:

Produção Executiva: Ary Rosa, Glenda Nicácio, Márcia Souza, Ohana Sousa

Direção de Produção: Márcia Souza

Assistência de Produção: Catriel Chamusca, Larissa Brandão, Paloma Cristina

Produção de Arte: May Barros, Manuela Muniz, Thamires Duarte

Produção de Locação: Cal Oliveira

Produção de Elenco: Camila Gregório

Equipe de fotografia:

Direção de Fotografia: Letícia Ribeiro

Câmera: Thacle de Souza

Assistente de Câmera: Iago Cordeiro

Assistente de Fotografia: Poliana Costa

Iluminação: Felipe Daviña

Maquinária e Elétrica: Márcio Soares Elétrica, Uelber Vinícius Machado Lomba (Bobó),

Leandro Fialho da Silva

Still: Augusto Daltro Léo Costa Liz Riscado

Equipe de Arte

Direção de Arte: Glenda Nicácio

Assistente de Arte: Renan Bozelli, Tina Melo

Produção de Arte: May Barros, Manuela Muniz, Thamires Duarte

Cenografia: Camila Camila, Gão Luz, Yosh Aguiar, Tina Melo e Glenda Nicácio

Assistentes de Cenografia: Emily Santana, Enaile Rodrigues, Fernando Brito (Diko), Daniel

Luz, Larissa Leão, Maiana Brito, Shel Lisboa, Valdomiro C. Nascimento (Neto),

Figurino e Caracterização: Camila Camila

Assistente de Figurino: Anna Paiva

Maquiagem: Fefa Yanevisk

Cabelereira: Susielle Souza (Susi)

Montagem e pós-produção

Montagem: Poliana Costa, Thacle de Souza

Loger: Cássio Duarte

Efeito e Finalização: Adriano Oliveira

Colorista: Augusto Bortolini

Mixagem de Som: Érico Paiva (Sapão)

Identidade Visual: Gugui Martinez

Arte dos Créditos e Cartaz: Gugui Martinez

Trailer: Augusto Bortolini

Legendagem e Audiodescrição: Acesso Legendas (inglês), Meg Young

Equipe de som

Continuista: Tidi Eglantine

Direção de Som: Ary Rosa, Marina Mapurunga

Som Direto: Napoleão Cunha

Microfonista: Gabriela Palha, Leandro Conceição, Mateus Ribeiro, Rwolf Kindle

Técnico de Som: Napoleão Cunha

Edição de Som: Marina Mapurunga

Foley e Sons Extras Ary Rosa Dudoo Caribe Rafael Beck Paloma Cristina

Trilha sonora:

Canção original: Mateus Aleluia

Direção Musical: Guilherme Maia

Composições instrumentais originais e arranjos: Guilherme Maia, Edu Nascimento, Ícaro Sá, Daniel Gomes Neto, Victor Jesus

Músicos: Mateus Aleluia (voz), Edu Nascimento (violão), Daniel Gomes Neto (acordeom), Ícaro Sá (percussão), Victor Jesus (violão e guitarra), Guilherme Maia (baixo)

Estúdio: Massa Sonora

Técnico de Gravação e Mixagem de Trilha: Richard Meyer

Equipe de distribuição:

Realizaram curtas-metragens como Tecendo Nuvens e Retalhos (2012), Curta Casa (2013), Morreu Maria Preá (2014) e Dilma (2015)

Elenco

Equipe principal:

Valdinéia Soriano, como Margarida

Aline Brune, como Violeta

Babu Santana, como Ivan

Arlete Dias, como Cida/Cidão

Aldri Anuniação, como Paulo

Guilherme Silva, como Marcos

Antônio Fábio, como Adolfo

Dona Dalva do Samba, como Roquelina

Michelle Mattiuzzi, como Oxum

Participações Especiais: Filarmônica Minerva Cachoeirana, Samba de Roda Varre-Estrada

Participações secundárias: Adelrivo da Hora Amorim Neto, Analúcia Santos Souza Silva dos Santos, Augusto Matos Pereira, Caroline Conceição Oliveira da Cruz, Dilma Borba Aguiar da Silva, João Pedro Fernandes Santos, Jussara Mathías, Luan Victor do Carmo Santos, Maria Isabel Borba A.S. Alves; Marly Souza Ramis Peixoto, Patrícia Ramos, Raimundo Moura, Seu Tomate.

Equipe de distribuição

Distribuidora em salas de cinema: Daniela Fernandez, André Araújo, Gabriel Pires, Everaldo Asevedo (Arco Audiovisual)

Consultoria de distribuição em salas de cinema: Leila Bourdoukan, Adhemar Oliveira (Dito Consultoria)

Assessoria de imprensa: Paula Berbet, Átila Barros (MarcaTexto)

Redes Sociais: Bia Bem (Bem Sonora)

Distribuidora TV, VOD, Extra Cinema: Barbara Sturm (Elo Company)

Mobilização de Público: Agentes de Mobilização Bonde Panteras Negras Rolezinho-Bahia

Salas de Cinema: Espaço Itaú de Cinema – Glauber Rocha (Salvador/BA); Circuito Sala de Arte – Paseo (Salvador/BA); Circuito Sala de Arte – Museu (Salvador/BA); Espaço Itaú de Cinema Augusta (São Paulo/SP); Espaço Itaú de Cinema Frei Caneca (São Paulo/SP); CineArte Petrobras (São Paulo/SP); CineArte Espaço de Cinema – Shopping Miramar (Santos/SP); Espaço Itaú Botafogo (Rio de Janeiro/RJ); Cine UFF (Niterói/RJ); Cine Belas Artes (Belo Horizonte/MG); Cinema do Dragão (Fortaleza/CE); Espaço Itaú de Cinema – Shopping Crystal (Curitiba/PR); Espaço Itaú de Cinema – Casa Park (Brasília/DF); Espaço Itaú de Cinema – Bourbon Country (Porto Alegre/RS); Cine Lume (São Luiz/MA); Instituto Moreira Salles São Paulo (SP); Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro (RJ); Cinema São Luís (Fortaleza/CE); Cinema da Fundação – Derby (Recife/PE); Cinema da Fundação – Museu

(Recife/PE); Cine Metropolis - Cinema UFES (Vitória/ES); Cine Cultura Palmas (TO); Cine Líbero Luxardo (Belém/PA); Cine Vitória (Aracaju/SE); Cine Cultura Goiânia (GO); Cinemas Teresina (PI); Casarão de Ideias (Manaus/AM).

Semanas em Cartaz: 10

Bilheteria: 10.500 espectadores

Canais de exibição: Canal Brasil; TVE Bahia; TV Cultura

Streaming: Amazon Prime Vídeo; Now (Claro TV); Vivo Play

Prêmios:

Troféu Candango do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (Distrito Federal, 2017) - Melhor Roteiro (Ary Rosa); Melhor Atriz (Valdinéia Soriano); Melhor Filme - Júri Popular/ Prêmio Petrobrás (Glenda Nicácio e Ary Rosa)

XIII Festival Panorama Coisa de Cinema (Bahia, 2017) - Melhor Filme - Júri Jovem (Glenda Nicácio e Ary Rosa)

9ª Semana: Festival de Cinema (Rio de Janeiro, 2017) - Prêmio Especial do Júri Oficial; Melhor Longa Metragem Nacional pelo Júri Jovem; Prêmio APC de Melhor Longa Metragem Nacional e Prêmio Revelação de Direção eleito pelo júri do Coletivo de Crítica Elviras

15º Festival de Cinema do Vale do Ivinhema (Mato Grosso do Sul, 2018)

Festivais

Seleção oficial do 47th International Film Festival Rotterdam - Mostra PACT: Pan-African Cinema Today (Holanda)

Seleção oficial do 22º Festival Écrans Noirs (Camarões)

Seleção oficial III Mostra Internacional de Cinema da Cova da Moura - África e suas Diásporas (Portugal)

Seleção oficial 5ª Mostra de Cinema - Dia de Brasil (Espanha)

Seleção oficial do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (DF)

Seleção oficial do VIII Festival Panorama Coisa de Cinema (BA)

Seleção oficial da 9ª Semana: Festival de Cinema (RJ)

Seleção oficial da 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (SP) -

Filme de abertura da 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes (MG)

Seleção de críticas e debates envolvendo o filme:

Bate-papo: Mostra Ary Rosa e Glenda Nicácio, de 2017 a 2021. Com Márcia Vaz e Glenda Nicácio. 8 de dez. de 2022. Youtube: Sesc Santana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yj-9aA-5oso>.

Telas e território: cineastas Ary Rosa e Glenda Nicácio afirmam o recôncavo baiano no cinema. Brasil de fato: Podcast Programa Bem Viver. 6 de dez.2022. <https://podcast.brasildefato.com.br/2022/12/7764/>

Capitã Pedrina (Capitã da Guarda de Massambique de Nossa Senhora das Mercês de Oliveira, MG) fala sobre Café Com Canela. In: BEMFICA, Aiano; FLORES, Luís. Poéticas da luta e políticas de articulação. Poética da experiência (blog). Embaúba Filmes. 28 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.poeticasdaexperiencia.org/2022/04/poeticas-da-luta-e-politicas-de-articulacao>

#21 - Café com Canela - O Brasil real e a baianidade em ebulição. YouTube: ObSessões de Cinema. 9 de jul. de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=dc3keXF0koE> ou https://open.spotify.com/episode/17ySqWjAUE6CNiEyO6YcU4?si=exCOgx_mReWkse52VBGR0A

Cineclube Alimento da Alma - "Café com Canela" (2017) - Mediação: Ramon Coutinho. YouTube: Café Teatro Nilda Spencer. 10 de abr. de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=WJUu2aVPkB4>

Júnior, Valsui. 'Café com canela': os regionalismos de um recôncavo em ebulição. Portal A Escotilha. 25 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/cafes-com-canela-ary-rosa-glenda-nicacio-critica/>

Ary Rosa e Glenda Nicácio falam de "Café com Canela". Entrevista. Youtube: Canal Curta. <https://www.youtube.com/watch?v=Vo0KRIUuYk0>

Filme "Café com Canela" exalta amizade e protagonismo feminino. TV Brasil. Apresentação: Ana Karina de Carvalho. 10 de ago. de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=meVhxnjqUNI>

Café com Canela. Valor Econômico. 17 de agosto de 2018. <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2018/08/17/cafe-com-canela.ghtml>

Café e Simpatia. Carmattos; Blog de Carlos Alberto Mattos. 28 de agosto de 2018. Disponível: <https://carmattos.com/2018/08/20/cafe-e-simpatia/>

Café com canela | Bate-papo de cinema – Pontos MIS. Youtube: Museu da Imagem e do Som. 5 de set. de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=djSv6V_Q-Ys

Circuito ASMUC de Exibições | Filme Café com Canela + Podcast com Sheyla Germania e Alex Leite. Youtube: Associação Multicultural Catuense. 18 de junho de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=NXX_ms2Ik0c

Café com Canela (2017) e o Realismo Desfigurado. Texto de Bruno L. Gaudencio e Leo Noboru Lima YouTube: Bruno L. Gaudencio. 18 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwHE4lMHRD4&t=309s>

Encontros e Desencontros - Café com Canela. Youtube: Espaço Rasgo. 8 de jul. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7R39X2knuoI&t=1374s>

CAFÉ COM CANELA | Crítica | Filme. Youtube. 8 de abril de 2020. Edgar Alex. https://www.youtube.com/watch?v=OlzKAh_5rrA

Café com Canela | O País do Cinema. Entrevista com Glenda Nicácio e Ary Rosa, por Andreia Horta. Canal Brasil. Realização: República Pureza Filmes. 18 de nov. De 2019. Disponível em <https://canaisglobo.globo.com/assistir/canal-brasil/o-pais-do-cinema/v/7160501/>

2ª Ed. Semana Audiovisual Luz, Câmera, Recôncavo - Roda de Conversa: Filme Café com Canela. Mediação: Prof. Marcos Santos. Com Aline Brune, Verena Paranhos e Eliane Pereira. 15 de outubro de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=RQ24bNiVUrM>

Dose D Melanina #13 - Café Com Canela. YouTube: Dose D Melanina. 31 de mar. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pZsaZ2bc5s4>

CINECLUBE BOCA DE BRASA - CAFÉ COM CANELA. Entrevista com Camila Gregório e Poliana Costa por Lecco França. Youtube: Boca de Brasa. 13 de março de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zMLkdEp8TY0>

'Café com canela' por Ariadne Amaral. Youtube: Sesc Rio Preto. 20 de janeiro de 2021. ['Café com canela' por Ariadne Amaral](#)

Filme Café com Canela & Artistas Negras | Vlog Pretatona Semana 02 | Passos entre Linhas. Lorena Ribeiro. 8 de julho de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=tsVbaGWbIFk>

As Cineastas do Fantástico: Glenda Nicácio e Ary Rosa. Por Filippo Pitanga. Cinema Para Sempre. 8 de julho de 2020. <https://cinemaparasempre.com.br/index.php/2020/07/08/as-cineastas-do-fantastico-glenda-nicacio-e-ary-rosa/>

Palavras sobre "Café com Canela". Daniel Cury. Cinemação. 21 de junho de 2020. <https://cinemacao.com/2020/06/21/palavras-sobre-cafe-com-canela/>

Café com Canela. Francisco Carbone. Portal Cenas de Cinema. 20 de novembro de 2019. <https://cenasdecinema.com/cafe-com-canela/>

Uma resenha para Café com Canela. Medium: João Vítor Muçouçah. 17 de novembro de 2019. <https://medium.com/@jvmucoucah/uma-resenha-para-caf%C3%A9-com-canela-68083cbac628>

CINEMA NA ESCOLA COM O FILME CAFÉ COM CANELA. YouTube: Colégio Estadual Alaor Coutinho. 28 de maio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=j-02IJ0NtVw>

Cine LMN: Café com Canela | 2018. Texto de: Adriele Regine. Youtube: Lendo Mulheres Negras. 7 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5IBiK36d5RE>

Festival de Brasília: negro e de periferia retratado na telona. Beatriz Castilho. Jornal de Brasília. 19 de setembro 2018. <https://jornaldebrasil.com.br/entretenimento/festival-de-brasil-negro-e-de-periferia-retratado-na-telona/>.

Crítica: Café com Canela, de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Ernesto Barros. 7 de setembro de 2018. <https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2018/09/07/critica-cafe-com-canela-de-ary-rosa-e-glenda-nicacio/>

Gostoso, dia 2, parte 2. Site do Sergio Alpendre. 25 de novembro de 2018. <https://sergioalpendre.com/2018/11/25/gostoso-dia-2-parte-2-ilha/>

"Café com Canela" é um achado que não merecia ficar perdido em poucas salas. Ailton Monteiro. Pipoca Moderna (Portal). 1 de setembro de 2018. <https://pipocamoderna.com.br/2018/09/critica-cafe-com-canela-e-um-achado-que-nao-merecia-ficar-perdido-em-poucas-salas/>

Café com Canela: a ausência de diretoras negras no cinema nacional e a militância de um filme afetivo. Vanessa Panerari. 17 de setembro de 2018. Francamente querida. <http://francamentequerida.com.br/cafe-com-canela-glenda-nicacio/>

Glenda Nicácio sobre “Café com Canela” e o Recôncavo: “Cachoeira é plano A, B e C”. Entrevista por Luísa Pécora. Mulher com cinema (portal). 4 de setembro de 2018. <https://mulhernocinema.com/entrevistas/glenda-nicacio-fala-sobre-cafe-com-canela-e-filmar-no-reconcavo-ficar-em-cachoeira-e-o-plano-a-b-e-c/>

Entrevista com Ary Rosa, codiretor e roteirista de “Café com Canela”. Alex Gonçalves. Cine Resenhas (Portal). 28 de agosto de 2018. <https://cineresenas.com.br/2018/08/28/entrevista-com-ary-rosa-codiretor-e-roterista-de-caffe-com-canela/>

Filme Frequência fala sobre o longa baiano "Café com Canela". EBC: TV Brasil - Fiquem ligado/Rádio Nacional da Amazônia. 27 de agosto de 2018. Entrevista com Gão Luz e Glenda Nicácio, por Paola Botelho <https://www.youtube.com/watch?v=81CTH5jKjD8&t=8s>

A relevância do filme Café com Canela segundo este crítico. Juliana Domingos de Lima. Nexo Jornal. 25 de agosto de 2018. <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/08/25/A-relev%C3%A2ncia-do-filme-%E2%80%98Caf%C3%A9-com-Canela%E2%80%99-segundo-este-cr%C3%ADtico>

'Café com Canela' aposta no afeto para revelar o País. Luiz Carlos Merten. Estadão. 25 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/caffe-com-canela-aposta-no-afeto-para-revelar-o-pais/>

Uma magia modesta. José Geraldo Couto. Blog do IMS. 24 de agosto de 2018. <https://blogdoims.com.br/uma-magia-modesta/>

Resenha Crítica | Café com Canela (2017). Alex Gonçalves. Cine Resenhas (Portal). 24 de agosto de 2018. <https://cineresenas.com.br/2018/08/24/resenha-critica-caffe-com-canela-2017/>

‘Café com Canela’, de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Fernando Oriente. Tudo vai bem [blog]. 23 de agosto de 2018. <https://tudovaibem.com/2018/08/23/caffe-com-canela-de-ary-rosa-e-glenda-nicacio/>

Crítica: Café com Canela. Ruy Gardner. O Globo: Rio Show. 23 de agosto de 2018. <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-caffe-com-canela-23001852>

Comentário de Juliano Gomes sobre o filme Café com Canela [áudio]. YouTube: Juliano Gomes. 23 de ago. de 2018.m <https://www.youtube.com/watch?v=I1a1VUOcofU>

Café com Canela. Papo de Cinema. Marcelo Müller. Papo de Cinema. 9 de agosto de 2018 <https://www.papodecinema.com.br/filmes/cafe-com-canela/>

Abertura e Café com Canela - Fora do Padron especial Mostra de Cinema de Tiradentes #1. Por Larissa Padron. YouTube: Larissa Padron. 21 de jan. de 2018. [Abertura e Café com Canela - Fora do Padron especial Mostra de Cinema de Tiradentes #1](#)

Cobertura 21ª Mostra de Tiradentes: "Café com Canela" e homenagem a Babu Santana (vídeo). Por Renato Silveira e Raquel Gomes. Youtube: Cinematório. 20 de jan. de 2018. [Cobertura 21ª Mostra de Tiradentes: "Café com Canela" e homenagem a Babu Santana \(vídeo\)](#)

Monteiro, Lúcia. Café com Canela lança olhar afetivo ao Recôncavo Baiano. Folha de São Paulo. 18 de jan. de 2018. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1951569-cafe-com-canela-lanca-olhar-afetivo-ao-reconcavo-baiano.shtml>

“O público optou por ver a beleza do afeto”, diz diretor de Café com Canela. Entrevista com Ary Rosa por Fernando Garret. Portal CineFestivais. 24 de novembro de 2017 <https://cinefestivais.com.br/ary-rosa-fala-sobre-cafe-com-canela/>

[“Café com canela”, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017]. Gustavo Camargo. Pílulas Críticas - Panorama Coisa de Cinema. 15 de novembro de 2017. <https://pilulascriticaspainorama.wordpress.com/2017/11/15/cafe-com-canela-ary-rosa-e-glenda-nicacio-2017/>

Glenda Nicácio, diretora de “Café com Canela”. Por Ana Paula Souza. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. 6 de novembro de 2017. <http://41.mostra.org/br/conteudo/entrevistas/673-Glenda-Nicacio,-diretora-de-ldquoCafe-com-Canelardquo>

41ª MOSTRA DE SP: “ESTOCOLMO, MEU AMOR”, “AS BOAS MANEIRAS”, “CAFÉ COM CANELA” E “LOVELESS”. Isabel Wittman. Cinematório. 1 de novembro de 2017. <https://www.cinematario.com.br/2017/11/41a-mostra-de-sp-estocolmo-meu-amor-as-boas-maneiras-cafe-com-canela-e-loveless/>

Um CAFÉ COM CANELA. Entrevista com Ary Rosa Duarte, premiado em Brasília melhor roteiro. Melina Gueterres. ABRA - Associação Brasileira de Autores Roteiristas. 22 de outubro de 2017. <https://abra.art.br/blog/2017/10/22/um-cafe-com-canela-entrevista-com-ary-rosa-duarte-premiado-em-brasilia-pelo-melhor-roteiro/>

Gomes, Juliano. Mas tinha que respirar. Revista Cinética. 22 de set.de 2017. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/mas-tinha-que-respirar/>

Festival de Brasília: Café com Canela. Kênia Freitas. Multiplot (Blog). 21 de setembro de 2017. <https://multiplotcinema.com.br/2017/09/festival-de-brasilia-cafe-com-canela/>

Crítica: 'Café com canela' conquista com simpatia. Ricardo Boghini. Correio Braziliense. 21 de setembro de 2017. <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/festival-de-brasilia-2017/2017/09/21/interna-festivaldebrasilia-2017,627588/critica-cravo-e-canela.shtml>

[CINEMA] Café com Canela: sobre afetos curativos (crítica). Samantha Brasil. Delirium Nerd. 20 de setembro de 2017. <https://deliriumnerd.com/2017/09/20/cinema-cafe-com-canela-critica/>

Café com Canela: Do requentado à volta por cima. Fabricio Duque. Vertentes do Cinema. 20 de setembro de 2017. <https://vertentesdocinema.com/critica-cafe-com-canela/>

Almeida, Carol. O ousado gesto de apenas existir. Revista Continente. 20 de set.2017. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-brasilia-2017/o-ousado-gesto-de-apenas-existir>

Moraes, Felipe. Crítica: a crônica da saudade permeia “Café com Canela” e “Veroni”. 19 de setembro de 2017. Metrôpoles. <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/critica-a-cronica-da-saudade-permeia-cafe-com-canela-e-veroni>

Café com Canela. Amanda Aouad. Cine Pipoca Cult. 20 de set. de 2017. <https://www.cinepipocacult.com.br/2017/09/cafe-com-canela.html>. Acesso em 28 de julho de 2021.

Uma doce rapsódia baiana encanta o Cine Brasília. Luiz Zanin. Estadão: Blog do Luiz Zanin. 19 de setembro de 2017. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/brasil-2017-uma-doce-rapsodia-baiana-encanta-o-cine-brasil/>

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110. Assis;

a Leandro Assis e Triscila Oliveira na série de histórias em quadrinhos “Os Santos” (2019-) Azevedo 1997