



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília

INGRID MACEDO SANTOS

Café com Canela: uma análise sobre a representação do Recôncavo da Bahia e as diferentes construções de afetividades em torno dos corpos negros.

MARÍLIA

2023

INGRID MACEDO SANTOS

Café com Canela: uma análise sobre a representação do Recôncavo da Bahia e as diferentes construções de afetividades em torno dos corpos negros.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte das exigências do título de bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília.

Orientador: Andreas Hofbauer.

MARÍLIA

2023

S237c Santos, Ingrid Macedo
Café com canela : uma análise sobre a representação do Recôncavo da Bahia e as diferentes construções de afetividades em torno dos corpos negros / Ingrid Macedo Santos. -- Marília, 2024
61 p. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília
Orientador: Andreas Hofbauer

1. Cinema. 2. Representação. 3. Marcadores sociais. 4. Mulheres negras. 5. Afetividades. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

INGRID MACEDO SANTOS

Café com Canela:

**uma análise sobre a representação do Recôncavo da Bahia e as diferentes
construções de afetividades em torno dos corpos negros.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Andreas Hofbauer

UNESP – Campus de Marília

Orientador

Prof. Dr. Cauê Gomes Flor

UNESP – Campus de Marília

Prof. Dr. Guilherme André Aderaldo

UNESP – Campus de Marília

Marília, 15 de dezembro de 2023.

Dedico aos meus pais, amigos da moradia estudantil (casa 6) e professores que
conquistei ao longo da graduação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente aos meus pais por terem me apoiado incondicionalmente quando decidi largar o meu atual emprego e me aventurar na carreira universitária em outro estado. Não foi um período tranquilo para nós, tendo em vista que nunca havíamos ficado tão distantes fisicamente. Por outro lado, esse momento serviu para fortalecer nossos laços afetivos e construirmos outras formas de cuidado e carinho.

Em Marília, tive o privilégio de entrar em uma casa da Moradia Estudantil, especificamente a casa 6. Sem dúvida, se não fosse por eles – Camila Nader, Daniele Amoroso, Rafael Andrade Caldas, Gildione Alves, Glayton Ezequiel, Isabelle Evangelista, Letícia Israel, Jéssica Oliveira, Sofia Curuci –, não sei como seria estar em uma cidade tão diferente da minha. Hoje, percebo que esses laços de amizade foram para além das casualidades. Amamos, brigamos, nos apoiamos mutuamente. Vou levar todos vocês com carinho para vida!

Gostaria também de reservar um espaço especial ao mencionar o Pedro Plácido, meu colega de quarto. Você me ajudou e me salvou de diferentes formas ao longo da graduação. Neste percurso, tive a felicidade de encontrar um colega de quarto que arrumava a minha cama todas as vezes que eu voltava das festas universitárias. Todos os gestos de cuidado e carinho estão registrados. Obrigada pelo apoio, pelos desentendimentos e pela paciência.

Agradeço ao Rafael Andrade Caldas por ter sido meu suporte emocional e acadêmico. Obrigada pelos conselhos sobre a melhor maneira de me adaptar ao ritmo universitário: como estudar, como organizar meu tempo e mente. Também agradeço o seu jeito caótico ao rir de todos os meus problemas. Sua postura descontraída me fez enxergar os meus problemas de outra forma. Você é muito especial.

Já na UNESP, levarei com muito carinho a presença da professora de Antropologia Christina Rezende Rubim. A Rubim foi a minha primeira orientadora, confidente de amiga. Me ajudou não apenas na delimitação teórica dos meus projetos de pesquisa iniciais, gradualmente foram reciclados, mas, fundamentalmente no processo de escrita. Obrigada por me escutar, pelo incentivo e por todo afeto que você me destinou ao longo de toda graduação.

Assim, agradeço aos Andreas pelo trabalho oficial de orientação acadêmica, mas, mais do que isso, obrigada pela amizade. Ao longo da graduação, participei de programas de estudos importantíssimos para a minha construção intelectual e acadêmica: os encontros do Grupo de Estudos em Antropologia (GEA) e o Núcleo Negro para Pesquisa e Extensão Universitária (NUPE). Nestes grupos, especialmente no período em que atravessamos a pandemia da COVID-19, construí relações de aprendizado e, sobretudo, amizade. Os temas tratados em nossos encontros também serviram de base para nortear boa parte da bibliografia utilizada nesta pesquisa. Muito obrigada!

Por fim, agradeço ao João Paulo Campos por ter me apresentado o filme Café com Canela e pelo contato com a Glenda Nicácio. Além destes, pelos textos sugeridos e pelo apoio nos processos seletivos de mestrado. Obrigada!

Ingrid Macedo Santos.

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.”

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas, página 293.

RESUMO

Em 2017 o 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro concedeu o título de “melhor longa-metragem” ao filme *Café com Canela*. O filme é ambientado no Recôncavo baiano, utilizando o espaço urbano para construção do cenário artístico e, fundamentalmente de auto representação. Composto por um elenco predominantemente negro, a análise do longa-metragem recorre aos aspectos históricos da formação social das cidades, privilegiando as formas de sociabilidade e forte presença da herança africana no espaço urbano. As histórias contadas giram m torno das relações de amizade, ancestralidade, depressão e luto. Assim, em um segundo momento, tendo como fio condutor os dilemas vivenciados pelas protagonistas, Margarida e Violeta, este trabalho problematiza o protagonismo negro no cinema a partir de contrapontos históricos que corroboraram com a desumanização de mulheres negras no cinema. A análise histórica fortalece as agências construídas em torno do cinema independente nacional, a partir da construção estética de Ary Rosa e Glenda Nicácio.

PALAVRAS-CHAVE: [CINEMA, REPRESENTAÇÃO, MARCADORES SOCIAIS, MULHERES NEGRAS, AFETIVIDADES].

ABSTRACT

In 2017, the 50th Brasília Festival of Brazilian Cinema awarded the title of “best feature film” to the film *Café com Canela*. The film is set in the Recôncavo region of Bahia, using the urban space to construct the artistic scene and, fundamentally, self-representation. Composed of a predominantly black cast, the analysis of the feature film uses historical aspects of the social formation of cities, privileging forms of sociability and the strong presence of African heritage in urban space. The stories told revolve around relationships of friendship, ancestry, depression and mourning. Thus, in a second moment, having as its guiding thread the dilemmas experienced by the protagonists, Margarida and Violeta, this work problematizes black protagonism in cinema based on historical counterpoints that corroborate the dehumanization of black women in cinema. The historical analysis strengthens the agencies built around national independent cinema, based on the aesthetic construction of Ary Rosa and Glenda Nicácio.

KEYWORDS: [CINEMA, REPRESENTATION, SOCIAL MARKERS, BLACK WOMEN, AFFECTIVITIES].

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Café com Canela: uma análise sobre a representação do Recôncavo da Bahia e as diferentes construções de afetividades em torno dos corpos negros. Página

Figura 1 – Violeta andando de bicicleta - batendo na porta de Margarida e tomando cerveja na laje 25

Figura 2 – Violeta abraça Ivan na calçada da rua. 26

Figura 3 – Violeta cuida da avó, Dona Roquelina. 34

Figura 4 – Da esquerda para direita temos, os vizinhos Violeta, Cida, Ivan e Adolfo na porta de casa. 36

Figura 5 - Violeta está em seu quarto, de camisola, tentando pentear os cabelos e encarando-se no espelho. 38

NOMEAÇÕES DO ELENCO CAFÉ COM CANELA

Ator/atriz	Personagem
Aline Brune	Violeta
Valdinéia Soriano	Margarida
Babu Santana	Ivan
Aldri Anunciação	Paulo
Antônio Fabio	Adolfo
Arlete Dias	Cida
Dalva Damiana de Freitas	Dona Roquelina
Equipe de Direção:	Ary Rosa e Glenda Nicário

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 contexto de escrita e percurso investigativo	17
2 VIOLETA	25
2.1 os espaços físicos e sociais de cachoeira e o contexto histórico da cidade	28
2.1.1 Os contornos das diferentes formas de sociabilidade: bairros, estrutura interna das casas e relações de vizinhança.	32
3 MARGARIDA	38
3.1 primeiro plano: estereótipos em torno de mulheres negras no cinema e a agência da Rosza Filme.	40
3.1.1 A importância dos afetos.	47
4 Conclusão	52
REFERÊNCIAS	54

I INTRODUÇÃO

Em 2017 o *50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* concedeu o título de “melhor longa-metragem” ao filme *Café com Canela*. A narrativa conta a história do reencontro de duas amigas, Margarida e Violeta, que retomam a amizade depois de um longo período afastadas.

Margarida¹ entrou em um quadro depressivo após a morte de seu filho. Com o tempo, rompeu o casamento e afastou-se de amigos e familiares. Violeta², ex-aluna de infância de Margarida, busca reaproximação com o intuito de reatar a amizade e apoiar a ex-professora diante do processo de luto.

Paulo, ex-marido de Margarida, busca reaproximações a partir de investidas cautelosas. De maneira mais resignada em relação a morte do filho Paulinho, a postura de Paulo revela contra pontos sobre a maneira que o luto é vivenciado por ele e pela ex-esposa.

Enquanto Margarida e Violeta contracenam, é possível ter uma ideia da dinâmica urbana dos cachoeiranos, a partir do recorte feito pelos cineastas. Em outros momentos, é como se o longa-metragem simulasse o cotidiano dos moradores, os passeios de bicicleta, as conversas no bar, a fala marcada, o samba de roda, os sinos da igreja católica em contraste com os batuques dos terreiros de candomblé e umbanda. Pouco a pouco, somos apresentadas as cidades do recôncavo, à medida em que outros personagens são incorporados ao drama narrativo de Margarida e Violeta.

Vizinho de Violeta, Ivan vive com o marido Adolfo e o cachorro Felipe. Entre o trabalho, “flash’s de memória” e conversas, durante churrascos na laje com os amigos, depara-se com a morte inesperada do companheiro. Ivan busca recomeço, apesar da dificuldade em seguir em frente sem o companheiro.

É com base nesses apontamentos que *Café com Canela* (2017) coloca as cidades do Recôncavo baiano como espaço de criação artística e também de auto representação, uma forma que o cinema encontra para olhar para as cidades. São Felix e Cachoeira constituem os espaços físicos onde os personagens produzem as suas subjetividades e

¹ Papel interpretado por Valdinéia Soriano.

² Papel interpretado por Aline Brune.

constroem formas de sociabilidade que os identifica enquanto pertencentes a esse espaço. O olhar que a equipe de direção privilegia para construir a relação entre cinema e cidade, em alguns momentos do filme parece querer construir um ambiente de diálogo com o espectador sobre experiências cotidianas, amizade, luto e sobre fazer cinema.

Considerando as experiências sociais construídas na cidade, Andrea Barbosa (2012) argumenta que quando pensamos na produção de imagens, devemos considerar que os autores nem sempre buscam uma adesão ao real, mas um “espaço recriado”. Nesse sentido, “O olhar indiferente que os habitantes da cidade debruçam sobre ela não é o mesmo olhar do cinema, um olhar que seleciona, recorta, amplia, destaca, ganha filtros, novos ângulos e é mediado pelos aparatos cinematográficos.” PESSUTO, K. (2012, p. 211)

Partindo então desse conjunto de questões, faço a primeira pergunta: quais são os espaços recriados pela produtora de cinema Rosza Filmes em *Café com Canela*? Aqui não me refiro apenas ao espaço físico das cidades, mas os locais que se revelam a representação da dinâmica urbana, o desdobramento das experiências coletivas, onde se reproduzem afetos, laços de solidariedade, desejo, dor e diferentes formas de pertencimento a esse espaço.

A história de amizade entre Margarida e Violeta acontece entre duas pequenas cidades localizadas no Recôncavo da Bahia, São Félix e Cachoeira. Ao longo do filme, a paisagem urbana revela prédios históricos, parte do calçamento composto de paralelepípedo, a arquitetura de antigas igrejas, assim como as cachoeiras e uma ponte que conecta as duas cidades. Essa aproximação com o espaço físico é possível, porque os diretores de *Café com Canela* (2017) optaram por gravar uma parte significativa do filme nas ruas dessas duas cidades.

A análise material do filme permite tais aproximações, mas elas não se mostram suficientes circunscrever os “espaços recriados” que pretendemos desvendar. Isso, porque o longa-metragem articula aspectos da arquitetura urbanística – símbolos históricos da cidade –, e a dinâmica dos corpos que se inscrevem no local. Nesse sentido, conforme acentuado por Brito e Jaques, é necessário unir aspectos como “carne e pedra”, ou seja, compreender São Félix e Cachoeira como um conjunto de condições – corpos, casas,

ideias, gestos, sabores, lugares –, para que as histórias contadas ali constituam as correspondências necessárias entre cidade e cinema.

Partindo das mesmas autoras, apresento o conceito de corpografia: tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, que corresponde a diferentes memórias urbanas que se instauram no corpo como registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem a experimenta. Britto&Jacques (2008, p. 144,145) Tendo em vista esses aspectos, utilizamos o corpo dos personagens como ponto de partida para analisar as ações onde se constituem a sociabilidade.

Retomando a cidade para além de uma delimitação geográfica física, mas um lugar onde o corpo experimenta e constrói elos de identidade, **no filme** as noções de marcadores sociais da diferença – gênero, pertencimento étnico racial, classe, localidade geográfica, idade –, não passam despercebidos. Para Nogueira, é necessário superar o mito da democracia racial no Brasil, entendendo a nossa história como um processo histórico que uniu passivamente índios, negros e brancos. Nessa direção, é necessário relacionar o local onde as pessoas habitam com o fator vinculado a raça³, porque é a partir dela que encontramos formas de prestígio ou estigmatização social. Nogueira (2018) Sobre o uso do termo raça, acrescento

Supor que o mero abandono do termo raça por parte dos que sofrem o drama do racismo poderá ser uma causa eficiente para superação do problema padece de uma lacuna fundamental: esquecer que a persistência do termo é fruto, primeiro, das estratégias de contingentes beneficiados com o atual quadro de assimetrias (ainda que seja notório que nem todos os indivíduos que possuem aquelas formas físicas concordem ou adotem semelhante postura) sendo seu interesse que esse quadro perdure indefinidamente. Assim, a linha racista antirracista resgata um termo originalmente utilizado pelos colonizadores europeus, raça, e o recria no sentido mesmo da busca da superação da própria terminologia que somente poderá deixar de existir quando do estabelecimento de uma efetiva igualação das condições de vida dos distintos contingentes no interior das sociedades onde o problema ocorre. (PAIXÃO; CARVANO, 2008, p. 32)

³ Sobre o uso do termo raça: utilizo neste trabalho a expressão raça e suas variáveis levando em consideração a abordagem conceitual sociológica. O uso do conceito de raça aqui é político, por acreditar que qualquer alternativa seria eufemizar a segregação racial e suas consequências práticas, que são reais, apesar da inexistência de diferenciação racial biológica entre grupos étnicos. NOGUEIRA (2018, p.23)

Diferentemente de etnia, agora, a partir de sua dimensão antropológica, busca-se analisar aspectos em torno das noções culturais. Destacamos esferas vinculadas a religiosidade africana, os discursos que constituem os espaços sociais (sociabilidade), referências a cultura afro-brasileira e a trilha sonora que conecta o espectador ao drama narrativo.

Tendo sinalizado algumas incursões teóricas, retomamos a investigação dos espaços físicos e sociais construídos a partir de *Café com Canela*, dessa vez, olhando para os dilemas protagonizados pelos personagens que parecem dialogar com o campo audiovisual. Quando olhamos para história do cinema nacional, percebe-se lacunas em torno da representação negra no cinema. No caso da representação de mulheres negras no cinema, encontramos uma complexidade de problemas vinculados aos estigmas raciais que permeiam o imaginário social. Nelas, apresentam-se projeções que passam por estereótipos que esvaziam as personagens de subjetividade, como garantia de suporte emocional, em oposição ao protagonismo branco no cinema e, fundamentalmente, a sexualização de seus corpos.

Olhando para a história da representação dessas mulheres no cinema, é inegável não experimentar a narrativa construída por Glenda e Ary, sem relacionar o filme com a história do cinema, observando avanços e contrapontos da interseccionalidade racial e de **gênero**. Assim, considerando a potência da performance feminina explorada no filme, investigamos: de que maneira a representação de Margarida e Violeta manifestam contrapontos com as diferentes maneiras de retratação de mulheres negras no cinema? Analisar essa questão abre círculos de reflexões importantes, tendo em vista que a produção de *Café com Canela* é um cinema de experimentação.

Uma das características de produção cinematográfica no modelo experimental, é a possibilidade de desenvolver uma linguagem capaz de se autorreferenciar. Nesse processo, a construção imprime na obra, visões de mundo e posicionamentos políticos em torno das histórias contadas. Com isso, construímos a última pergunta: é possível encontrar correspondências entre o filme e a maneira de produzir cinema da Rosza Filmes? Esta pergunta que orienta parte da pesquisa, nos possibilita uma investigação externa a produção do longa-metragem, tendo em vista, a inegável relação entre ficção e realidade, arte e vida cotidiana. A medida em que a participação dos atores sociais é incorporada a narrativa fílmica, a participação das pessoas que estão à frente das câmeras

e atrás delas, também se apropriam dessa relação. “A realização de alguns filmes é, portanto, parte de um processo social maior do que o próprio filme”. MACDOUGALL, D. (1997, p. 100). Estender a significação dessa relação para além da ficção cinematográfica é um exercício para pensarmos a realização de um filme como um meio dialógico, ou seja, a narrativa fílmica torna-se um canal de comunicação com o espectador.

Entendo que exibir as paisagens urbanas na filmografia da Rosza Filmes, não é apenas uma escolha casual ou estética, mas fruto da construção de um subtexto que envolve a produção de cinema em São Félix e Cachoeira. “As pessoas falam umas com as outras no filme, mas falam também para outras plateias. E estão conscientes do filme em si como um canal de comunicação”. MACDOUGALL, D. (1997, p. 102).

Ao longo de minha pesquisa exploratória, com base nos longas-metragens, conversas entrevistas cedidas pela equipe de produção a outros meios de comunicação –, é muito comum encontrar expressões que associem o “fazer cinema” e as cidades. “*Aprender fazer cinema em Cachoeira, para mim, fez toda diferença. Lá está o cinema que eu acredito.*”⁴ O cinema em que se acredita na cidade, é uma expressão amplamente difundida nos discursos de outras pessoas que compõe a equipe de produção.

Os cineastas Glenda Nicácio e Ary Rosa nasceram em Minas Gerais, mas passaram a morar em Cachoeira após ingressarem no curso de audiovisual oferecido Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Glenda sempre comenta em entrevistas, a importância de pertencer a primeira leva de formandos respaldados por políticas afirmativas, como, por exemplo, o Sisú.

Durante a formação, envolveram-se em programas sociais, ligados a educação, como é o caso do *projeto de rede em rede*. Este, resultou em programas como Mais Cultura nas Escolas⁵ e Experimentando a Câmera⁶.

⁴ Trecho transcrito a partir da entrevista cedida pela cineasta Glenda Nicácio, realizada em 27 de setembro de 2018, via canal *Cineclub Ação e Reflexão*⁴. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GAnMC_Ro2WA> Acesso realizado em 11 de novembro de 2021.

⁵ Este foi um projeto criado em 2014, com apoio do Ministério da Cultura. Ele acontece na Escola Municipal Aloisio Evangelista da Fonseca, no distrito de Valença/BA. “A partir da tradição oral presente na comunidade através dos pescadores e suas lendas, os alunos realizam encontros com o cinema, a fotografia e literatura, transformando histórias e linguagens ao mesmo tempo em que tecem o laço de identidade e memória da comunidade local. Trecho Extraído do portfólio 2ª ed., 2012. E.M.Manoel Magalhães (Maricoabo - Valença/BA); disponível em: <https://issuu.com/roszafilmes/docs/portf_liao_rosza>

⁶ O **Experimentando a Câmera** atua na construção de uma educação audiovisual que possa acolher variadas formas de linguagens, transitando tanto pela escrita quanto pela imagem e pelo som. O projeto

A relação de Glenda e Ary com a produção de cinema na cidade, aparecem em *Café com Canela* (2017) e em outros filmes produzidos por eles. Faz parte do repertório estilístico dos dois diretores, produzir filmes que falam sobre o próprio ato de filmar. Esse recurso metalinguístico expresso na tentativa de se auto referenciar nos filmes, também é um indicativo de como a equipe de produção “aparece” nos filmes, mesmo que os sujeitos não estejam sendo filmados.

desenvolve o compartilhamento de conteúdo teóricos, da prática cinematográfica e do incentivo a criatividade através de oficinas de linguagem audiovisual em escolas da rede pública de ensino, permitindo a descoberta e a educação do "olhar". Ibid.

CAPÍTULO I.

CONTEXTO DE ESCRITA E PERCURSO INVESTIGATIVO

Esse projeto é fruto da minha trajetória acadêmica (2016-2022) no curso de Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC), campus de Marília/SP da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Atravessar São Paulo para fazer a graduação em Marília, me permitiu ter contato com uma nova dinâmica urbana, no qual não estava habituada. A fim de conhecer melhor a cidade, comecei a frequentar as salas de cinema, geralmente restritas aos shoppings centers e pouco acessíveis financeiramente a minha condição de estudante. Nesse período, o meu repertório cinematográfico ainda acompanhava o estilo de cinema que cresci assistindo em casa, os filmes hollywoodianos.

Com pouco dinheiro e com intuito de manter o meu contato com o cinema ativo, fui levada por alguns amigos a conhecer alguns espaços alternativos. Me refiro aos cineclubes e eventos de cinema no Museu de Paleontologia de Marília⁷ e ao Espaço Cultural Ezequiel Bambini⁸. Afetada por esse novo universo do audiovisual nacional comecei a me questionar: “Como era possível produzir filmes tão bons contando com pouquíssimos recursos?” Esse modelo de produção de cinema era conhecido como “cinema independente”. Dentro desse círculo social e artístico, diferentes cineastas manifestam de diferentes maneiras o significado dessa categoria.

Acompanhando cada vez mais de perto a produção de cinema independente através de eventos significativos que premiam diretores e suas obras, fui apresentada por colegas que participavam da curadoria de filmes em festivais de cinema, a produtora Rosza Filmes. *Café com Canela* (2017) me afetou de maneira particular: a sensibilidade dos cineastas em contar histórias que fazem parte do cotidiano de forma quase poética, evidenciava o caráter autoral da obra. Foi difícil descrever o significado desse “caráter autoral”, mas de longe, a forma de representação das cidades tinha muito a dizer sobre o trabalho da equipe de produção.

Instigada pela sensibilidade dessa comunidade de artistas que compõe a Rosza Filmes, verificamos que para os realizadores, fazer cinema independente representava fazer longas-metragens a partir de recursos obtidos por editais de financiamento público,

⁷ Encontra-se na Av. Sampaio Vidal, 245 – Centro.

⁸ Av. Sampaio Vidal, sn (em frente aos correios), Centro.

muitas vezes sem nenhum. Café com Canela e outros filmes que vieram depois dele, contava quase sempre com o mesmo elenco e equipe de produção. São moradores locais, atores em formação, marceneiros, músicos ou pessoas que se mobilizam para apoiar o projeto cinematográfico de forma voluntária. A continuidade das mesmas pessoas em diferentes filmes, fortalece um vínculo de amizade e familiaridade que se retroalimenta a cada novo projeto.

Analisando as diferentes formas de sociabilidade presentes no filme, encontramos aspectos significativos na maneira como as subjetividades construídas exalavam noções de pertencimento e a importância dos diálogos entre eles, especialmente durante as refeições alimentares.

É verdade que o nome do longa-metragem, “café com canela”, carrega uma referência a uma refeição matinal, mas os momentos de encontro dos personagens são, quase sempre, marcados por essa esfera de comensalidade. Entendendo que a alimentação também assume um papel social na vida das pessoas, percebemos que são em momentos como esse que os personagens aproveitam para se apresentar ao espectador e produzir percepções sobre o cotidiano nas cidades. Por exemplo, Margarida, enquanto esteve em um quadro depressivo, se reaproxima do convívio social à medida em que Violeta começa a frequentar sua residência. Entre uma conversa e outra, uma memória, um riso ou acesso de raiva, Violeta prepara xícaras de café – bebida tradicional no Brasil –, mas traz um elemento adicional, a canela. O café “incomum” preparado por Violeta reserva mais do que um ingrediente atípico (a canela), mas um aprendizado que aprendeu com os avós: “*a senhora nunca tomou um café desses*”⁹. Nesse contexto, o “café com canela” feito por Violeta simboliza a amizade que floresce entre as duas e a canela, assume uma conotação de excepcionalidade, um café feito para pessoas e ocasiões especiais.

Outro indício da importância dos “sabores” alimentícios explorados no filme: quando Margarida se vê trancada em casa, passando pelo processo de luto, um dos sintomas físicos da depressão é a perda de apetite. O isolamento e ausência das refeições diárias de mãe de Paulinho são indícios da perda do gosto pela vida. Em contraste, do outro lado da cidade, Violeta prepara as disputadas coxinhas, para serem revendidas no bar local. A produção das coxinhas é filmada em etapas – cozimento da massa, corte dos temperos, fritura e degustação. Todo trabalho artesanal de Violeta é mostrado no preparo

⁹ Em referência a fala de Violeta no filme Café com Canela (2017) ao preparar uma xícara de café na casa de Violeta.

com carinho e cuidado, um reflexo de um dos traços característicos da própria personagem.

Com base nesse momento, mas em tantos outros ao longo do desenvolvimento da narrativa, a narrativa fílmica sugere que a prática alimentar entre os personagens que se encontram na cidade, não são apenas uma manutenção fisiológica do corpo humano, mas a manifestação de afetos e fluxo de pensamentos que alimentam a sociabilidade dos moradores da cidade. De acordo com RODRIGUES (2012) compartilhar uma refeição com alguém é um modo de iniciar uma relação social ou mantê-la. Pode ser interpretada, também, como uma transmissão de valores:

Dependendo de como se dá esta oferta, e de quem a proporciona, ela pode ser interpretada como um ato de generosidade, como um ato de veneração ou sujeição ou apenas representar o pertencimento a um mesmo grupo social (MONTANARI, 1998).

Esse projeto, representa a oportunidade de ampliar o meu conhecimento sobre o modelo de produção independente que a graduação na universidade pública me permitiu ter acesso. Além disso, a escolha pela Rosza Filme, em específico, traduz-se como um esforço de ampliar os estudos direcionados a este nicho do campo audiovisual que possui lacunas significativas em termos de produção acadêmica.

Ao investigar os novos estilos de cinema independente que surgem em meados de 2010, FERNÃO & SCHVARZMAN (2018) afirmam que o sudeste brasileiro possui um histórico de concentração de cursos de cinema, editais de financiamento e produção acadêmica sobre as atividades artísticas desenvolvidas. A desigualdade de acesso aos recursos e grandes eventos do audiovisual, coloca a produtora Rosza Filmes em posição de destaque quando visto em festivais, muitas vezes, como um dos grandes expoentes do cinema nordestino moderno. O afastamento territorial em relação aos grandes centros de produção, coloca o modo de fazer cinema da Rosza Filmes, na “periferia da periferia” de todo circuito de produção cinematográfica nacional. Depois dos grandes monopólios industriais. Fora do eixo das grandes exposições no sudeste brasileiro.

Sendo assim, a pesquisa se realiza como esforço de fortalecer a produção acadêmica em torno de diferentes estilos cinematográficos pelo país, consideradas “produções fora do eixo”. O projeto constitui também, a oportunidade de aproximar os estudos sobre cinema e o campo das ciências sociais – especialmente a antropologia –, por meio das teorias antropológicas. Adiante, com base no meu levantamento bibliográfico será possível avaliar de que maneira alguns autores se debruçaram sobre a

produção de imagens e a análise antropológica, bem como as possibilidades de leitura de uma auto representação nos filmes e as conexões com a realidade empírica.

No Livro "Brasil em Tempo de Cinema" o autor Jean Claude Bernardet estudou alguns filmes de diferentes cineastas entre os anos 1958-1966. Na análise de Bernardet, os filmes foram utilizados para investigar de que maneira a sociedade brasileira era representada no cinema e qual era o contexto de produção cinematográfica para os cineastas. Quando Bernardet (1936) olha para a história da produção cinematográfica no país, constata que a produção nacional de cinema não seguiu um curso linear. Para ele, esse trajeto foi marcado por pequenos "surto"s representado por alguns poucos cineastas que se recusavam a desaparecer, mesmo diante da invasão estrangeira no mercado nacional. Os filmes analisados também revelam, com base na representação visual, a caracterização dos personagens e diálogos produzidos no interior da obra que indicassem aspectos sobre a mentalidade artística dos próprios cineastas. Nesse período, de acordo com a análise do autor, a classe média artística brasileira contrapunha-se aos poucos cineastas independentes a medida em que explorava em suas produções, dilemas vivenciados pela classe trabalhadora brasileira da época.

Se é verdade que a história da produção cinematográfica se move por pequenos ciclos, Andréa Barbosa (2003) no artigo "Periferia, cinema e violência" relata um aumento de produções recentes no país, associados as classes sociais menos favorecidas economicamente. Os filmes analisados pela autora, serviram de base para entender qual era o olhar dos cineastas, desta vez, partindo de bairros mais afastados dos grandes centros urbanos. A produção de cinema vindo das periferias da cidade, em sua grande maioria produzidos de maneira independente, parece direcionar o olhar do espectador a imagens carregadas de significados ligados a memória, experiência e afetividade que os moradores desses espaços constroem cotidianamente. "Uma massa de casas com suas lajes de concreto. A cor do tijolo predomina nas paredes sem pintura ou com a tinta já gasta pelo tempo e pelas intempéries. Muita cor nas roupas vestidas nos corpos periféricos ou estendidas nos varais." BARBOSA (2003 p.3) Toda essa construção visual, de acordo com a autora, explicitam as rupturas e contrastes presentes nos trajetos que os moradores percorrem todos os dias, das periferias ao centro. Eles revelam os antagonismos urbanos: shoppings, condomínios com câmeras de segurança e ruas iluminadas, em contraste com os bairros da "quebrada", um espaço que denota violência e exclusão social. As casas da

periferia parecem não oferecer proteção a violência que acontece nas ruas e a rotina dos habitantes se mescla a essa realidade.

Se Bernardet usa a representação artística para analisar a mentalidade da classe artística e Barbosa estuda as rupturas e contrastes produzidas entre periferias e centros urbanos, o autor David MacDougall (1997) no artigo “De quem é essa estória?”, discute a auto representação nos filmes, a partir de uma dimensão ontológica e moral. De acordo com este autor, o interior dos filmes representa um grande desafio para antropólogos que os utilizam como objeto de estudo, justamente pelo caráter *polifônico* presente nas obras. MacDougall (1997) comenta que a estrutura narrativa de alguns filmes buscam “levar em conta as formas nativas de narração, imitando-as nas suas próprias estruturas” MACDOUGALL (1997 p.95), no entanto, ao realizar um filme que combine ficção e aspectos da realidade, é como se a realidade ficasse refém da própria estratégia narrativa que busca tornar o filme um objeto atrativo para quem assiste. A interpretação do espectador também é um ponto a ser levado em consideração, mas há, ainda, a tarefa do antropólogo em identificar essa “sobreposição de vozes” presente na obra. MacDougall (1997) nos diz que o “hiato existente entre a voz de um ator social, recrutado para fazer o filme e a voz do filme”, os diretores, devem ser objetos de investigação porque esse confronto de experiências entre o autor (cineasta) e os atores sociais (personagens do filme), também produzem construções múltiplas sobre as categorias a serem analisadas pelo antropólogo.

No livro “Grande Otelo – Um interprete do cinema e do Racismo no Brasil” (2019), Luis Felipe Kojima Hirano analisa a performance artística de Sebastião Bernardes de Souza Prata, em diferentes filmes que marcaram a história do cinema brasileiro. Com base nos marcadores sociais da diferença – especialmente na categoria étnico racial –, o antropólogo conseguiu investigar de que maneira a atuação de Grande Otelo reafirmava uma posição subalterna dentro dos filmes e também nos espaços de filmagens onde o ator trabalhava. A análise da representação de Otelo, de acordo com Hirano, tensiona um olhar sobre o corpo negro de violência racial presente no seio da formação social brasileira. Por exemplo, as características físicas de Otelo (formato do nariz, textura do cabelo e maneira de falar) do ator eram explorados pela equipe de direção com intuito de provocar riso, aversão afetiva e ausência de humanidade. Ao longo do livro, Hirano (2019) discute em que medida a representação fílmica, a partir do conceito americano de “persona cinematográfica”, dialoga com uma lógica estrutural racista presente na sociedade brasileira e nos filmes hollywoodianos do mesmo período.

Por fim, no texto “Mulheres em Movimento” de Sueli Carneiro (2003), é realizado uma crítica em relação aos meios de comunicação. Para a autora, a TV, o cinema e o teatro surgem com formas que reafirmam posições hierárquicas de poder que constituem o imaginário social popular. Desse modo, o cinema é um potente polo de irradiação de imagens e sentidos, especialmente no caso de mulheres negras. Evidentemente, tal imaginário se constrói a partir de elementos históricos, podendo ser observados, por exemplo, nas posições ocupadas por mulheres negras no mercado de trabalho. Para ela, o gênero e a raça não são a única barreira sólida, soma-se também o elemento da classe social e, conseqüentemente, o grau de instrução e formação que essas mulheres acessam.

Inicialmente partiremos da análise fílmica entendendo o longa-metragem *Café com Canela* (2017) como potencial fonte de pesquisa para os estudos das ciências sociais e o campo de estudos de cinema. Não porque as imagens em movimento são uma representação artística fiel a realidade, mas porque são uma mescla entre a realidade empírica e o imaginário social sobre aquilo que se pretende mostrar. Sobre isso, REYNA (2017) afirma que o trabalho antropológico diante da análise fílmica requer o exercício do espectador, no caso o antropólogo, em “decifrar” essas conexões. “Entendemos por decifração à observação e interpretação antropológica”. REYNA (2017 p. 39).

Quando mencionamos o ato de interpretar o filme, nos aproximamos da proposta de Geertz (1989) ao afirmar que um dos papéis do antropólogo é ver o mundo por trás dos ombros dos nativos. Isso implica observar as imagens em movimento, entendendo-a como um canal de comunicação, um “texto audiovisual” a ser lido, repleto de significado para os personagens que contracenam dentro de *Café com Canela* e os atores sociais (os atores). REYNA (2017). *O percurso da análise fílmica consiste em um movimento de interpretação do filme em direção aos discursos dos realizadores e, em seguida, um movimento inverso, da prática cinematográfica (a experiência registrada dos realizadores durante o processo de filmagem) para o interior do longa-metragem.*

Após a análise do filme, partiremos para a pesquisa bibliográfica, tendo como ponto de partida registros nos bancos de dados acadêmicos¹⁰, considerando as teses e

¹⁰ Repositório CRUESP (contém artigos produzidos pela USP, UNESP e UNICAMP); Site PROQUEST e SciELO.

dissertações, artigos jornalísticos e, especialmente, revistas de críticas de cinema online¹¹. que envolvam discussões sobre a história social dos moradores das cidades baianas e sua relação com a produção artística, especialmente, o cinema na cidade.

A análise interna do filme, amparada em um referencial bibliográfico que norteie os objetivos propostos na pesquisa, buscará interpretar os aspectos mais significativos que ajudam a construir a representação histórica da cidade. Conforme proposto ao longo do desenvolvimento do projeto, será considerado não apenas os espaços físicos, mas as diferentes formas de sociabilidade que ilustram o que significa morar nas cidades de São Félix e Cachoeira. Na pesquisa exploratória inicial, privilegiamos autores dentro das ciências sociais que produzem estudos em Cachoeira¹².

Seguido do processo de observação das imagens, da problematização dos dilemas vivenciados pelo protagonismo feminino negro, confrontaremos os aspectos do filme com as fontes bibliográficas que discutam as diferentes formas de representação artística sob a ótica antropológica e sociológica.

Adiante, o movimento inverso significa uma análise dos discursos, entrevistas (*making-of* do filme) e materiais documentados que ajudem a reconstruir as diferentes formas de engajamento durante a realização de *Café com Canela* (2017). Dessa maneira, registraremos de que modo a produtora Rosza Filmes se insere em um cenário de produção independente mais amplo – quais os desafios, as expectativas e os percalços que envolvem as filmagens nas cidades baianas –, ao mesmo tempo em que, essas experiências coletivas constroem um estilo de fazer cinema que a diferencia dos demais. Esse percurso inverso de retorno ao filme –, passando pelas experiências e discursos dos realizadores –, será responsável por fazer emergir uma interpretação sobre a relação entre cinema (representação) e o histórico de representação de corpos negros no cinema nacional.

Por fim, a forma de análise dos resultados, consiste na produção textual – também utilizaremos capturas de tela das filmagens com mero efeito ilustrativo –, analisando o filme a partir de autores de diferentes escolas de pensamento, que contribuem para a síntese dos problemas propostos na pesquisa. O trabalho será organizado em dois capítulos subsequentes: o primeiro, analisa a cidade de Cachoeira e São Félix tendo como

¹¹ Será considerado revistas online que realizem coberturas sobre cinema independente, destaque a “Revista Cinética”.

¹² Acervo de teses da UFBA, disponível em: < <https://sibi.ufba.br/repositorios-digitais> > acesso em 13 de outubro de 2023.

fio condutor as experiências de Violeta na cidade. O foco é uma análise investigativa sobre a estrutura física e construção dos espaços sociais que constroem elos de pertencimento identitários dos moradores do recôncavo. O último capítulo, parte da trajetória de Margarida, em direção a história do cinema nacional, especialmente quando se trata das representações femininas negras no cinema. A incursão histórica privilegiará os problemas em torno das mães negras na sociedade, violência, luto e humanização dos sujeitos.

CAPÍTULO II

Violeta

Em *café com Canela*, Aline Brune protagoniza Violeta. Uma jovem adulta que perdeu os pais de maneira repentina quando nova. Criada pela avó (dona Roquelina), Violeta não conseguiu concluir o ensino fundamental. Casou-se muito cedo e é mãe de dois filhos.

Em 2018, na 21ª Mostra de cinema Tiradentes, a atriz Aline Brune concedeu uma entrevista ressaltando a importância de interpretar as mulheres cachoeiranas. A atriz comenta que não nasceu em Cachoeira, mas

“já morava lá há 7 anos ...estabelecia relações com as pessoas, e logo após realizar o teste [para protagonizar *Violeta*], peguei minha bicicleta e saí de porta em porta de mulheres de lá, para mim, são símbolo de resistência cachoeirana que a gente tanto fala: Giovana, tia Laura...”¹³

Figura 1: Violeta interpretada por Aline Brune em diferentes momentos do filme.¹⁴



Fonte: captura de tela do filme *Café com Canela* (2017, dir Rosza Filmes).

Em *Café com Canela*, Violeta representa a potência de mulheres do recôncavo em diferentes esferas. Sempre muito ativa, Violeta gosta muito da cidade e realiza percursos de bicicleta entre São Félix e Cachoeira para chegar ao trabalho.

¹³ Transcrição da entrevista concedida por Aline Brune, publicada pela plataforma do Youtube através do canal **CineclubDelas**. Link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aJM3ki02h1E&t=564s> , publicado em 22 de janeiro de 2018.

¹⁴ Todas as imagens vinculadas a esta pesquisa possuem caráter meramente ilustrativo. Nesse sentido, o foco de análise está nas imagens em movimento, o filme, conforme elucidaremos na seção metodológica.

Além de ser especialista em fazer ótimos cafés com canela, Violeta também faz coxinhas para serem revendida no bar de seu Toninho.

Ao longo da semana, tem o hábito de sair para se distrair com a amiga Cida. É boa ouvinte e se mostra sempre uma boa companhia. É difícil imaginar alguém que não queira ter Violeta como amiga: bem humorada, vive cantarolando, é comunicativa e tem uma grande facilidade em acolher pessoas que estão passando por momentos difíceis a sua volta.

A centralidade dos cuidados com outro, a partir de Violeta, perpassa quase todas as histórias apresentadas: é enfatizado a atenção direcionado a avó, mas também é suporte emocional dos amigos.

Violeta sempre está em momentos cruciais da narrativa. Ela não só está em movimento por Cachoeira, mas reflete o forçar das movimentações das pessoas ao redor. Ela é quem toma a iniciativa de investigar a inquietude de Ivan, de madrugada, por não conseguir entrar em casa. Após a constatação da morte do marido, e da impossibilidade de ação racional, Violeta toma as rédeas para comunicar aos parentes mais próximos sobre o falecimento de Adolfo. Veste o corpo do morto, cuida de Felipe (cachorro do casal) e conforta o vizinho, Ivan.

Figura 2: Violeta abraça Ivan na calçada da rua.



Fonte: captura de tela do filme *Café com Canela* (2017, dir Rosza Filmes).

Violeta mostra-se uma amiga leal ao reconhecer a importância da professora Margarida, no momento em que mais precisou. Segundo ela, existia uma “dívida de gratidão” a ser paga a dona Margarida.

Acostumada a manifestar relações potencialmente recíprocas com os moradores de Cachoeira, Violeta é atenta e perceptiva. Doa-se espontaneamente sem esperar nada

em troca. Também se mostra geniosa. Quando coloca algo na cabeça, é difícil convencê-la do contrário. Possui um senso de determinação incapaz de evitar conflitos quando entende que são necessários. Com simplicidade e espontaneidade, tem uma postura extrovertida e não tem receio de se impor diante das situações que lhe cabem.

2.1 OS ESPAÇOS FÍSICOS E SOCIAIS DE CACHOEIRA E O CONTEXTO HISTÓRICO DA CIDADE

A opção de começar a análise do filme “Café com Canela” a partir da sua localidade geográfica, parte da necessidade de situar a importância que as cidades de São Félix e Cachoeira assumem durante o longa-metragem. Em compensação, a relação entre a Bahia e a produção cinematográfica, possuem raízes intensas. De lá, durante o período de construção do Cinema Novo, temos a importância das projeções de Glauber Rocha, ao destacar a importância das alegorias regionais, passando por outras potências nordestinas, Kleber Mendonça Filho em Recife, buscando através da inovação estética, noções de experimentalismo, subvertendo lógicas do uso tradicional da linguagem fílmica.

Café com Canela foi a primeira produção da produtora Rosza Filmes. Ao analisar o longa-metragem, é perceptível a ligação entre fazer cinema e o cotidiano dos moradores de Cachoeira. Isso pode sugerir, que “mostrar a cidade” nos filmes, não é apenas uma escolha estética, mas uma reafirmação política do espaço. Assim, a importância do corpo físico e social das cidades, São Félix e Cachoeira - fundamentalmente Cachoeira -, podem ser entendidas como protagonistas do filme.

Sobre essa relação e o jogo de reconhecimento a partir do espaço urbano, é visível a identificação dos personagens com o espaço físico, responsável por construir uma identidade das pessoas com a localidade. Os prédios históricos¹⁵, as ruas de paralelepípedo, a ponte Dom Pedro II, as igrejas católicas em contraste com outras religiões da cultura afro-brasileira, com seus batuques e cores. Diante desse cenário, a cidade de Cachoeira não ganha apenas a conotação de um espaço físico, cenário de reprodução artística por parte dos atores, mas um espaço marcado por outras esferas afetivas, compartilhamento de experiências e fundamentalmente memória histórica.

Segundo Andrea Barbosa (2006) a linguagem cinematográfica carrega consigo a potencialidade de exprimir um olhar sobre a cidade que extrapola a localidade material, percebe-se a produção de uma espécie de “subtexto” que articula tempos e sentidos.

Para entender como isso é feito em “Café com Canela”, é necessário voltar um pouco para entender em que contexto as cidades do Recôncavo Baiano se inserem na

¹⁵ Informações sobre a historicidade de Cachoeira extraídas do portal IPHAN: PHAN. Projeto Dicionário Básico de Patrimônio e Preservação: Cachoeira - Bahia. Rio de Janeiro: IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/112> Acesso em 14 de novembro de 2023.

história do Brasil. No século XIX, uma das cidades recebeu o nome de “Cachoeira, a Heroica”, justamente por ter sido palco de insatisfações populares contra o governo regencial português, após a declaração de independência. Uma das mais relevantes para a história de Cachoeira foi a Revolta da Sabinada (1837-1838), liderada por Francisco Sabino Álvares da Rocha Vieira, responsável por conduzir um levante armado na tentativa de instaurar a República Baíense. Diante do cenário de turbulência social, a revolta foi abafada pelas tropas de Padre Diogo Feijó, apoiado pela elite latifundiária baiana em 1838.

Para além do horizonte de lutas sociais, a cidade de Cachoeira também era reconhecida pela importância econômica, sendo um dos pontos de exploração de recursos mais significativos para coroa portuguesa no século XIX. O processo de colonização da cidade de Cachoeira teve início com a chegada de Martins Afonso de Souza e o fidalgo Paulo Dias Adorno em 1531. No século XVI, a região baiana abrigava aproximadamente cinco engenhos de açúcar, responsáveis por produzir riquezas para Portugal, a partir da escravização da mão de obra da população africana.

A relevância econômica de Cachoeira era tão grande que, durante o período colonial, a região foi considerada uma das mais ricas do Brasil pelos portugueses. A arquitetura colonial retratada em Café com Canela – casarões, edifícios religiosos, estátuas e ruas – foram responsáveis por tornar Cachoeira, um Patrimônio Cultural Brasileiro, tombada oficialmente pelo IPHAN em 1971.

Já a cidade vizinha, São Félix¹⁶, era responsável por abrigar historicamente a etnia Tupinambá. De acordo com historiadores, antes da monopolização portuguesa na região, estes povos originários possuíam um histórico de trocas comerciais com os franceses, especialmente o comércio de madeira. Após a invasão portuguesa na região, a população Tupinambá se dispersou para regiões vizinhas. Os portugueses também construíram engenhos de açúcar, posteriormente, fortalecendo a ligação econômica com a cidade de Cachoeira. Gradualmente, a mão de obra escravizada africana em São Félix, foi somada ao modelo de exploração colonial português na região.

A ponte Pedro II, onde Violeta e Margarida contracenam durante passeios de bicicleta, foi a primeira ponte ferroviária da região, responsável por interligar comercialmente São Félix e Cachoeira. Desse modo, a ponte construída em 1885, com

¹⁶ Informações sobre a história de Cachoeira extraídas no portal IPHAN: PHAN. Projeto Dicionário Básico de Patrimônio e Preservação: São Félix - BA. Rio de Janeiro: IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/476/> Acesso em 14 de novembro de 2023.

ferro e madeira importados da Inglaterra, a fim de servir aos interesses econômicos dos portugueses, em *Café com Canela* recebe uma outra conotação. Nela, Margarida é ensinada a andar de bicicleta, uma nova etapa de aprendizado para a protagonista, que consegue sair de casa pela primeira vez após a morte do filho Paulinho.

Talvez por isso *Café com Canela* se mostre tão potente em termos de produção cinematográfica. Ele nos permite a articulação de uma linguagem cinematográfica que combina aspectos da memória histórica do cenário cinematográfico trabalhado, ao mesmo tempo em que trabalha aspectos das identidades sociais dos personagens de maneira sutil. Para entender as esferas dessa produção, é necessário percorrer, portanto, outras linhas de interpretação que não lhe são imediatas. As imagens das cidades, em termos de estrutura e arquitetura física, ecoam, entre tantos outros aspectos, um passado escravocrata que remete a violência dos corpos negros naquele espaço. Adiante, o filme de Glenda e Ary, permite a recondução deste olhar sobre os corpos negros, a partir de uma politização das identidades sociais. O filme representa, a partir de Cachoeira, direcionar um olhar sensível diante do apagamento histórico da cultura afro-brasileira.

É importante salientar que falar sobre a presença dos corpos negros no cinema - seja em frente às câmeras de cinema ou por trás delas, como, por exemplo, o trabalho de Glenda Nicácio, ainda é um movimento de contrariedade da grande maioria das produções de cinema nacional. “A imagem negra, a subjetividade negra, a experiência negra, são todas manifestações de uma intimidade na maioria das vezes surrupiada pelo olhar hegemônico (que vê e que faz cinema).” GALINDO, BRUNO (2018).

Quando se fala em olhar hegemônico, me refiro à formação do campo cinematográfico brasileiro até meados de século XX. Segundo Luis Felipe Hirano (2019), a inserção da figura do negro no cinema nacional foi muito influenciada pelo modelo de representação americano, especialmente o cinema hollywoodiano. No entanto, apesar das semelhanças, percebe-se algumas assimetrias entre as formas de representação do racismo no cinema estrangeiro e nacional, cada qual obedecendo a dinâmica do preconceito racial existente em cada território.

No caso do cinema brasileiro, de acordo com Hirano (2019), observa-se uma desigualdade de distribuição de papéis entre negros e brancos no Brasil, desde o início das primeiras produções cinematográficas. Quando apareciam, geralmente eram representados de maneira estereotipada: preguiçosos, comediantes em posições autodepreciativas, sexualizados ou apartados de subjetividade. Esse conjunto de características em torno das questões raciais negras no cinema, passaram por diferentes

debates e transformações ao longo da história do cinema nacional. Estender a sensibilidade estética de *Café com Canela*, dentro do cenário da história do cinema, também é uma maneira de interpretar esta produção como um aceno político ao cinema nacional.

2.11 OS CONTORNOS DAS DIFERENTES FORMAS DE SOCIABILIDADE: BAIRROS, ESTRUTURA INTERNA DAS CASAS E RELAÇÕES DE VIZINHANÇA.

Conforme descrevemos, o cenário de Café com Canela é importante para construção da estética do filme. Apesar da historicidade presente na arquitetura de Cachoeira, os cineastas buscaram recriar espaços muito particulares da cidade. No início do filme, a cidade desperta junto com os personagens. O sol nasce, iluminando as ruas de paralelepípedo, o rio Paraguaçu que separa as duas cidades baianas e as igrejas. Narrados por um diálogo entre Margarida e Paulo, que comemoraram mais um dia de vida, sobretudo a presença do filho Paulinho em suas vidas, a câmera avança em direção aos morros da cidade.

Neste momento, as casas dos personagens começam a ser apresentadas aos espectadores. Um pouco mais afastada do centro histórico, não é possível saber com precisão qual o bairro escolhido. Na ausência de placas para uma sinalização específica, encontramos-nos diante de uma sensação de heterogeneidade entre o cenário dos prédios históricos no centro e as construções residenciais irregulares que se aglomeram nas margens dos rios. Do alto dos morros a arquitetura urbana muda, as casas são construídas de tijolos, sem reboco ou pinturas. O agrupamento de casas humildes sinaliza, em certa medida, outros fatores sociais, como pertencimento econômico das famílias que residem no espaço.

A importância da escolha, por parte dos cineastas, em contar histórias a partir da perspectiva das classes populares do Recôncavo, também implica na dinâmica da produção dos laços sociais que se estabelecem ao longo do filme. Diferentemente do comportamento dos indivíduos que residem em grandes metrópoles, onde Simmel (1902) aponta a incidência de um comportamento blasé, isto é, uma postura de frieza e recusa ao aprofundamento dos laços afetivos com a vizinhança ao redor, a dinâmica mostrada em Cachoeira se mostra diferente. De acordo com Antonio Prost (1992), o comportamento dos indivíduos em bairros, sobretudo periféricos, mostram-se mais abertos às trocas afetivas e relacionais. “Sorrisos, saudações, cumprimentos que fazem dos bairros verdadeiros palcos de reconhecimento, de ser conhecido e reconhecido, apreciado e estimado. PROST (1992, p. 116)

A ideia de bairro, aqui trabalhada, não se encerra em sua concepção protocolar - “servindo para delimitar os espaços urbanos e o controle administrativo dos serviços

públicos e municipais” -, mas, antes de tudo, um local de compartilhamento de experiências privadas. Este aspecto fica muito evidente quando Ivan, interpretado por Babu Santana, encontra o corpo de seu companheiro, Adolfo, interpretado por Antônio Fábio.

A câmera é posicionada de dentro das casas em direção a rua. A perda de um vizinho transcende a intimidade residencial, e a constatação da morte explode na rua. No longa-metragem, o luto é vivido e partilhado publicamente. As histórias contadas nas casas transcendem o espaço unitário, propondo uma inter-relação com o bairro.

Sobre as formas de habitação de bairros populares em Cachoeira, o antropólogo Louis HERNANDEZ MARCELIN (1999), tomou a ideia de "casa" como categoria cultural central para entender relações familiares do Recôncavo baiano. O autor chegou a analisar 2900 unidades domésticas a fim de analisar, entre outros aspectos sociotécnico, sobretudo, das famílias negras, a maneira como a organização estrutural do espaço reflete aspectos culturais.

De acordo com a equipe de direção da produtora Rosza Filme, houve um esforço ao incorporar na cenografia visual, aspectos da arquitetura que melhor correspondem à estética dos moradores de Cachoeira. Sobre isso, parte das casas mostradas ao longo do filme foram cedidas voluntariamente por moradores envolvidos no projeto. A outra parte, foram espaços pré-fabricados pela equipe. Galpões móveis, montados e remontados pela equipe produtora de acordo com a orientação das cenas. Assim sendo, tanto os espaços pré-fabricados quanto as casas cedidas pela equipe, apontam correspondência com o estudo de Marcelin (1999), especialmente quando o autor aponta a presença de uma relação intensa entre espaços de adoração religiosas com o ambiente doméstico em Cachoeira. De acordo com a etnografia de Marcelin (1999):

"O espaço interior é organizado de tal maneira que o visitante, segundo seu grau de intimidade com a casa, percorre sucessivamente, à direita, a varanda, a sala de visitas (que é ao mesmo tempo sala de jantar), a cozinha e o quintal (onde se encontra o banheiro). Os quartos localizam-se, sempre, à esquerda. O interior da casa é ordenado de tal maneira que as portas de cada quarto se abrem para a sala. No fundo desta, na extrema direita, há a imagem do santo protetor (ou orixá) afixada na parede. A princípio, toda casa tem seu oratório, localizado no quarto principal, consagrado às divindades de crença da família."
MARCELIN (1999, p. 33/34)

É inegável a forte relação entre a população e a fé dos moradores de Cachoeira. O interior das casas reserva espaços para adoração religiosa, mas também se mostram presentes nos batiques da trilha sonora do longa-metragem. A entidade religiosa Oxum, Orixá de água doce, é retratada no colar que Margarida carrega. Ela também é retratada a partir de personificações conturbadas, vividas pela personagem em crises de depressão no quarto, ou nos banhos de cachoeira. Essa configuração interna dos espaços residenciais, bem como as práticas religiosas estabelecidas pelos os moradores com as entidades, reforçam aspectos identitários da cultura negra no recôncavo.

Figura 3: Violeta cuida da avó, Dona Roquelina.



Fonte: captura de tela do filme *Café com Canela* (2017, dir Rosza Filmes).

De acordo com a tradição Iorubá, Oxum simboliza uma das entidades ligadas as forças da natureza, tanto no Candomblé quanto na religião Umbanda. O nome, Oxum, veio de uma tradição nigeriana, também representa aspectos do sagrado feminino: “A orixá representa o poder feminino através do arquétipo da mulher elegante e amorosa, mas também inteligente, determinada, persistente, desinibida e senhora da fertilidade.” HEMERLY (2018) A valorização de um orixá, também chamada de “rainha de água doce”, não parece ser casual diante das diferentes formas que as protagonistas acessam a maternidade.

A tensão percorrida por Margarida no filme, é justamente o desafio de lidar com o rompimento dos laços maternos, a partir da morte do filho Paulinho. Neste caso, a relação de mãe e filho é marcada pela dor e a dificuldade de aceitação de uma partida prematura. Na perspectiva de Margarida, repousa a ideia de que na “ordem natural da vida”, os filhos deveriam enterrar os pais. A dor vivenciada por ela, seria dos filhos. A eles restariam apenas um “adeus” ou “até logo”.

Em contrapartida, o dilema vivenciado em segundo plano por Violeta, diz respeito aos cuidados com a avó, Roquelina Aparecida da Silva (Dona Dalva Damiana de Freitas). Violeta revela nos cuidados, nas falas e nas gestualidades, uma série de cuidados que reforçam o sentimento de agradecimento, por ter tido ao longo de toda a vida uma avó no papel de mãe.

É perceptível o afeto transmitido nos cuidados ligados à alimentação balanceada, banhos e acompanhamento constante para contar o dia a dia. A ligação com aspectos da ancestralidade de Violeta é percebida na maneira como a protagonista entende as necessidades da avó, mesmo que a mesma apresenta debilidade na fala. As canções de ninar antes de dormir, relembram aspectos da infância. Estes detalhes são capazes de evidenciar na ação da personagem, um culto a ancestralidade materna.

Mesmo com todos os cuidados, Margarida sofre de antemão toda vez que percebe indícios eminentes da partida mãe/avó. Diferentemente de Violeta, Margarida teve a oportunidade de se despedir gradualmente, ainda que a despedida gradual também apresente momentos de dor.

A angústia pelo falecimento de um ente querido, acaba sendo um ponto de encontro, atravessando o cotidiano dos moradores de Cachoeira. Margarida e Paulinho, Violeta e a mãe, Ivan e Adolfo. Apesar do peso das partidas, o filme não ganha uma conotação penosa. Sobre isso, de acordo com Alves (2023)

O mundo encontra-se abreviado no corpo e o corpo é um prolongamento do mundo. Assim, o corpo e o mundo são magnitudes que se co-implicam mutuamente. Mediante sua corporeidade, o ser humano também possui uma dimensão social. O corpo é o meio que tem lugar todo encontro com o outro. ALVES (2023, p. 210)

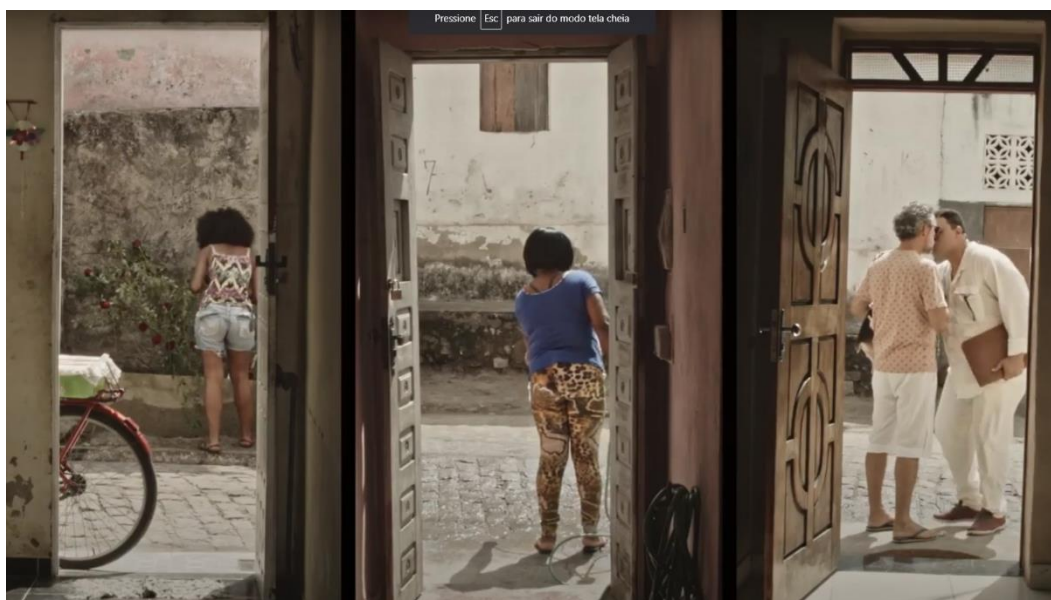
A maneira como os cineastas conduzem a narrativa, passando pela perda e o luto, ainda conseguem manifestar uma certa conformidade com a fragilidade da vida: “a morte é o fim da condição temporal, histórica, pessoal e livre do ser humano. “Daí, o acolhimento e a resignificação da perda. É como se a morte não se encerrasse em si mesma, mas apresentasse uma possibilidade de recomeço.

Olhando para as diferentes formas de sociabilidade através da dinâmica dos encontros no bairro, as histórias ganham corpo e também se constroem em momentos

felizes: as festas de aniversário para reunião da família, o churrasco na laje, a cervejinha no boteco do bairro ou a retomada da amizade entre Margarida e Violeta durante os cafés.

A maneira como os encontros são mostrados, também implicam contar a história de um cotidiano sem grandes surpresas, uma “vida comum”, por vezes parada, e que poderia refletir aspectos da rotina da vida de qualquer outra pessoa. A simplicidade das imagens e dos diálogos trocados também transmite certa familiaridade com quem assiste. Contudo, é necessário olhar para a literatura acadêmica para compreender como se define “sociabilidade”, quais são os aspectos passíveis de observação quando se pensa nesses momentos de interação social.

Figura 4: Da esquerda para direita temos, os vizinhos Violeta, Cida, Ivan e Adolfo na porta de casa.



Fonte: captura de tela do filme *Café com Canela* (2017, dir Rosza Filmes).

Olhando para literatura, uma das primeiras referências para se pensar a questão da sociabilidade parte de Georg Simmel no campo da sociologia. De acordo com Heitor Frúgoli Jr. (2007) refletindo sobre os conceitos de Simmel,

a experiência humana pode ser potencialmente organizada, e num sentido concreto, designa um complexo de indivíduos socializados, uma rede empírica de relações humanas operativa num dado tempo e espaço; num sentido abstrato, denota a totalidade dessas formas relacionais através das quais os indivíduos tornam-se parte da tal rede. A sociedade seria, em suma, a modalidade de interação entre indivíduos: o processo geral e os processos particulares de associação (*vergesellschaftung*). FRÚGOLI (2007, p. 6)

Nesse sentido, de acordo com o sociólogo, para que se constituam processos de sociabilidade, é necessário observarmos as interações no plano macrosociológico, isto é, as pequenas associações onde os indivíduos passaram a interagir entre si. No plano microsocial tais interações não podem ser feitas de maneira desprendida, isto é, faz-se necessário estar consciente das interações. Além do mais, uma das modalidades nos quais é possível observar as socializações são as conversações.

Quando se pensa no potencial dos diálogos entre os indivíduos, a conversação atua como forte agregador social. Para Simmel, o conteúdo das conversas nem sempre é relevante, mas o propósito da conversação, tendo em vista que ele mantém os indivíduos em comunicação. Com isso, definimos alguns aspectos da noção de sociabilidade em Simmel, destacando, fundamentalmente, o potencial das conversas como um meio agregador para que se constitua a sociabilidade. Para ele, “através das trocas de palavras, os participantes zelam pela relação em curso, por meio de regras de amabilidade e etiqueta voltadas à circunscrição de qualquer exacerbação das individualidades”. FRÚGOLI (2007, p. 10).

Em *Café com Canela* a qualidade técnica dos diálogos se mostra frequente. Quase todo o filme é dialogado, mas não parecem estar lá por acaso. As histórias são quase sempre narradas pelos personagens, servem como condutores das histórias que se desenrolam na fala marcada dos protagonistas. A fala realça aspectos da territorialidade, costumes e gírias locais. Nesse sentido, ao espectador é oferecido um processo de alteridade e contorno das identidades culturais. Através dela, ocorre a elaboração de uma identidade social, a ideia de “morador do recôncavo” ou de Cachoeira, se mostram implícitos.

CAPÍTULO III

MARGARIDA

Valdineia Soriano interpreta Margarida, professora aposentada residente de São Félix. Era casada com Paulo há muitos anos, mas resolveu separar-se após a morte do filho Paulinho. Cada vez mais isolada do convívio social, Margarida passa por sucessivos episódios de instabilidade emocional, representado no filme a partir das memórias de momentos felizes ao lado do filho.

Cada vez mais imersa no luto, não consegue sair de casa. Mesmo tendo rompido relações com o ex-marido, eventualmente recebe compras endereçadas por ele, com itens de alimentação e higiene básica. Quase sempre são descartados em seguidas, perdem a validade de consumo ou apodrecem. Margarida perdeu a vontade de viver, não sente prazer em alimentar-se ou conectar-se com as pessoas.

Sem ânimo para tarefas básicas do dia a dia, a casa onde reside incorpora o sofrimento vivenciado por ela. Materializa-se nas paredes mofadas, na louça suja, na poeira dos móveis e no vazio que os cômodos ecoam, reflexo da solidão. Mergulhada na própria dor, tem o rosto coberto por olheiras profundas e um olhar desnortado. Passa a cobrir os espelhos de casa com lençóis, para evitar encarar o próprio reflexo.

Figura 5: Violeta está em seu quarto, de camisola, tentando pentear os cabelos e encarando-se no espelho.



Fonte: captura de tela do filme *Café com Canela* (2017, dir Rosza Filmes).

No filme, encontramos duas Margaridas: uma antes da perda – cheia de vida, alegre, interativa e comunicativa – e a outra, após a morte de Paulinho. Entre insônias, choros e alucinações, a dor de Margarida é colocada em primeiro plano.

Depois de muitos dias nesse processo, recebe com muita relutância, Violeta em sua casa. Os primeiro encontro entre as suas é marcado por asperezas: a mãe enlutada tem dificuldade em tocar no tema, Violeta, por sua vez, insiste em manter o diálogo, pressiona a amiga: *“A senhora tem todo direito de sentir sua dor, mas não dá pra se entregar desse jeito, mulher. Olha pra essa casa! Isso não é de deus...olha pra senhora!”*¹ Margarida, de fato, continua com dificuldades em olhar para si.

Gradualmente, com muita relutância, começa a receber rosas de ex-aluna todas as manhãs. Quando menos espera, se vê ansiosa pelo recebimento das flores entregue pela amiga. As ações de Violeta, de alguma forma, alcançam a dor de Margarida de forma particular. Os laços de amizade se fortalecem entre ambas após tais movimentações.

Passados alguns dias, ainda trancada em casa, ouve um anúncio projetado por um carro de som que comunica a morte de dona Roquelina, avó de Violeta. Margarida se compadece e, sem pensar duas vezes, reproduz o mesmo gesto da amiga: deixa uma rosa na porta de Violeta. É como se a morte, presente na vida das duas, de alguma maneira corroborasse para o reencontro de Margarida consigo mesma.

Interessante pensar que, uma das primeiras ações de Margarida que simbolizam sua recuperação emocional, é o fato de voltar a arrumar-se - pentear os cabelos, tirar a camisola branca e usar roupas mais alegres e, fundamentalmente, olhar para si mesma diante do reflexo no espelho. O ato de conseguir voltar a enxergar-se como mulher, mesmo que atravessada pelo luto. Uma mulher apesar de todas as dores.

Por fim, um dos momentos mais significativos para a protagonista é sinalizado com o retorno da mãe ao quarto do filho. No quarto de Paulinho, Margarida se despede de todos os pertences que ainda mantinha guardados. Este momento também simboliza a aceitação da partida de seu filho e a renovação de um novo ciclo.

3.1 PRIMEIRO PLANO: ESTEREÓTIPOS EM TORNO DE MULHERES NEGRAS NO CINEMA E A AGÊNCIA DA ROSZA FILME

*Dedicado a Adelita Melo, Ednalva Amaral Roza
e todas as mães que perderam seus filhos.*

A epígrafe que inicia este capítulo, é uma dedicatória anexada pela equipe de direção, na última cena de *Café com Canela*. Conforme demonstramos, o filme fala sobre afetos, e quando me refiro aos afetos, não é apenas a dimensão romântica e positiva. A história fala de relações de amor e amizade, mas não deixa de trabalhar o sofrimento, luto, perdas e melancolias que fazem parte da vida.

Ao perseguir essa mesma linha de raciocínio, também se reafirma a potência das relações entre gerações estabelecidas, fundamentalmente, entre as mulheres do Recôncavo: a maneira como a professora Margarida salvou aspectos da infância de Violeta e, como anos depois, Violeta invade a vida da ex-professora, para ajudá-la a se reconstruir após a depressão provocada pela perda de seu filho.

Essa atmosfera de estímulos e recomeços em torno das diferentes naturezas de afeto, também ganham uma conotação excepcional. O fato das histórias se passarem entre São Félix e Cachoeira revelam no cinema baiano, a potência estética de um filme protagonizado maiormente por mulheres negras. Concordo com a afirmação de Lilian Schwartz e Heloísa Starling, ao dizer que os marcadores sociais da diferença, tais como raça e cor, "não produzem sentido isoladamente, mas sobretudo por meio de uma íntima conexão que estabelecem" com outras categorias como a de gênero, classe, geração, localidade geográfica, entre outras (2005, p. 219).

No capítulo anterior, abordamos parcialmente a importância de trazer para o cenário audiovisual a subjetividade de corpos negros, tendo em vista o histórico de diferentes formas de desumanização deste grupo, a partir das relações raciais, que não nascem no cinema mas são incorporadas por ele, a partir da dinâmica do racismo no Brasil. Desta vez, realizamos referência, aos espaços destinados às mulheres negras no mercado de trabalho, especificamente no mercado audiovisual brasileiro.

Ao investigar tais questões, percebe-se que, muitas representações que consagraram mulheres negras no cinema, estiveram diretamente vinculadas ao papel que essas mulheres desempenharam na sociedade colonial. Nesse sentido, a figura de mulher, mãe e trabalhadora, de acordo com Beatriz Nascimento, são ocupações que marcam a trajetória dessas mulheres, tanto no mercado de trabalho como no imaginário social brasileiro.

Sobre isso, autora afirma que a sociedade colonial brasileira foi organizada com base em uma estrutura hierarquizada entre brancos, negros e indígenas, cabendo ao critério étnico racial a determinação de papéis a serem desempenhados neste sistema. A centralidade da ideia de raça, principalmente à formação das estruturas de poder, foi empregada, justamente, para dar forma a tais estruturas QUIJANO (2005 p.27). Como demonstra Beatriz Nascimento, nesta hierarquia social encontramos o senhor de terras que concentra em suas mãos o poder econômico e político; no outro polo, os escravos, a força de trabalho efetiva dessa sociedade (2021, p.51).

Incide dentro dessa divisão, um caráter patriarcal e paternalista que redefine os papéis sociais. Este ordenamento possui consequências historicamente desfavoráveis para as mulheres. Coube às mulheres brancas, por exemplo, o papel de esposas e, em muitos casos, suporte emocional para base familiar a ser constituída. Na estrutura doméstica, seu papel é assinalado pelo ócio, sendo amada, respeitada e idealizada naquilo que esse ócio representava como suporte ideológico de uma sociedade baseada na exploração do trabalho [e da pessoa] de uma grande camada da população. NASCIMENTO (2021, p 51)

Antagonicamente, as mulheres negras compõem uma das alas da força ativa de trabalho. Antes de mais nada,

como escrava, ela é uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa-grande (atividade que não se limita somente a satisfazer os mimos dos senhores, senhoras e seus filhos, mas também de produtora de alimentos para a escravaria) como também no campo, nas atividades subsidiárias do corte e do engenho. NASCIMENTO, (2021, p.51).

Neste ponto, com base na autora, a mulher negra também se constitui dentro da estrutura materna, enquanto mulher, portanto, potencialmente mãe. No entanto, com a finalidade reprodutiva de novos escravos, isto é, a mulher negra enquanto fornecedora de mão de obra em potencial. Vale lembrar que, neste contexto, tais mulheres também eram

compradas por famílias brancas para amamentar os filhos das famílias brancas proprietárias, as “amas de leite”. Em muitos casos, elas também eram responsáveis pela educação e emprego de afetividade aos filhos de seus proprietários.

Passado o regime escravista, Beatriz Nascimento aponta o critério racial e de gênero, como mecanismo de seleção dentro das funções a serem designadas no mercado de trabalho. Segundo a autora, trata-se de uma “herança escravocrata” que permanece atuando nas instituições em direção aos corpos dessas mulheres, fazendo com o papel de trabalhadora não mude muito. As sobrevivências patriarcais na sociedade brasileira fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos, em menor grau na indústria de transformação, nas áreas urbanas, e que permaneça como trabalhadora nas áreas rurais. NASCIMENTO (2021, p. 53).

Adiante, o acesso à educação passa ser um dos critérios de inclusão no mercado de trabalho, até mesmo para profissões consideradas “femininas”. Ainda que mal remuneradas, as mulheres brancas passam a ser, gradualmente, incorporadas nas indústrias têxteis no contexto da industrialização brasileira. Após este ciclo econômico, eles se vêem obrigadas a migrar para empregos considerados “burocráticos” – atendentes, recepcionistas, assistentes –, em todas elas, exige-se formação superior. Nascimento (2021) Mas como essas questões estão postas no mercado audiovisual?

Recentemente o Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA)¹⁷, realizou um estudo importante entre 1995 e 2016, para identificar o perfil social do cinema brasileiro, especialmente quando relacionado às categorias de gênero e raça. A pesquisa leva em consideração, diferentes campos de atuação no audiovisual, entre eles, roteiristas, diretores/as, diretores/as de arte, elenco, cinegrafistas, entre os filmes com maior consumo entre o público brasileiro. De acordo com a pesquisa:

Em todos os casos o percentual de mulheres negras como diretoras e roteiristas é de 0%, homens negros também são sub-representados, aparecendo entre 2% e 3% como diretores e roteiristas, em seguida mulheres brancas compõe entre 20% e 30% em cada uma das funções, e por fim, homens brancos chegam a representação de 85% enquanto diretores e 75% de roteiristas (no Boletim 01)

¹⁷ Pesquisa extraída de COSTA, Lygia Pereira dos Santos. Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.27.2021.tde-23082021-225137. Acesso em: 2023-12-21.

e 84% como diretores e 71% como roteiristas (Boletim 07). COSTA (2020, p.33).

Com isso, entende-se que a sociedade colonial corrobora significativa não apenas para a função em que mulheres assumem no mercado de trabalho, mas também conseguem articular, uma esfera simbólica que corresponde ao imaginário social que essas mulheres passam a representar historicamente. Tais idealizações em torno de mulheres negras, podem ser identificadas nas primeiras representações de Ruth de Souza, uma das atrizes com a carreira considerada mais duradoura no cinema.

Filha de uma lavadeira que trabalhava para famílias abastadas de Copacabana e órfã de pai, Ruth cresceu numa vila onde as mulheres **tinham a profissão da mãe** e os homens eram jardineiros. Durante muito tempo, tudo indicava que seu futuro fosse seguir os passos da mãe. Abdias e Burle dizem tê-la conhecido como empregada doméstica (NASCIMENTO, 2004 e BURLE, 1979), HIRANO (2013 p. 262)

Aqui, destacamos a importância das ações do Teatro Experimental Negro (TEN)², localizado no Flamengo, tendo sido porta de entrada que permitiu o vislumbre de Ruth como atriz de cinema. A trajetória profissional de Ruth, até ser incorporada ao cinema, foi marcada por tensões raciais: os papéis nos quais ela teve acesso, a maneira como ela atuou e se posicionava em entrevistas, sobre temas considerados “sensíveis” para sua própria representação enquanto artista. De acordo com Hirano (2013), a atriz promoveu uma boa articulação entre arte e engajamento político. Segundo o autor, Ruth também teve um papel importante no incentivo de novos interpretes negros no cinema.

Retomando as atuações de Ruth, Hirano (2013) sinaliza uma tendência circular da atriz ao assumir papéis em que a mesma aparece em terceiro plano. Ruth atuou como namorada de personagens secundários, lavadeira de roupas, a “mulher de malandro” ou a moça que sempre ficava na porta dos bares. Tais papéis denotam os contornos históricos que fizemos menção anteriormente.

Em diferentes entrevistas, Ruth declara ter gostado de participar do filme “*Falta alguém no Manicômio*” de José Carlos Burle. Conforme uma crítica de *Quilombo*, era um papel inexpressivo, Ruth quase nada tem a fazer, o que lhe tira a possibilidade de revelar o seu enorme talento. No entanto sua passagem na tela é de uma sobriedade natural e

digna ``. Hirano (2013, p. 266) Com isso, reconhecemos a importância da trajetória da atriz no cinema, mesmo diante das adversidades impostas por questões estruturais.

Além da escolha dos papéis para atuação, também é necessário descrever os critérios que levavam em consideração a aparência física dessas interpretres negras. No caso de Ruth de Souza, suas características físicas lhe permitiram a integração aos filmes do Cinema Novo. HIRANO (2013, p. 349)

Na mesma linha, pensando sobre o critério de escolha de mulheres no mercado de trabalho, Sueli Carneiro (2003) comenta sobre a imposição de padrões de beleza a serem alcançados. Tais predisposições também constituem mecanismos violentos e discriminatórios contra mulheres negras no Brasil. Segundo a autora, um dos critérios dos contratantes era encontrar mulheres consideradas de “boa aparência”. Vale lembrar que no audiovisual, a ideia de “boa aparência” é responsável por construir um ideal de padrão de beleza feminina que sustenta violências consideradas “invisíveis”, como por exemplo, mulheres negras com tons de pele mais claro.

De acordo com Hirano (2013), um dos critérios de escolha para mulheres negras dentro dos primeiros estúdios de cinema no país, trabalham com a ideia de representação de mulheres negras de pele clara, com a textura dos cabelos próximos de um liso ondulado (próximo ao ideal de mulheres brancas) assim como, características fenotípicas se desvencilassem dos traços ligados a herança africana: nariz largo ou achatado, por exemplo.

Este conjunto de delimitações em torno de um padrão de beleza para mulheres negras no audiovisual, fornecem pistas significativas entre o racismo histórico e a absorção dessa linguagem segregativa, quando se pensa na construção de um olhar sobre essas mulheres. Nesse sentido, além de não representar a diversidade das diferentes belezas negras na sociedade, quando representadas indiretamente, ainda eram sujeitas a critérios discriminatórios.

Sobre este ponto, vale relembrar a sutileza de Glenda e Ary ao abordar a questão racial feminina no interior de Café com Canela. Durante o filme, talvez uma das construções imagéticas mais significativas para reflexão sobre as particularidades da beleza negra nas protagonistas, é o momento em que as duas, ao tomarem banho, são levadas a cena em planos paralelos. Ao lavar os cabelos, Margarida e Violeta massageiam

os cabelos. A câmera foca especificamente nas diferentes texturas dos cabelos crespos das protagonistas. É uma abordagem sutil sobre a beleza negra no cinema, construída de maneira sensível à medida em que sinaliza a questão, sem endereçá-la propositalmente. Além dessa, em outros momentos Margarida se posiciona frente ao espelho. São em momentos como esse que a fisiologia do corpo expressa, a partir das posturas e da aparência refletida no espelho, as diferentes tensões emocionais vivenciadas por ela.

Quando batemos na tecla da importância de levar para o primeiro plano as subjetividades de mulheres negras, não queremos supor a romantização dessas pessoas no cinema, mas entendê-las como seres humanos capazes de receber e produzir aquilo que nos é intrínseco enquanto seres humanos: produtores de afetividades complexas. Em outras palavras, “uma agenda que reivindica não só a absorção social no mercado de trabalho, mas principalmente o reconhecimento da contribuição afro-brasileira na formação cultural, dos direitos da população negra e da nossa humanização.” Costa (2020, p. 30).

Ao confrontar as particularidades dos mecanismos estruturais do racismo na linguagem cinematográfica, vale lembrar a dinâmica dessas representações no contexto cinematográfico americano. Lá, quando se pensa no delineamento de uma estética de beleza, encontramos o histórico dos *blackfaces* para, entre tantos aspectos, reafirmar a importância da construção das subjetividades em torno dos personagens. Assim,

O *blackface* representa de forma contundente a formalização dos temores de segregação racial na superfície fílmica, em que brancos poderiam incorporar predicados negros, mas sem se diluir. Era comum, em cenas de *blackface*, o personagem mostrar o momento em que pintava o rosto de preto. Se, por um lado, os brancos podiam fazer uso dessa máscara para incorporar determinados atributos dados aos negros e ausentes nos brancos, por outro, a relação contrária é rara no cinema da época - tanto que não existiria a licença poética do *whiteface*. HIRANO (2013, p. 125).

Essa dimensão é importante para compreendermos o que o autor chama de construção de "estrutura colonial de sentimentos", em referência ao papel do audiovisual em oferecer aos espectadores, a experimentação do reconhecimento de humanidade e a experimentação positiva do mundo a partir da roupagem branca. Para Anne McClintock, "o racismo mercantil se distinguiu do racismo científico por sua capacidade de expandir-

se para além da elite letrada e proprietária através do marketing do espetáculo da mercadoria" (2010, p. 310).

3.11 A IMPORTÂNCIA DOS AFETOS.

Judith Butler (2014) traz contribuições significativas para entendermos as noções de humanidade. Para ela, trata-se de uma percepção social que se constrói no Ocidente, respaldada em um senso de comunidade política de ordem complexa, que vai reconhecer em *alguns grupos* a existência de uma humanidade em si, em oposição ao Outro, destituído dela. Esse jogo de ausências revela também que não existe um senso de humanidade igualmente partilhado por todos nós. Para a autora, essas disparidades se constroem em torno dos marcadores sociais, também presentes na visão de Schwartz e Heloísa Starling (2005).

Investigando as noções de humanidade a partir do olhar de Butler (2014), neste capítulo, trabalharemos com aspectos em torno do a autora entende por “hierarquia do luto”, em referência ao papel das mídias televisivas em naturalizar formas de violência contra a população negra. Entendemos que a pesquisa em questão é direcionada para o audiovisual, no entanto, não é possível falar de imaginário popular sem incluir as referências televisivas nesse processo. Além das novelas, a TV aberta também propiciou contato com os filmes e, neste sentido, também estabelecem conexões com as temáticas abordadas até aqui.

Para falar sobre a importância dos imaginários populares para o modelo de representação fílmica de mulheres negras, abordaremos aspectos em torno da objetificação feminina e dos estigmas sexuais que atravessaram papéis de grandes interpretres do cinema nacional, em especial, Ruth de Souza. Vemos nestas diferentes temáticas a importância de confrontar as narrativas tradicionais que restringem a atuação feminina no cinema ao papel de empregadas domésticas e mães.

A “chave de virada” na vida de Margarida é a destituição prematura dos laços maternos. Para entender a complexidade dessa personagem, é necessário identificar uma Margarida antes e depois dessa fatalidade. A morte de Paulinho revela um grau de vulnerabilidade em relação às adversidades que a vida oferece, que não é possível dimensionar em palavras. Infelizmente, vivemos em um mundo onde o grau de violência

ao qual estamos expostos é tão frequente que, as vivências em torno do luto, não é uma excepcionalidade representada em *Café com Canela*. Mães perdem seus filhos todos os dias no Brasil. No entanto, como acentua Butler (2014), algumas mortes são mais “reconhecidas socialmente” do que outras, especialmente no campo das mídias jornalísticas.

Essa construção torna-se importante porque o luto possui uma dupla conotação. Para Butler (2014), a perda de um ente querido tem a dimensão da ruptura dos laços na esfera privada – vinculada ao núcleo familiar, fundamentalmente as mães –, mas também implica uma perda coletiva. À medida que uma morte é socialmente reconhecida, construímos graus de humanização em torno das perdas. Em outras palavras, reconhecer a morte de um indivíduo, como um evento coletivo, é um privilégio que não se estende a todas as mães negras, tendo em vista o reflexo provocado pela institucionalização do racismo nas relações sociais.

Olhando para estas questões, entendemos que as representações do cinema de hoje, especialmente no campo das produções **cinematográficas independentes**¹⁸, são muito diferentes daquele ao qual se inicia a história do cinema no Brasil. No início, o cinema era acessado pelas camadas mais ricas, elaborada por e para uma elite que, se supunha ser a mais eficiente em afirmar uma cosmovisão construção de predicados corporais, fisionomias e gestualidades que consagram uma estética de beleza específica.

Sobre isso, a predominância de aspectos positivos em torno da masculinidade branca no cinema, são observadas em diferentes estudos no campo da antropologia do cinema. Sobre essas disparidades Mariza Corrêa sinaliza,

assim como há Masculino e masculino (este último mais próximo do outro extremo no continuum Masculino/Feminina), há também Feminina e feminina e tanto o negro como a negra precisam "branquear" para aproximar-se do pole idealizado (M e F) em cada um deles (CORREA, 1996, p. 45)

¹⁸ Novamente, quando nos referirmos a ideia de “cinema independente” fazemos menção ao modelo de produção da Rosza Filme. Neste caso, são filmes produzidos com recursos financeiros próprios (articulado entre os integrantes) ou acessados através de editais de financiamento. Também possuem uma organização interna flexibilizada: diretores podem assumir a função de roteiristas, ou até mesmo, câmeras. Essa constituição interna tende a contribuir com filmes que também produzem temáticas de caráter autoral mais latente.

Segundo Hirano (2019), as primeiras representações cinematográficas brasileiras carregam com maior profundidade aspectos multifacetados da herança colonial, fruto da dinâmica do racismo existente no país, especialmente quando se pensa no mito da democracia racial. Nesse sentido, a visibilidade dos homens brancos dominou o protagonismo nos campos da literatura, dança, teatro e cinema no século XX. Para o autor,

tal processo torna o branco invisível do ponto de vista racial, como se fosse destituído de raça. Em contraposição, a invisibilidade generalizada do negro e de outros grupos estigmatizados na economia das representações resulta numa visibilidade exagerada, pois suas aparições pontuais são decodificadas como imagens equivalentes a toda uma população, ignorando-se o fato de que estas são tão complexas e diversas como qualquer grupo humano. HIRANO (2019, p. 37).

Tais distorções em torno da questão racial no cinema, permitem alguns apontamentos: as projeções cinematográficas não são capazes de representar, mesmo entre homens brancos, todas as variações subjetivas possíveis do ser humano. Até mesmo quando se reafirmar a importância do protagonismo feminino negro no cinema, a análise precisa ser feita “considerando inúmeras nuances e particularidades a fim de não cair em uma posição essencialista na qual se assume mulheres negras como vítimas da opressão racial e de gênero e que por isso”, não podem ser entendidas como sujeitos de ação no processo histórico. Costa (2020, p. 17)

Esse apontamento, nos leva a refletir sobre a questão da objetificação sexual presente nos corpos de mulheres negras. Para entrar neste tema, é necessário reconhecer a importância das mídias jornalísticas - especialmente as TV's com canais abertos, portanto, as mais populares -, ao exibir conteúdo que reforçam estigmas sociais.

Costa (2020) direciona o olhar para a complexidade da imagem da Globeleza no período carnavalesco. Em tais datas, mulheres negras apareciam sambando - entre rebolados e olhares insinuantes - em quase todos os casos, seminuas. Em 2017 a emissora

voltou atrás e passou a incluir roupas nas sambistas, assim como trouxe outros adereços vinculados a cultura africana para as exibicionistas.

Nas telenovelas, também encontramos resquícios da “herança colonial” no modelo de representação. Em 2004 a novela “Da cor do Pecado” caiu no gosto popular ao representar o romance entre Preta representada por Thaís Araújo e Paco, Reinaldo Gianecchine. Preta era uma empregada doméstica que se apaixonava por um homem branco bem sucedido. Entre diferentes elementos emblemáticos da narrativa, vemos no desejo do romance interracial a vinheta exibida durante as chamadas da novela: o corpo negro descoberto em alusão à cor negra e consequentemente o corpo da mulher negra como objeto de desejo sexual e de pecado. COSTA (2020, p. 36).

Entendemos tais representações como suporte de construção do imaginário popular a respeito da maneira como essas mulheres são vistas socialmente e, vou mais longe, à maneira como muitas delas internalizam visões sobre si e como lidam com a própria sexualidade dentro dos relacionamentos afetivos. Desse modo, as imagens direcionadas também contribuem para a alteração de uma dimensão sexual-afetiva na vida das mulheres negras.

Evidentemente que, não é possível afirmar que filmes e novelas sejam unilateralmente responsáveis por articular, isoladamente, tais visões de mundo pautadas nas hierarquias raciais. No entanto, vemos nestes, um potencial de articulação da construção desse imaginário que não deve ser desprezado. As noções trabalhadas no cinema até aqui, marcam os dilemas do itinerário audiovisual, passando pelo período de industrialização (1948), chanchada (1947) e, fundamentalmente, cinema novo (1953). Em cada momento esses estigmas foram enfrentados de diferentes maneiras pelos interpretes negros, tendo em vista que a questão racial possui atravessamentos subjetivos e únicos para cada indivíduo. Contudo, não deixam de dialogar com o modelo de produção que temos hoje.

Talvez por isso a fragmentação dos conteúdos trabalhados em *Café com Canela* seja tão potente. Levar para o primeiro plano do cinema a complexidade de duas personagens que representam em seus corpos, diferentes atravessamentos históricos e segregativos em torno da raça e do gênero é um indício de agenciamento político da produtora. Mais do que isso, a produção de um filme com tais temáticas também uma

disputa em torno dos imaginários sociais, buscando oferecer outras leituras sobre os corpos negros para além daquelas historicamente consagradas em torno dos estigmas.

Concluindo, para além da corporeidade das atrizes, destacamos o papel dos bairros mais populares em *Café com Canela*. O fato das histórias se passarem em periferias, que também são reduzidas a espaços de reprodução de desigualdades e violência contra a população negra brasileira, também é um gesto simbólico da Rosza Filmes. Neste ponto, ressignificar esses espaços físicos no cinema, também constitui um uso da imagem para expressão de uma linguagem política sobre a forma de ver o mundo.

CONCLUSÃO

Neste trabalho buscamos mostrar a importância de *Café com Canela* para além da dimensão interna do filme. Internamente, o filme oferece um olhar sensível sobre as cidades de São Félix e Cachoeira, destacando aspectos arquitetônicos e históricos que resgatam nas imagens a ideia de morar entre as duas cidades. Nessa direção, o filme aborda de maneira representativa o cotidiano dos moradores e o sentimento de pertencimento a esse espaço. As noções de pertencimento foram articuladas em torno de aspectos culturais da cultura afro-brasileira como a relação com a religião, com a localidade geográfica e com o tempo das cidades.

No filme, olhar para temporalidade desses espaços, é perceber que está se constitui num ritmo específico: o local dos encontros, dos amigos, da vizinhança unida e do fortalecimento dos laços afetivos entre os habitantes.

Além da visibilidade de imagem das cidades no recôncavo, também é possível dimensionar uma leitura sob a ótica do “fazer cinema fora do eixo Rio-São Paulo”, local historicamente reconhecido por monopolizar as produções de cinema. O cinema produzido em Cachoeira, aquele que, segundo os realizadores é o “cinema em que se acredita ser possível”, está representado na estrutura organizacional interna da produtora Rosza Filmes. Conforme destacamos ao longo da pesquisa, a produção de cinema no modelo independente permite a impressão, a marca, dos realizadores no interior do longametragem.

Quando pensamos nos personagens, analisamos na ótica das representações, temas em torno das relações de amizade, ancestralidade, memória e luto. Neste ponto, analisamos os dilemas experienciados pelos personagens a partir transversalidades com a história do cinema. Oferecer essa perspectiva no interior do filme, nos permitiu olhar para o cinema brasileiro em outros momentos, especialmente na sua formação, e encontrar contrapontos significativos quando se pensa nos marcadores sociais de gênero e racial.

Concluindo, ao olhar para o passado, encontramos de maneira mais latente a inserção de representações negras no cinema sob a ótica racial. A importância da

persistência de Ruth de Souza e de tantos outros interpretes que, vivenciaram à sua maneira, as tensões raciais naquele período. Neste ponto, exploramos os estigmas e formas de discriminação sobre formas de desumanização e sexualização dos corpos negros. Por fim, todo esse processo foi realizado em diálogo com aspectos hierárquicos construídos na formação social brasileira em diálogo com as categorias de gênero e a racial.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Paz. « Uma análise sobre sociabilidade, cotidiano e vizinhança em um bairro popular de João Pessoa-PB », Ponto Urbe [Online], 9 | 2011, posto online no dia 01 dezembro 2011

ALVES DE OLIVEIRA, Renato. ANTROPOLOGIA DA MORTE. Perspectiva Teológica, [S. l.], v. 53, n. 1, p. 203, 2021. DOI: 10.20911/21768757v53n1p203/2021. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/4534>. Acesso em: 1 dez. 2023.

BARRIOS, Andressa Farias. (Re) existir para (re)conhecer-se: mães negras frente aos impactos do racismo estruturante, Rio Grande/RS, 2019

BARBOSA, Andréa. São Paulo Cidade Azul: Ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980. São Paulo: Alameda, 2012. 256 pp., ISBN 978-85-7939-092-0

BARBOSA, A. Periferia Cinema e Violência, 2003. Disponível em: < https://visurb-unifesp.com.br/wpcontent/uploads/2020/10/BARBOSA_Andrea_.Periferia_cinema_e_Viol-1.pdf > Acesso em 15 de novembro de 2023.

BUTLER, J. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 16, n. 2, 2014

Britto, F. D., & Jacques, P. B. (2008). Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, 7(2).

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em Movimento. Estudos Avançados 17 (49) 2003.

CORRÊA, M. A natureza imaginária do gênero na história da antropologia. Cadernos Pagu

Campinas, SP, n. 5, p. 109–130, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1776>. Acesso em: 21 dez. 2023.

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.27.2021.tde-23082021-225137. Acesso em: 2023-12-21.

FRÚGOLI JR, H. Pesquisas etnográficas e vivências: um olhar sobre a cidade de São Paulo. Dossiê - Viver e pensar São Paulo e cidades do México: Trajetórias de pesquisa em diálogo. Pub: 18 urb, 2016.

GALINDO, BRUNO (2018) Críticas: 21º Mostra de Tiradentes: Café com Canela, de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Cine festivais online: <https://cinefestivais.com.br/cafe-com-canela-de-ary-rosa-e-glenda-nicacio/> Acesso em 10 de outubro de 2023.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993). Belo Horizonte: UFMG, 2019. 549p.

HIRANO, Luis Felipe Kojima: O imaginário da Branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: Raça, persona e estereótipo em sua performance artística (2013).

IPHAN. Projeto Dicionário Básico de Patrimônio e Preservação: Cachoeira - Bahia. Rio de Janeiro: IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/112> Acesso em 14 de novembro de 2023.

PHAN. Projeto Dicionário Básico de Patrimônio e Preservação: São Félix - BA. Rio de Janeiro: IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/476/> Acesso em 14 de novembro de 2023.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. 1992. História da vida privada: da primeira guerra aos nossos dias. Vol V. São Paulo: Cia das Letras.

JC Bernardet · 2007 · Citado por 558 — Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966 (2007)

RAMOS, F. P, SCHVARZMAN, S. Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, v. 1, 528 pp., ISBN: 9788594930835.

REYNA, C. Antropologia e Cinema: Algumas considerações teórico-metodológicas. Revista online Ambivalências: 10.21665\2318-3888. V.7n13p10-29, (2017)

McCLINTOCK, Anne. Couro Imperial - Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas, Editora da Unicamp, 2010, 600 páginas.

MACDOUGALL, D. Filme Etnográfico por David MacDougall. Revista USP: Antropologia. 1997

MACDOUGALL, D. De quem é essa história? In. Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 5, n. 2, Rio de Janeiro: UERJ, 1997, pp. 93-106

MARCELIN, Louis Hems. A linguagem da casa entre os negros no Recôncavo Baiano. Mana [online]. 1999, v. 5, n. 2.

MONTANARI, História da Alimentação, 1998, pp. 841-862. 63 ... 213COE, Sophie D.; e COE, Michael D., The True History of Chocolate, London, Thames & Hudson, 1996.

NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, R. A. DE. REFLEXÕES SOCIOCULTURAIS E FENOMENOLÓGICAS SOBRE O CORPO:. INTERAÇÕES, v. 18, n. 2, p. e182d06, 14 jul. 2023.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. LANDE, E. (Org). Colección sur sur, Clacso, ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

PESSUTO, K. BARBOSA, Andréa. São Paulo, Cidade Azul. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012. 256 p. ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 13, n.

HEMERLY, Giovana. Oxum e o poder do feminino no Candomblé. Revista: Ciência e Cultura - agência de Notícias em C&T. Acesso disponível em: <<http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/noticias/quem-e-oxum-o-poder-do-feminino-no-candomble>> Última atualização em 8 de maio de 2018.

NASCIMENTO , Beatriz. Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Nogueira, Azânia Mahin Romão Territórios negros em Florianópolis / Azânia Mahin Romão Nogueira ; orientador, Nazareno José de Campos, 2018. 137 p.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1902

