

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Liliane Pereira Braga

**Cinematografias afrodiaspóricas:
Imagens e narrativas sob regimes de oralidade**

SÃO PAULO

Janeiro 2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Liliane Pereira Braga

**Cinematografias afrodiaspóricas:
Imagens e narrativas sob regimes de oralidade**

Doutorado em História Social

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em História Social sob a orientação da Profa. Dra. Maria Antonieta Martines Antonacci.

SÃO PAULO

Janeiro 2018

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura

Local e Data: São Paulo, 29/01/2018

Email: lilianepbraga@gmail.com

Sistema para Geração Automática de Ficha Catalográfica para Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor

B813i BRAGA, LILIANE PEREIRA
Cinematografias afrodiáspóricas: Imagens e narrativas sob regimes de oralidade / LILIANE PEREIRA BRAGA. -- São Paulo: [s.n.], 2018.
253p. il. ; cm.

Orientador: MARIA ANTONIETA ANTONACCI.
Tese (Doutorado em História)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, 2018.

1. Política e cultura. 2. História e crítica. 3. Diásporas e oralidade. 4. Representação cinematográfica. I. ANTONACCI, MARIA ANTONIETA. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História. III. Título.

CDD

Liliane Pereira Braga

**Cinematografias afrodiaspóricas:
Imagens e narrativas sob regimes de oralidade**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em História Social.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Dedico este trabalho a um mundo
onde caibam todos os mundos

Agradecimentos especiais à Fundação São Paulo, à CAPES e ao CNPq,
por financiarem esta pesquisa

Agradecimentos

Todos os agradecimentos por esta etapa que se conclui não cabem em número predeterminado de páginas. Além disso, me vejo confrontada com limitações de palavras grafadas na bidimensionalidade do papel, assunto tão discutido nesta tese.

Que estes agradecimentos possam ser sentidos além-juízos. Pessoas e instituições serão citadas, outras aparecerão em menções genéricas. Há ainda aquelas que saberão que estes agradecimentos são para elas sem nos conhecermos. Sendo assim, agradeço...

A(o) cosmos e a cosmovisões que me permitam “dançá-lo” (ou “dançá-la”) e por cosmos ser “dançada”.

A Nzambi e a meu ancestral mais longínquo, aquela célula surgida junto às águas e ao princípio de todas as mudanças na terra (*Kalûnga walûnga mbûngi ye lungila yo wayika se n’kîngu wa nsobolo*).

A energias que vibram no *pluriverso*, tornando o sentido da vida algo maior do que o contato com aquilo que se pode ver, ouvir, cheirar, comer, tocar.

À ancestralidade mítica que envolve, embala, alimenta e colore a minha existência.

A meus ancestrais oriundos de várias partes (África central, Europa ocidental, *Afro-Latino-Américas*), unidxs em encontros *imprevisíveis* neste pedaço de terra – Brasil.

Ao pai e à mãe carnis, que me conceberam, ninaram, deram colo, educaram: Maria Aparecida Pereira Braga, minha querida mãe que fez sua passagem neste intervalo de tempo ocidental entre início e fim de jornada deste doutorado, o tempo cósmico nos une; Oswaldo Nogueira Braga, meu zeloso pai, todos os tempos nos unem.

Ao Taata Katuvanjesi (Pai Walmir Damasceno) e à Mameto Sinderewi (Mãe Iara Damasceno), a meus (e minhas) mais velhos(as) e a meus (e minhas) mais novos(as) do Inzo Tumbansi; à Mãe Caçulinha de Oxum (*in memoriam*) e ao Abaçá Oxum Oxóssi, quem me ensina e ajuda a que me mantenha de pé, mas sempre pronta a me curvar.

Às minhas irmãs de sangue, Ligia e Luciana: conhecê-las desde a infância e amadurecer a idade, o intelecto e as emoções com vocês é um grande presente.

A Sofia, Larissa e Benita, trazendo espontaneidade, alegria e trabalho pra gente (risos), dando prosseguimento a árvores genealógicas, sonhos e “porvires”, às crianças desta e outras famílias, deste e de outros planos.

A Fernando e LouP (isso porque dizem que cunhado não é parente...).

A parentes, próximos e distantes, neste mundo e em outros mundos.

A irmãs e irmãos em navegações diaspóricas: Priscilla Pinto Ferreira, Paty Marinho, Erica Cristina Ferreira, Wangui Kimari, Ajamu Nangwaya, Valéria Gomes, Fernanda Castello Branco, Rubens Diniz, Larissa Christoforo, Priscila Dias Carlos, Gana Ndiaye,

Alex Moulton, Allix Thompson, Rapha (Tim), Violeta Estrela, Vox Sambou, Marcos Verdugo, Bruno Garcia, Esery Mondesir, Gabriela Watson, Anne Erika Vidal (co-autora das sequências narrativas), Viviane (Aquatuny) Ferreira, Renato Araujo Silva (Renatex), Janaína Oliveira, Delphine Fortier, Paola Prandini, Patricia Cerqueira, Gaspar (Z'África Brasil), Tonya Parriag (cicerone na Salsa do DJ Rahim), Marília Beltrame, Tony e Michelle Fowler, (Niyi Tokunbo Mon'a-Nzambi (*dikamba kiambote*), Tiganá Santana (*mpanga'mi*).

A historiadorxs que desafiam “poder do arquivo”: Salloma Jovino Salomão, Danilo Luiz Marques, Victor Martins, Karla Rascke, Egnaldo Rocha Silva, Paulo Cambraia.

A Maria Cristina Francisco, pelo cuidado e pelo importante trabalho que realiza dentro e fora do Instituto AMMA - Psiquê e Negritude.

A Stuart Hall (1932-2014), intelectual diaspórico, que abriu caminhos para o CECAFRO-PUC/SP.

Ao Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora (CECAFRO) da PUC São Paulo, seus fundadorxs, pesquisadorxs e colaboradorxs: inspiração para toda a vida.

À Professora Dra. Nirlene (Bebel) Nepomuceno, generosa em compartilhar trilhas de Estudos Culturais em Afro-Caribes.

Ao Professor Dr. Amailton Azevedo, pelo “pontapé” e pela pré-orientação.

Ao Professor Dr. Daniel McNeil (Carleton University), por expandir horizontes de crítica pós-colonial em circuitos artísticos-midiáticos-intelectuais afrodiaspóricos entre hemisfério norte e Caribe.

Ao Professor Dr. Boulou Ebanda de B'béri (Ottawa University), cuja inspiradora pesquisa está entre as referências desta tese, a partir dos livros com os quais generosamente me presenteou.

Ao Emerging Leaders in the America's Program (ELAP), do Global Affairs Canada, que me permitiu aprofundamento em âmbito de Estudos Culturais ao Norte, pesquisando e vivenciando afrodiásporas caribenhas no Canadá.

Aos Professores Doutores Julio Moracen Naranjo e Deivison Faustino (Nkosi), pelas valiosas considerações a este trabalho durante exame de qualificação e pela *malungagem*.

E, especialmente, à Professora Dra. Maria Antonieta Antonacci, capricorniana destemida e aguerrida, que me *iniciou* em (permitam o neologismo) “pesquisações” desde enunciados na contramão. Ler seus textos é aproximar-se a poéticas políticas extraocidentais. Quem a viu falar, sabe: há energia em suas palavras. Quem ainda não viu, ouviu, sentiu... está perdendo.

Ndembwemi diá Nzambi

*“Food tastes good only if one can taste and feel the
mind and heart of the person who cooked it. This
applies to cultures as well”*
(Kiambwandende Kia Bunseki Fu-Kiau)

“Rete koute gran pase de pye pantalon”
(Saber ouvir é mais vantajoso do que saber falar bem)
(*provérbio haitiano*)

*“Na onda do stereo história, prolongo
Não rola mistério, sou Manicongo
Ei, DJ, ferve mil grau
Arame, cabaça, pedaço de pau
Que nem capoeira fechou, berimbau
A coisa tá preta, ó que legal”*
(*A coisa tá preta, Rincón Sapiência*)

RESUMO

Nesta pesquisa, que interpela imagens e narrativas afrodiaspóricas do século XXI, em abordagens relacionadas a tradições e formas de vida de grupos populares de Afro-Latino-Américas, utilizam-se como fontes cinematografias de Haiti, Cuba, Jamaica e Brasil. Intencionando escapar ao “poder do arquivo”, o recurso a imagens, sons, montagens fílmicas acompanha questionamentos de Michel-Rolph Trouillot (1995), em caminhos de desconstrução de metanarrativas universais e de des-silenciamentos da História. Trilhas abertas por vertentes de estudos pós-coloniais e Estudos Culturais serviram de ponto de partida na contramão ao poder do discurso, analisando práticas de representação que impõem “regime de verdade” e marcam diferença cultural ao significar “o ‘Outro’ racializado na cultura popular ocidental” (HALL, 2016). Em busca do que emerge quando “o ‘Outro’” se autorrepresenta desde suas local-idades ao Sul, tornaram-se necessários referenciais outros, além teorias produzidas em racionalismo instrumental do Norte global. Lidar com culturas sociabilizadas sob “regimes de oralidade” requer acercar-se a modos de ser, viver e saber de práticas cognitivas e comunicacionais, apreendendo suas distinções, uma vez que o imprevisível de encontros/confrontos em terras do chamado Novo Mundo resultou em pluralidade de culturas afrodiaspóricas. Em percepção de paradigmas que se atualizam, na contramão de anulação dos sentidos própria de letramento, sondam-se “afroepistemes musicosmodançantes”. Com expressão cunhada nesta pesquisa, pluralizam-se epistemes desde razão corpóreo-sensorial, onde o ritmo permite alinhamento ao tempo cósmico, atualizando e presentificando pensares que não se constituem individualmente, mas em grupo, a partir de performances – “atos vitais de transferências” (TAYLOR, 2013) – como acompanhado em cinematografias trabalhadas.

Palavras-chave: Representações cinematográficas; regimes de oralidade; lutas culturais; performances; criouliização.

ABSTRACT

The use of cinematographic sources from Haiti, Cuba, Jamaica and Brazil in this research intends to escape the “archival power”, accompanying Michel-Rolph Trouillot (1995) and his questioning, in ways of deconstructing universal metanarratives and desilencing of History. Challenging images and sounds of the 21st century aims to approach the traditions and ways of life of Afro-Latin American groups. Tracks opened by dimensions of postcolonial studies and cultural studies served as a starting point against the power of discourse, analyzing practices of representation that impose a “regime of truth” and mark cultural difference by signifying "the racialized 'Other' in Western popular culture" (HALL, 2016). While searching for what emerges when the ‘Other’ represents his/herself from their own positionality and epistemic perspectives of the South, this work intentionally draws on references that produce knowledge and theories ‘otherwise’, decentering Global North’s instrumental rationalism. Approaching socialized cultures ruled by "regimes of orality" (ANTONACCI, 2016) requires getting close to multifaceted ways of being, living and knowing manifested in cognitive and communicational practices. It requires apprehending distinctions, and considering that the unforeseen of encounters / confrontations in the so-called New World have resulted in a plurality of Afrodiasporic cultures. As paradigms are being redefined, "musicosmoving afroepistememes" are being surveyed, confronting the concept of literacy and its lack of consideration for the senses. The term coined in this research pluralizes epistememes from a sensory-corporeal-reason standpoint, where the rhythm allows for alignment with the time of the Cosmos, updating and actualizing ideas that do not constitute themselves individually, but as a whole, as performances – “vital acts of transfers" (TAYLOR, 2013) – as seen in cinematographies I have used in this work.

Key words: Cinematographic representations; regimes of orality, cultural battle; performances; creolization.

Índice de figuras:

Figura 1 – Cena 6 (Parish Bull).....	88
Figura 2 – Cena 8 (Parish Bull).....	88
Figura 3 – Cena 8 (Parish Bull).....	89
Figura 4 – Cena 28 (Parish Bull).....	89
Figura 5 – Cena 9 (Parish Bull).....	90
Figura 6 – Cena 9 (Parish Bull).....	90
Figura 7 – Cena 9 (Parish Bull).....	91
Figura 8 – Cena 28(Parish Bull).....	91
Figura 9 – Cena 4 (Parish Bull).....	92
Figura 10 – Cena 19 (Parish Bull).....	92
Figura 11 – Cena 3 (Parish Bull).....	93
Figura 12 – Cena 15 (Parish Bull).....	93
Figura 13 – Cena 15 (Parish Bull).....	94
Figura 14 – Cena 22 (Parish Bull).....	94
Figura 15 – Cena 14 (Parish Bull).....	95
Figura 16 – Cena 14 (Parish Bull).....	95
Figura 17 – Cena 14 (Parish Bull).....	96
Figura 18 – Cena 21 (Parish Bull).....	96
Figura 19 – Cena 21 (Parish Bull).....	97
Figura 20 – Cena 28 (Teorema).....	98
Figura 21 – Cena 44 (Teorema).....	98
Figura 22 – Cena 29 (Teorema).....	99
Figura 23 – Cena 41 (Teorema).....	99
Figura 24 - Cena 14 (Teorema).....	100
Figura 25 – Cena 16 (Teorema).....	100
Figura 26 – Cena 12 (Teorema).....	101
Figura 27 – Cena 28 (Teorema).....	101
Figura 28 – Cena 28 (Teorema).....	102
Figura 29 – Cena 21 (Teorema).....	102
Figura 30 – Cena 14 (Teorema).....	103
Figura 31 – Cena 27 (Teorema).....	103
Figura 32 – Cena 27 (Teorema).....	104
Figura 33 – Cena 20 (Teorema).....	104
Figura 34 – Cena 4 (O Tempo dos Orixás).....	105

Figura 35 – Cena 9 (O Tempo dos Orixás).....	105
Figura 36 – Cena 5 (O Tempo dos Orixás).....	106
Figura 37 – Cena 1 (O Tempo dos Orixás).....	106
Figura 38 – Cena 3 (O Tempo dos Orixás).....	107
Figura 39 – Cena 3 (O Tempo dos Orixás).....	107
Figura 40 – Cena 8 (O Tempo dos Orixás).....	108
Figura 41 – Cena 14 (O Tempo dos Orixás).....	108
Figura 42 – Cena 6 (O Tempo dos Orixás).....	109
Figura 43 – Cena 6 (O Tempo dos Orixás).....	109
Figura 44 – Cena 13 (O Tempo dos Orixás).....	110
Figura 45 – Cena 29 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	111
Figura 46 – Cena 40 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	111
Figura 47 – Cena 2 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	112
Figura 48 – Cena 25 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	112
Figura 49 – Cena 10 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	113
Figura 50 – Cena 22 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	113
Figura 51 – Cena 34 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	114
Figura 52 – Cena 36 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	114
Figura 53 – Cena 22 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	115
Figura 54 – Cena 28 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	115
Figura 55 – Cena 36 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	116
Figura 56 – Cena 12 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	116
Figura 57 – Cena 27 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	117
Figura 58 – Cena 8 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	117
Figura 59 – Cena 11 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	118
Figura 60 – Cena 14 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	118
Figura 61 – Cena 31 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	119
Figura 62 – Cena 7 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	119
Figura 63 – Cena 43 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	120
Figura 64 – Cena 19 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	120
Figura 65 – Cena 14 (Comment conquérir l’Amérique en une nuit).....	121

Sumário

Preâmbulo: percurso pessoal-espiritual-acadêmico intercultural	1
Formas comunicacionais em civilizações audiovisuais.....	6
Introdução	8
<i>Regimes de oralidade</i> em pauta.....	10
Percurso metodológicos	11
Uma pesquisa que se descortina	14
Em tese, a tese	15
PARTE I: AFRO-LATINO-AMÉRICAS ENTRE O LOCAL E O GLOBAL	18
SEÇÃO 1: Narrativas históricas <i>outras</i> , desde Haiti, Jamaica, Cuba e Brasil	18
Entrever história em perspectiva crítica de <i>Latino-Américas</i>	19
A escolha do Haiti.....	23
<i>Caminhos que levaram ao filme haitiano analisado</i>	26
<i>O porquê da escolha de Comment conquérir l'Amérique en une nuit</i>	26
<i>Sinopse</i>	27
<i>Sobre o diretor Dany Laferrière</i>	27
A escolha da Jamaica	29
<i>Como cheguei a Parish Bull</i>	33
<i>O porquê da escolha de Parish Bull</i>	35
<i>Sinopse</i>	36
<i>Trama central do filme</i>	36
<i>Sobre o diretor Michael "Ras Tingle" Tingling</i>	36
A escolha de Cuba	37
<i>Caminhos que levaram ao filme cubano analisado</i>	41
<i>O porquê da escolha de Teorema</i>	42
<i>Sinopse</i>	43
<i>Trama do filme</i>	43
<i>Sobre a diretora Mariela López Galano</i>	43
A escolha de Brasil	45
<i>Caminhos que levaram ao filme baiano analisado</i>	47
<i>O porquê da escolha de O Tempo dos Orixás</i>	47
<i>Sinopse</i>	48
<i>Trama do filme</i>	48
<i>Sobre a diretora Eliciana Nascimento</i>	49
SEÇÃO 2: Experiências entre o <i>local</i> e o <i>global</i> a partir de cinematografias afrodiáspóricas.....	50
<i>Local versus global</i> em filmes trabalhados.....	50
Analisando <i>Parish Bull</i>	51
<i>O holístico/místico</i>	51
<i>Afro-Jamaican em linguagem urbana; maroon spirits em linguagem rural</i>	54
<i>Hibridismos</i>	55

<i>Machismo e objetificação sexual feminina</i>	57
<i>Civilização ocidental cristã</i>	58
<i>Globalização</i>	60
Analisando <i>Teorema</i>	61
<i>Holístico/místico</i>	61
<i>Linguagem simbólica</i>	62
<i>Hibridismos</i>	63
<i>Intergeracionalidade, comunitarismo</i>	64
<i>Patriarcalismo e globalização</i>	65
<i>Civilização ocidental cristã</i>	68
<i>Globalização</i>	68
<i>Questões de alteridade e racismos</i>	69
Analisando <i>O Tempo dos Orixás</i>	69
<i>Integração seres humanos-natureza</i>	69
<i>Linguagem e pensamento imagético</i>	70
<i>Hibridismos</i>	71
<i>Civilização ocidental cristã</i>	73
<i>Patriarcalismo e racismo: presenças/ausências</i>	73
<i>Globalização</i>	75
Analisando <i>Comment Conquerir l'Amérique en une nuit</i>	76
<i>Holístico/místico</i>	76
<i>Linguagem simbólica</i>	77
<i>Hibridismo e alteridade</i>	78
<i>Sexismo, objetificação sexual negra e patriarcalismo</i>	80
<i>Objetificação sexual do homem negro</i>	80
<i>Civilização ocidental cristã</i>	82
<i>Globalização</i>	82
<i>Fluxos migratórios, questões de alteridade e racismos</i>	84
Observa-se com esta seção.....	86
<i>Figuras de Parish Bull</i>	88
<i>Figuras de Teorema</i>	98
<i>Figuras de O Tempo dos Orixás</i>	105
<i>Figuras de Comment conquérir l'Amérique en une nuit</i>	111
PARTE II: COSMOVISÕES E PEDAGOGIAS EM PERFORMANCES	122
SEÇÃO 1: Cinemas afrodiaspóricos, cinemas <i>pluriversais</i>	122
Sistemas de representação: identidades em questão	127
Caribes extrageográficos em filmes afrodiaspóricos analisados	128
Matrizes orais, razão corpórea	132
Regimes de oralidade <i>versus</i> letramento euro-ocidental	134
Cosmovisões negras <i>versus</i> universalidade branca	139
Simbolizando saberes em linguagem corpóreo-sensorial	146
Representação cultural e sua relação com conhecimento e poder em produções afrodiaspóricas	148
Produção de significado em perspectiva pluriversal.....	152

SEÇÃO 2: Poética política em <i>ato oral</i> nos filmes	155
Tempo cíclico, tempo em diálogo com mito e rito	166
<i>Pedagogias performativas</i> e corpos comunitários em afrodiásporas	172
Línguas compostas, memórias sensíveis	179
Subvertendo regime de verdade de identidade de raiz única.....	185
O local, o global e o entre-lugar: tecendo considerações sobre poder e produção de narrativa histórica	187
RELAÇÃO DAS FONTES	190
REFERÊNCIAS	194
APÊNDICES.....	210
Apêndice A – Sequência narrativa de <i>Comment conquérir l’Amérique en une nuit</i> (Como conquistar a América em uma Noite).....	210
Apêndice B – Sequência narrativa de <i>O Tempo dos Orixás</i>	231
Apêndice C – Sequência narrativa de <i>Teorema</i>	235
Apêndice D – Sequência narrativa de <i>Parish Bull</i>	245
Apêndice E – Lista de termos técnicos cinematográficos	252

Não existe justiça social global sem justiça cognitiva global.
(Boaventura Sousa Santos)

Preâmbulo: percurso pessoal-espiritual-acadêmico intercultural¹

A presente pesquisa dá continuidade a percurso iniciado, academicamente, em curso de especialização *lato sensu* em Jornalismo Cultural (PUC-COGAE, SP, 1999/2000), posteriormente encaminhado em Mestrado em Psicologia Social (PUC/SP, 2004/2007), que tratou de emancipação humana a partir da noção de identidade metamorfose, de Ciampa (2001 [1987]), patrimônios civilizatórios africanos e identidades afrodescendentes no Brasil. Em contraponto, emergiram experiências diaspóricas, desde diálogos com autorxs^{2 3} que alertam para singularidade de olhares em perspectivas negro-africanas (BRAGA, 2007, p. 43). Durante três anos de percurso do Mestrado, acompanhei Gaspar, *rapper* da periferia de São Paulo, imersa em conjunções de encontros migratórios (europeus, nordestinos, negro-africanos) que a historiografia hoje traz à tona⁴ e que foram e são protagonizados por populações negras desde comunidades de africanxs escravizadxs em grandes plantações e em terras quilombolas.

O conjunto do que aqui se reúne, no entanto, é continuação de muitos percursos: familiares, como criança fruto de casamento inter-racial que se descobre negra quando adulta; espirituais, em que a ancestralidade congo-angola falou alto; pessoais, com trânsitos em regiões periféricas e centrais; profissionais, em experiências com artistas da música negra brasileira, como educadora no Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil⁵, em curadorias em áreas de música e de audiovisual, sempre com ênfase em culturas negras e questões etnoraciais⁶, priorizando Afro-Caribes insulares, transcontinentais, Áfricas... Vivências essas em paralelo a práticas de ativismo negro.

Como o interesse por produções audiovisuais integra a cinematografia dos quatro cantos do globo, percebendo a escassez de produções provenientes de afrodiásporas em

¹ NR para intercultural.

² A exemplo de Sodré (1988), Ribeiro (1996) e Mukuna (2006).

³ Coerentemente às intervenções do feminismo e à relevância das discussões de gênero nos Estudos Culturais, optou-se por utilização da letra “x” no lugar dos artigos definidos “o” e “a”, em contraposição à noção binária ocidental heterocentrada. Tal uso também está em consonância com linguagem desobediente e militante promovida por zapatistas (WALSH, 2013, p. 8).

⁴ Relatos de folcloristas retomados em leituras na contramão permitem desvelar protagonismos como os de povos *bantu* no Brasil, denominados populares em contexto de culturas modernas coloniais, como aponta o texto “Casudo no revela/esconde de Áfricas no Brasil” (ANTONACCI, 2015, pp. 185-217).

⁵ Vale lembrar que tais anos foram marcados pela então recém-promulgação da Lei 10.639/2003, que obriga o ensino de História e Cultura africana e afro-brasileira em todos os ciclos escolares.

⁶ Incluindo realização de curtas-metragens documentais em Cuba e Senegal (*Zona Caliente: Santiago de Cuba Hip Hop*, 2003, e *Na nga def: diaspóricas encontram africanas*, 2008, respectivamente).

mostras internacionais ou de cinema africano na cidade de São Paulo, onde moro, surgiram inquietações. Experiências no exterior permitiam deduzir que tal escassez não se devia à inexistência dessas produções, mas a dificuldades em sua distribuição.

Vivência e estudos em linguagens audiovisuais/performáticas e o acúmulo prático/teórico quanto às questões relacionadas a racismos (HALL, 2003) direcionavam meu olhar para marginalizações históricas, invisibilidades e sucateamento de culturas negras. Também chamaram minha atenção potenciais contribuições em perspectivas antirracistas de tradição visual negra atlântica:

[...] civilizações [Iorubá, Bakongo, Fon, Mande] não eram somente impressionantes por sua densidade urbana, seu refinamento, sua complexidade, mas também empoderadas por um ímpeto interno de convicção e de postura que as deslanchou no mundo, dominando e vencendo acidentes de classe, de *status* e de opressão política. A ascensão, o desenvolvimento e as realizações da arte e da filosofia Iorubá, Kongo, Fon, Mande e Ejagham se fundiram com novos elementos ultramarinos, modelando e formando a tradição visual negra atlântica. (THOMPSON, 2011, p. 17)

Tal tradição de visualidade rítmica negra, interconectada a modalidades musicais e coreográficas (THOMPSON, 2011, p. 17), estimula a pensar atualizações tecnológicas em usos contemporâneos. À medida que a circulação de produções acadêmicas e extra-acadêmicas de autorxs socializadx em perspectivas extraocidentais dissemina-se, ajuda a “engrossar”, ou mesmo a “entornar”, o caldo de discussões presentes em produções artísticas em diferentes linguagens afrodiáspóricas.

Exposta a fundamentos gregos e latinos, que embasaram todo meu aprendizado escolar, fui levada a questionar formas de ser e estar no mundo de pessoas à minha volta que, como eu, foram e são racializadas e inferiorizadas. Durante minha adolescência, ao pensar que elas falavam “errado”, que era “feia” a maneira como comiam – suas preferências alimentares, seus modos à mesa, não condizentes com o pretense padrão universal ocidental –, eu estava sendo “obediente” epistemicamente, corrigindo os diferentes falares quando apareciam nas aulas, sendo que não apareciam nessas mesmas aulas as diferentes formas de morar; além de não constar nas cartilhas e livros didáticos a diversidade fenotípica igualmente valorada: negrxs só apareciam em aulas sobre escravidão.

Só mais tarde me dei conta do que fala bell hooks acerca dos modos de pensar sobre a língua, como a usamos e alteramos o modo como sabemos o que sabemos (hooks, 2013, p. 231), passando a questionar o que, em verdade, deveria ser questionado, ou seja, as ausências nesse aprendizado escolar: aquilo que não constava do currículo, mas que fazia parte do meu mundo, tanto dentro quanto fora dos muros da escola.

Em perspectiva de que todo conhecimento é posicionado, como filha de santo de uma casa de candomblé de matriz congo-angola, imbuída em cosmovisão africana⁷, passei a experimentar *pensamento arquipélago* (GLISSANT, 2013)⁸ todas as vezes que vou ao Inzo Tumbansi⁹. Ali, rezamos cantando e dançando em roda, aprendo em dinâmica de observação constante, comunitária, vivenciando a afirmação contida em aforismos que traduzem normas sociais, valores, princípios, teorias (FU-KIAU, 2001, p. 94) alheios à perspectiva universal euro-ocidental. A existência é expressa como no provérbio “danço, logo pertença” (MUKUNA, 2006, pp.152-189).

Dá questões pontuadas por Petronilha Gonçalves e Silva ensejarem preocupações que acompanham esta pesquisadora e, portanto, esta pesquisa em enunciado-posicionado:

Como explicar que nos sistemas de pensamento africanos, conforme ensina Mudimbe, as experiências concretas não são separadas da ordem dos conceitos e discursos? Como fazer entender que, entre os negros, nós aprendemos olhando o mais atentamente possível quem realiza trabalho e quem é muito experiente e que, enquanto observamos, nossa ajuda é solicitada para realização de alguma tarefa? Que, a seguir, os aprendizes são chamados a assumir a tarefa completa, de seu planejamento, execução, ao produto que deve gerar? Como convencer, explicar, ajudar a compreender que tal jeito de ensinar e de aprender pode ser valioso não apenas para os afrodescendentes? (SILVA, 2011, p. 145)

⁷ Cosmovisão refere-se à narrativa quanto ao surgimento do mundo e à relação entre humanidade e universo e é singular para cada povo. Em cosmovisão de África subsaariana, seres humanos estão interligados à natureza e ao mundo invisível e todos esses elementos precisam estar em equilíbrio, sendo para isso imprescindível o culto aos ancestrais – dos quais provêm os principais aprendizados para uma vida harmoniosa. Tal cosmovisão enseja concepção circular de tempo e espaço (universo) e atribui importância fundamental à palavra. Alicerçada em tradição oral, tal cosmovisão conforma cognição que se dá pela relação entre corpo e sentidos (RIBEIRO, 1996; OLIVEIRA, 2006).

⁸ “Um pensamento não sistemático, indutivo, que explora o imprevisto da totalidade-mundo e que sintoniza, harmoniza a escrita à oralidade e a oralidade à escrita.” (GLISSANT, 2013, p. 47)

⁹ Fundado em 1989 por Taata Kwa Nkisi Katuvanjesi (Walmir Damasceno), a origem do Inzo Ia Tumbansi Twa Nzambi Ngana Kavungu – Casa Pedaco de Terra do Deus Senhor dos Mistérios –, terreiro candomblé de tradição ancestral congo-angola (*bantu*), remonta à matriarca Maria Neném (Maria Genoveva do Bonfim), Mametu Tuenda Dia Nzambi. Nascida no Rio Grande do Sul em 1865, filha de santo de Roberto Barros Reis, africano de Cabinda, ela assumiu o terreiro Tumbensi em 1909 (BORGES, 2013).

Posso dizer que, na fala da professora Petronilha, como é conhecida, já está subentendida a ideia de conhecimentos interculturais. Conceito introduzido por intelectuais indígenas dos Andes para reivindicar direitos epistêmicos a partir de epistemes outras, interculturalidade se apresentou para mim enquanto perspectiva encampada durante este trabalho em leituras fílmicas.

A interculturalidade enquanto interepistemologia, em diálogo intenso “entre cosmologia não ocidental (aymara, afro, árabe-islâmicos, hindí, bambara) e ocidental (grego, latim, italiano, espanhol, alemão, inglês, português)” (MIGNOLO, 2008, p. 316), permanece como horizonte político, da mesma forma que antídoto a fundamentalismos em pensamentos de fronteira, ao confrontar categorias de pensamento do Ocidente com línguas, religiões e formas de pensar historicamente marginalizadas (MIGNOLO, 2008, p. 296).

A marginalização imposta a pensamentos produzidos a partir das margens tem conquistado espaço em produções críticas de centros de pesquisa internacionais em vários quadrantes. Contexto internacional que pude experienciar a partir de congressos e da realização de Doutorado Sanduíche no Canadá, pelo Programa para Futuras Lideranças das Américas (*Emerging Leaders of the Americas Program - ELAP*)¹⁰, apontando a relevância de “desenvolvimento do trabalho intelectual e teórico como prática política” (HALL, 2003, pp. 203-207), do qual surjam pesquisas envolvendo diásporas negro-africanas, campo ainda pouco encorajado no Brasil.

Traduções de trabalhos relevantes não têm aqui o merecido espaço, a exemplo do longo espaço de tempo decorrido entre a edição inglesa e a edição brasileira do livro “Atlântico Negro”, de Paul Gilroy (2001)¹¹, e dos ainda escassos estudos que reúnem, em um mesmo trabalho, países de Caribe e América do Sul em perspectiva de autorxs diaspóricxs contemporâneos – como Glissant (2013 [2001]), Trouillot (1995) e Bernabé, Chamoiseau e Confiant (1990) –, presentes na bibliografia desta pesquisa.

¹⁰ Em 2012, pude participar do evento “Black Thought 2.0: New Media and the Future of Black Studies” (“Pensamento Negro 2.0: Novas Mídias e o Futuro dos Estudos Negros”), conferência coordenada pelo Professor Dr. Mark Anthony Neal (Universidade Duke), que discutiu o uso de tecnologias e ferramentas digitais para potencialização de pesquisas acadêmicas e do futuro dos Estudos Culturais. Dois anos depois, o ingresso no doutorado, com auxílio de bolsa CNPq, possibilitou apresentação de comunicações em eventos na Argentina (*I e III Congreso de Estudios Pos-Coloniales*) e no México (*I Encuentro Internacional sobre Pensamiento Crítico del Caribe Insular*), ocasionando significativas discussões acadêmicas, a exemplo de debates com o historiador afro-britânico Prof. Dr. Daniel McNeil (Universidade de Carleton), que, em 2017, veio a ser supervisor da pesquisa realizada durante estágio sanduíche no Canadá.

¹¹ Originalmente publicado na Inglaterra em 1993.

Em perspectiva de trabalho intelectual como prática política e de contribuição a conhecimento que agregue novos significados, deve-se “tanto reconhecer como contradizer o poder inserido nos conhecimentos prévios” de narrativas históricas “profundamente conformadas por convenções e procedimentos ocidentais” (TROUILLOT, 1995, pp. 45-56). Visando escapar ao “poder do arquivo” de que fala Trouillot (1995, pp. 45-56), em caminhos de desconstrução de metanarrativas universais e de des-silenciamento da História, propõem-se diálogos com imagens e narrativas cinematográficas como fonte desta pesquisa histórica.

Tal proposta dialoga, em contexto nacional, com as Diretrizes Curriculares da Lei 10.639, que obriga ensino transcurricular de História e Cultura Africana e Afro-brasileira. Em 15 anos de implementação da lei, a diáspora ainda não obteve espaços críticos nessa produção, faltosa por contribuir para um currículo escolar aberto a questões afrodiaspóricas ao Sul, como caribenhas, afro-latinas e “made in Brasil” (CASCUDO, 2002); por não atender à necessidade de bibliografia condizente com paradigmas da atualidade no que tange a conhecimentos excluídos do currículo por perspectivas eurocêntricas, e que estão na agenda da questão pedagógica no Brasil na última década e meia.

Acredito que associar conhecimentos produzidos em matrizes de tradições orais – como as de povos originários de cosmogonias africanas presentes entre vuduzeirxs, paleirxs, candomblezeirxs e/ou quilombolas descendentes de *marroons*, *cimarrons* e *nèg marons*¹² – pode resultar em contribuições de relevância para pensar a multiplicidade de imprevisíveis incorporações culturais desencadeadas por tráficos e *plantations* inerentes aos Tempos Modernos.

Fechando este preâmbulo, Sueli Carneiro ajuda a entender contextos que filmes examinados nesta pesquisa insinuam replicáveis em Afro-Latino-Américas daqui e de alhures:

Cada negro claro ou escuro que celebre sua mestiçagem – ou suposta morenidade – contra sua identidade negra tem aceitação garantida. O mesmo ocorre com aquele que afirma que o problema é somente de classe, e não de raça. Esses são os discursos politicamente corretos de nossa sociedade. São os discursos que o branco brasileiro nos ensinou e gosta de ouvir e que o negro que tem juízo obedece e repete. (CARNEIRO, 2011, p. 73)

¹² Termos cunhados no Caribe “anglófono”, espanhol e em *créole* de Caribe “francófono”. Segundo Lélia Gonzalez (*apud* CARDOSO, 2014, p. 983), “os termos *marronage* (francês) e *maroon society* (inglês) provêm do espanhol *cimarrón*, todos significando o mesmo que quilombo”.

Sinalizando crítica à “morenidade” advinda de mestiçagens¹³, Carneiro sentencia: “as coisas estão mudando” (CARNEIRO, 2011). Minha aposta, nessa direção, percorre os caminhos da *desobediência epistêmica*.

Formas comunicacionais em civilizações audiovisuais

Na década de 1990, questões trazidas pelos Estudos Culturais britânicos apontam em direção a estudos pós-coloniais (HALL, 1996) a respeito de diásporas afro-caribenhas para Inglaterra a partir da década de 1950. Na contramão de histórias até então predominantes, essa perspectiva permite pensar narrativas históricas emergindo a partir de cinematografias desde diásporas. Estas sem serem definidas por pureza, “mas pelo reconhecimento de uma diversidade de heterogeneidades necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença”, reinventando-se, constantemente, em meio a “lutas culturais” (HALL, 1996, p. 75, grifos do autor). Sob a noção de diáspora, veem-se “formas geo-políticas e geo-culturais de vida”, resultantes da interação entre sistemas comunicacionais e contextos que tais formas de vida incorporam, modificam e transcendem, permitindo enxergar para além da raça (GILROY, 2001, p. 25).

Interconectam-se cinematografias de hoje às históricas *lutas culturais* afrodiáspóricas, tendo em vista que, somente muito depois de práticas de audiovisualidade performáticas corpóreo-sensoriais africanas firmarem-se como diferentes e eficazes meios de comunicação, a máquina capaz de captar luz e som (cinematógrafo) foi inventada no que se convencionou chamar Ocidente. Foi a partir dessa invenção, no século 19, que euro-ocidentais dominaram a tecnologia e os meios materiais de produção audiovisual, dando origem a uma indústria e a um setor da economia historicamente pasteurizados por grandes estúdios europeus e estadunidenses.

Um manual proveniente do Hemisfério Norte tentou determinar os termos em que o cinema, em qualquer parte do globo, deveria ser usado, e o Ocidente chegou a fazer uso da sétima arte na condição de “livros visuais”, intencionando manipular africanxs durante colonização de seu continente (SANOGO, 2011). Ainda assim, artistas africanxs e

¹³ Ideal de branqueamento permeia construção de nacionalidade brasileira. Em determinado momento, no entanto, teóricxs de tal ideal assumem que “o brasileiro futuro não deixará de ser um homem moreno, por maior que seja o grau de arianização da população” (MUNANGA, 2004, pp. 53-80).

afrodiaspóricxs abriram portas com as próprias mãos e construíram suas narrativas cinematográficas.

Com a globalização, a socialização do acesso às tecnologias e as conexões planetárias em tempo real, usos de recursos tecnológicos do audiovisual vêm favorecendo a dinamização de comunicação e de meios de interação entre povos de culturas letradas e herdeiros de culturas de matrizes orais¹⁴, que torna distinta a produção destes com relação à daqueles.

¹⁴ Esta pesquisa se faz possível em razão de que, desde inícios deste século, filmes e vídeos, produzidos com finalidade comercial ou não, passaram a circular na grande rede – em sua versão integral ou *trailers* – via Wi-Fi e tecnologia 4G, em aplicativos de dispositivos móveis. Relatos de pontos de vista e narrativas distintas, a partir de visões de mundo outras, têm sido acessados em circuitos antes dominados pela indústria do audiovisual euro-ocidental/norte-hemisférica graças a websites, blogs e redes sociais que favorecem contato entre curadorxs de festivais, realizadorxs cinematográficxs e internautas.

Introdução

*“Our visual experience of other’s bodies
is almost entirely cinematized.”*

(Isaac Julien e Mark Nash)

Em contribuição a estudos de História em tempos presentes, utilizam-se como fontes desta pesquisa narrativas cinematográficas: *O Tempo dos Orixás* (dir.: Eliciana Nascimento, 2014); *Comment conquérir l’Amérique en une nuit* (dir.: Dany Laferrière, 2004); *Teorema* (dir.: Mariela López Galano, 2012); e *Parish Bull* (dir.: Michael “Ras Tingle” Tingle, 2012).

Imersas em universo de matrizes orais africanas reinventadas nas Américas e alheias à produção de grandes estúdios cinematográficos – espalhados em circuitos globais abertos por acesso a mecanismos de produções audiovisuais –, essas narrativas permitem apreender relações entre histórias locais e projetos globais (MIGNOLO, 2003)¹⁵, ao tratarem-se de filmes produzidos, respectivamente, em Bahia - Brasil, Porto Príncipe - Haiti, Montreal - Canadá, Havana - Cuba e Kingston - Jamaica.

Na mesma medida em que tais regiões aproximam-se, também apresentam distinções, as quais cabe aprofundar em contexto da pesquisa. Aproximam-se a partir de legados de colonização europeia¹⁶, sistemas de grandes plantações e das redes atemporais de comunicação de que fala Trouillot (1995), dando origem a patrimônios culturais afrodiáspóricos que se espraiam por Américas-*Abya Yala*¹⁷, a exemplo do carnaval, oriundos de derivações de sistemas de crenças como *candomblé*, *vodu*, *santería* e *obeah*, manifestações de religiosidades presentes nessas localidades. Distinguem-se por processos históricos específicos a cada contexto, por colonizações a partir de países europeus distintos, por encontros culturais envolvendo povos originários e imigrações de outras partes do planeta para essas regiões do Novo Mundo, além de, a respeito de história recente, por desencadeamentos de questões sociopolíticas distintas a partir de

¹⁵ Em discussão de Estudos Culturais desde Stuart Hall (2003 [1992]), abordada a seguir.

¹⁶ Pontua-se que a parte ao norte do Brasil é considerada extensão do Caribe, tanto por suas paisagens geográficas como em termos culturais (GLISSANT, 2013 [2001]; NEPOMUCENO, 2011). Apontar semelhanças e distinções entre essas regiões, no decorrer desta pesquisa, intenciona abrir novas sendas de reflexão entre relações culturais epistêmicas Brasil-Caribe.

¹⁷ Nome que expressa cosmovisão de integração seres humanos-cultura-natureza, utilizado pelo povo *kuna*, originário do atual Panamá, para se referir ao que hoje chamamos “América”. Em linguagem *kuna* ou *gunadule*, *Abya Yala* significa “território salvo, preferido, querido por Paba e Nana”, em sentido extenso, também pode significar “terra madura, terra de sangue”. A terra seria composta de “Abe” ou “sangue” e “Ala”, espaço, território, que vem da Grande Mãe (SILVA, 2013, p. 474).

configurações de elites locais que se distinguem tanto em termos étnico-raciais como em termos educacionais.

Analisar narrativas de século XXI permite ainda pensar dinâmicas de exclusão/inclusão associadas a usos tecnológicos:

Em passado recente, tecnologia escrita e letra impressa empurraram povos de ancestrais sociabilidades, memórias, gnosés em tradições orais para fictícia pré-história. Hoje, celulares e correlatos eletrônicos dinamizam alteridades marginalizadas pelos tempos modernos, usando as mais recentes tecnologias midiáticas para seus agenciamentos culturais. (ANTONACCI, *inédito*, 18 fl.[2017])

Por meio de celulares com câmeras e correlatos eletrônicos, sujeitxs antes subalternizadxs têm protagonizado narrativas que emergem com imagens a partir de olhares locais, desocultando histórias, desafiando representações hegemônicas pelas quais se marcou diferença racial que significou “o ‘Outro’ racializado na cultura popular ocidental” (HALL, 2016, p. 161). Tais práticas de representação estabeleceram conexões essencializantes entre “raças brancas” e desenvolvimento intelectual e “raças negras” e intuição (HALL, 2016, p. 161).

O campo de estudos que aqui se aventa tem fundamental importância em tempos restritivos de circulações culturais entre-fronteiras, que aprisionam grupos humanos em racializações, tais como a que encurrala xs brancxs como xs que utilizam a cultura para subjugar a natureza, e xs negrxs enquanto povos para quem natureza e cultura são permutáveis (HALL, 2016, pp. 167-168). Sendo através da cultura que “homens e mulheres fazem a história” (HALL, 2016, p. 133), através da crítica a essencializações, histórias outras podem ser des-silenciadas.

Daí propor, a partir dos filmes selecionados, atualizações de leituras de documentos-monumentos (BENJAMIN, 1994) outros, prestando atenção ao gestual, ritualístico e rítmico, na perspectiva de que matrizes orais produzem e transmitem mensagens e saberes por meio de articulações entre visualidades e acústica percussiva: de visualidade que é rítmica, que é para ser ouvida, e não apenas vista; de audição que, além do ouvido, potencializa também a visão, por meio da rítmica corpórea. Em caminhos de “boca a ouvido”, “de ouvido a boca”, sem exclusividade entre os sentidos, o que escapa ao eurocêntrico, como apontam construções cinematográficas afrodiáspóricas em estudo nesta pesquisa, em narratividades corpóreas, ultrapassa retóricas discursivas em consonância

com sinais de alteridade. Nesse sentido, rastreia-se semiologia gestual e arqueologia do oral (DIAGNE, 2012 [2005]) de expressões mediadas entre letra/voz/imagem/ritmo na produção e transmissão de memórias em performances que se expressam em corpos-*locus* de resistência a individualidade e a valores de mercado europeus no Novo Mundo (IROBI, 2012).

Labutando em torno ao pós-colonial, revolvem-se propostas de Estudos Culturais ao abrirem caminhos para tempos de significado cultural e espacialidades construídas dentro de conjugações tempo-espaço, uma vez que povos africanos não efetuam divisões, construídas e realizadas pelo Ocidente e acompanhadas em produções no campo da História. Aquelxs que o Ocidente chamou de seus “outrxs” são deixadx fora da História, exatamente por não se encaixarem em dicotomias de pensamento cartesiano euro-ocidental. Faz-se preciso pluralizar formas de enxergar relação tempo-espaço ao dialogar com narrativas produzidas por essxs “outrxs”, reconhecendo sua autoria enquanto sujeitxs de sua história e de sua experiência, subvertendo a lógica histórica de discriminação e representação comum entre mulheres, negrxs, homossexuais e migrantes do “Terceiro Mundo” (BHABA, 2013, pp. 282-288).

Regimes de oralidade em pauta

Mediante cinematografias afrodiaspóricas em luta para descolonizar a imagem do mundo para que possamos perceber a nós mesmos (THIONGO, 2007, p. 30), e corpos que emergem enquanto *capital cultural*, conforme estudos de Hall (2003 [1992], p. 342), caminhos levam ao “estilo negro enquanto matéria do acontecimento” e ao trabalho em nós mesmos “como em telas de representação”. *Estilo negro* “deslocado de um mundo logocêntrico” (HALL, 2003, p. 342), marcado por “atitude rítmica”, de que fala Sédhgor (2012), em que música aciona o processo de interação entre seres humanos, mundo visível e mundo invisível (SODRÉ, 1998, p. 21), em comunidades sob “regimes de oralidade” nas Américas, em expressão cunhada por Antonacci (2016).

Estão sendo pensadas, neste trabalho, capacidades, habilidades, competências de patrimônios de matrizes orais em movências com tradições letradas, por meio de linguagens que potencializam vozes, corpos, gestos, sons, cenografias, apontando para pluriversalidade cultural (MIGNOLO, 2003, 2006) e interculturalidade (WALSH, 2009). Intenciona-se, com esta pesquisa, captar expressões de regimes orais afrodiaspóricos de filmes, em que “o fazer-se do ato oral coloca em cena o corpo, [...] materializando

representações do real em metáforas, analogias, provérbios, ritmos, símbolos que correspondem a imagens” (ANTONACCI, 2016, p. 214).

Pensares que articulam provérbios, metáforas, poéticas outras e minúcias de encenações estéticas vieram à tona no ver-se e rever-se, repetidamente, dos filmes. Pensares em razão corpórea, não captáveis em traduções legendadas, inviabilizam apreensão de “lógica oral” (DIAGNE, 2012) ao serem codificados pela letra, representação que independe de significados locais, corpóreos, culturais (ANTONACCI, 2016, p. 214).

Se culturas orais foram “dominadas, oprimidas e jogadas na sombra”, concebidas enquanto “cultura inferiorizada em relação às culturas da escrita” (GLISSANT, 2013, p. 51), como continuar olhando com os óculos do colonizador para culturas extraocidentais, imersas em energias orais?

Assume-se, assim, uma *virada* que se justapõe às demais, a exemplo de virada linguística.¹⁸ Virada que intenciona trilhar percurso outro para acercar-se a razões performáticas desde injunções mediante cosmos-cultura-natureza de corporeidades, falares e agires de sujeitxs afrodiásporixs contemporânexs protagonizadxs nos filmes trabalhados.¹⁹

Percursos metodológicos

Ao se abrir mão de fontes escritas, em intento de desengessar pensamentos acadêmicos ocidentais que, “nas suas análises e avaliações, têm minimizado o significado e a importância do legado africano para o mundo moderno e contemporâneo” (IROBI, 2012, p. 274), faz-se necessário produzir metodologias em caminhos de reflexão junto a fontes imagéticas, sonoras, encenadas. Metodologias trabalhadas pelo conhecimento acadêmico dispensam subjetividades e usos do corpo, articulam-se ao redor do discursivo, do letrado, impondo limitações dialógicas frente ao que está sendo produzido em “atos vitais de transferência”, conforme expressão de Diana Taylor (2015 [2003]), para quem “a

¹⁸ A descoberta da discursividade, da textualidade – como local da representação e de resistência –, por meio da qual a cultura opera (HALL, 2003 [2009], pp. 198-199).

¹⁹ Trabalhos realizados no Programa de Pós-Graduação em História da PUC apontam diversidade de abordagens em uso do cinema como mote de pesquisa. Não foi localizado trabalho que utilizasse exclusivamente filmes como fonte de pesquisa. No que se refere a diálogos e contribuições desta tese, há perspectiva dialógica com a dissertação de mestrado de Souza, “A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane” (2012), em relação a cinemas críticos a universalismo dominante na cultura e nas artes. Na inter-relação cinema e cidade, destaca-se a questão de gênero levantada por Gama (2014), ao abordar articulações em torno a valores femininos presentes no cinema em circulação em Belém do Pará na década de 30. Vale localizar perspectivas na contramão da presente tese, como a abordagem de Teles (2006) para “oralidade”, entendida como “estética da precariedade”, em estudo sobre cinema e mobilidade.

performance constitui uma lente metodológica” (*Ibid.*, p. 35).²⁰ Daí pensar-se via metodologias *outras*, a partir de cada uma das fontes, de cada uma das encenações pesquisadas.²¹

Para que um “diálogo intenso” entre diferentes cosmologias pudesse se dar, fez-se imprescindível utilizar referenciais teóricos não canônicos, de contextos/perspectivas extra-hegemônicas; importando vivenciar festividades, apresentações performáticas, cerimônias rituais afrodiaspóricas²² em que os cinco sentidos estivessem abertos às narrativas corporais, lidas em perspectiva de desobediência epistêmica nesta pesquisa.

Seres humanos apreendem a vida e o mundo mais poderosamente por meio dos sentidos (IROBI, p. 277), e tal legado “eles trouxeram consigo”, reinventando seus universos no Novo Mundo. Na “fenomonologia e instrução sinestésica” de celebrações teatrais africanas, de fragmentos de “escritas performativas”, inerentes a corpos negros enquanto principal canal de expressão ética e artística, meio para codificação da percepção do nosso mundo interior e exterior, “o corpo é o principal instrumento para desenvolver, articular e expressar todas as ideias, assim como para veicular toda arte, seja a música, o drama, a literatura, mensagens eletrônicas, o teatro, celebrações ou carnaval” (IROBI, p. 278).

Acompanham-se, assim, tais cinematografias em novos marcos de compreensão de tempo histórico – não mais como narrativa épica, mas a partir de conjunturas específicas, tais como narrativas subalternas, de colonizadxs e em perspectivas de gênero – em estudos que se abrem à cultura, ideologia, linguagens simbólicas, farejando rastros em diálogos entre linguagens de afrodiásporas.

Neste percurso, são observadas espacialidades, conjunturas, subjetividades que permeiam práticas de expressões orais, captadas em filmes trabalhados, em performances “sempre situadas, inteligíveis no marco dos ambientes imediatos e nos assuntos que as

²⁰ No referido texto, Taylor analisa emergência de estudos de performance a partir de limitações de estudos de teatro para abranger expressões culturais em integração de linguagens nas Américas. A autora aborda aplicabilidade de estudos performáticos a diálogos com práticas não ocidentais, não abrangidas não apenas em decorrência de limitações de disciplinas acadêmicas convencionais, como pela própria “forma discursiva tão privilegiada pelo logo-centrismo ocidental” (TAYLOR, 2015, p. 38). Em noção de performance trazida pela autora incluem-se teatralidade, espetáculo, ação, representação (p. 47).

²¹ Nessa perspectiva, disponibilizaram-se sequências narrativas da íntegra dos filmes pesquisados (ver Apêndices ao final da tese), inspiradas em trabalho do professor da Ottawa University, Boulou E. de B’béri (2005, pp. 63-80), localizado durante estágio sanduíche no Canadá.

²² Vivências essas realizadas em São Paulo, Ottawa, Montreal e Kingston (cidades que integraram estágio sanduíche no Canadá), conforme apresentação de atividades programadas desenvolvidas durante a pesquisa. Algumas dessas atividades se encontram descritas no decorrer deste trabalho.

rodeiam” (TAYLOR, 2015). Por trilhas abertas pela autora, chega-se à noção de conhecimento *performatizado*:

Ao conotar simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, [o termo performance] excede amplamente as possibilidades de outras palavras que se oferecem em seu lugar. Além do que, o problema da intraduzibilidade [do termo] é, em realidade, positivo; é um bloqueio necessário que nos faz recordar – seja desde nossas diferentes disciplinas, linguagens ou localizações geográficas nas Américas – que nós não nos compreendemos de maneira simples ou não problemática. (TAYLOR, 2015, p. 51)²³

Se antes, com as redes comunicacionais afrodiáspóricas apontadas por Trouillot (1995), interrogavam-se historiografias quanto às suas ausências, agora se soma a esse o desafio de trabalhar com performances que “viajam, desafiando e influenciando outras performances” (TAYLOR, 2015, p. 35) por meio de *infovias* ou estradas virtuais do século XXI.

Quem imergir nesta leitura envolvendo os sentidos e distanciando-se de fórmula global de códigos objetivos, perceberá ações para *desencobrir* séculos de escritura letrada que negou a agência de sujeitxs estudadxs e excluídxs da circulação do conhecimento produzido (TAYLOR, 2015, p. 41), que encobriu conhecimentos corporalizados em “paradigma que fetichiza o local” produzido a partir dessxs sujeitxs.

Por emergirem de formas distintas, locais, expressando matrizes de tradições orais nos filmes analisados, os percursos metodológicos aqui introduzidos desenredam-se em páginas no decorrer desta tese, em exercícios de reflexão via leituras sensorialmente abordadas nessas produções fílmicas, ouvindo-vendo-sentindo o que cineastas latinx-caribenhxs têm a narrar.

Explicita-se a seguir percurso trilhado, em complexidade de *tráfego na contramão* de noções de acesso fácil, de decifrabilidade e de traduzibilidade (TAYLOR, 2015, p. 51) próprias de pensamento ocidental ao qual nós acadêmicxs temos sido condicionadxs.

²³ “Al conotar simultaneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de esas otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de la intraducibilidad, según lo veo, es en realidad positivo; es un bloqueo necesario que nos recuerda que ‘nosotros’ – ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, lenguajes o ubicaciones geográficas en las Américas – no nos comprendemos de manera simple o no problemática.”

Uma pesquisa que se descortina

Em direcionamento para discutir o que foi entendido como história pelo Ocidente e como trabalhar a história do tempo presente em perspectiva de teorias críticas, abre-se diálogo com o historiador haitiano Michel Trouillot (1995), que procura “des-silenciar” o passado construído pela história euro-ocidental, uma vez que “história é a estória sobre poder, uma estória sobre aqueles que venceram” (TROUILLOT, 1995, p. 5)²⁴, sendo necessário se perguntar como foi possível essa vitória e porque nem todos os vencedores contam a mesma história (TROUILLOT, 1995, p. 6).

Pensar o passado como uma entidade distinta esteve entre as estratégias do Ocidente que permitiu chamar os povos que não aderiram à abordagem linear-evolucionista do tempo como “a-históricos” (TROUILLOT, 1995, p. 7). A possibilidade de compreensão de pensares e fazeres de povos extraocidentais passa pela desconstrução da perspectiva de tempo linear-ocidental que tem balizado, por séculos, a produção de conhecimento-ciência que o Ocidente chama de História.

Seguindo pistas epistêmicas de Walter D. Mignolo (2015, pp. 7-8) quanto à necessidade de *despre(e)ndimento* das ficções naturalizadas pela matriz colonial do poder, em diálogo com pensares e fazeres decoloniais, vislumbram-se outros horizontes. Deu-se início à trabalhosa pesquisa de acesso às fontes, com grandes investimentos em termos de tempo – como explícito em passagem referente à seleção dos filmes –, para localizar imagens em desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2007) a pensamento instrumental euro-ocidental e seu modo de disciplinar corpos em disjunções de sentidos.

O recurso ao audiovisual como fonte de pesquisa integra o âmbito de uso de fontes “não escritas” e da discussão de quais monumentos o historiador transformou em documentos. Em sua defesa de que o filme é “História” (com H maiúsculo), Ferro (1992) propõe análise fílmica “não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”, ascendendo tais imagens ao estatuto de documentos históricos (FERRO *apud* LAGNY, 2009, p. 100).

Considerar o cinema como “fonte de história” já é visto como “problemática tradicional” por Lagny (2009), segundo quem há uma história que se faz sob a influência do cinema e da imagem, uma vez que os filmes levam a repensar a historicidade da própria história, impondo reflexões sobre as modalidades de narrativas, assim como sobre a

²⁴ “*History is a story about power, a story about those who won.*”

questão do tempo e a relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (FERRO *apud* LAGNY, 2009, p. 100).

Nesse sentido, o uso do filme como fonte de pesquisa em História deve

[...] ser tratado no contexto das suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas, nas quais se entrelaçam elementos fragmentários. (LAGNY, 2009, p. 126)

É tarefa de historiadorxs “expor os silêncios” por meio de desconstruções de imagens, no jogo “revela-esconde” de narrativas históricas, como acentuado por Raphael Samuel (1997), pioneiro no recurso a novas fontes históricas nos anos 1970, em pesquisas próximas a Hall e a Estudos Culturais. Passados mais de 30 anos de alerta a historiadorxs quanto ao uso de fontes fotográficas e depoimentos orais em Estudos Culturais iniciados nos anos 1970 do século passado, escapar ao “poder do arquivo” ainda impõe-se como desafio.

Entendendo a premência em evidenciar lugar e tempo do qual se fala, narrativas selecionadas a partir de lugares/espacialidades afrodiáspóricxs em tempos do século XXI²⁵ permitem refletir sobre *histórias silenciadas* (TROUILLOT, 1995), partindo de matrizes orais provenientes do Sul global. Sendo expressão comunicacional por meio de experiência vista-ouvida-cheirada-tocada-degustada por sentidos do corpo (ANTONACCI, 2016), o cinema constitui narrativa privilegiada para culturas, marcando sua alteridade sob regimes de comunicação oral.

Em tese, a tese

Em regiões ao Sul, histórias têm se configurado desde escritas alheias a si mesmas. Para entrever história crítica nas Américas, faz-se necessário olhar quem a narrou, recorrendo a que fontes, em qual campo de conhecimento e como a história foi narrada.

²⁵ Pensando-se no período entre final do século XX e início do século XXI, ao unir momento dessa produção no que diz respeito à circulação de imagens com a disseminação de acesso a utensílios e ferramentas tecnológicas que a internet propicia. Incluem-se aí tutoriais on-line gratuitos, cursos de filmagem/edição subsidiados por terceiro setor e bolsas de estudos em universidades, com potencial de inclusão social de parcela da população antes excluída dessa possibilidade – leia-se população negra, pobre, periférica – e, desde então, alçando voos em circuitos comunicacionais globais. A webserie *Pretxs*, de Jay Viegas (Comunicação e Mídias, PUC-SP), constitui exemplo. Ver <http://vaidape.com.br/2016/01/pretxs/>. Acesso: 05 Jan. 2018.

Nesta tese, fugindo à ideia de capitulação, entendeu-se que a melhor forma de desenvolver metodologia e reflexão a partir de metodologia outra seria dividi-la em duas partes, como segue.

Na Parte I da tese, *Afro-Latino-Américas entre o local e o global*, são apresentados caminhos para seleção dos filmes, trechos e análises de cenas que despertaram interesse, cujas imagens são disponibilizadas ao final dessa seção. Noções de global e local trazidas por Stuart Hall, desde meados da década de 1990, apontam que colonização e descolonização marcam, com igual intensidade, sociedades colonizadoras e colonizadas (HALL, 2003 [1996], pp. 108-110). Para aproximações a tais noções, rastreiam-se imagens, sons, encenações fílmicas, pensares/fazeres imbuídos em racionalidades próprias, com que afrodiásporixs vêm, desde muito, rompendo com binarismos do Ocidente.

Na Parte II da pesquisa, intitulada *Cosmovisões e pedagogias em performances*, adentra-se poética-política (TROUILLOT, 2003) das imagens. Em atenção ao que fala o intelectual queniano Ngũgĩ wa Thiong'o (2007, p. 30), a batalha de imagens é a mais implacável e, o que é pior, é contínua. Imagens midiáticas têm disseminado estereótipos²⁶ em relação a culturas extraocidentais, reproduzindo padrão moral único e perseguindo padrões outros.

Em possibilidade de ampliar articulações entre local e global, parte-se para análise de práticas de representação na contramão, analisando (contra)narrativas afrodiásporicas interpelando narrativas visuais e rítmicas, estereótipos e produção de conhecimento racializado (HALL, 2016). Compõe essa parte atenção ao potencial de cosmovisões *pluriversais* em articular mundo em interações, apresentando aberturas a outras interconexões, a partir de noção glissantiana de *relação*, em lugar de um mundo homogêneo, de identidade-raiz única, que se faz *global* (GLISSANT, 2005).

À guisa de *desintrodução*, vale dizer que esta tese não seria parecida com o que agora se apresenta se produzida no século XX. Não apenas porque os filmes aqui analisados foram rodados no século XXI; não só em razão de referências bibliográficas que balizam estas reflexões e que, no século passado, ainda não haviam sido *pensadas e escritas*. Mas em particular porque, concomitantemente à pesquisa, ferramentas tecnológicas invocaram/ensejaram metodologias plurais. Invenções multimidiáticas *globalizadas* transformaram substancialmente formas de distribuição e acesso a produções

²⁶ Estereótipos se apossam de características de uma pessoa, reduzindo-a a tais traços que, em seguida, são exagerados e simplificados, essencializando e fixando a *diferença* (HALL, 2016, p. 191).

audiovisuais *localmente* produzidas, e redes sociais dinamizaram-se de maneira surpreendente, no transcurso entre início (2014) e conclusão (2017) desta pesquisa, cujo potencial de reflexão parece longe de esgotar-se.

PARTE I: AFRO-LATINO-AMÉRICAS ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

SEÇÃO 1: Narrativas históricas *outras*, desde Haiti, Jamaica, Cuba e Brasil

[...] “modernidad” es una configuración histórica, política, económica e ideológica-cultural que corresponde a una abusiva universalización (realizada no sólo a través de las ideas, sino ante todo por una terrible y multissecular violencia material) de una manera de entender la historia, la política, la economía y la cultura.

(Eduardo Grüner)

Escolher imagens e múltiplos recursos audiovisuais em cinemas afrodiaspóricos²⁷ como fonte de pesquisa histórica significa dialogar com intentos de produção de conhecimentos contra-hegemônicos a partir de experiências extraocidentais.

Para se pensar história criticamente, faz-se necessário olhar quem a narrou, como campo de conhecimento e luta cultural, a partir de que fontes e abordagens, e como a história foi narrada. A partir de sua experiência, a Europa estabeleceu a disciplina de História em perspectiva “fatiada” de conhecimento, ao lado de disciplinas como Geografia, Filosofia, Antropologia, Biologia etc., cabendo à História, nesse sentido, encadear, pensar, interpretar e contextualizar grandes fatos.

Tendo como marco a invenção de escrita alfabética-bidimensional, institui-se uma forma linear e evolutiva do fazer e narrar histórico. Ao serem tachados como destituídos de tal forma de escrita²⁸, povos de matrizes orais passaram a ser vistos como “povos sem história” (HEGEL, 1995)²⁹. Seguindo linhas de pensares críticos, esta pesquisa colabora no sentido de des-silenciar eventos e regiões ao Sul, cujas histórias têm se configurado desde escritas alheias a si mesmas, que persistem e resistem em registros e manifestos de

²⁷ Sobre genealogia de conceitos de diáspora na história cultural negra, Paul Gilroy oferece indícios das contribuições de Edward Blyden, em meados do século XIX, corroboradas por George Shepperson e por Léopold Sédar Senghor, com o movimento da Negritude que surge em Paris nos anos 30, inspirado no Renascimento do Harlem (Harlem Renaissance) e no movimento “indigenista” do Haiti. O autor, ressoando escritos de Blyden, fala em “situar as histórias de negros e judeus na modernidade em algum tipo de relação mútua” por ambas as comunidades haverem experimentado formas indescritíveis de degradação (GILROY, 2001, pp. 393-395).

²⁸ Além hieróglifos do Egito Antigo (que Europa não enxerga como parte da África) e da escrita meroítica (Reino de Kush), por todo o continente existem formas de escrita diversas, por meio de (picto)grafismos e esculturas, linguagens visuais, orais e sonoras, sem perder de vista que “corpo e memória são indissociáveis entre povos e grupos socializados em matrizes orais” (ANTONACCI, 2015, pp. 153-154).

²⁹ A primeira publicação do texto *A filosofia de História*, de Friedrich Hegel, é de 1831.

expressões corpóreas, linguagens verbais para além da modulada por colonizações europeias, em memórias sensíveis e em fluxos que permanecem e devem ser estudados.

Entrever história em perspectiva crítica de *Latino-Américas*

Em *Latino-Américas* a que se refere esta pesquisa, *Américas* ao Sul e Caribe³⁰ constituem territórios habitados por povos originários desde cerca de dez mil anos atrás (TORRES CUEVA & VEGA, 2002), tempo suficiente para estabelecer formas de organizações sociais próprias e diversas das impostas por colonizadores. Com a invasão de europeus a esses territórios, foram constituídos Estados-Nação marcados (em maior ou menor grau) por presença de povos originários (chamados de “índios” pelos colonizadores), por europeus e por africanxs escravizadxs. Atualmente, o Brasil é o segundo país com maior número de afrodescendentes fora de África, com 53,6% de população do país autodeclarada como negra. Nas regiões do Caribe que integram esta pesquisa, tem-se a seguinte proporção: Haiti, 100%; Jamaica, 80%. Cuba não consta das estatísticas, em parte devido à mestiçagem, em parte supostamente por falta de dados (CASTRO, 2011, p. 89).³¹

Esses dados ensejam questionamentos à terminologia “América” que homenageia o navegador, original da Itália e naturalizado espanhol, Américo Vespúcio (1454-1512), que invade, em 1500, terras do que ele designaria como outro continente. E à terminologia “Latina”, usada por imposição de línguas e culturas de origens latinas (a partir de países

³⁰ Segundo a enciclopédia *Wikipedia*, *Karib* ou *Caribe* daria nome a um grupo de povos originários que habitavam região ao norte da Colômbia, noroeste da Venezuela e ilhas caribenhas conhecidas como Antilhas Menores. A palavra derivaria do proto-caribe *karipona* (homem). Em excelente artigo de Hernández (2016), encontra-se a explicação de que *karib* surge na crônica da primeira viagem de Colombo, talvez produto de associação entre as palavras *caniba*, *can*, *khan*, ensejando o termo canibal, associado a *Caribe*. Segundo o autor, estaria aí uma “deformação terminológica que engenhosamente conectava as ideias do Renascimento, seu imaginário pessoal e seus termos índios [sic]”. Ao lado do povo *Caribe* estavam os *Tainos*, povo originário encontrado quando do desembarque de europeus na Ilha de Kiskeya/Hispaniola. Segundo Torres-Cueva e Vega (2002, pp. 16-18), ocupando todo o território de ilhas caribenhas, os *Tainos* eram agricultorxs, do complexo cultural aruaque. Contrapondo-se à “canibalidade” e rebeldia do povo *Caribe* estaria a “docilidade” do povo *Taino* – *tai* (nobre) e *no*, forma plural de um nome (ANGLERIA *apud* TORRES-CUEVA & VEGA, 2002). Fonte complementar: <https://es.wikipedia.org/wiki/Caribes>. Acesso em: 16 Nov. 2017.

³¹ Os dados percentuais informados por Castro em 2011 podem ser aproximadamente mensurados levando-se em consideração o total atual de habitantes do Brasil, com cifras alcançando 209 milhões, enquanto que a população da Nigéria está na casa dos 194 milhões. Haiti estaria próximo a 11 milhões; Jamaica, 3 milhões; e Cuba, 11,5 milhões. Vale reforçar que esta é, das ilhas caribenhas em questão, a única em que a mestiçagem biológica ocorre em proporções semelhantes ao Brasil, destoando de processos históricos de concentração reprodutiva intrarracial – em maior ou menor grau – das populações de Jamaica e Haiti. Fontes: https://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/box_popclock.php. Acesso em 20 Jan. 2018. <http://worldpopulationreview.com>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

ibéricos, Portugal e Espanha)³² por parte de colonizadores da região, sublimando as línguas de povos nativos e a presença de línguas africanas introduzidas a partir da escravidão.

Em razão de interesses de ordem financeira e político-ideológica, essa região tem passado por confrontos, mesmo após lutas contra as metrópoles europeias por “independência”, durante o século XIX, e batalhas travadas contra regimes ditatoriais de ontem e de hoje, e ainda vê sua história contada em perspectiva euro-ocidental. O que significa dizer que tal história tem sido narrada pelos vencedores, por aqueles que historicamente detêm o poder e o saber em línguas europeias. Nesse caso, vencedores tributários de políticas-econômicas que perpetuam, de diferentes formas desde o século XVI, os benefícios do Norte global.

Não por coincidência, as partes Sul (incluindo regiões de outros continentes, como a África) e de línguas latinas do planeta compõem o rol de regiões exploradas pelo hemisfério “Norte” em termos de recursos humanos e naturais, que contribuem, ano a ano, década após década, para o enriquecimento material de países da Europa Ocidental e da América do Norte.

Esforços no século XX apontam subversão à perspectiva eurocêntrica na região, conformando posturas políticas na contramão, com uso de termos outros. O termo América Afro-Latina passa a ser usado no final dos anos 1970, nos Estados Unidos, em artigos de autoria de Anani Dzidzienyo e Pierre-Michel Fontaine, intitulados, respectivamente, *Activity and Inactivity* e *Political Economy*, conforme explica George Reid Andrews no livro *América Afro-Latina, 1800-2000* (2004). Em 1988, a socióloga afro-brasileira Lélia Gonzales lançou mão da expressão “amefricanidade ladina”, ao propor um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil. Mais recentemente, a partir do México, termo “Afroindoamérica” chama atenção para a presença resistente de povos africanos e originários no continente, em ato de visibilização de culturas *locais* à sombra de padrão civilizacional euro-ocidental (BATUBENGE, 2015, pp. 41-47).

Esses esforços se interligam ao observado pelo autor peruano Aníbal Quijano, para quem, em processo de dominação social por parte de potências mundiais em nível global, está nítido que a maior parte das ações de exploração e discriminação está entre as de raças, etnias e nações de populações colonizadas com a “conquista [europeia] da América”

³² No livro *La idea de America Latina: La herida colonial y la opción decolonial*, Mignolo (2007, p. 28) atenta para o fato de que “América nunca foi um continente que tivesse que ser descoberto, senão uma invenção forjada durante o processo da história colonial europeia e a consolidação e expansão das ideias e instituições ocidentais”.

em diante (QUIJANO, 2010, pp. 22-23). Entre xs atingidxs estão nativxs da região que tem sido conclamada, por seus povos originários, com seu nome original, *Abya Yala*³³ (a América dos colonizadores), e africanxs das regiões Centro e Oeste africanas, escravizadxs, que passaram a compor populações afrodescendentes em cada um dos países *afrolatinoamericanos*.

A passagem de países colonizados para países “emancipados”, em relação a metrópoles europeias, não teria significado ruptura com o ideário do pensamento colonial, uma vez que padrões de expressão, crenças e imagens da Europa (o particular que se fez universal) continuam vigentes como formas de controle social e cultural, isto é, a colonialidade do poder,

[...] concebida conjuntamente com América e Europa ocidental, e com a categoria social de “raça” como o elemento chave da classificação social de colonizados e colonizadores. A colonialidade do poder é baseada na classificação sócio-racial da população mundial sob o poder global eurocentrado. (QUIJANO, 2010, p. 25)³⁴

Hierarquizações socioculturais-raciais-coloniais persistem, entre outras formas, com mídias produzidas em contextos euro-ocidentais, caso de estúdios comerciais de produção cinematográfica e de séries de TV norte-hemisféricas.

Em linha de pensamento iniciada pelo referido sociólogo peruano e ampliada por outrxs autorxs que referenciam essa pesquisa, caminhos para combater a colonialidade acompanham opções decoloniais. Opções que teriam se mantido quando sujeitxs colocados em condição de objetos colonizados se indispuseram política e epistemologicamente com relação à experiência de mundo de perspectiva europeia, apontando para importância de

³³ José de Souza Silva (2013, p. 474) pontua o uso de *Abya Yala* como maneira de respeitar o direito dos povos originários em nomear seu próprio território, ao que esta pesquisa faz jus. Segundo o autor, antes de 1492 o povo *kuna*, do Panamá, utilizava *Abya Yala* para se referir ao que hoje chamamos “América”. Em linguagem *kuna* ou *gunadule* (família do tronco linguístico *Chibcha*), *Abya Yala* significa “território salvo, preferido, querido por Paba e Nana”, em sentido extenso, também pode significar “terra madura, terra de sangue”. A terra seria composta de “Abe” ou “sangue” e “Ala”, espaço, território, que vem da Grande Mãe. A expressão teria sido usada pela primeira vez, com sentido político proposto por povos originários, na *II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, realizada em Quito, em 2004. Fonte complementar:

<https://www.ecoportal.net/temas-especiales/pueblos-indigenas/abya-yala-el-verdadero-nombre-de-este-continente>. Acesso em: 08 Nov. 2017.

³⁴ Todas as traduções de textos originalmente em inglês, francês e espanhol foram realizadas pela autora desta pesquisa. “*Coloniality of power is] conceived together with America and Western Europe, and with social category of ‘race’ as the key element of the social classification of colonized and colonizers Coloniality of power is based upon ‘racial’ social classification of the world population under Eurocentered world power.*” (QUIJANO, 2010, p. 25)

geopolítica do conhecimento em possível “caminho contrário” a discursos e teorias baseadas nas experiências de uma história narrada a partir de Europa (MIGNOLO, 2008)³⁵ e que se fez universal ou, nas palavras de Hall (1997), fez-se verdade – uma vez que o universal nada mais seria do que “o particularismo dos vencedores da história” (BENJAMIN *apud* GRÜNER, 2014, p. 158)³⁶, imposto a partir do Iluminismo e da Revolução Científica, que, ao racializar a humanidade, inferioriza o ser negro (SANTOS, 2002).

Conduzir pesquisa histórica de forma crítica compreende reler as grandes narrativas euro-ocidentais frente a narrativas locais (HALL, 1997, 2011), a exemplo de formação de quilombos e de revoltas de escravizados, que marcam história comum em América do Sul e Caribe e cujas lutas prosseguem na atualidade.³⁷ Em *Cinema e História*³⁸, Marc Ferro busca investigar por que filmes (e outras fontes “não escritas”) geralmente não apareciam entre as fontes de historiadorxs. Uma possível maneira de compreender tal ausência estaria relacionada, de acordo com ele, ao que Foucault aponta quando questiona quais “documentos a história transforma em monumentos” (FOUCAULT *apud* FERRO, 1977, p. 79).

Narrativas cinematográficas produzidas por sujeitos de *Américas ao Sul* e Caribe, analisadas a partir de referenciais extraocidentais (além letramentos do Ocidente), possibilitam atribuir visibilidade a aspectos escondidos em dobras das grandes narrativas evolutivas da história. Para esse propósito, não se deve buscar nas imagens “somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. [Faz-

³⁵ Segundo Mignolo (2008), entre autores de tratados políticos decoloniais, de tempos em que “decolonialidade” não era termo usado, estão Waman Poma de Ayala (1550, Ayacucho - 1615/6?), também conhecido como Felipe Guamán Poma de Ayala e *Waman Puma* (*águila puma* em quechua), nos Andes, e Ottobah Cugoano (1757, Ajumako, Gana - 1791, Inglaterra), também chamado John Stuart, escravizado, levado ao Caribe e depois libertado em Londres, que teriam sido reconhecidos por teoria e pensamento político eurocentrados (tais como Aristóteles, Platão, São Tomás de Aquino, Maquiavel, Hobbes, Locke, Rousseau, Montesquieu etc.). Fonte complementar: <http://www.artehistoria.com/v2/personajes/5696.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2017.

³⁶ “*Poco mas que el particularismo de los ‘vencedores de la Historia’.*”

³⁷ Abdias do Nascimento (1982 [1968], pp. 26-34) define quilombo como “comunidade, no mais elevado sentido: comunidade em solidariedade, em convivência e comunhão existencial”, desde uma pequena vila isolada a populações de milhares. Da experiência fraternal dos quilombos, Abdias propõe uma sociedade quilombista, que “não é uma sociedade exclusivista de negros”, mas é de todxs, branx, negrxs, povos originários e orientais. *Cimarronagem* (neologismo para étimo espanhol, traduzido como comunidade quilombola) implica estabelecimento de vínculos de solidariedade entre exploradxs e discriminadxs em lutas por liberdade (GARCÍA, 2000, p. 21). Em análise sobre *cimarronagem* enquanto forma de luta por reapropriação de liberdade e identidade sociocultural de negrxs em Américas, Castro (2011, p. 91) observa que o levante de maior impacto da história colonial ocorreu na ilha de São Domingos (atual Haiti) em 1522, quando 7.000 *cimarrones* (em termo de Caribe *hispano-hablante*) ou *maroons* (no Caribe de fala inglesa) se uniram para combater o sistema escravista.

³⁸ Ver, em especial, o capítulo “*O Filme: uma contra-análise da sociedade?*”.

necessário] Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las” (FERRO, 1977, p. 86). Tarefa que se pretende empreender nesta tese de doutorado.

Neste capítulo, são apresentados contextos históricos que implicaram escolha de localidades sob foco desta pesquisa: Haiti, Jamaica, Cuba e Brasil (Bahia).³⁹ Também são apresentados os filmes, um breve histórico sobre xs realizadorxs, os percursos que levaram a tais produções e as razões pelas quais cada uma das quatro narrativas selecionadas integra esta pesquisa.

A escolha do Haiti

*Referências malungas sim
Kincongo, kizumba, zumbi
Ê corar, rei do congo
Nosso mucongo saudar
República primeira Haiti
Tradição malunga
(Saudação Malungo, Luedji Luna)*

O Haiti (*Ayti*, em grafia haitiana) situa-se entre as localidades selecionadas para esta pesquisa por se tratar de região que inaugura, em 1492, a colonização europeia nas Américas.⁴⁰ A chegada do empreendimento espanhol ao território, na figura de Cristóvão Colombo, dá início à “vasta aventura atlântica que se converteria na primeira aventura universal” (TORRES-CUEVAS & VEGA, 2002, pp. 27-72)⁴¹. Entre as primeiras violências europeias a inaugurar a “era Moderna” está a renomeação, para Hispaniola, do território chamado de Kiskeya pelos Taínos, povos originários de Haiti e República Dominicana. Em 1697, o governo espanhol cede um terço da ilha aos franceses, que

³⁹ Vale destacar que nesses quatro países, sobretudo, africanxs desterritorializadxs, no processo de se recriarem e manterem sua humanidade, reinventaram laços familiares e sociais e criaram, a partir de suas cosmovisões, novas religiões. Por se tratarem de regiões com forte presença de cosmogonias africanas em constante resignificação, esse é um dos aspectos explorados nas análises fílmicas.

⁴⁰ Colombo chega ao Haiti em 5/12/1492. Mas é em 1496 que Bartolomeu, seu irmão, funda a cidade de São Domingos, a primeira no império colonial chamado de “Novo Mundo” pelos europeus (JAMES, 2010).

⁴¹ “[...] *la vasta aventura atlántica que se converteria en la primera aventura universal.*” (TORRES-CUEVAS & VEGA, 2002, pp. 27-72)

dominam o país até a eclosão e triunfo da Revolução Haitiana (1791/1804), quando o Haiti se torna a primeira República (e única negra) das Américas (ARAÚJO, 2010)⁴².

Segundo o historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995), à época da Revolução Haitiana o país era a colônia mais valiosa do mundo ocidental e a mais importante possessão francesa nas Américas. Somado a isso está o papel central dessa que é considerada a mais emblemática revolta de escravizados, uma vez que a Revolução Haitiana acarretou o total colapso do sistema escravista, história silenciada pela narrativa euro-ocidental (TROUILLOT, 1995, pp. 100-105).⁴³

Toussaint L'Ouverture (1743-1803), maior liderança da revolta que culmina na proclamação da República do Haiti (então Santo-Domingo), o general Jean-Jacques Dessalines (1758-1806) e escravizados haitianos que lutaram para tornar o Haiti emancipado dos colonizadores trouxeram ao mundo muito mais do que a abolição da escravidão, conforme relatos do historiador C.L.R. James em “Jacobinos Negros” (2010), livro que ajudou a “reconhecer revolução haitiana no seu papel de revolução e não de um anexo da Revolta da Bastilha” de 1789 (TROUILLOT, 1995, p. 106). Nas palavras de Eduardo Grüner,

[...] a insurgência haitiana estoura como reação frente ao fato de que a Declaração “Universal” dos Direitos do Homem e do Cidadão [sic] de 1789 *não alcança* em sua “universalidade” aos escravos [sic] coloniais (a economia e as finanças metropolitanas dependem de sua força de trabalho forçada dependem em um grau muito alto), é essa insurgência o que termina obrigando a revolução francesa a decretar a abolição da escravidão em 1794, após três anos de luta sangrenta na Colônia. Quer dizer, a revolução haitiana força a revolução francesa a ser plenamente consequente com seus próprios enunciados; a revolução haitiana tem, portanto, um impacto monumental, e não somente político, que até hoje em dia, não há sido reconhecido plenamente. (GRÜNER, 2014, p. 150)⁴⁴

⁴² Em 1697 os franceses se estabelecem em São Domingos, parte da ilha que lhes é cedida pelos espanhóis com o Tratado de Ryswick. Mas é somente em 1804 que São Domingos passa a se chamar Haiti, termo decorrente de vocábulo de origem *karib*, “Ahti”, “montanha” (JAMES, 2010).

⁴³ “*For the silencing of that revolution has less to do with Haiti or slavery than it has to do with the West. Here again, what is; It stake is the interplay between historicity 1 and historicity 2, between what happened and char which is said to have happened. What happened in Haiti between 1791 and 1804 contradicted much of what happened elsewhere in the.*” (TROUILLOT, 1995, p. 106)

⁴⁴ “[...] *la insurgencia haitiana estalla como reacción ante el hecho de que la Declaración ‘Universal’ de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 no alcanza em su ‘universalidad’ a los esclavos coloniales (en tanto de su fuerza de trabajo forzada depende en altísima medida la economía y las finanzas metropolitanas), es esa insurgencia la que termina obliando a la revolucion francesa a decretar la abolición de la esclavitud em 1794, luego de três años de sangrenta lucha en la Colônia. Es decir, es la revolución haitiana que fuerza a la revolucion francesa a ser plenamente consequente con sus propios enunciados; la revolución haitiana tiene pues um monumental impacto filosófico, y no solamente político, que hasta el día de hoy no há sido plenamente reconocido.*” (GRÜNER, 2014, p. 150)

O impacto filosófico de que fala o autor também se relaciona à influência do Haiti sobre o processo de independência de outros países da região. Ao se darem conta de que o pequeno país caribenho havia conquistado e mantido sua emancipação com relação à França, países da chamada América Latina começaram a se sentir capazes de realizar tal feito. Alexandre Pétion (1770-1818), governante do Haiti de 1806 a 1818, teria ajudado Simon Bolívar (1783-1830) com dinheiro, armas e uma prensa tipográfica, o que lhe permitiria travar luta por libertação dos então denominados Cinco Estados (posteriormente, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia) (JAMES, 2010, p. 364).

Vale mencionar que, entre os países de colonização francesa no Caribe, a Martinica (até o presente momento, uma das possessões ultramarinas da França) estava inicialmente incluída entre os países dos filmes que comporiam esta pesquisa, sobretudo por ser berço de importantes nomes para o contexto mundial de lutas emancipatórias de afrodescendentes, seja com o movimento da Negritude (na figura de Aimé Césaire, poeta e político, 1913-2008), seja na seara do pensamento pós-colonial (com Frantz Fanon, psiquiatra e filósofo, 1925-1961), entre outros. É também o país-natal de Euzhan Palcy (1958 -), que, para o Ocidente, talvez seja a cineasta mais notória da história do Cinema do Caribe.⁴⁵

A escolha final precisou, no entanto, levar em consideração o tempo que tal pesquisa demandaria; optando-se, então, por selecionar fontes de pesquisa de apenas um país relacionado a cada um dos colonizadores europeus na região do Caribe.⁴⁶ No caso dos países de colonização francesa, prevaleceu o Haiti, país cuja discussão no campo da história apresenta aspectos que, a exemplo do campo filosófico pontuado por Grüner (2014, p. 150), restam por ser (re)conhecidos.

⁴⁵ Euzhan Palcy foi a primeira cineasta negra a produzir por um estúdio de Hollywood, o Metro Goldwyn Mayer, e a primeira negra a receber um prêmio César (*Rue Cases Nègre*, 1983), permitindo que o cinema martiniquês seja internacionalmente reconhecido. A cena cinematográfica local, frente aos outros países da região, parece bastante produtiva. O website *Martinique A Nu* apresenta outrxs seis realizadorxs martiniquêsxs como maiorxs expoentes do audiovisual do país. Fontes: <http://travel-martinique.com/fr/decouvrir/les-grandes-personnalites-martiniquaises/euzhan-palcy-1958-cineaste.html>; <http://martiniqueannu.com/personnalites-martinique/cinema>. Acesso em: 7 Nov. 2017.

⁴⁶ Portugal, apesar de não ter colonizado nenhum país na região geográfica em questão, teve papel fundamental no avanço da Europa além-mar, o que inaugura a chamada Era Moderna. Além disso, sua ex-colônia nas Américas, o Brasil, era *habitat* de povos originários do mesmo grupo linguístico encontrado na Ilha de Kiskeya e em Cuba (os *arawaks* ou arauaques).

Caminhos que levaram ao filme haitiano analisado⁴⁷

O filme *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* (2004) foi encontrado em uma das vezes que tive oportunidade de viajar para a América do Norte. Estava entre os meus objetivos assistir ao documentário que havia estreado mundialmente naquele ano, *Stuart Hall Project* (dir.: John Akomfrah), no *African Diaspora Film Festival* de Nova York.⁴⁸ No cinema que abrigava a exibição eram vendidos DVDs produzidos pela mesma organização responsável pelo festival, que criou a produtora ArtMattan para tal fim. Ali comprei a caixa *Dany Laferrière: Films from a poet imagination* (ArtMattan Productions), que incluía, além do filme desta pesquisa, o longa-metragem *On the verge of a fever* (dir.: John L'ecuyer, 2004), baseado no romance *Le Gout de Jeunes Filles*, de Dany Laferrière.

Foram decisivos para a escolha de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* (CCLEUN) a variedade de temas em relação ao segundo filme, cujo diretor é um cineasta quebequense eurodescendente, e o fato de que *CCLEUN* é o único filme, até o presente momento, roteirizado e dirigido pelo laureado escritor haitiano-canadense Dany Laferrière, cuja obra é marcada por referências autobiográficas de sua terra natal e por reflexões críticas sobre os diferentes momentos históricos e políticos de seu país.⁴⁹

O porquê da escolha de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*

Comment conquérir l'Amérique en une nuit foi selecionado para esta pesquisa por conter, em sons e imagens, evocações a modos de ser e estar *plurais* de haitianxs, em tensão com padrões de *Era Moderna-Colonial*, representada no filme por canadenses

⁴⁷ Percursos desta pesquisa levam a concluir que produções realizadas por caribenhxs ainda não conseguiram ultrapassar as bordas de países de origem e de América do Norte e Europa, mesmo com o incremento no uso da internet e o surgimento de alguns canais para exibição de filmes caribenhos sob demanda. Um exemplo é o canal *Caribbean Tales* (Toronto, Canadá). Cobrando um valor por assinatura mensal, oferece acesso a conteúdo de longas e curtas-metragens, além de produções seriadas, para serem assistidos on-line, com grande acervo de produções de Barbados. Somam-se ainda dificuldades para localizar informações sobre produções e realizadorxs independentes (sem grandes estúdios ou distribuidoras) e/ou de regiões menos globalizadas, a exemplo de Cuba.

⁴⁸ Antes de ser exibido na 21ª edição do Festival de Nova York (29/11 a 15/12/2013), o documentário sobre Stuart Hall havia feito sua *première* em setembro daquele mesmo ano no Reino Unido.

⁴⁹ Segundo artigo de Michaëlle Lafontant-Médard no livro editado por Cham (1992), o cinema haitiano teve sua primeira ficção rodada em 1976 por Raphaël Stines (*Map Pale Nèt*, baseado em história de Rassoul Labuchin). Em 1980, o próprio Rassoul Labuchin dirige *Anita*, produção haitiana amplamente distribuída no país e premiada no Festival de Novos Filmes Latino Americanos, em Havana. Na década de 90 (período pós-publicação do livro de Cham), a carreira de Raoul Peck tem início, com o lançamento de sua ficção, *L'homme sur le Quais* (primeiro filme haitiano distribuído nos Estados Unidos). Mais proeminente diretor haitiano de todos os tempos, tendo estudado entre Bélgica, Estados Unidos e Alemanha, Peck realiza seus filmes com financiamentos de Europa e América do Norte. É o caso das produções: o documentário *I am not your negro* (França/Estados Unidos/Bélgica/Suíça, 2015), distribuído no Brasil pela Imovision com o título *Eu não sou seu negro*; e a ficção *Le Jeune Karl Marx* (coprodução França/Bélgica/Alemanha, 2017) – no Brasil, *O jovem Karl Marx*. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Raoul_Peck. Acesso em: 15 Nov. 2017.

eurodescendentes. A pluralidade expressa em diferenças de posicionamentos político-identitários de personagens centrais da trama (Fanfan, que deixa o Haiti rumo ao Canadá no século XX, e Gegê, que imigra para o país no século XXI) permite ampliar reflexão sobre sentimento de pertença cultural caribenha em face da acentuada *globalização* de tempos atuais. A começar por Gegê, que metaforiza a América na figura de uma mulher loira, padrão de beleza exportado por indústria audiovisual de grandes estúdios norte-hemisféricos.⁵⁰

Sinopse⁵¹

Recém-chegado a Montreal com aspiração de conquistar a América seduzindo mulher loira, Gegê, jovem haitiano de 30 anos, desembarca na casa de seu tio Fanfan, um homem caseiro que trocou a poesia por um bom e velho táxi. Sob o signo do humor e cordialidade, coadjuvado por um agradável banquete do qual participam também Andrée e Denise, gêmeas quebequenses de evidentes contrastes, os alegres personagens fazem um balanço de suas vidas, suas lembranças e seus fantasmas. Na televisão, onipresente no ambiente, diversas personalidades fazem um retrato cômico das sociedades da América do Norte. No espaço de uma noite, que terminará de maneira inesperada, os dois hilários protagonistas tentarão conquistar... a América!⁵²

Sobre o diretor Dany Laferrière

Nascido em Porto Príncipe em 1953, de pai intelectual e envolvido na vida política e mãe arquivista na prefeitura da cidade, Winsor Kléber, que mais tarde viria a se tornar Dany, passou a infância com sua avó, Da, na cidade de Petit-Goâve. Ao fim do ensino médio, no colégio Canadense-Haitiano, Dany Laferrière começa a trabalhar na *Radio Haiti*

⁵⁰ Entre os símbolos da América que Gegê quer conquistar está a comida industrializada do tipo *fast-food*, simbolizada no hambúrguer – que aparece entre os desejos que o jovem quer saciar na chegada ao novo país –, e a imagem de um lugar onde comportamento social corresponde a padrões éticos e morais que Gegê procura, mas não encontra, no Canadá – a exemplo de jovem casal que se beija vorazmente em público próximo ao aeroporto de Montreal, remetendo Gegê a um comportamento “incivilizado”.

⁵¹ Junto de sinopse oficial dos demais filmes, constará uma descrição da trama central por estar ausente da sinopse.

⁵² "*Fraîchement arrivé à Montréal avec pour mission de conquérir l'Amérique en charmant la femme blonde, Gegê, jeune Haïtien dans la trentaine, débarque chez son oncle Fanfan, un homme casanier qui a troqué la poésie contre un bon vieux taxi. Sous le signe de l'humour et de la convivialité et d'un agréable festin auquel participent Andrée et Denise, deux jumelles québécoises aux contrastes évidents, nos deux joyeux lurons font le bilan de leur vie, de leurs souvenirs et de leurs fantasmes. À la télé, omniprésente dans le récit, diverses personnalités dressent un amusant portrait de la société nord-américaine. L'espace d'une nuit qui se terminera de façon inattendue, les deux désopilants protagonistes tenteront de conquérir... l'Amérique!*"
Fontes: www ffm-montreal.org. Acesso: 8 Nov. 2017. http://elephantcinema.quebec/films/comment-conquerir-l-amerique-en-une-nuit_70199/. Acesso: 26 Out. 2017.

Inter e no semanário político-cultural *Le Petit samedi soir*. Em 1976, o escritor deixa Porto Príncipe em direção a Montreal, após o assassinato de um grande amigo.

Durante oito anos submeteu-se a empregos precários, sem deixar de sonhar com a carreira de escritor. Em 1985, seu romance de estreia *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*⁵³ explode no mundo literário do Quebec. No ano seguinte, em 1986, o programa de TV *Quatre Saisons* o contrata para apresentar a previsão da meteorologia. A província do Quebec fica em choque ao ver um homem negro anunciando a neve, com leveza e humor. Nesse mesmo ano, com o fim da ditadura dos Duvalier⁵⁴, Lafférière faz seu primeiro retorno ao Haiti. Em 1989, o lançamento do filme baseado em seu primeiro romance lhe permite se familiarizar com o cinema.

Em 1990, deixa Montreal com a família para viver em Miami, com o intuito de escapar do inverno e também das consequências de uma vida de celebridade, que não era compatível com o silêncio interior requerido pelo trabalho de escritor. Nos doze anos seguintes, ele escreve os dez romances que estruturam sua carreira. Retorna a Montreal após a publicação de *Le cri des oiseaux fous*, seu décimo romance, pondo fim ao período de vida em Miami. Depois de cerca de quinze anos de trabalho árduo, Lafférière decide parar de escrever novas obras e revisitar seus romances precedentes.

Em 2004, Lafférière escreve o roteiro e dirige seu primeiro filme, *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*. Em 2009, o escritor publica *L'Énigme du retour*, livro que lhe rende vários prêmios. Em 2013, Lafférière foi eleito para a Academia Francesa de Letras.⁵⁵

⁵³ No Brasil, o livro foi publicado pela Editora 34 em 2012, sob o título *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, com tradução de Heloisa Moreira e Constança Vigneron.

⁵⁴ Os governos do clã Duvalier são considerados um dos períodos mais sombrios do Haiti. Tiveram início em 1957, com a eleição de François Duvalier, o Papa Doc, para a presidência do país. Papa Doc montou um regime de opressão e supressão de direitos que resultou na prisão e assassinato de dezenas de oponentes. Em 1964 promulgou uma nova constituição e se atribuiu um mandato vitalício. Ao morrer, em 1971, deixou seu filho Jean Claude Duvalier, o Baby Doc, de 19 anos, como seu sucessor. O regime de terror iniciado em 1957 teve continuidade até 1986, quando Baby Doc foi deposto por um golpe militar. O clã Duvalier acumula fortunas em bens e propriedades na Europa e em paraísos fiscais. Ver mais em *Haiti deverá receber fortuna do clã Duvalier*. *Jornal O Público* [on-line] de 14/09/2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/09/14/mundo/noticia/suica-aprova-lei-para-bloquear-fundos-de-ditadores-1455826>. Acesso: 10 Jan. 2018.

⁵⁵ "Né à Port-au-Prince en 1953 d'un père intellectuel et homme politique, Windsor Klébert Lafférière, et d'une mère archiviste à la mairie de Port-au-Prince, Marie Nelson, Windsor Klébert, qui deviendra Dany, passa son enfance avec sa grand-mère, Da, à Petit-Goâve, à la fin de ses études secondaires au collège Canado-Haïtien, Dany Lafférière commence à travailler à l'âge de dix-neuf ans à Radio Haïti Inter, et à l'hebdomadaire politico-culturel *Le Petit Samedi soir*. Il signait, à la même époque, de brefs portraits de peintres dans leur atelier pour le quotidien *Le Nouvelliste*. À la suite de l'assassinat de son ami, le 1^{er} juin 1976, il quitte précipitamment Port-au-Prince pour Montréal.



Dany Laferrière. Fonte: *La Presse*

A escolha da Jamaica

*“Pensar no limite ou além do limite constitui
uma perigosa aventura.”*
(Stuart Hall)

Kingston (Jamaica) integra as localidades presentes nesta pesquisa em razão de compor a história de fundação dos empreendimentos além-mar que consagraram a constituição de impérios europeus no Atlântico, bem como por sua presença histórica contínua, no decorrer dos séculos, entre países que apresentam ao mundo centelhas de contestação ao pensamento hegemônico.

*Pendant huit ans, il enchaîne les emplois précaires, parfois dans des usines en banlieue de Montréal, logeant dans des chambres ‘crasseuses et lumineuses’ sans cesser de caresser un vieux rêve d’écrivain. Le voilà installé dans sa baignoire ‘rose’ avec du mauvais vin pour lire tous ces écrivains qu’il ne pouvait se payer à Port-au-Prince. Il deviendra le lecteur passionné, ‘l’homme-livre’ que l’on connaît. Paraît, en 1985, le roman *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*, qui explose dans le ciel littéraire du Québec. À la suite du succès éclatant de son premier roman, la nouvelle télévision *Quatre Saisons* l’embauche en 1986 pour présenter la météo. Le Québec reçoit le choc d’un Noir annonçant la neige et les angoissantes blancheurs de février, tout cela avec légèreté et humour. 1986, c’est surtout la fin de la dictature des Duvalier et un premier bref retour en Haïti. 1989, la sortie du film tiré de son premier roman, *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*, lui permet de se familiariser avec le cinéma.*

*En 1990, il quitte Montréal avec sa famille pour Miami, afin d’échapper à l’hiver mais surtout à cette célébrité bruyante qui n’était pas compatible avec le silence intérieur qu’exige le travail d’écrivain. Retour à Montréal après la sortie du *Cri des oiseaux fous*, son dixième roman, et fin de l’épisode de Miami. Après une quinzaine d’années de travail acharné, Laferrière décide de cesser d’écrire de nouveaux récits pour prendre le temps de ‘revisiter’ ses précédents romans. Pendant longtemps, les critiques évoquent une autobiographie en dix romans. Il s’agit, selon Laferrière, d’un ensemble comprenant récits, romans et essais, qui forme aujourd’hui un corpus de vingt-deux ouvrages.*

*Laferrière scénarise et réalise son premier film *Comment conquérir l’Amérique en une nuit*. En novembre 2009, Laferrière fait une rentrée remarquée avec *L’Énigme du retour*. Élu à l’Académie française, le 12 décembre 2013.”* Fonte: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere>. Acesso: 15 Dez. 2017.

Em 1505, o espanhol Juan de Esquivel chega à Jamaica, terra até então ocupada por povos originários da etnia arauaque (JAMES, 2010; NETTLEFORD, 1979). Em 1655, o território do país caribenho é tomado da Espanha pelos ingleses. A Jamaica passa, então, à condição de colônia da Inglaterra e, posteriormente, à de colônia britânica, até o ano de 1962, quando conquista sua independência.

A respeito dos contingentes humanos que chegaram à ilha durante o século XVII, os invasores que ali se estabeleceram eram em grande parte soldados deslocados das Ilhas Leeward e Barbados. A maioria deles, brancos desempregados e sem-terra, e provavelmente também sem muitxs escravizadxs. Os registros apontam que em alguns anos cerca de 400 escravizadxs tinham sido capturadxs nas ilhas Leeward e levadxs para a Jamaica. Em seguida, plantadores ingleses e judeus, egressos do Suriname, teriam chegado ao país acompanhados por um número de escravizadxs que varia entre mil e mil e quinhentos, o que evidencia que se tratavam de grandes proprietários de terras e de seres humanos em condição de cativo (PARKVALL, 2012, pp. 241-242)⁵⁶.

A partir da década de 1670, aumenta o número de escravizadxs importadxs diretamente da África, momento em que estxs passam a constituir a maioria da população da ilha. Até o século XVII, Barbados teria enviado um terço de todxs xs escravizadxs jamaicanxs, aumentando esse porcentual para um quarto até o século XVIII. O número proporcional restante teria vindo do continente africano (PARKVALL, 2012, p. 242).

Nesta pesquisa, Jamaica e Haiti constituem localidades cujas línguas crioulas afrontam a imposição de língua europeia-colonial. Línguas originadas com as plantações formadas por escravizadxs no Caribe teriam se formado até 1750, segundo Parkvall (2012). Particularmente a respeito das línguas africanas que conformam o crioulo⁵⁷ da Jamaica, grupos humanos provenientes da Costa do Ouro teriam sido os mais numerosos nos vários momentos históricos do tráfico negreiro para o país. Especula-se que o chamado *maroon spirit*, variação do crioulo jamaicano, pode ter sido a língua do dia a dia de segmentos da

⁵⁶ A utilização do masculino na referência a europeus que invadiram o Novo Mundo se relaciona à postura política em relação à cultura heteronormativa e patriarcal proveniente de euro-Occidente e do fato de as invasões terem sido empreitadas masculinas, nas quais mulheres europeias eram trazidas em menor número por apenas alguns dos colonos europeus, e a decisão sobre sua vinda suplantava seu livre-arbítrio.

⁵⁷ “Crioulo jamaicano”, em crítica elaborada por Adams, autora do livro *Understanding Jamaican patois: an introduction to Afro-Jamaican Grammar* (2013, p. 5), apesar de ser um termo acurado, não seria muito usado no país atualmente, além de não lhe parecer um termo apropriado para xs africanxs da Jamaica por ter dado nome a europeus nascidos nas Índias Ocidentais. Ela também recusa o uso do termo “patois” (ou *patwah*, em grafia criolizada), por se tratar de nome que se refere a qualquer língua no mundo considerada uma versão “quebrada” ou “degradada” de uma língua própria. O termo proposto por Adams é *Afro-Jamaican*.

população rural da ilha, embora atualmente seja utilizado (e, pode-se dizer, preservado por) para usos rituais (PARKVALL, 2012, pp. 231-243).⁵⁸

Com relação à proporção de negrxs e brancxs na população da ilha, sabe-se que, ao fim do século XVIII, as pessoas de ascendência africana (negras ou pardas) eram estimadas em 84% da população. Em 1844, pessoas de pele preta formavam 77% da população; de pele parda, 18,1%, e branca, 4,2%. Do século XIX para o século XX, a mudança mais significativa teria sido o acréscimo a esses números de porcentagens de indianxs, chinesxs e mestiçxs, estes em razão de encontros entre indianxs e negrxs e entre negrxs e chinesxs. Nos anos 1970, a Jamaica assistiu a um crescimento de pessoas declarando-se negras no censo populacional, o que se atribui a ações do movimento de consciência negra levadas a cabo nos anos 1960. Em termos porcentuais, estima-se que 80% são “inequivocamente negras, enquanto 95% de jamaicanxs têm algum grau de sangue africano” (NETTLEFORD, 1979, pp. 51-52).

No início do século XX, a valorização do “ser negro” na Jamaica ganha visibilidade com o movimento que ficou conhecido por “garveyismo”⁵⁹. Marcus Garvey (1887-1940) fez os olhos do Ocidente se voltarem a esse pedaço do Caribe ao lançar um movimento de massa entre negrxs da diáspora, sobretudo dos Estados Unidos, propondo o retorno à África de africanxs e descendentes. Sua *Universal Negro Improvement Association Communities League* - UNIA/ACL (Associação Universal para o Progresso Negro) em poucos anos alcançou mais de mil filiais em 40 países, incluindo vários da América do Sul e alguns da África, então sob o domínio colonial europeu.

Além de envolvimento na criação de vários jornais, Garvey, por meio da UNIA, adquiriu a Black Star Line, uma companhia marítima cujo propósito era levar os negros de volta à África a bordo do navio *Black Star*. Garvey se destacou como liderança entre negrxs estadunidenses e afrodiáspóricxs ao imigrar para os Estados Unidos, propondo o desenvolvimento econômico do povo negro de forma ampla, ante o fenômeno de

⁵⁸ No *Afro-Jamaican*, o *Twi* teria sido o componente de substrato dominante incluído na denominação abrangente Akan (que, além do *twi*, inclui o *fanti* e outras línguas relacionadas a essas, provenientes da região da Costa do Ouro, atual Gana, na África do Oeste). Línguas crioulas e sua relação com rituais é tema abordado em capítulo que analisa dinâmicas locais e globais apresentadas em afrodiásporas dos filmes analisados nesta pesquisa.

⁵⁹ Stuart Hall (2017, p. 99) observa que a Jamaica não se sentiu uma sociedade negra até as revoluções culturais dos anos 60 e 70, pontuando que não se tratava de uma questão caribenha apenas, mas de um problema global. As mudanças que permitiram autoclassificação de “coloured” (significando bi ou multirracial) para “negrxs” foram provenientes de lutas encampadas por movimento *Black Power* nos Estados Unidos, Garveysmo, cultura rastáfari e *reggae*, lutas contra o *apartheid*, as chamadas guerras culturais negras britânicas e as mobilizações dos movimentos antirracistas dos anos 70.

“correlação contínua entre negritude e pobreza e pobreza ao *status* atrasado” (NETTLEFORD, 1979, p. 52). Com seu ativismo de características liberais, alcançou status de “herói nacional na Jamaica” no ano de 1952, doze anos após sua morte.

Marcus Garvey dizia “Olhem para a África, pois quando um rei negro for coroado, o dia da libertação estará próximo”. Em 1930, a coroação de Tafari Makonnen, chefe (Ras) de grupo guerreiro na Etiópia, elevou este a imperador do país. Com a eleição do “Rei dos Reis”, que recebe o título de “sua Majestade Imperial Hailé Selassié, o Leão Conquistador da Tribo de Judá, eleito de Deus”, muitos viram se confirmar a profecia de Garvey, e surgiram na Jamaica os primeiros seguidores do *rastafarianismo*. Expressando rejeição à cultura “da babilônia” estabelecida pelo homem branco (manifesta no Governo, na Polícia e na Igreja), adotando o vegetarianismo, o uso ritual da maconha e o uso dos cabelos compridos, com base no Velho Testamento, que prega que “nenhuma lâmina deverá tocar a cabeça do justo”, os *rastas* professam que Rastafari é o Deus Vivo e que a salvação do homem negro passa pelo retorno à África.

A partir da década de 1960, a Jamaica passa a ser conhecida como “berço do reggae”, expressão cultural contra-hegemônica que catapulta a pequena ilha para o mundo.⁶⁰ O gênero é indissociável do movimento rastafári, representativo de identidade cultural de oprimidos, cujos adeptos adotam esse estilo musical como símbolo de suas angústias, segundo Carlos Benedito Rodrigues da Silva (2016 [1995], pp. 43-45). Esse importante gênero musical caribenho, cujos cantores se tornaram “profetas, críticos sociais e líderes espirituais no país”, segundo o autor do livro *Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural*⁶¹, marca

[...] uma revolução na música negra em todo o mundo, o reggae está em permanente evolução, saindo em busca de novos ritmos, influenciando novas tendências e conquistando novos espaços, sem deixar, porém, de beber a essência na fonte básica que o originou, ou seja, os guetos do “terceiro mundo”. (SILVA, 2016, p. 46)

O *reggae* veio a se tornar gênero musical dos mais influentes no planeta, perpassando gerações e legando ao globo mensagens de positividade. Em estudo que

⁶⁰ “Baseado no gênero *ska* e apresentando um ritmo pesado de quatro tempos usando baixo, guitarra elétrica e bateria, com [um tipo de] reco-reco (*scraper*) surge no fim do compasso, atuando como acompanhamento para canções emotivas que expressam rejeição à cultura estabelecida (do homem branco ou da babilônia).” (NETTLEFORD, 1979, p. 22)

⁶¹ *Baía Xaymaca*, “Terra das Primaveras” ou “Terra da Madeira e das Águas” seria o nome atribuído por seus habitantes originários, os arauques, à Jamaica (DAVIS & SIMON *apud* SILVA, 2016, p. 41).

procura ir além de “africanismos”, repetindo o termo usado pelo pesquisador e colega egresso da PUC São Paulo, Silva (2016 [1995]) analisou os caminhos pelos quais o reggae jamaicano teria chegado (e permanecido junto) à cultura de São Luís do Maranhão a partir dos anos 1970. Exponentes de reconhecimento internacional do gênero, como Bob Marley (1945-1981), Peter Tosh (1944-1987) e Jimmy Cliff (1948-), certamente marcaram o início desse encontro musical entre as duas ilhas afrodiaspóricas – uma situada no Nordeste brasileiro e a outra, no mar do Caribe –, denotando caminhos de correlações afrodiaspóricas em “redes atemporais de comunicação” (TROUILLOT, 1995).

Como cheguei a *Parish Bull*⁶²

Parish Bull (2012)⁶³ foi o último filme a integrar as fontes desta pesquisa. A busca por uma produção contemporânea da Jamaica foi a que mais tempo levou e a que mais exigiu trabalho.

Depois de proceder a levantamentos a partir de cineastas mencionados em artigo de Victoria Marshall (1992, pp. 98-105)⁶⁴, em *websites* voltados para produções do Caribe como um todo, como a página *The Caribbean Film Academy* (Academia de Filme Caribenho ou CaFA)⁶⁵ e a da *Muestra Itinerante de Cinel del Caribe*⁶⁶, e acompanhar, pelo Facebook, páginas de festivais e de diretores de filmes caribenhos⁶⁷ em diferentes partes da América do Norte, não cheguei a localizar, até o início de 2017, produções contemporâneas da Jamaica disponíveis para baixar ou comprar que não fossem as produções comerciais com histórias de gangues juvenis.⁶⁸

⁶² Diferentemente dos demais filmes arrolados nesta pesquisa, a ficha técnica desta película não foi localizada on-line. Enviei e-mail ao seu diretor no dia 14/11/2017 solicitando tal informação, mas não obtive retorno.

⁶³ A expressão popular jamaicana que dá título ao filme pode ser traduzida como “o garanhão da paróquia”.

⁶⁴ Cineastas presentes no artigo: Lennie Little-White (*Way Back When*, de 1985; *Children of Babylon*, 1980), Barbara Blake Hanna (*Race, Rhetoric & Rastafari*, 1982), Hugh King (*Body Moves*, 1985).

⁶⁵ Estabelecida em 2012, a CaFA é uma organização sem fins lucrativos dedicada à promoção e ao suporte de realização de filmes e de cineastas do Caribe, na região e em diásporas. O trabalho da organização foca na promoção e no compartilhamento da arte de contar histórias por meio de filmes de perspectivas caribenhas. Fonte: www.caribbeanfilm.org. Acesso: 07 Nov. 2017.

⁶⁶ A mostra realiza eventos regionais para o conhecimento e reconhecimento mútuo das identidades caribenhas a partir de visões que transcendam os estereótipos impostos pelos grandes centros hegemônicos de produção e difusão audiovisual que deixam de fora a diversidade e riqueza de países do Caribe. Fonte: www.caribefilm.cult.cu. Acesso: 07 Nov. 2017.

⁶⁷ Entre elxs, Deborah Thomas, cuja entrevista a Yaba Blay (2014) é referenciada em momento posterior (ver Parte I, Seção 2), e Junior Wedderburn, diretorxs do documentário jamaicano *Bad Friday* (2010, 64min), e Kolton Lee, diretor da ficção *Blood* (2005, 8min). Afrobritânico, o cineasta tem origens na ilha de Montserrat, conhecida como Ilha das Esmeraldas (território ultramarino do Reino Unido).

⁶⁸ O canal Studio Anansi, da CaFA, sediado em Nova York, disponibiliza produções caribenhas para aluguel (exibição em número limitado via tecnologia de transmissão on-line) e para compra (via mesma tecnologia, também chamada de *stream*, para exibição ilimitada). Em 03 de novembro de 2015, o filme *Parish Bull*,

O fato de entrar no último ano da pesquisa sem ter localizado nem uma produção jamaicana sequer a que eu pudesse assistir estava me deixando bastante frustrada e preocupada. Com a obtenção de uma bolsa de estudos para realização de pesquisa sanduíche no Canadá, alimentei a esperança de que a diáspora jamaicana de alguma das cidades por onde eu passaria pudesse me ajudar nessa tarefa. Assim, a cada pessoa do Caribe que eu encontrava naquele país, perguntava pela comunidade jamaicana local e lhes fazia a solicitação fatídica de ajuda para contatar cineastas jamaicanxs.

Ao ter a possibilidade de viajar à Jamaica no mês de maio de 2017, onde participei da Conferência Internacional em Homenagem a Stuart Hall (“Whither the Caribbean” ou, em tradução aproximada, “Para onde o Caribe”), organizada pelo Centro de Estudos Caribenhos da West Indies University, fiquei mais otimista quanto a localizar produções de cinema jamaicanas. Mas, a cada participante do congresso a quem eu perguntava a respeito, vinha-me a sensação de que não havia cineastas produzindo atualmente e morando em Kingston.

Em se tratando do circuito de cinema independente, já havia chegado à conclusão de que, àquela altura, a forma mais viável de ter acesso a um filme seria conseguir chegar diretamente em quem o havia realizado e pedir acesso à produção para fins de pesquisa. Apresentada por uma amiga ao cineasta haitiano radicado em Toronto Esery Mondesir, indaguei-lhe a respeito de cineastas jamaicanos e, em particular, sobre o diretor de *Better Mus Come* (2011)⁶⁹, que eu supunha morar na América do Norte em razão de sua trajetória de estudos passar pelos Estados Unidos. Ele prontamente me apresentou Storm Saulter, o cineasta jamaicano em questão, que, para minha surpresa, encontrava-se em Kingston. Fomentador da cena audiovisual local, Saulter é um dos fundadores do coletivo *New Caribbean Cinema* (Novo Cinema Caribenho)⁷⁰.

O cineasta, ao qual fui apresentada, não por acaso, via Facebook, demorou cerca de sete dias para retornar a mensagem de apresentação gentilmente escrita por Mondesir. A partir dali, a comunicação passou a ser por e-mail, através do qual ele me enviou dois *links*

disponível no referido canal, foi colocado à disposição dos internautas ao preço de US\$ 1.99 para aluguel e US\$ 3.99 para compra. Fonte: <http://studioanansi.tv>. Acesso: 07 Nov. 2017.

⁶⁹ Título que faz referência a *The harder they come* (Dir.: Perry Henzel, 1972) que, ao lado de *Rockers* (Dir.: Theodoros Bafaloukos) e *Countryman* (Dir.: Dickie Jobson), possivelmente configuram o trio de mais famosos filmes jamaicanos, por terem “trilhado caminho para o mercado de massa do Ocidente” (GUERERO, 1992, p. 116).

⁷⁰ O slogan do *New Caribbean Cinema* é “A new approach to Caribbean film-making, by any means necessary” ou “Uma nova maneira de fazer cinema caribenho, não importam os meios”. Fonte: <https://newcaribbeancinema.wordpress.com/about/>.

privativos com acesso às seguintes produções: o seu longa-metragem (em razão do qual eu o havia procurado) *Better Mus Come* (2011), e a compilação *Ring di Alarm* (2012), com sete curtas-metragens de seis diretorxs, todos filmados na Jamaica.⁷¹

Ao assistir ao filme de Storm Saulter, notei que seria inconciliável introduzir a análise de um longa-metragem de tamanha complexidade na pesquisa, no curto espaço de tempo que eu tinha para finalizá-la. Ao assistir à compilação por ele enviada, percebi que o filme que mais abordava temas relacionados às fontes já pesquisadas e à literatura reunida era o de outro cineasta, Michael “Ras Tingle” Tingling, jamaicano e, como se pode perceber pela alcunha com que se apresenta, um *rastaman*. *Parish Bull* (2012), o filme escolhido, é seu primeiro trabalho de ficção.

Ras Tingle foi facilmente localizado no Facebook, e antes mesmo de entrar em contato com ele comuniquei a Storm Saulter quanto à decisão, tomada em conjunto com minha orientadora, sobre qual filme incluir na pesquisa e as razões para a mudança. Em menos de uma semana, o contato com o diretor de *Parish Bull* resultou positivo: Ras Tingle concedeu *link* privado que permitia acessar exclusivamente o curta-metragem de sua autoria, à parte da compilação, o que facilitaria que o filme fosse visto e revisto, quantas vezes fossem necessárias. Foi assim que, em meados de julho de 2017, *Parish Bull* entrou como quarta e última produção a compor o rol de fontes desta pesquisa.

O porquê da escolha de *Parish Bull*

Parish Bull foi escolhido para constar entre as fontes desta pesquisa por trazer cenas que evidenciam tensões em espacialidades e temporalidades que se entrecruzam: cenários urbanos alternando com cenários rurais; contemporâneo confrontando-se com a tradição; *global* friccionando-se com *local*; inter-relações entre passado-presente/presente-passado. Aspectos de identidade cultural jamaicana aparecem de forma privilegiada em imagens, sons, diálogos, permitindo ampliar discussões sobre um país conhecido mundialmente pela figura de um ícone, Bob Marley, e de estereótipos ao redor da cultura rastafári por ele representada.

⁷¹ A coletânea *Ring di Alarm* teve *première* realizada no BFI London Film Festival (o festival de cinema do Instituto Britânico do Filme, realizado anualmente em Londres) em setembro de 2012, seguida de exibição no Trinidad Tobago Film Festival (TTF), um dos mais importantes na região do Caribe. A compilação é uma coprodução entre Storm Saulter (Jamaica) e Michelle Serieux (Santa Lúcia). Conta com o suporte de Joel Burke, Nile Saulter, Kile Chin, além dos nomes já citados. Todos eles compõem ainda o corpo de diretorxs de filmes da coletânea. Fontes: <http://www.indiewire.com/2012/09/new-caribbean-cinema-series-presents-ring-di-alarm-7-stories-6-directors-1-island-jamaica-142211>. Acesso: 07 Nov. 2017. <http://www.bfi.org.uk/>. <https://tffilmfestival.com/>. Acesso: 07 Nov. 2017.

Sinopse

Michael é o “garanhão do pedaço”! Confiante, encantador e sem escrúpulos, ele não tem medo de fazer a cama, mas parece ter medo de nela se deitar.⁷²

Trama central do filme

O jovem jamaicano Michael Walters, funcionário em uma empresa de reparo de ar-condicionado em Kingston, é um paquerador contumaz. Sua fama corre solta, a ponto de seu chefe ter “olho aberto” quando Michael realiza trabalhos externos com o carro da empresa. Em uma das vezes que Michael deixa Kingston rumo a um trabalho em cidade do interior, ele conhece Selena, jovem mulher que encontra na estrada. Depois de passarem a noite juntos, ele a deixa na casa da mãe antes da alvorada, retornando a Kingston pela manhã. Na vez seguinte que é escalado para trabalho externo, um colega da empresa o acompanha. Após a jornada de trabalho, Michael e o amigo vão à casa onde o primeiro deixara Selena. Lá, conversam com a mãe da jovem, que se espanta ao saber que Michael conhecera Selena recentemente, uma vez que a jovem, com quem Michael dormira, havia morrido no ano anterior, vítima de acidente de carro.⁷³

O acidente ficcional remete à tragédia verídica de 1957, conforme entrevista concedida pelo diretor ao portal *Caribbean Film*, na qual relata que “o filme é sobre um jovem rapaz pego no final infeliz do seu comportamento promíscuo e toca em vários aspectos das questões de um acidente de trem [próximo à estação] em Kendal”⁷⁴ ocorrido em 1º de setembro de 1957 e considerado, ainda hoje, o pior acidente de trem da história da Jamaica, com centenas de mortos e feridos.

Sobre o diretor Michael “Ras Tingle” Tingling

Michael Anthony Tingling nasceu em 1972 no interior da Jamaica. Aos 17 anos, mudou-se para Kingston, onde posteriormente passou a ser conhecido como Ras Tingle. Ávido por aprender sobre produção de vídeo, Tingle se envolveu nesse campo assistindo o diretor jamaicano Ras Kassa em áreas como conceito, roteiro e orçamento.

⁷² “*Michael is the Parish Bull!!! Confident, charming and without scruples, Michael is not afraid to make his bed, but he may be afraid to lay in it.*” Fonte: <http://studioanansi.tv/video/parish-bull/>. Acesso: 26 Out. 2017.

⁷³ Todas as personagens citadas são representadas por pessoas negras de pele preta, a exceção do chefe de Michael, que seria classificado como pardo no Brasil e como “moreno” na Jamaica.

⁷⁴ “*This film is about a young man getting caught on the wrong end of his promiscuous behaviour. Touching various aspects of Jamaican behaviours and innuendos from the Kendal train crash.*”

Fontes: <http://caribbeanfilm.org/cafa-qa-with-michael-ras-tingle-tingling/>; <https://jamaicanechoes.com/the-kendal-train-crash/>. Acesso: 14 Nov. 2017.

Em 2007, ele e sua parceira de negócios, Danielle Desulme, fundaram uma produtora própria, a TD Films. Como diretor, Ras Tingle continua a trabalhar na indústria de vídeos de música, na qual se estabeleceu. Seus próximos projetos incluem a realização de documentários com foco em histórias jamaicanas e a criação de programas de televisão visando empoderar e estimular a população jovem do país.⁷⁵



Michael “Ras Tingle” Tingling.
Fonte: *website* Estúdio Anansi

A escolha de Cuba

“El Caribe es la primera construcción colonial que Europa realiza fuera de Occidente. Es la frontera geopolítica que se realiza y es el puente para aventurar el recorrido hacia el sur [del continente].”

(Jaime Ortega Reyna)

Entre as localidades das quais provêm as fontes analisadas nesta pesquisa, Cuba é a que mais se aproxima da Bahia em termos de imprevisibilidade resultante de amálgamas interculturais entre afrodiáspóricxs e povos originários vivenciando situações de opressão por parte do poder imperial euro-ocidental⁷⁶ e de resistência a este.

Contribuindo para história de *Afrolatinoaméricas* marcadas por sublevações de povos nativos e povos africanos escravizados, Cuba deixou ainda mais uma marca, a de país revolucionário, ao travar luta contra o *sistema-mundo* capitalista⁷⁷ e, portanto, contra

⁷⁵ Fonte: <http://caribbeanfilm.org/parish-bull-by-michael-ras-tingle-tingling-now-on-studio-anansi/>. Acesso: 07 Nov. 2017.

⁷⁶ Para além de similitudes entre configurações religiosas afrodiáspóricas de Cuba e Brasil, haveria ainda a mestiçagem biológica da população de ambos, que faz da parcela parda da população um contingente importante na proporção étnico-racial dos dois países, diferentemente do que ocorre em Haiti e Jamaica.

⁷⁷ O sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (1992, pp. 7-8) desenvolve uma proposta para análise do sistema capitalista como um sistema-mundo moderno, desencadeado com a chegada dos europeus às Américas em fins do século XV, quando se inicia “a modernidade” que dá ensejo ao capitalismo, com seus “mitos de universalismo”: industrialização tecnológica, mundo secularizado e sem Estados fortes. “O resultado foi a criação de um novo sistema de desigualdade, economia-mundo capitalista, com a América e suas principais zonas periféricas”, conveniente para as zonas centrais, mas não para a maioria de quem se encontra nas zonas periféricas, a quem restou “colonialidade, etnicidade, racismo e uma busca enganosa pelo novo”.

os Estados Unidos, que passam a ocupar o posto de “poder imperial” a partir do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial (a “face jovem” da modernidade/colonialidade)⁷⁸.

Remontando ao ano de 1492, a Espanha chega à Cuba e, alguns meses depois, seu principal navegador, Colombo, “toma” a ilha contígua, Kiskeya/ La Hispaniola, de sua população nativa. Ali se assentam as bases da primeira instalação espanhola na América, que se converteria em posto avançado para o futuro tráfico comercial (TORRES-CUEVAS & VEGA, 2002, pp.41- 42). Cuba permaneceu em mãos da Espanha desde a chegada de Cristóvão Colombo à ilha, em outubro de 1492 (TORRES-CUEVAS & VEGA, 2002, p. 40), até 1898, ano em que chega ao fim a batalha pela independência do país, iniciada em 1895, que tem na figura de José Martí (1853-1895) seu principal expoente e ideólogo.

Em livro que trata das características da escravidão no país, Fernando Ortíz (1975, p. 37)⁷⁹ menciona o ano de 1517 como sendo o da expedição de licença, por parte do Rei Carlos I da Espanha, para introdução de escravizados negros nas Antilhas.⁸⁰ A entrada de africanos em Cuba só iria ganhar volume significativo mais para o fim do século XVII e início do XVIII, quando começou a ser desenvolvido na ilha o plantio de cana-de-açúcar, e a população nativa local, empregada no trabalho de mineração, já havia sido praticamente dizimada em função da exploração e das doenças levadas pelos espanhóis.

Em razão disso, durante o século XVI, os registros relativos à introdução de escravizados africanos em Cuba apresentam números insignificantes se comparados aos números registrados em Kiskeya (a “Hispaniola” dos colonizadores). É que nesta ilha, onde estão localizados Haiti e República Dominicana, os espanhóis deram cabo dos grupos nativos no decorrer de apenas 25 anos após o desembarque de Colombo, explorando o trabalho dos indígenas na agricultura e na produção de cerâmica.

⁷⁸ A respeito da participação de negros na revolta que culminou na independência de Cuba, vale mencionar Mariana Grajales (1815 - 1893), descendente de dominicanos nascida em Santiago de Cuba – onde eclodiu a revolução – e mãe dos famosos Maceo, entre eles, o importante general negro Antonio Maceo (1845 - 1896). Em testemunho do escravizado Esteban Montejo, combatente na revolução, é relatado que havia guerrilheiros brancos e negros, espanhóis e cubanos. Mas não combatiam com as mesmas armas: negros andavam “pelados”, enquanto os brancos carregavam todos os tipos de arma, porque se acreditavam superiores (BARNET, 2001 [1966], pp. 169-170).

⁷⁹ A edição original de *Los negros esclavos* é de 1916. As informações que dão suporte a este parágrafo e aos seguintes sobre a história da escravidão em Cuba foram todas retiradas dessa obra de Ortíz.

⁸⁰ Faz-se necessário pontuar sobre o termo Antilhas para se referir às ilhas do Caribe, cuja origem remonta a mapas da era medieval que falavam sobre terras desconhecidas ao oeste. Uma provável origem seria a palavra “Al-tin”, “dragão” em árabe. Etimologicamente, pode ainda estar relacionado com o nome de Atlântida, o continente lendário de Platão. Hall (1992) sublinha que referir-se a caribenhos como antilhanos demarca “diferença” inscrita em identidade cultural: antilhanos seriam os “ilhéus” em relação ao continente europeu. Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/antilhas/>. Acesso: 05 Jan. 2018.

Escravidadxs que se rebelavam contra o sistema escravista e conseguiam fugir das plantações, refugiando-se na mata, eram chamadxs *cimarrones* e *marrones*, provavelmente derivação em espanhol do termo “maroon”, designação em língua inglesa para escravizadxs que escapam das plantações.⁸¹ Elxs passavam, então, a viver nos chamados *palenques*, equivalentes aos quilombos afro-brasileiros. Lugares ocultos, montanhosos e de difícil acesso se tornavam o *habitat* daqueldxs que buscavam viver livres e autônomxs, chegando a estabelecer cultivos e modos de vida comunitários ao estilo dos existentes em África (ORTÍZ, 1975 [1916], pp. 362-374)⁸².

Rebeliões de escravizadxs foram uma constante na Cuba colonial. E a circulação de informações entre as colônias do Caribe influenciava os rumos políticos da região. Em 1731, escravizadxs armadxs nas minas de Santiago de Cuba declararam-se livres sem, contudo, obter êxito na ação. No fim do século XVIII, noticiaram-se levantes de negrxs carabalís (no Brasil, calabares) de Tinima, sucedidos por homicídios de pessoas brancas, mas a luta por liberdade foi, uma vez mais, contida.

De acordo com Ortíz, nas guerras revolucionárias de Cuba negrxs teriam desempenhado papel “em que ao mesmo tempo em que lutaram pela independência de sua pátria, pelejaram também pela sua própria [independência]”. Como na tentativa frustrada de afro-cubanxs de rebelar-se contra o poder dxs brancxs, na região oriental da ilha, em 1912, 26 anos após a abolição, ocorrida em 1886 (ORTÍZ, 1975, pp. 383-391). A exemplo de luta por universalização de direitos que ocasionara a proclamação da república negra haitiana, a população negra cubana combateu pela então emergente nação que, em contrapartida, não reconhecia sua plena cidadania.⁸³

⁸¹ Em referência a “maroon”, Nei Lopes (2004, p. 424) indica que “o termo [é] originário do francês *marron*, que por sua vez vem do espanhol *cimarrón*, ‘gado selvagem’, designa hoje também os habitantes das comunidades remanescentes desses núcleos”.

⁸² Em Cuba, “apalencadxs” que formaram comunidades mais exitosas se refugiaram nas cordilheiras do Oriente cubano, bem como em Pinar del Río, Ciénaga de Zapata ou Vueltabajo, onde as montanhas do Cuzco estiveram entre os principais apalencamentos até os últimos dias da escravidão. O *palenque de Moa* ou *del Frijol* foi, segundo Ortíz, o quilombo mais famoso de que se teve notícia em início do século XIX (1975, pp. 362-374).

⁸³ O fato mencionado *en passant* por Ortíz diz respeito ao protesto armado do “Partido Independiente de Color” (em tradução minha, “Partido Independente de Cor”), que, em maio de 1912, foi aplacado com um saldo de mais de 3.000 negrxs e mestiçxs mortos. O movimento dos *Independientes de Color* tem início com a proclamação da república cubana e com as más condições às quais foi submetida a população negra. Entre fatores elencados, estava o racismo de 400 anos de poder colonial, assim como a presença de forças estadunidenses no país (1818-1902 e 1906-1908) que, entre outras medidas, proibiram o ingresso de negros e mestiços em forças da polícia, criando corpos de artilharia segregados e estabelecendo outras práticas segregacionistas, ao estilo de práticas vigentes nos Estados Unidos (FERNANDEZ, 2002).

Leitura crítica do papel histórico das comunidades formadas por afrodescendentes nas Américas durante o período colonial aponta que:

A *cimarronaje* foi, talvez, a experiência social mais importante durante o período de exploração escravista, tanto pelo que significou de conservação de elementos culturais *afroides*, como por haver contribuído a conservar a identidade do negro, como homem livre e como forma de luta. [...] Os *palenques*, quilombos, *cumbes* e mocambos alcançaram em muitos casos uma organização tal que lhes permitia sustentar comércio de produtos agrícolas e as autoridades coloniais chegavam a estabelecer pactos – poucas vezes cumpridos, quase sempre traídos – com os chefes dos grupos *apalencados*. Em Santiago de Cuba (1815) existiu um palenque com mais de 200 *bohíos*⁸⁴, onde se comercializava cera e outros produtos que, por intermediários brancos, eram vendidos na Jamaica e no Haiti. (FRANCO *apud* LEÓN, 2001, p. 97)

Semelhante à experiência afro-brasileira, a existência dos quilombos, juntamente com a adesão de parcelas da população negra a práticas religiosas católicas, foi o que permitiu a ressignificação de práticas culturais enraizadas em cosmovisões africanas em solo cubano, possibilitando conformação de gêneros musicais e tradições de bailes tais como *rumba*, *guaguancó*, *son* (do qual deriva a *salsa*), alguns dos legados afro-cubanos para o mundo, derivados de conformações espirituais-religiosas conhecidas popularmente como *Santería*.

Fernando Ortíz (1975, pp. 37-66) alerta para tarefa árdua de conhecer a procedência de escravizadxs cubanxs, uma vez que a importação de negrxs de outros países da América teria ocorrido até o século XIX, quando teve início a perseguição ao tráfico negreiro. O autor oferece indícios de grupos culturais que teriam marcado presença em Cuba, rastreando topônimos do país: Songo (população cubana da província de Oriente) e Cambute (casario rural da província de Havana), ambos povos de Angola; Yara, povoado cubano (Camarões); e Bemba (nome de população cubana que passou a se chamar Jovellanos), etimologia imprecisa referente à língua difundida em região do Congo, entre outros étimos que o autor relaciona.⁸⁵

⁸⁴ De acordo com o *Diccionario de la Lengua Española* da Real Academia Española, *bohíos* são cabanas circulares feitas de madeira, galhos ou palha sem janelas e apenas com uma entrada. Fonte: <http://dle.rae.es/?id=5lqkUSL>. Acesso: 05 Jan. 2018.

⁸⁵ Uma determinada lei instituiu que somente poderiam entrar em Cuba escravizadxs de Angola, Guiné, costas de Cabo Verde e ilhas adjacentes, o que, segundo Ortíz (1975, p. 40), não foi respeitado, uma vez que pesquisas em Cuba permitem falar em exemplares de todas as etnias que povoam as regiões intertropicais da costa ocidental africana e, ainda que em número menor, também do oriente do continente.

Números que registram gradual incremento de presença negro-africana durante os anos de 1517 e 1873 permitem antever o país afro-caribenho que se conhece atualmente: fala-se no ingresso de mais de meio milhão de negrxs, pertencentes a cerca de vinte etnias africanas diferentes. Já entre 1819 e 1850, a população negra no país havia superado a população branca em 100.000 habitantes (ORTÍZ, 1975, pp. 37-66). Daí depreende-se ditado popular cubano segundo o qual, entre sua população, “quem não tem algo de *congo*, tem de *carabalí*... e quem não tem de *dinga*, tem de *mandinga*”⁸⁶ (SANTIESTEBAN, 1985, p. 16).

Caminhos que levaram ao filme cubano analisado

Em razão do lugar que o cinema ocupa em Cuba, desde a criação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)⁸⁷, a busca recaiu sobre cineastas negrxs, pelo fato de a população do país ser amplamente miscigenada. Assim, o ICAIC poderia funcionar como um indicativo da presença negra em espaços de poder em Cuba. Minha primeira ação nesse sentido foi acessar o Cubacine, *website* da instituição⁸⁸, para localizar produções ficcionais dos últimos 15 anos. Levantamento em produções do período entre 2000 e 2015 revelou existência de 83 longas e curtas-metragens ficcionais. A partir de fotos divulgadas no *website*, inferiu-se que, entre xs cineastas, havia duas pessoas negras.⁸⁹

Tentei encontrar formas de comprar DVDs ou arquivos virtuais dos filmes realizados pelos cineastas considerados afro-cubanos buscando contato com xs próprixs realizadorxs pelas redes sociais, em vão.⁹⁰ Por meio de um contato pessoal, foi possível acessar via e-mail um funcionário do ICAIC, que chegou a se disponibilizar para gravar

⁸⁶ O ditado se refere à forte presença de africanos e suas heranças no país. Para maiores informações sobre *mandingas* e povos que ficaram conhecidos como *congós* e *carabalí* em Cuba, ver Ortíz (1975 [1916]).

⁸⁷ Segundo a pesquisadora Mariana Villaça (2010, pp. 21 a 36), o ICAIC foi a primeira realização do governo revolucionário cubano no campo cultural. Criado em 24/03/1959, voltado para a produção de documentários e noticiários, o Instituto também produziu ficção, o que “catalisou especialmente as crises políticas, os debates e as tensões entre cineastas e governo”. Apesar da tutela do Estado com relação à chamada sétima arte no país, o ICAIC teria passado por diferentes momentos no que diz respeito a maior ou menor autonomia em relação ao governo.

⁸⁸ Outras páginas nas quais também fiz pesquisa foram *CubaRed* (rede social cubana) e o *website* da Escola Internacional de Cine e TV (EICT). Fontes: <https://www.cubared.com/>; <http://www.eictv.org/>. Acesso: 16 Nov. 2017.

⁸⁹ Um deles era o autor de duas das três produções localizadas como sendo de diretorxs racializadxs como negrxs: *Roble de olor*, de Rigoberto López (2003); *El Benny* (2006); e *Irremediavelmente juntos* (2012), ambos de Jorge Luis Sánchez. Fonte: <http://www.cubacine.cult.cu>. Acesso em: 07 Nov. 2017.

⁹⁰ Um quarto cineasta afro-cubano localizado fora do *Cubacine*, Raydel Araóz, retornou meu contato via Facebook cerca de um ano após envio de mensagem. O filme que ele colocou à disposição era um documentário (*La isla y los signos*, 2014) e, portanto, não se enquadrava no propósito desta pesquisa.

DVDs com os arquivos dos filmes da instituição que interessavam aos propósitos desta tese de doutorado, ao custo do valor dos DVDs virgens. A possibilidade de realizar pesquisa acadêmica dependendo de favor para acessar as fontes, no entanto, mostrava-se passível de falha e não apontava chances de ser replicável. Sem recursos para efetuar viagem a Cuba durante o período do doutorado, não foi possível obter cópias dos filmes que se encontram disponíveis para consulta no ICAIC.

Depois de revirar a internet, cheguei a um canal de filmes cubanos que disponibiliza filmes para serem vistos on-line. Após assistir a pelo menos os primeiros minutos de meia dúzia de filmes, cheguei a *Teorema* (dir.: Mariela López Galano, 2012).⁹¹ As informações sobre o filme estavam um tanto escondidas, uma vez que o nome *Teorema* também diz respeito a filme italiano dirigido por Pier Paolo Pasolini, em 1968. Assim, demorei a localizar a informação de que se tratava de uma produção para TV (um *teleplay*), e não para cinema.⁹²

A propósito de discussão que essa produção enseja, adota-se aqui perspectiva do cineasta brasileiro Marcelo Galvão⁹³, de que cinema é toda experiência catártica de filmes assistidos utilizando-se diferentes recursos tecnológicos. Daí a opção por manter a referida produção entre os filmes da pesquisa. Trazendo adolescentes como centro da trama, *Teorema* favorece diversificação de faixa etária de protagonistas dos filmes-fontes aqui analisados, somando-se às duas produções então já selecionadas: uma protagonizada por uma criança (a menina Lili, de *O Tempo dos Orixás*) e outra, por jovem de 35 anos e seu tio, cerca de 20 anos mais velho que ele (Gegê e Fanfan, de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*).

O porquê da escolha de *Teorema*

As imagens e os sons de *Teorema* sugerem que *local e global* imiscuem-se: ao lado de modos de ser de civilização euro-ocidental contemporânea emergem práticas culturais de povos colonizados. Esse é o único filme, dos quatro selecionados, em que ambos os

⁹¹ Vale notar, a título de contextualização, que a localização de realizadorxs negrxs cubanxs deixa de ser uma questão da pesquisa com a seleção do filme cubano selecionado, realizado por diretora racializada como branca (foto de Mariela Lopez Galano está disponível ao final desta seção).

⁹² A respeito de discussões sobre cinemas do digital e do analógico e de contaminações midiáticas que emergem no século XXI, recomenda-se leitura de trabalho de doutorado realizado no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP por Santos (2017), “Cinema *reloaded*: um estudo da complexidade nos processos comunicacionais do cinema no início do século XXI”.

⁹³ Diretor d’*O Matador* (2017), em depoimento ao programa televisivo Metrôpoles (TV Cultura), no dia 12/11/2017.

padrões – euro-ocidental e extraocidental – são retratados enquanto práticas cotidianas de ambiente urbano.

Sinopse

Um jovem se une a *delinquentes* na cidade de Havana e se envolve em vários problemas. Sua mãe o ajuda a sair deles.⁹⁴

Trama do filme

O casal de namorados Koky e Farah são estudantes de ensino médio em Havana. Filho único criado pela mãe, que trabalha em um restaurante, Koky é amigo de Pescado, aparentemente, filho de um conhecido próximo de sua mãe que se encontra fora do convívio social (supostamente, por conflito com a lei). Pescado vive com a mãe, o padrasto e o meio-irmão mais novo. Com uma vida “à margem”, falta às aulas, vive de pequenos contrabandos e acaba por envolver Koky, a quem confia celulares contrabandeados, que são confiscados em sala de aula pelo jovem professor Eusébio.

Outro grupo em conflito com a lei é comandado pelo jovem Ruso, com quem Pescado tem dívidas, a serem honradas com a venda de celulares de proveniência ilícita. Ao cobrá-las de Pescado, Ruso e seu grupo fazem dos celulares confiscados por Eusébio mote para o desenvolvimento da trama na qual os caminhos de todos os personagens se entrelaçam, e o *Teorema de Thales*, ensinado em sala de aula por Eusébio, faz as vezes de metáfora para aprendizado dos jovens.⁹⁵

Sobre a diretora Mariela López Galano

Licenciada em Direito em 1995, Mariela López Galano começou jovem na televisão. Trabalhou com diretores reconhecidos em Cuba (Eduardo Moya e Xiomara Blanco) até assumir a direção da série infantil *La sombrilla amarilla* (O guarda-chuva amarelo, em tradução literal), condecorada com a distinção *Ral Programa Latinoamericano*, em Punta del Este, Uruguai (2001), e lançada em DVD dirigido por Mariela, em 2005.

⁹⁴ "Un joven se une con delinquentes en la ciudad de La Habana metiéndose en varios problemas y su madre lo ayuda a salir de ellos." Fonte: <http://www.cinematicacubana.com/scripts/prodView.asp?idproduct=2005>. Acesso em: 26 Out. 2017.

⁹⁵ Personagens citadas incluem pessoas racializadas como negras, “morenas” e brancas, tanto entre jovens em conflito com a lei como entre estudantes. Para informação completa quanto à racialização das personagens, ver ficha técnica do filme, junto da relação das fontes da pesquisa.

Entre trabalhos realizados pela diretora estão *Parchís Tocororo*, filme multimídia didático que objetiva prevenir riscos de desastres naturais, e adaptações como “*Bésame otra vez, forastero*”, “*¿Loco?*”, de Guy de Maupassant, e “*Tonos de verde*”, uma comédia original de Marié Rojas Tamayo. Após a direção de *Teorema* (2012), em 2016, Mariela trabalhou na obra *Infiel* (da Productora de Cine y Televisión del ICRT), pela qual foi premiada como melhor diretora de ficção no concurso Santamareare 2017, e dirigiu ainda a série de 31 episódios *Mucho ruido*, com roteiro original de Mayté e Ricardo Vila Arteché, exibida em horário vespertino no canal Cubavisión.

Voltada ao público adolescente, a série reflete problemas e questões atuais da adolescência em Cuba: famílias divididas, questões de violência física e verbal, alcoolismo, drogas, gravidez precoce, inclusão de pessoas portadoras de deficiência, além de introduzir o tema da diversidade sexual.⁹⁶



Mariela López Galano.

Fonte: *website* La Jiribilla- revista de cultura cubana⁹⁷

Premiações – *Teorema*:

- 1 - Prêmio Caracol de Televisão, edição 2013, Prêmio Caracol de ficção à diretora Mariela López Galano⁹⁸;
- 2 - Prêmio Anual do Concurso da *Caribbean Broadcasting Awards 2013*;
- 3 - Prêmio de direção de fotografia, para Ana María González Días (Casa Produtora de cine, TV e vídeo da Televisão cubana);

⁹⁶ Fontes: http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2010/n470_05/470_01.html. Acesso: 18 Dez. 2017. <http://www.uneac.org.cu/moviendo-los-caracoles/mucho-ruido-clase-magistral-de-psicologia-del-adolescente>. Acesso: 18 Dez. 2017. <http://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2017/12/el-caracol-santamareare-2017-entrego-sus-premios/>. Acesso: 18 Dez. 2017.

⁹⁷ Fonte: <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7120/buscar-una-identidad-con-el-aqui-y-ahora>. Acesso: 08 Nov. 2017.

⁹⁸ Fonte: http://www.camoaradioweb.icrt.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=552:obras-y-realizadores-premiados-en-el-concurso-caracol-2013&catid=9&Itemid=112. Acesso: 08 Nov. 2017.

4 - Prêmio de trilha sonora a Esteban Ernesto Vázquez Aldama (Casa Produtora de cine, TV e vídeo da Televisão cubana).

A escolha de Brasil

“O negro enlaçou-se de modo plástico por todos os poros da vida brasileira; suportou e ainda suporta racismos, segregações à moda tropical, mas resiste a extermínios físico e cultural pelas bordas, periferias, margens e subúrbios das metrópoles brasileiras. Permanece, de modo mágico-religioso, a recriar todo o mapa geo-histórico das culturas do Brasil.”

(Amailton Azevedo; Antonieta Antonacci)

Terras do sul da Bahia foram a primeira região pisada por portugueses quando de sua chegada ao Brasil⁹⁹, no ano de 1500. O estado deu ao país a primeira capital do Império português (Salvador, de 1522 a 1763), recebendo uma das maiores remessas de população africana com o tráfico humano a partir da África Central (de onde proveio a maioria dos africanxs desterritorializadxs forçadamente para o país) e da África do Oeste.¹⁰⁰

Pessoas raptadas na África Central, oriundas de povos *bantu*, compunham a maior parcela da população escravizada da Bahia até o século XVIII. Segundo o historiador João José Reis (2003), foi com a intensificação na importação de escravizadxs para atender à demanda de canaviais e de atividades urbanas em fins do século XVIII que se deu a redefinição do cenário étnico africano na Bahia. Aos povos provenientes, sobretudo, de Angola e Congo somaram-se os sudaneses, como foram genericamente chamados por europeus integrantes de grupos étnicos iorubás (no Brasil, *nagôs*), falantes de *fon* e de outras línguas *gbe* (os nossos *jejes*), haussás, nupes (ou *tapas*) e demais grupos do golfo do

⁹⁹ Ilha de Vera Cruz (Verdadeira Cruz) ou Terra de Santa Cruz, como foi chamada por portugueses a porção de terra que corresponde ao estado da Bahia, não vingaram como nomes do país graças à existente floresta de pau-brasil, embora nem todxs historiadorxs concordem com essa versão. Fonte: <http://historiadomundo.uol.com.br/curiosidades/nomes-do-brasil.htm>.

¹⁰⁰ A maior parte de africanxs traficadxs da África para o Brasil foram destinadxs às plantações de cana-de-açúcar do Nordeste. Os dados mais atualizados que se tem hoje sobre o comércio de escravizados são os apontados pela pesquisa *Slave Voyages* (www.slavevoyages.org), que reúne pesquisadorxs da Europa e das Américas e se baseia em dados de viagens de navios negreiros. O *website* aponta que o Brasil recebeu um número de africanxs escravizadxs que chegou a 5,8 milhões, do total de 10,7 milhões de pessoas extraídas à África. Fonte complementar: <https://nacoesunidas.org/negros-sao-mais-afetados-por-desigualdades-e-violencia-no-brasil-alerta-agencia-da-onu/>. Acesso: 16 Nov. 2017.

Benin, particularmente do antigo reino do Daomé, atual República do Benin, e de grande parte do que hoje é a Nigéria (REIS, 2003, pp. 307-308).¹⁰¹

Sabe-se que, até 1850, enquanto ainda entravam escravizadxs compulsórixs da África, povos *bantu* tinham suas fontes culturais permanentemente renovadas, mesmo que de forma precária e clandestina. Teria sido a partir de 1888, com a distensão do regime escravista, que a cultura negra no Brasil começou a tomar rumos e formas próprios (PRUDENTE; GILIOLI, 2013, p. 61), não mais sendo reposta por novos contingentes de africanxs, adaptando-se a mudanças no cenário político e econômico e à urbanização.

Durante os quatro séculos em que o Brasil foi colônia de Portugal, a economia açucareira foi predominante em território nordestino. Essa mesma economia açucareira marca a exploração colonial de terras do que é hoje parte do Norte e do Nordeste do país, bem como, no contexto das Américas, de terras colonizadas por diferentes potências imperiais europeias em ilhas banhadas pelo mar do Caribe.

No século XIX, a província da Bahia era uma das mais prósperas regiões canavieiras da América colonial (REIS, 2003, pp. 19-20). A região do Brasil da qual a Bahia faz parte, o Nordeste, é até hoje polo de agricultura de produtos tropicais para exportação. É igualmente marcada por desigualdade social, que se relaciona a índice de Desenvolvimento Humano (IDH) mais baixo do que os índices registrados nas regiões Sul e Sudeste do país, assim como por taxas de alfabetização menores em relação a outras regiões brasileiras. O Nordeste é, desde que foi assim nomeado e dividido, tido como região “subdesenvolvida” em relação ao Sudeste¹⁰², a despeito de ser a região da qual provém capital cultural em relação a africanidades de grande importância para todo o país.

São de matriz *bantu* as práticas culturais brasileiras reconhecidas internacionalmente como patrimônio nacional, caso da capoeira que emerge na Bahia.

¹⁰¹ Em seu estudo sobre a Revolta dos Malês, Reis (2003, p. 25) informa que em 1835 o *corpus* de escravizadxs na Bahia era majoritariamente estrangeiro. Segundo ele, a escravatura brasileira era realimentada pela importação de africanxs, uma vez que escravizadxs não geravam descendência em número suficiente para permitir a expansão do sistema econômico. As razões para isso envolvem desde os altos índices de mortalidade de escravizadxs, o fato de que as poucas mulheres e crianças escravizadas eram, proporcionalmente, mais “favorecidas” do que os homens na concessão de alforrias e também porque saía mais barato aos proprietários importar novxs escravizadxs do que prestar cuidados e preservar a vida dxs já adquiridxs.

¹⁰² Em avaliação que inclui aspectos econômicos, educacionais e de saúde sobre o desenvolvimento municipal no Brasil, as regiões Norte e Nordeste possuíam, em 2013, quase 70% dos municípios com desenvolvimento regular ou baixo. Em contraposição, o Sul do país apresentou 96,8% das cidades com desenvolvimento alto ou moderado, enquanto no Sudeste esse porcentual é de 91,5% (com dados da Federação Nacional das Indústrias do Rio de Janeiro - Firjan). Fonte: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral/desigualdade-aumenta-entre-norte-e-nordeste-e-entre-sul-e-sudeste-do-pais,1806361>. Acesso: 18 Nov. 2017.

Relacionado com o Caribe em razão de modelo econômico açucareiro vigente no estado, esse estado apresenta ainda semelhanças a países daquele arquipélago quanto à imprevisibilidade dos amálgamas entre as culturas negro-africanas e as de povos nativos presentes na região, que culminam em expressões culturais fortemente caracterizadas por africanismos *bantu* como seu principal substrato.

Tais aspectos permitem falar em *caribbeanidade cultural* a partir de Édouard Glissant (2013) e Benítez Rojo (2009)¹⁰³. Expandindo noção dos referidos autores, Julio Moracen Naranjo (2004) aproxima Cuba e Brasil, em toda sua extensão, por familiaridade relativa a dançar e cantar: “[o Brasil é um] país que construiu sua nacionalidade ao compasso do lundo, samba, Carnaval, forró e, por que não dizer, da polirritmia futebolística.”

Caminhos que levaram ao filme baiano analisado

O Tempo dos Orixás (2014) foi lançado no mesmo ano em que entrei no doutorado. A divulgação do filme aparecia em páginas de pessoas e de organizações seguidas por mim na rede social *Facebook*. Passei então a acompanhar a página oficial da produção, através da qual tomei conhecimento de que era possível baixar, ao preço de US\$ 10 (dez dólares), versão do curta-metragem e vídeo contendo o *making of* (bastidores) do filme.

O porquê da escolha de *O Tempo dos Orixás*

O Tempo dos Orixás integra relação de filmes selecionados para esta pesquisa em razão de (re)existências¹⁰⁴, de expressões de povos *colonizados*, irmanando Bahia e Caribe¹⁰⁵ no que se refere a choque cultural processado em encontros de “intervalorização”

¹⁰³ Glissant (2013 [2005]) fala de criouliização cultural abordando realização imprevisível a partir de elementos heterogêneos. Dialogando com noção do autor martinicano, o cubano Benítez Rojo (2009 [1998], pp. 349-368) aborda dimensão percussiva da vida caribenha a partir das grandes plantações, analisando o carnaval enquanto festa que marca a diferença cultural caribenha e que é daí derivada, sendo fundamentais a polirritmia e a polimetria, junto de sistema variado de signos que, além de música e canto, inclui dança, mito, linguagem, vestuário, alimentação e expressão corporal. Ambos incluem regiões do Brasil em sua perspectiva de Caribe cultural que, em Glissant, inclui partes de Norte e Nordeste do país e, em Benítez Rojo, chega a incluir o Rio de Janeiro. O músico e pesquisador paraense Bernardo Farias (2011) considera a Região Norte brasileira como extensão caribenha em termos musicais desde os anos 1930.

¹⁰⁴ Noção de que culturas *outras* (re)existem em contexto moderno colonial provém de Alban Achinte (2009).

¹⁰⁵ Para Alencastro (2013), o Brasil é país de colonização africana, mais do que europeia, uma vez que entraram no país oito vezes mais africanos do que portugueses até 1850. Cabe ampliarem-se pesquisas de presenças locais afrodiáspóricas. O antropólogo Nina Rodrigues, em fins dos 1800, elegeu o iorubá como a mais importante influência africana no país a partir da Bahia, impressionado com o fato de que essa era a única língua escrita até então – o que lhe conferia prestígio em comparação com as línguas europeias. Pesquisas recentes apontam que 71% das contribuições lexicais africanas ao português brasileiro são de

a partir de civilizações extra-ocidentais. Práticas culturais transmitidas intergeracionalmente por três gerações de mulheres negras compõem imagens que evidenciam viveres comunitários frente ao individualismo euro-ocidental cristão, sem perder de vista a questão da imprevisibilidade de que fala Glissant (2013, p. 21), geradora, em Afro-Latino-Américas, de “microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados”.

Sinopse

A produção conta a experiência de Lili, uma menina de 7 anos que tem o dom de se comunicar com os ancestrais. Em uma visita à sua avó, que é líder espiritual no interior da Bahia, a menina descobre que tem uma missão com os orixás.¹⁰⁶

Trama do filme

Lili chega à ilha onde mora a avó, dona Rosa, acompanhada da mãe e de dois irmãos. Em meio a tarefas que vai realizar na mata, a menina tem visões, nas quais “recebe a visita” de Exu. O mensageiro a adverte de que a ilha não terá seu equilíbrio de volta enquanto a comunidade não voltar a realizar a festa para Iemanjá. Paralelamente ao processo de iniciação espiritual de Lili para Iemanjá, a avó falece, indicando que o bem-estar da comunidade pode ser assegurado com a manutenção da tradição viva entre membros da comunidade.¹⁰⁷

origem *bantu*, enquanto as contribuições do iorubá predominam no âmbito da religiosidade afro-brasileira (BAGNO, 2016). Somente a partir de 1930, no entanto, ter-se-ia dado início a estudos de povos *bantu* no país (PRUDENTE; GILIOLI, 2013, pp. 84-85). As contribuições *bantu* passam a ter mais espaço a partir de Yeda Pessoa de Castro (2011), que já vinha estudando povos iorubás e fons desde 1960. É exatamente após percepção de semelhanças linguístico-culturais em viagem ao Caribe que culturas *bantu* adquirem força em seu trabalho. Outra obra-referência é a da historiadora estadunidense Linda Heywood, *Diáspora Negra no Brasil* (2013 [2008]), que trata especificamente sobre legados de povos da África Central. No entanto, faz-se ressonância a Prudente e Gilioli (2013) em entendimento de que, no Brasil, aportes provenientes desses povos ainda não contam com pesquisas confrontadoras de prevalência cultural de iorubás na Bahia. Fontes: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2013/09/brasil-e-pais-de-colonizacao-africana-mas-que-europeia-diz-professor-6983.html>. Acesso: 06 Jan. 2018. <https://jornalggn.com.br/noticia/portugues-que-falamos-e-culturalmente-negro-diz-professora>. Acesso: 06 Jan. 2018.

¹⁰⁶ Fonte: <https://filmow.com/o-tempo-dos-orixas-t191362/ficha-tecnica/>. Acesso: 26 Out. 2017.

¹⁰⁷ Não há pessoas racializadas como brancas entre personagens de *O Tempo dos Orixás*. Xs personagens citadxs são pessoas classificadas como negras, segundo critérios do IBGE (de pele parda e preta), sendo perceptível miscigenação com povos originários.

Sobre a diretora Eliciana Nascimento

Mestre em Cinema pela San Francisco State University (Estados Unidos), Eliciana Nascimento dirigiu seu segundo filme, *O Tempo dos Orixás*, como trabalho final do curso de mestrado. Antes de se mudar para os Estados Unidos, fundou em Salvador a produtora Candace Cine Video, trabalhando na coprodução de *Insurreição Rítmica* (dir.: Benjamin Watkins, 2008), documentário sobre ação de organizações sociais da Bahia que utilizam artes afro-brasileiras para a inserção sociocultural de jovens e crianças. Eliciana, que se define como afro-brasileira, foi criada em meio a religiões de matrizes africanas.

Até partir para a América do Norte, Eliciana não havia praticado nenhuma religião. Foi nos Estados Unidos que sentiu necessidade de estar próxima às suas raízes. Convivendo com a comunidade afro-latina, percebeu similaridades entre sua vivência espiritual e as religiões Ifá e Santeria. Um ano após o falecimento da mãe, em 2010, Eliciana foi iniciada na *Regla de Ocha*, em Cuba. Feito em tributo à sua mãe, Maria Zilda, *O Tempo dos Orixás* revela experiências da infância de Eliciana até sua iniciação, depois de adulta.¹⁰⁸



Eliciana Nascimento. Fonte: *website* Indiewire

Premiações – *O Tempo dos Orixás*:

- 1 - Melhor curta-metragem, Plateau Festival International de Cinema, edição 2015;
- 2 - Melhor narrativa, Blackstar Film Festival, edição 2014;
- 3 - Melhor cinematografia, Reel Sisters of the Diaspora Film Festival, edição 2014;
- 4 - Melhor curta-metragem, Global Girls FilmFest, edição 2015.

¹⁰⁸ Fonte: <http://www.thesummerofgods.com/diretora/>. Acesso: 9 Nov. 2017.

Com essa contextualização crítica quanto à conformação dos países incluídos nesta pesquisa, explicitando a escolha dessas localidades e dos filmes que lhes servem de fonte, fazem-se notar protagonismos de povos *bantu* em processos de Américas em “lutas culturais” (HALL, 2003) que chegam à história do tempo presente, foco desta pesquisa.

SEÇÃO 2: Experiências entre o *local* e o *global* a partir de cinematografias afrodiaspóricas¹⁰⁹

“A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação.”
(Homi Bhabha)

Local versus global em filmes trabalhados

De dentro dos Estudos Culturais, surpreendendo sujeitos locais que queriam falar “através das fronteiras”, Stuart Hall descobre que, efetivamente, tinham uma história a contar, não estacionados no passado, mas entre o local e o global (HALL, 2010 [1996], pp. 517-518), percepção aprofundada por Walter Mignolo, em *Histórias Locais/Projetos Globais* (2003 [2000]).

Práticas culturais têm sido mescladas à “globalização cultural” – com suas apropriações da diferença (HALL, 2010 [1996]; 2009 [2003]), sendo seguidas de reações pró-cânone ocidental, racismos e novas formas de xenofobia. Em excerto de Hall, quando se fala de cozinha exótica, não significa que em Calcutá comam dessa “cozinha exótica”, “mas que a estão comendo em Manhattan. [...] não imaginemos que [a cozinha exótica] se encontra distribuída pelo mundo todo de modo igualitário. Estou falando de um processo de profunda desigualdade” (2010, pp. 513- 514).

A fim de acompanhar mudanças no terreno da cultura analisadas na dinâmica local/global, priorizam-se tensões emergentes a partir de “lógica do escrito” e “lógica do oral” (DIAGNE, 2012). Rastreamento tais lógicas, esta seção dedica-se a observar imagens e narrativas afrodiaspóricas em filmes de quatro regiões ao Sul, com atenção a desdobramentos em termos de hibridismos, cosmovisões permeadas de *holístico/místico*,

¹⁰⁹ Imagens extraídas dos filmes, a partir de cenas que serão aqui descritas, estão disponíveis ao fim desta seção, conforme indicação de figuras.

sem perder de vista linguagens urbanas frente a rurais e questões referentes a religiosidades.

Analizando Parish Bull

O holístico/místico

Na cena 6 (ver Figura 1), quatro colegas de trabalho conversam em sala da pequena empresa de nome *Campbell's Air Conditioning*. O único rastafári entre eles está narrando uma história, quando um dos colegas desmerece suas palavras e o manda calar a boca. O funcionário da empresa, com seu discurso, deslegitima a prática do vegetarianismo do colega e sua visão de mundo, que não dissocia os seres humanos dos demais reinos da natureza, um dos princípios da cultura rastafári e alvo do diálogo em questão. Em outra cena, a de número 8 (ver Figura 2/Figura 3), quando o chefe manda o protagonista do filme, Michael, fazer um serviço fora de Kingston, ele o adverte para que não dê carona a nenhuma “garota agourenta” (“jinxed girl”) pelo caminho.

As cenas acima retratadas permitem refletir acerca de questões sobre *holístico* e *místico*¹¹⁰ em *Parish Bull*. Na primeira cena mencionada (cena 6), ao apresentar seu ponto de vista sobre uma dieta natural como mais saudável, o adepto da cultura rastafári está expondo elementos de cosmovisão que preconiza estar a saúde humana relacionada à energia dos alimentos ingeridos: comida enlatada é energia morta. O uso da *ganja* - maconha, planta cujas propriedades medicinais são utilizadas pela ciência ocidental –, de forma ritual, tem por propósito limpar a energia da pessoa, permitindo, assim, que a saúde se restabeleça e que a conexão com seu centro energético não se enfraqueça.¹¹¹

¹¹⁰ O termo *místico*, originado da palavra grega “mustikós”, tem seu significado associado à doutrina religiosa, exemplificando um conceito do pensamento europeu alheio às línguas e culturas africanas. Elaborada em noção binária ocidental, essa palavra tem sido usada para se referir à prática espiritual que, na perspectiva africana, nada tem a ver com atividade sobrenatural, uma vez que o invisível é parte do visível (SÉNGHOR, 2012). Daí propor um “contrauso” de *místico* atrelando-o a *holístico*, adjetivo que classifica coisas relacionadas com o que procura compreender os fenômenos na sua totalidade e que provém de *holos* (em grego, “todo” ou “inteiro”), levando-se em consideração que tratamentos holísticos veem problemas de saúde não apenas em sua vertente física, mas também como resultado de desequilíbrios energéticos e emocionais. Centros de terapia holística no Ocidente costumam disponibilizar tratamentos de vertentes “asiático-orientais”, como *shiatsu*, *do-in*, *yoga*, *tai-chi-chuan*, acupuntura, massagem bioenergética, *reiki*, entre outros. Com esta nota, pontua-se que não se pretende reiterar prática etnocêntrica de validação de verdade única. Fonte: <https://www.significados.com.br/holistico/>. Acesso: 05 Dez. 2017.

¹¹¹ Importa mencionar uso de tabaco como prática de limpeza espiritual/energética entre povos originários do Brasil. Durante o evento “Mekukradjá, círculo de saberes: língua, terra e território”, realizado no Itaú Cultural (São Paulo) nos dias 5 e 6 de outubro de 2017, o intelectual *tukano* João Paulo assim respondeu a questionamento sobre fumaça de cachimbo exalada por jovem *indígena* em copo contendo mel de abelha, no documentário *Caminhos do tempo* (2017, dir.: Alberto Alvares, Guarani *Nhandeva*): “O tabaco vem da

Na segunda cena descrita (cena 8), entendimento do chefe, classificado como mestiço em sociedade jamaicana, de que alguém pode trazer “mau agouro” ou “má sorte” traduz crença na existência de energias desconhecidas entre humanxs, sendo, por isso, conveniente evitá-las. No caso do filme, é possível interpretar que associações entre garotas encontradas em estradas e mau agouro remetem a acidente de trem ocorrido no país décadas atrás, que resultou em inúmeros mortos, fazendo surgir narrativas a respeito de espectros humanos rondando estradas da região.¹¹² Ou seja, a ligação mundo visível-mundo invisível está colocada circularmente, havendo interconexão entre esses dois mundos, reconhecendo-se, na posição do chefe, cujo lugar social tenderia ao padrão de civilização euro-ocidental, a existência de fronteiras culturais e políticas mais complexas do que em esferas frequentemente opostas (BHABA, 2013, p. 278).

Em críticas a *Parish Bull*, localizadas on-line, notou-se emprego de termos que permitem ampliar leituras de *local* frente a *global* no filme. Em texto de 2014 publicado em *Susumba.com*, o curta-metragem é descrito como “envolvente”, com enredo de fácil acompanhamento, que poderia ressoar entre audiências massivas, além de “oferecer alguns momentos bem-humorados que ajudam a tornar o filme mais leve”¹¹³. Já em texto de 2012, localizado a partir de uma das páginas consultadas (não listada entre os links do *Google*), o mesmo *website* descreve *Parish Bull* como um filme que “toca o sobrenatural” (*touches on the supernatural*). A resenha menciona que a produção se baseia em “lendas” (*legends*) oriundas de acidente de trem ocorrido em 1º de setembro de 1957, próximo à estação Kendal.¹¹⁴

planta, ela pode neutralizar pequenos microorganismos por meio de benzimento, para que eles não ataquem fígado e pulmão da pessoa.”

¹¹² Em vídeo sobre o filme, disponível no *YouTube*, é possível assistir a depoimento de Ras Tingle abordando histórias do povo daquela região sobre pessoas mortas em acidente de trem. Alguns anos após o acidente, ele ouviu história a respeito de homem que agia promiscuamente, até ter a lição de se deitar com uma mulher que, na verdade, era um dos fantasmas provenientes do acidente. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=AvJT_qZpiSs. Acesso: 01 Dez. 2017.

¹¹³ “Engaging and provide easy to follow plot lines, and will probably resound most strongly with mass audiences. With its take on a popular legend, *Parish Bull* proffers some humourous moment which help to lighten the film.” Fonte: <http://www.susumba.com/film-tv/reviews/ring-di-alarm-diverse-and-engaging>. Acesso: 01 Dez. 2017.

¹¹⁴ Em se tratando de filme emblemático, entre os demais, quanto a inter-relações de circularidade entre mundo dos vivos e dos mortos, implementou-se análise de vocabulário usado em referência a suas imagens junto da mídia local. Busca feita no *Google* com o termo “film review” (crítica de filme) mostrou entre primeiros resultados listados seis links para páginas a que o filme está relacionado (*Studio Anansi, Caribbean Film* e *New Caribbean Cinema*). O sétimo link divulgava a exibição do filme no *Timehri Film Festival* - TFF (festival guianense e caribenho dedicado a produções locais e da diáspora). O oitavo link, do *website Repeating Islands*, trazia artigo abordando a première mundial do filme, com exibição da compilação *Ring di Alarm*, promovida pelo BFI em Londres, em 2012. O nono link referia-se à revista caribenha *Susumba*. Fonte: <http://www.susumba.com/film-tv/news/new-caribbean-cinema-gets-ready-ring-di-alarm-new-film>.

No referido texto, denominou-se como “sobrenatural” (*supernatural*) relação *local* com o mundo dos mortos, apresentada no filme como própria dessa localidade afrodiáspórica. Sobrenatural (mundo dos mortos) estaria em oposição a natural (mundo dos vivos). A cisão apontada no texto da crítica fílmica é própria de divisão binária de cosmovisão ocidental cristã, na contramão de cosmovisões africana e afrodiáspórica, em que o mundo dos vivos e o dos mortos formam movimento circular, interligando-se.

A cena 28 traz imagens e sons que permitem ilustrar o que a crítica chamou de “sobrenatural”. A mãe de Selena, a garota morta em acidente de carro, realiza cerimônia espiritual associada a culto genericamente chamado de Revivalismo¹¹⁵, que reúne elementos de cosmologias afrodiáspóricas a elementos de práticas religiosas variadas. O ritual acontece à volta de uma mesa, onde há velas acesas e fotos de Selena, cujo espírito está sendo reencaminhado do mundo *dxs vivxs* ao mundo *dxs mortxs*. A união rítmica-corpórea que remete à relação circular entre os dois mundos acontece por meio de cantiga entoada e dançada pela mãe, que, agitando galhos contendo folhas de planta ainda verdes, enche a boca com bebida sorvida diretamente de uma garrafa, borrifando-a sobre as fotos da filha (ver Figura 4).

Entre críticas, descrição de “enredo fácil de acompanhar” tornaria o filme mais *global*, propício a atrair público massivo. Mas é por meio de lenda *local*, a partir do já referido acidente de trem, que o filme parece passar a mensagem: *garanhões* podem se dar mal. Em diálogo entre o personagem rastafári Michael e seu amigo-cúmplice, na cena 9 (ver Figura 5/Figura 6/Figura 7), o primeiro aconselha: “Cuidado. Nunca houve dificuldade para a confusão encontrar as pessoas. Ainda mais se elas a estiverem buscando.”¹¹⁶ O protagonista e o ator coadjuvante fazem emergir tensões, em atitudes que se relacionam a modo de ser de civilização euro-ocidental cristã.¹¹⁷ A narrativa fílmica, entretanto, traz à tona perspectivas de cultura *local* em interações com o sobrenatural, tanto ao retrabalhar

Acesso: 01 Dez. 2017.

¹¹⁵ Em texto de Bilby e Handler (2004), o termo usado no lugar de Revivalismo é *Obeah*, que envolve grande variedade de crenças e práticas relacionadas ao controle de forças *sobrenaturais*, e é empregada para tratamentos e proteções. Embora essas práticas sejam às vezes usadas em lógica de *vingar* maldades sofridas, europeus distorceram o seu papel positivo às pessoas escravizadas e também no pós-emancipação. A interpretação negativa ficou tão arraigada que muitos passaram a aceitá-la, embora os atributos positivos da *Obeah* ainda sejam reconhecidos na maior parte do Caribe anglófono.

¹¹⁶ O *rastaman* aponta para um modo de comunicação *local* afrodiáspórico de Kingston (Jamaica), no qual “a confusão” é apresentada como um sujeito da frase. De forma mais ampla, o ditado usado pelo personagem *rasta* pode ser interpretado como “quem se julga muito esperto pode tomar uma rasteira quando menos espera”.

¹¹⁷ Em referência às cenas em que 1) Michael e seu amigo são condescendentes com desmerecimento à cultura rastafári; e 2) eles escarnekem da recomendação quanto ao banho com incenso e mirra ao perceberem que Michael teria passado a noite com o fantasma Selena.

um acidente de 1957 como ao inserir, na trama do filme, uma pessoa morta no ano anterior ao da história narrada.

As imagens do filme de Ras Tingle corroboram seu intento de promover narrativas locais como parte de um processo de educar os mais jovens. Nas palavras do diretor, “eu sempre ponho tudo de mim na minha cultura, uma vez que filmar é uma cápsula do tempo que vai ficar lá para ensinar a próxima geração”¹¹⁸. Stuart Hall (2009b, pp. 40-41) chama atenção para formação cultural caribenha, em que “traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência”. Em oposição, traços negros, “‘africanos’, escravizados e colonizados”, muitos dos quais sempre foram não ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma atração por passados recentes e não explicados, têm sido sempre “posicionados em termos de subordinação e marginalização” (HALL, 2009b, pp. 40-41, grifos do autor).

Afro-Jamaican em linguagem urbana; maroon spirits em linguagem rural

É possível abordar diversidades da língua crioula jamaicana no filme quando a mãe de Selena (cena 28, ver Figura 8) utiliza o que é chamado de “variação rural” do *Afro-Jamaican* em canto de cerimônia ritual, enquanto na fala dos outros personagens aparece a versão urbana da língua da Jamaica. Esse é o caso, por exemplo, da cena 4 (ver Figura 9), em que Michael, ao chegar ao trabalho, surpreende uma mulher muda, grávida, cobrando ajuda financeira do ex-companheiro. Ela segura um cartaz com palavras em *AfroJam* que dizem “Mi cum fi mi Money!!” (“Vim pelo meu dinheiro”). O rapaz, suposto pai da criança, esbraveja gestualmente na direção dela para que vá embora.

Em sua análise da língua da Jamaica, Adams (2013 [1991], pp. 3-5)¹¹⁹ critica o fato de que muitas pessoas na ilha tratem o *patwa afro-jamaicano* como uma versão “gramatical ruim” do inglês, pressionando aqueles que falam o inglês padrão a usá-lo cotidianamente, marginalizando falares *locais*. Sem se pretender conclusiva, a opinião de Adams abre espaço para pesquisas que não busquem “verdade única”: “Precisamos ter sempre em mente que a língua *afro-jamaicana* deve ter gerado aprimoramentos positivos na língua inglesa.”¹²⁰

¹¹⁸ “I always put my all into my culture as filmmaking is a time capsule that will be here to teach the next generation.” (Email de 28/08/2017)

¹¹⁹ A primeira edição do livro é de 1991.

¹²⁰ “We must all times bear in mind that this Afro-Jamaican patois may have spawned positive improvements of the English language.”

Especificidades de línguas afrodiaspóricas da Jamaica advêm de conformação linguística múltipla, em que o idioma inglês do colonizador é ressignificado em contato com línguas africanas e por vocábulos provenientes da presença de indianxs, espanhóis (espanholas) e aruaques (ADAMS, 2013, p. 5).

Hibridismos¹²¹

A cena 6, em que ocorre o diálogo entre o *rastaman* e colegas da firma *Campbell's Air Conditioning*, marca um dos momentos em que a cultura rastafári se faz presente em *Parish Bull*. Em outras cenas do filme, a presença dessa cultura se dá de diferentes formas, como um legado cultural da Jamaica que se espalha pelo grosso da população do país. Exemplos são as muitas vezes em que personagens proferem a expressão “yeh, man” (que em contextos urbanos contemporâneos afro-brasileiros poderia ser traduzida como “firmeza, cara”).

Uma possibilidade aqui aventada é que o uso recorrente da expressão “yeh, man” em Kingston seja derivado de menção ao deus supremo dos rastafáris. Fontes da internet apontam que *Jah* constitui forma abreviada de *Yahuah* ou *Yahwah*, *Yahweh*, Jeová, o nome do Deus Altíssimo. Os rastafáris, discípulos de Haile Selassie (1892-1975), nome do imperador coroado da Etiópia (1930-1974), foi o primeiro “Ras Tafari”, em tradução literal, príncipe Tafari, alcunha surgida a partir de seu nome de nascimento, Tafari Makonnen. Daí inferir-se que “yeah, man” poderia derivar de “Yahweh” ou mesmo de “Yah Makonnen”¹²².

Em minha estada de seis dias em Kingston, em maio de 2017, pude observar o quão frequente é a utilização da expressão “yeh man”, tanto por mulheres ao falar com homens ou outras mulheres como por homens – mesmo aqueles em processo de desconstrução quanto a machismos – em diálogo com mulheres. O uso, no entanto, não é irrestrito. Foram encontradas distinções, a exemplo de que, a partir de *posts* em *blogs* de jamaicanxs na internet, “seria estranho dizer ‘yeh man’ depois de ser perguntado se ama a pessoa que faz

¹²¹ *Hibridismos* aparecem aqui a partir de noção de que, em termos etnográficos, não existem formas puras na cultura popular negra. Segundo Hall, “essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula”, traduzindo, mais subversivamente do que se possa supor, “adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular” (2009a, p. 325).

¹²² Em conversa com rapaz jamaicano que, ocasionalmente, encontrei em Toronto (Ontário, Canadá), falando sobre espiritualidade e cultura rastafári, ele abordou o uso de “yeah, man” como expressão associada a deus criador. Seguindo tais rastros, chegou-se às correlações mencionadas. Fontes:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Jah>. Acesso: 03 Dez. 2017.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_rastaf%C3%A1ri#cite_note-Barrett1988-4. Acesso: 03 Dez. 2017.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Haile_Selassie. Acesso: 03 Dez. 2017.

a pergunta, mas ‘yeh man’ pode ser dito para mulheres”, sendo que “o uso por crianças em relação aos mais velhos, no entanto, não é comum, já que o caráter informal da expressão denota falta de respeito”¹²³.

Na cena 19 do filme (Figura 10), esbravejando ao perceber que perdeu a hora para ir trabalhar, Michael fala em voz alta: “*Rass*, o alarme nunca desligou”. Entre jamaicanxs, a interjeição “*rass*” – semelhante a “*Ras*” ou “senhor” em amárico – quando usada como xingamento tem sentido de “traseiro” (ADAMS, 2013, p. 59). Em se tratando de uma interjeição de surpresa frente a algo negativo, e sabendo-se que rastafáris não proferem palavras consideradas negativas (a exemplo de palavrões), poderia haver aí “um jogo de palavras” a mais a ser explorado a respeito da semelhança entre os dois termos (*rass* e *Ras*), talvez assunto para inspirar outrxs pesquisadorxs.¹²⁴

A cultura rastafári contém em si *hibridismo* histórico e cultural, pois sua conformação se dá em releitura de Velho Testamento bíblico desde cosmovisões presentes em diásporas africanas que se reencontram nessa parte específica do Caribe.¹²⁵ *Hibridismo* que se dá enquanto relação entre fatores históricos e culturais, distanciando-se de ideia de miscigenação sanguínea e reducionismo biológico, como pontuado por Stuart Hall (2017, p. 98).

Utilizar a expressão “yeah, man”, como herança da cultura rastafári, por partícipes ou não dessa cultura, demonstra outra interpenetração cultural: o uso exclusivo, inicialmente, por homens e mulheres *rastas* a partir de suas cosmovisões espalhou-se por outras camadas da sociedade jamaicana.

Hibridismos locais jamaicanos podem ser considerados ainda quando 1) o personagem *garanhão* abre a porta do carro para Selenia ao deixá-la em casa após a noite em que dormiram juntos – em atitude conservadora, antes considerada cavalheirismo e hoje apontada como sexismo; 2) quando Michael faz uso de pronome de tratamento “miss”

¹²³ “Saying ‘Yeh man...’ after someone asks if you love them, would be awkward. And ‘Yeh man’ can be said to females. [...] Children typically do not respond to parents or other authorities in this way. It’s too informal, and therefore, often taken as disrespect.” Fonte: <https://www.quora.com/What-is-the-meaning-of-the-Jamaican-saying-ya-mon-Do-Jamaicans-really-say-that-and-if-so-in-what-context>. Acesso: 17 Dez. 2017.

¹²⁴ Jogar com as palavras rastafarianamente é noção inspirada em texto localizado on-line, segundo o qual “esses jogos com as palavras refletem a crença rastafari em paz e amor, ao removerem palavras negativas como ‘ódio e morte’, substituindo-as por ‘amor e vida’”. Fonte: <http://jamaicanpatwah.com/b/popular-rastafarian-words-and-phrases#.WiQFaXnJ3Dc>. Acesso: 03 Dez. 2017.

¹²⁵ Entre acontecimentos da revolução cultural dos anos 60 – “a mais bem-sucedida no Caribe anglófono no século XX” –, aventam garveyismo e rastafarianismo [sic]. Este último, desde Etiópia, espaço mítico onde reis negros teriam governado por mil anos, local de um credo cristão estabelecido séculos antes da cristianização da Europa Ocidental. Como movimento social nascido na Jamaica, ocupou amplo espaço político, de onde pôde falar por “despossuídos da independência” a partir de Garvey e seu encontro com a pregação cristã do Reverendo Hibbert. (HALL, 2009a, pp. 41-42)

(moça) em vez de “mistress” ou “madam” (senhora) em conversa com a mãe de Selena; e 3) quando o protagonista faz uso do vocativo “bredren”, termo que se relaciona a tratamento dado a um companheiro rastafári, em diálogos com seu amigo. Nenhum dos dois pertence a essa cultura.¹²⁶

Machismo e objetificação sexual feminina

Michael, protagonista do filme *Parish Bull*, é apresentado de maneira que suas atitudes machistas possam ser percebidas – ao aproveitar-se de “naturalização” de papel social masculino, em atitudes que colocam a mulher em condição de objeto de seu patriarcalismo. Na cena 3 (ver Figura 11), ele se dirige ao carro estacionado na rua vestido com o uniforme da empresa. Enquanto abre a porta do veículo, duas mulheres passam trajando roupas esportivas coladas ao corpo, fazendo o seu *jogging* matinal. Michael emite um “psiu” para chamar a atenção delas, que não lhe dão confiança.

Na cena 15 (ver Figura 12/Figura 13), da perspectiva do interior do quarto do motel, vê-se a porta sendo aberta por Michael, que abre caminho para Selena passar, acompanhando-a em seguida. O quarto tem aspecto simples: cama, criado-mudo, abajur, ventilador e tábua de passar roupa. Predominam os tons de vermelho. Há dois pequenos quadros pendurados na parede. Em um, vê-se uma cachoeira e a paisagem que a circunda. Selena se senta na cama, enquanto Michael começa a beijar sua mão. Ela lhe pede: “apague a luz”. Nesse momento, sua voz está metalizada. Ele apaga as luzes e se despe alvoroçadamente. Michael usa as mãos para deitar Selena na cama e começa a subir o seu vestido, deixando suas coxas à mostra. Ela está inerte, olhando para o teto. Ele é quem realiza cada movimento necessário para que o ato sexual se consuma.

Na cena 22 (ver Figura 14), trilha sonora com instrumentos de sopro condiciona o cérebro dx telespectadorxs a imaginar um “clima romântico” e, simultaneamente, tenso. Michael está na empresa e apressadamente arruma as coisas para sair. O amigo se aproxima querendo saber o porquê da pressa. “Tenho a oportunidade de ver Selena de novo e você, de ter umas férias no campo.” Saem juntos da empresa rumo à aventura.

Por meio das três cenas, é possível relacionar o comportamento de Michael ao de um homem que não se propõe a estabelecer compromisso de nenhuma natureza com as

¹²⁶ A grafia “bredren” vem do *Afro-Jam* ressignificado do inglês, “brethren” (“irmãos”, no plural e também em acepção religiosa). “Bredren” indica “companheiro na cultura *rastafári*”. Fontes: <http://www.linguee.com.br/portugues-ingles/search?source=auto&query=brethren>. Acesso: 28 Ago. 2017. http://members.tripod.com/~Livi_d/language/patois_dictionary.htm. Acesso: 17 Dez. 2017.

mulheres que galanteia, mas apenas tirar proveito de momentos de prazer físico-sexual com elas. Ele adota a estratégia de abordá-las de forma direta. Se elas derem espaço, ele “entra”, a ponto de investir em uma “segunda vez” com Selena, sem se incomodar com a passividade demonstrada por ela quando da noite que passaram juntos.

A atitude de Michael relaciona-se à lógica patriarcal acentuada pela globalização, em que figura feminina deve submissão ao homem provedor, sem poder reclamar autonomia em seus atos ou decisões. O lugar que ocupa é desigual em todos os aspectos que envolvem a vida de casal ou o contexto de formação de família. Em ausência de alteridade, a mulher deveria reprimir seu desejo sexual quando o sentisse, uma vez que a lascividade feminina estaria entre os tabus ocidentais cristãos. Hierarquizações sexistas e objetificação sexual da mulher – não vista em sua totalidade de ser humano, com particularidades históricas relacionadas ao seu gênero – reduzem-na em seus sentimentos e capacidade intelectual, como denunciado por feminismos interseccionais e em vertentes de Estudos Culturais.¹²⁷

Civilização ocidental cristã

Na cena 14 (ver Figura 15/Figura 16/Figura 17), Michael trafega com sua caminhonete quando vê Selena na estrada. Ele passa devagar com o carro ao lado dela e a aborda com galanteios. Já com o veículo parado, ela também para de caminhar. Michael apresenta-se e pergunta seu nome. Cabisbaixa, Selena levanta o rosto e responde de forma apática, sem expressar nenhuma emoção em sua face, “Selena”, recebendo elogios do galanteador. Ele diz se chamar Michael, “como o anjo”, perguntando a Selena para onde vai e onde mora.

¹²⁷ Em Estudos Culturais e outros projetos teóricos, contribuições desde feminismos tiveram papel de reorganizar o campo de pesquisa social a partir de introdução do pessoal como campo político, acarretando mudanças no objeto de estudos que, nas palavras de Hall (2009c, pp. 196-197), foram completamente revolucionárias em termos teóricos e práticos – devido à centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do poder. Mas a reorganização em questão não se deu sem resistência: “Quando o feminismo arrombou a janela, todas as resistências, por mais insuspeitas que fossem, vieram à tona – o poder patriarcal plenamente instalado, que acreditara ter-se desautorizado a si próprio.” Faz-se, assim, importante apontar dados para essa que é a violação mais generalizada dos direitos humanos: a violência contra a mulher. Em América Latina, tal violência é marcada por altos índices de feminicídio. Dados apontam que 14 dos 25 países do mundo com taxas mais elevadas de feminicídio estão em América Latina e Caribe. Cerca de uma em cada três mulheres acima de 15 anos sofreram violência sexual, correspondendo a uma epidemia, de acordo com a Organização Mundial da Saúde. Entre as causas de feminicídio e violência sexual está a cultura machista, traduzida em desvalorização das mulheres. A região também apresenta maior taxa de violência sexual fora das relações íntimas em âmbito global e a segunda maior taxa de violência por parte de parceiro íntimo ou ex-parceiro. Além disso, três dos dez países do mundo com altas taxas de violência sexual contra mulheres e meninas estão no Caribe. Fonte: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/onu-mulheres-busca-unir-forcas-de-todos-os-setores-para-o-fim-dos-femicidios-na-america-latina-e-caribe/>. Acesso: 06 Dez. 2017.

Ao responder que está indo visitar a mãe, Michael abre a porta do carro e a convida a entrar, dizendo “Vamos visitar a mamãe”. Fecha a porta e dá partida no carro. Ouve-se o som de pássaros, enquanto a câmera se movimenta na direção do céu.

Na cena 21 (ver Figura 18/Figura 19), Michael e seu amigo conversam no local de trabalho. Ouve-se som de serras elétricas e outros equipamentos ligados ao fundo. “Se ontem foi preto, hoje é branco.” Mexendo a cabeça para os dois lados, Michael lhe diz, referindo-se ao dia anterior, “Oposto total, *bredren*. Aquela garota era um verdadeiro dooooooce”, o tom da voz sobe, as sobrancelhas se arqueiam. “Um pouco estranha no início, sabe, mas [estala a língua nos dentes] talvez ela estivesse apenas tímida.” O chefe aparece à porta e chama sua atenção:

[Michael] Walters, o que você estava fazendo hoje de manhã? Você deve ter transado com alguma garota agourenta ontem à noite. Você não deveria transportar ninguém no carro. Não se lembra do que lhe disse? Você tem um caminho longo pela frente.

Michael responde que *Deus* é testemunha de que nunca fez nada na *van* do chefe. Olha para o amigo e cochicha, sorrindo largamente, “Não foi na *van* que eu transei com ela”. “Você tem que se comportar”, lhe diz o amigo.

Nas cenas apresentadas, as menções à religiosidade cristã aparecem quando: 1) Michael se vale do fato de seu nome ser o mesmo do anjo, procurando beneficiar-se, uma vez que a cultura cristã é *globalmente* bem-vista (não está associada a estigmas ou estereótipos negativos) e que o arcanjo St. Michael ou São Miguel¹²⁸ está relacionado à proteção contra o mal; 2) o personagem usa o vocativo “*bredren*” para chamar o colega; 3) evoca Deus para defender-se da acusação do chefe, procurando mostrar-se uma pessoa crente na fé cristã e, por isso, merecedor de confiança.

Nas vezes em que há alusão ao cristianismo, advém menção de cultura “do bem”. Em cosmovisão ocidental cristã, marcada por dualismos de bem oposto a mal, aprofundam diferenciações de cosmovisões afrodiaspóricas, em que circularidade e complementariedade regem formas de ser e estar no mundo. Sociedades inclusivas de

¹²⁸ No Cristianismo, São Miguel (Saint Michael) é um dos anjos principais. Seguindo as passagens da bíblia, a tradição cristã confere quatro ofícios a São Miguel: combater Satã; resgatar almas de crentes do poder do inimigo, especialmente na hora da morte; ser o vitorioso do povo de Deus (os judeus, no Velho Testamento, e os cristãos, no Novo Testamento); trazer as almas dos homens para o julgamento. Fonte: <http://www.newadvent.org/cathen/10275b.htm>. Acesso: 06 Jan. 2018.

alteridades não se fazem possíveis sem pluralidade de cosmovisões, mostram-se inviáveis sem desnaturalização do uso de elementos cristãos para aceitação social.

Globalização

Na cena 10, vê-se uma Kingston urbanizada, na qual áreas verdes são escassas ou estão em adiantado estado de desmatamento. Por essa cena é possível abordar a globalização em sua face “nua e crua”: a mesma globalização que permite a construção de prédios com tecnologia avançada é responsável pela diminuição de áreas verdes, o que afeta ecossistemas e vida humana em geral, causando incremento dos efeitos de aquecimento global que a população do planeta tem enfrentado, oriundos dos poluentes que indústrias lançam no ar, no solo e nos mares.

Na cena 22, o filme visibiliza a atriz afro-estadunidense Halle Berry, invocando a sua imagem enquanto padrão de beleza. De traços afilados e tom de pele clara, Halle Berry é uma mulher negra dotada do fenótipo que *Hollywood* tem valorizado. Na Jamaica, divisões raciais parecem acompanhar o padrão *globalizado* pelos grandes estúdios cinematográficos. O poder social, político e econômico no país tem se concentrado nas mãos de uma “categoria do meio”, cuja aceitação social está em nível intermediário (entre população negra, na base da pirâmide, e a população branca, no topo), a partir de características biológicas, conforme depoimento de Deborah Thomas (BLAY, 2014, p. 96): “Na Jamaica, *brown* [“moreno”] é categoria do meio. É geralmente associado com *status* de classe média e orientado na direção de respeitabilidade, progresso e educação.”¹²⁹

A partir de padrão de ex-metrópoles europeias, em que população racializada como branca é maioria, globalização dos meios de comunicação reitera discriminação conjugada entre cor negra e classe social menos favorecida, reproduzida na Jamaica, com tratamento baseado no tom da pele (BLAY, 2014, p. 26). Globalização essa que elege a “categoria do meio” como perfil ideal de pessoa negra para atuar em papéis de destaque de grandes produções estadunidenses, tornando mulheres de biótipo à la Halle Berry *globalmente* conhecidas.¹³⁰

¹²⁹ “*In Jamaica, Brown is that middle category of Mixedness. It’s typically associated with middle-class status and a particular orientation toward respectability and progress and education.*” (BLAY, 2014, p. 96)

¹³⁰ Por ser *Parish Bull* filme dirigido por cineasta rastafári, que demonstra orgulho de integrar a comunidade afrodiáspórica, infere-se que a menção a Halle Berry também sugere uma homenagem à atriz que estreou globalmente em filme de Spike Lee (*Febre na Selva*, 1991) e que foi a primeira mulher negra a ganhar o prêmio de melhor atriz em premiação do Oscar, em 2002, por sua atuação no filme *Monster’s Ball* (2001). Halle Berry, filha de um casal inter-racial, que, pelo padrão do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, seria classificada como parda, defende o princípio do “one drop rule” (regra de uma gota de sangue), embora

Analisando Teorema

Holístico/místico

Em diferentes cenas de *Teorema*¹³¹, o holístico no sentido da origem grega, tratado por “místico” em visão euro-ocidental hierarquizante, pode ser lido através da presença de plantas associadas a espiritualidades afrodiáspóricas, conhecidas por quem vivencia tais universos cosmogônicos.

Na cena 28 (ver Figura 20), Farah está deitada no sofá, lendo e ouvindo música com fone de ouvido, quando o pai entra em casa e ela se levanta para cumprimentá-lo com um beijo. Vê-se um pé de girassol na entrada da sala. O pai tira dinheiro da carteira e entrega à filha, que o abraça em agradecimento.

Girassol é planta de Oxum, a divindade dos rios em cosmovisão de povos iorubás. Orixá que se relaciona com a fertilidade feminina e, portanto, com a maternidade. É também a dona do ouro encontrado no leito dos rios, regendo assuntos de ordem material. Na cena em questão, o pai entrega dinheiro à filha em frente à planta que reverencia Oxum, situada na entrada da casa, possivelmente para que não lhes falte nenhuma das “riquezas” que ela rege: dinheiro e afeto.¹³²

Na cena 44 (ver Figura 21), Eusébio e seu avô estão sentados na cama, de costas. O avô faz compressa com folhas em fermento no corpo do neto, na região entre ombro e pescoço. O uso de plantas para fins medicinais, atualmente, é mais comum entre populações rurais ou entre adeptos dos chamados “tratamentos alternativos” à medicina alopática ocidental. Entre populações afrodiáspóricas, as plantas, que sempre constituíram importante meio de manipulação de energias, têm sido usadas em concepção de saúde integral: corpo espiritual e corpo material tratados conjuntamente.

Provérbios encontrados no Brasil permitem entrever relação de injunções afrodiáspóricas. Na expressão iorubá “kosi ewe, kosi orixá” (“sem folha não tem orixá”), e na fala de Mãe Pulquéria¹³³ no documentário *A dona do Terreiro* (2017), “sem *insaba* a

desde 1968 tal regra esteja em desuso nos Estados Unidos. A regra considerava uma pessoa negra ao possuir ancestrais negros até a oitava geração. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Halle_Berry. Acesso: 01 Dez. 2017.

¹³¹ Descrição das cenas é intencional, visando acentuar pontos de análise e facilitar compreensão de pessoas que não viram os filmes.

¹³² Esta é apenas uma das referências a Oxum no filme. Demais referências presentes em outras cenas na casa de Farah incluem a boneca (como se diz em Cuba) representando a orixá, vestida em amarelo (cores de Oxum), e a sopeira (pote de porcelana) também na cor amarela.

¹³³ Mãe Pulquéria é sacerdotisa do terreiro Santa Bárbara, sucessora da falecida Mam’etu Manaundê (Julita Lima da Silva – 1926 - 2004), fundadora da casa. O terreiro, situado no bairro da Brasilândia (Zona Norte,

gente não vive, não recolhe pro *roncô*”¹³⁴, revelam-se matrizes culturais africanas em relação em Cuba e Brasil. Iorubanos, *umbundos*, *fon* interculturalizando com povos originários, que já detinham práticas de injunções cósmicas semelhantes. Vistos como “os donos da terra”, esses povos foram reverenciados em práticas espirituais afrodiáspóricas ressignificadas nesse outro *habitat*, as Américas, a partir de África.¹³⁵

Linguagem simbólica

Na cena de número 29 do filme cubano *Teorema* (ver Figura 22), Pescado (cuja tradução é “peixe morto”)¹³⁶ é surpreendido por jovens que o encurrelam e lhe cobram dinheiro que deve. Por não ter como pagar, ele pede um novo prazo. Os jovens não concordam e, depois de agredi-lo fisicamente, ameaçam-no: “O peixe morre pela boca”.

Por meio de uma imagem (o peixe que morre ao morder a isca), linguagem simbólica expressa ideia de que, sem atentar para tudo o que a boca representa, pode-se perder a vida por algo que se ingere ou que se profere. Em simbolismo utilizado no filme, um peixe, e não um humano, atua como paradigma. Aproximar modos de vida na natureza e o contexto humano é próprio de pensares africanos.¹³⁷ Na referida frase, a ideia de “morte do peixe” inclui sentido figurado de consequências indesejáveis.

Também há de se atentar ao trâmite verbal que se dá na referida tentativa de negociação. Pescado tem uma dívida que é cobrada “cara a cara”, sem que nada esteja firmado em papel. A palavra dele é a garantia do pagamento, sem que haja nenhum documento assinado, remetendo ao papel da palavra em sociedades africanas e afrodiáspóricas. É possível inferir existência de moral fundamental e de caráter sagrado depositado na palavra, “grande vetor de ‘forças etéreas’, [que] não era utilizada sem prudência” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

São Paulo), foi reconhecido como a primeira roça de candomblé da cidade de São Paulo. PEDRO NETO, Onilu. *Primeiro Terreiro de Candomblé de São Paulo será reaberto sábado, dia 13, na Vila Brasilândia*. Disponível em: <http://inzotumbansi.org/home/primeiro-terreiro-de-candomble-de-sao-paulo-sera-reaberto-sabado-dia-13-na-vila-brasilandia/>. Acesso em: 28 Dez. 2017.

¹³⁴ Segundo Lopes (2004), *insaba* apontuguesamento do kimbundo, *isaba*, folha. Em casas de matriz congo-angola, conjunto de folhas de utilização ritual (LOPES, 2004, p. 343). *Roncô* denomina o quarto sagrado no terreiro de candomblé, a partir de língua do povo *Fon*, do antigo Daomé: *houngo*, quarto de reclusão (p. 585).

¹³⁵ Para mais informações de uso simbólico de árvores e plantas em afrodiásporas brasileiras, ver: CARVALHO, Patrícia Marinho. *A travessia atlântica de árvores sagradas: estudos de paisagem e arqueologia em área de remanescente de quilombo em Vila Bela/MT*. (Dissertação). MAE, USP, 2012.

¹³⁶ Agradeço ao professor Julio Moracen por chamar atenção para tradução e simbologia quanto ao nome desta personagem, durante exame de qualificação realizado em 17 de outubro de 2017.

¹³⁷ Para africanxs e aquelxs de “literatura basicamente oral”, provérbios são “armazéns de conhecimento, livretos, informações gravadas”, chegando, em circunstâncias jurídicas, a ter força de lei (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2016, p. 61).

Ditados populares e provérbios, tão valiosos em sociedades africanas, são comuns também em comunidades da afrodiáspora, tendo encontrado ressonância, sobretudo, em universos religiosos de matriz afro-brasileira, como é o caso da noção de quizila. Ressignificado, no universo afrorreligioso o termo quizila¹³⁸ faz jus à ideia de “peixe que morre pela boca”. Presente entre o povo de santo, envolve todas as privações alimentares de pessoa iniciada em razão do que é tabu em seu enredo espiritual e em relação à principal energia/divindade assentada no templo/terreiro do qual faz parte. Filhxs “enquiziladx” com tal comida ou bebida, quando desrespeitam os preceitos e ingerem o alimento/líquido interdito, podem responder por consequências muito sérias em sua saúde física e espiritual, chegando mesmo a desenvolver moléstias incuráveis.

Hibridismos

Expressando *hibridismos* históricos e culturais em Cuba, está a participação em universos religiosos afro-cubanos de pessoas de fenótipos distintos – religiosidades que agregam seguidorxs de todos os matizes de cor –, assim como correlações entre orixás e santos católicos presentes nas chamadas “religiosidades populares”¹³⁹. Não se pode afirmar que as personagens do filme sintam-se pertencentes a práticas religiosas afro-cubanas, uma vez que abertura a pessoas que professam outras religiões é uma das marcas da pluriversalidade da cosmovisão africana.¹⁴⁰ Declaração da diretora Mariela Galano permite sondagens nessa direção, quando afirma que fazer televisão a fascina por ser “um meio poderoso para *dar* [sic] saúde espiritual ao povo e para lhe oferecer ferramentas para uma melhor qualidade de vida”.¹⁴¹

Na cena 41 (ver Figura 23), Farah está em casa com seus amigos de escola, celebrando seu aniversário. Depois de telefonar a Koky, seu namorado, e constatar que ele não se encontra em casa, Farah se levanta – momento em que espectadorxs observam, na estante atrás dela, a boneca da Oxum, orixá encarregado das questões amorosas, como dito

¹³⁸ Do termo multilinguístico *kijila* (do quimbundo) ou *kizila* (do quinguana), “proibição”, “castidade”, “jejum”, “tabu alimentar” (LOPES, 2004, p. 555).

¹³⁹ No filme *Teorema* não há menção explícita a pertencimento *étnico-racial* de nenhum tipo, mas são percebidas diferenciações que hierarquizam manifestações culturais negras em relação a manifestações culturais brancas. Quando pertinente, nas análises do filme em questão, emprega-se o termo *raça* conforme uso do Movimento Negro brasileiro, em atribuição de significado político, considerando questões históricas e culturais, como a discriminação negativa fundamentada em caracteres físicos e em hierarquizações em âmbitos culturais de sociabilidades negras e sociabilidades brancas. Também são levadas em consideração características fenotípicas dxs personagens e lugar social que ocupam na trama. (GOMES, 2012, pp. 44-49)

¹⁴⁰ Exclui-se o Islã entre religiosidades oriundas de cosmovisão africana que, nesta tese, relaciona-se a visões de mundo anteriores à difusão de crenças de árabes e europeus ao sul do Deserto do Saara.

¹⁴¹ Fonte: http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2010/n470_05/470_01.html. Acesso: 18 Dez. 2017.

anteriormente. A aparição da boneca/orixá sincroniza-se com a evidente preocupação intuitiva da adolescente com a ausência do namorado na celebração.

Em Cuba, o orixá Oxum foi ressignificado, em ajuste *transaccional*, à “padroeira” nacional, Nossa Senhora do Cobre.¹⁴² Apesar de “paralelismo” (GARCÍA, 2010)¹⁴³ ocasionado no país, a imagem na casa de Farah não é a da santa do catolicismo cubano, mas, sim, a imagem que representa o orixá. Relação de não negros com divindades africanas presentes em Cuba constitui *hibridismo* cultural e histórico. Insinuar a religiosidade da família por meio da imagem de orixá de panteão *lucumí* afro-cubano sugere uma subversiva “des-hierarquização” entre orixás e santos católicos e uma descolonização de imaginários.

Intergeracionalidade, comunitarismo

Entre práticas *locais* de afrodiáspora cubana, o filme *Teorema* deixa entrever aspectos de relação intergeracional quando de cenas entre o personagem Eusébio e seu avô. Envolvendo cuidados mútuos entre ambos, a cena 14 (ver Figura 24) mostra o jovem professor sendo acordado pelo avô, com quem mora, para ir trabalhar. O avô bebe algo de um copo de metal, enquanto um copo com leite e um pedaço de pão aguardam sobre a mesa à frente de um assento vago. Eusébio se aproxima da mesa e move o pão na direção em que o avô está sentado.

De pé, o jovem bebe o copo de leite e, entre um gole e outro, conversa com o avô, que o apressa. Eusébio muda de aposento, insistindo para que o avô coma o pão. É visível que se trata do único alimento disponível para o desjejum de ambos. Ao ouvir “não” como resposta do avô, Eusébio retorna à mesa e, curvando-se em sua direção, o encara seriamente e mais uma vez move o pedaço de pão, colocando-o à sua frente. Eusébio se retira.

Nessa cena, para além da relação intergeracional de cuidado mútuo, poder-se-ia falar ainda em comunitarismo próprio de Áfricas e suas diásporas. O ato de comer é, em si, um ato comunitário: em distintas sociedades africanas persiste hábito de compartilhar a refeição coletivamente, com todos os membros comendo a partir de um único recipiente, utilizando-se das mãos para levar o alimento à boca. Assim, não se coloca no prato

¹⁴² A dona das águas doces é a senhora legítima do orixá Xangô, o rei da justiça, cuja insígnia é o machado de dois gumes. (RODRÍGUEZ, 2012, pp. 127-147)

¹⁴³ *Paralelismo* é termo cunhado pelo autor afro-venezuelano com sentido de estabelecimento de paralelos entre culturas, vistas em equivalência, em diferenciação à noção de sincretismo enquanto algo impuro e, portanto, hierarquicamente inferior.

quantidade maior do que a fome demanda, fazendo valer o ditado de “não ter olhos maiores que a boca”. Comendo todos de um mesmo recipiente, atesta-se o pensar/fazer comunitário presente no dito “onde come um, comem dois, três...”.

Ao fim de cerimônias públicas de candomblé, todas as pessoas presentes são convidadas a compartilhar de refeição comunitária conhecida por *ajeum* ou *ngidia*¹⁴⁴, que simboliza o momento de distribuição da vitalidade energética/espiritual do terreiro (informação verbal). Em periferias de São Paulo, onde a população é majoritariamente negra, é comum ouvir relatos de mães solteiras que contam com ajuda em relações comunitárias para criar xs filhxs e em cujas casas acabam por compartilhar refeição, revezando-se, muitas vezes, junto a diferentes famílias.

Patriarcalismo e globalização

Na cena 16 (ver Figura 25), Farah aproxima-se do local onde estudantes, todos meninos, jogam basquete sob a supervisão de um professor. A câmera acompanha Koky jogar. Ao avistar Farah, ele sai do jogo e senta-se ao lado dela. O casal conversa sobre a nota baixa obtida por Farah na prova de química e sobre sua mãe ter ficado enraivecida por isso. A moça relata ao namorado que, por causa dele, terá de passar o aniversário estudando. Eles se beijam e Koky volta ao jogo.

Na cena 12 (ver Figura 26), ouve-se música rap. Quatro estudantes uniformizadxs andam em uma rua de terra, compartilhando um único “durofrío” (picolé) enquanto caminham. A câmera se movimenta concomitantemente ao picolé, que passa de mão em mão entre xs quatro estudantes. Um jovem de costas conversa com alguém a seu lado, e os quatro estudantes param diante deles. Koky faz sinal para que a namorada espere com os amigos. Vê-se Koky indo em direção aos rapazes, que, aparentemente, são mais velhos que xs adolescentes uniformizadxs.

Trajam camiseta regata (em estilo colado que evidencia os músculos) e calça jeans. Farah “desobedece” à ordem do namorado e, em vez de ficar junto aos colegas de escola, segue atrás dele. Koky quer saber se os jovens têm informação sobre o MP3 player de Farah que havia sumido. Os rapazes, depois de desafiarem Koky, resolvem lhe dar outro aparelho e o mandam embora.

¹⁴⁴ Do iorubá, *jeun*, comer. No candomblé, seria a refeição comunal dos orixás e, por extensão, nome genérico para comida (LOPES, 2004, p. 43). *Ngidia*, vocábulo usado para comida no candomblé de nação congo-angola, provém de conjugação do verbo *kudya*, comer em kimbundo. Informação obtida em aula do curso de kimbundo *Língua e Cultura*, ministrado por Niyi Tokunbo Mon’a-Nzambi, no Inzo Tumbansi, em outubro de 2016.

A cena 28 (ver Figura 27), na qual o girassol à porta *exprime* a presença de Oxum, é retomada aqui, agora para analisar o momento em que o pai de Farah, de volta do trabalho, dá dinheiro para a filha. A esse gesto segue a “ordem” para que sua mulher lhe traga um copo d’água.

As cenas trazem à superfície ranços de patriarcalismo e sexismo em Cuba. Na primeira delas, Farah lamenta ter de estudar no aniversário e atribui isso ao demasiado tempo passado com o namorado, deixando, assim, de cumprir com suas tarefas escolares. Ele não demonstra se importar com o fato, e nem mesmo argumenta com a namorada se concorda ou não com sua queixa. Na segunda cena, antigos legados patriarcais manifestam-se na ação do namorado, ao sinalizar a Farah “ordenando” que não o acompanhe, embora ela se negue a obedecê-lo.

Nessa mesma cena, chama atenção o *imbróglio* do desaparecido MP3 player da estudante, equipamento tecnológico de muito sucesso entre jovens de países em desenvolvimento nos anos 2000, mas desbancado, a partir de 2010, pela velocidade da inovação tecnológica, que entre outras novidades gerou os *smartphones*, celulares que comportam aplicativos para diferentes funções, incluindo serviço de música via *streaming*. A tecnologia que propicia ouvir músicas armazenadas em um servidor virtual dispensou a necessidade de baixá-las no dispositivo móvel.

Assim, a limitação de espaço em termos de faixas musicais (que ocupam memória no aparelho) tornou o MP3 player desvantajoso em países globalizados, talvez antes mesmo que a produção cubana em análise fosse rodada, em 2012. As principais empresas *multinacionais* do ramo não fabricavam os microequipamentos em países da América Latina, para onde eram importados. A presença do produto em Cuba ocorre, portanto, via *globalização* – pré- (por comércio ilegal) e pós- (legalmente) abertura econômica do país, com a saída do poder do ex-presidente e líder da revolução socialista, Fidel Castro (1926-2016).

A respeito de música *rap* ouvida na cena 28 (ver Figura 28), sabe-se que o gênero rapidamente se espalhou, via adventos tecnológicos e *globalização cultural* de efeitos desterritorializantes (HALL, 2011, p. 36), para além da afrodiáspora caribenha em Nova Iorque (Estados Unidos), onde se originou.¹⁴⁵ Na cena em questão, o gênero é recriminado pela mãe, contribuindo para cisão geracional aprofundada por estereótipos *globais*.

¹⁴⁵ A inspiração em *Sound Systems* jamaicanos, utilizados pelo DJ Kool Herc em Nova York, é mencionada junto de cenário de surgimento de música *rap* na primeira seção desta tese.

Na mesma cena, patriarcalismo transparece quando a filha, impaciente com as broncas da mãe, aproxima-se carinhosamente do pai, que é quem lhe dá dinheiro. Com tal gesto, a narrativa fílmica reforça o papel do pai como chefe e único provedor¹⁴⁶ da família. A esse momento do filme segue-se a ação da mãe recomendando ao marido que lave as mãos para comer. Recebe, como resposta, a “ordem” de lhe trazer um copo d’água, à qual atende prontamente.

Na cena 21 (ver Figura 29) de *Teorema*, o professor Eusébio explica a estudantes o *Teorema* de Thales. O matemático e filósofo grego está presente no currículo de escolas dos quatro cantos do mundo, em razão daquilo que Martin Bernal (1993) chama de “modelo ariano radical” de história e intelectuais pós-coloniais designam imperialismo euro-ocidental, ou seja, a “invenção iluminista da Grécia clássica como puramente europeia” (SHOHAT, 2004, p. 19), a partir da qual, juntamente com Roma, disseminaram-se como *globais* conhecimentos geopoliticamente produzidos em Europa.¹⁴⁷ As imagens mostram o professor escrevendo em um quadro escolar, enquanto jovens uniformizadxs estão sentadxs em carteiras enfileiradas. Eusébio alterna explicações e anotações no quadro, propondo exercícios em que demanda a alguns estudantes resolver a tarefa na lousa.

O uso de técnicas de ensino que privilegiam aplicação teórica, em oposição à transmissão de conhecimentos produzidos a partir da prática, é demonstrativo da presença do *global* em instituições de ensino cubanas. Práticas *locais* afrodiáspóricas analisadas no filme se restringem ao âmbito da cultura, apartadas de práticas educativas institucionais. Propostas de práticas antirracistas sustentam que, sem educação dialógica entre alunxs da sala de aula, não se constroem sociedades pluriversais (CANDAU, 2013). Daí sugerir-se desnaturalização de transmissão de conhecimento que privilegia o teórico (próprio de abstração euro-ocidental) em detrimento do prático, proposto por *pedagogias da diferença*.

¹⁴⁶ Em fala do professor beninense Dr. Olabiyi Yai (UNESCO), durante evento *A África de que não se fala*, no Centro de Estudos Africanos - CEA/USP (13/11/2017), foi mencionado o papel ativo das mulheres em África subsaariana enquanto agentes da economia. Na Nigéria, muitas dessas mulheres são conhecidas por *Mama Benz*, por comandarem redes de comércio e dominarem os mercados. Seu poder econômico as leva a adquirir veículos Mercedes Benz, daí o apelido. Não é incomum que elas assumam a manutenção da família, algumas vezes custeando o estudo da prole no exterior.

¹⁴⁷ Thales de Mileto foi um filósofo, matemático, engenheiro, homem de negócios e astrônomo da Grécia Antiga, tido como o “primeiro filósofo ocidental de que se tem notícia”. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tales_de_Mileto. Acesso: 06 Dez. 2017.

Civilização ocidental cristã

Retomam-se as cenas de número 14 (ver Figura 30) – em que quadro com imagem de Raul Castro aparece pendurado ao lado de imagem de Jesus Cristo na casa em que moram Eusébio e o avô – e de número 20, na qual se ouve o badalar de um sino enquanto Pescado entrega pacote com celulares contrabandeados a Koky.

Momentos de imbricação com civilização e modelos euro-ocidentais em *Teorema* vêm à tona por meio de simbologias, a princípio, antagônicas, tais como a imagem de Jesus Cristo ao lado da de um presidente trajado em farda e quepe verde-musgo, invocativos de seu pertencimento a grupo combatente de Revolução cubana de ideologia socialista-marxista, notando-se ao fundo o ressoar de um sino. Como pontua Hall (2009c, pp. 191-192), ortodoxia, caráter doutrinário e metanarrativa permitem entrever, em teoria marxista, caráter eurocentrista. Nesse sentido, pode-se falar em fronteiras tênues pelas quais se transita, tornando-se irreal pertencimento a um dos lados apenas (HALL, 2003).

Globalização

Na cena 27 (ver Figura 31/Figura 32), Pescado se desentende com a mãe, que se nega a alimentar filho que não traz alimento para casa. Em determinado momento, ele se levanta, vai até a geladeira, abre o freezer e retira de lá um peixe, com o qual, chamando por ele de “Willie” (em referência à baleia do filme *Free Willie*), simula conversar, pedindo para “liberar” [o caminho para ser comida], devolvendo-o em seguida ao freezer. A mãe chega e os dois reiniciam a discussão, até que ela lhe atira uma escumadeira e o manda sair da casa.

Destacam-se diferentes aspectos de *globalização* na cena em questão: 1) o filme *Free Willy* (Warner Bros, 1993), um *blockbuster* hollywoodiano distribuído para emissoras de TV em várias partes do mundo a partir de indústria cinematográfica imperial norte-hemisférica; 2) atitude da mãe de Pescado, em só alimentar o filho se ele trouxer alimento para casa. Em face de comunitarismo de sociedades africanas anteriormente apresentadas, a comida existente na casa da mãe de Pescado está racionada para alimentar alguns – seu atual marido, um homem negro que é padrasto de Pescado, e o filho caçula, ainda criança –, deixando com fome um dos membros da família.

Questões de alteridade e racismos

Na cena 20 (ver Figura 33), ainda à volta de Pescado, ouve-se música suave de transição rápida. Pescado para sua bicicleta junto à guia da calçada e se encosta em cerca de arame degradada. Através de um buraco, conversa com Koky e pede a este que guarde um pacote, saindo em seguida em sua bicicleta.

O filme não detalha a razão pela qual Koky aceita guardar o pacote entregue por Pescado, que contém celulares contrabandeados, como fica explícito posteriormente. Porém, ao longo de toda a narrativa, fica evidente o domínio de Pescado sobre o estudante. Por meio de pressão psicológica, o jovem, socialmente visto como branco, coage Koky a ser seu cúmplice em atos ilícitos, dos quais o jovem negro se arrependerá ao final.

A submissão de Koky a Pescado imprime uma tensão em razão das diferenças raciais que, no filme, estão estabelecidas apenas por meio das imagens – em nenhum momento é feita menção explícita a racialidades que as cenas e os sons transmitem. Ante tal ausência, infere-se a existência de tensões e interditos: aquilo que não é abordado pode estar relacionado a *tabus sociais* da sociedade cubana, pois é amplamente sabido que o racismo e questões correlatas, em Cuba, são bastante controversos.¹⁴⁸

Analizando O Tempo dos Orixás

Integração seres humanos-natureza

A cena 4 (ver Figura 34) mostra um ferimento na testa do irmão de Lili. Depois de acariciar seu rosto, dona Rosa aconselha a mãe do menino a passar mastruz no machucado. Na cena 9 (ver Figura 35), Lili está na mata e interage com Eleggua, que apenas ela consegue ver. Os sinais de sua presença se dão por meio de penas preta e vermelha de galo voando pelo ar e por um tilintar, denotando que é a percepção apurada o que permite identificar a presença dessa energia que se manifesta por meio de elementos da natureza. As vozes que efetivam a comunicação são ouvidas na mente de Lili.

Isso não fica explícito para quem interpreta o filme de uma perspectiva euro-ocidental, na qual o que se destaca/atrai são os efeitos especiais que fazem com que Eleggua apareça e desapareça em diferentes cantos da tela. A personagem Lili chega

¹⁴⁸ Texto publicado em 2006 no *website* Cubanet e republicado em português no portal *Carta Maior* oferece relato a respeito de deficiência de política socialista em combater o racismo em Cuba que, até então, oferecia aparatos jurídico-legais pouco eficazes, pautada em hipotética erradicação de discriminação racial na ilha. Fonte: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/Racismo-em-Cuba-um-tema-controverso-/5/12175>. Acesso: 06 Jan. 2016.

mesmo a enunciar que está “cansada desse espírito besta”, em razão de suas atitudes traquinas.

Mas, em meio à cena 5 (ver Figura 36), quando a mãe de Lili pede à filha que lhe conte caso ouça sons estranhos na mata, é possível captar intencionalidade em transpor cosmovisões africanas à volta de circularidade, contrapondo tal narrativa a discursos acerca de misticismo. Complementa essa percepção o destaque que é dado a objetos rituais presentes na floresta. Elementos da natureza são reelaborados por cultura *local*, que se ressignifica a partir de visões de mundo trazidas por afrodiásporicxs, em relação de interdependência entre seres humanos e demais espécies da natureza, representada em conjunção letra-voz-imagem em cinematografia afrodiáspórica de *O Tempo dos Orixás*.

Linguagem e pensamento imagético

Na primeira cena de *O Tempo dos Orixás* (ver Figura 37), a voz da narradora, *em off*, anuncia que “foi no mar que tudo começou”, enquanto as imagens mostram um barco em movimento, no qual estão a personagem principal da trama, a menina Lili, sua mãe e seus dois irmãos, que seguem para a ilha de Ituberá¹⁴⁹ em visita à avó, velha matriarca da comunidade local e também mãe de santo.

A voz *em off* de *O Tempo dos Orixás*, ao falar do mar como a origem de tudo, refere-se não só ao início da vida, biologicamente falando. Sentido figurado inclui noção de mar como travessia, como o tráfico negreiro. Foi pelo mar que africanxs chegaram ao Brasil, dando origem a ressignificações culturais que permitiram a (re)existência de divindades africanas deste outro lado do oceano Atlântico, além do continente africano em sentido restritivo geográfico.

Em percepções de cosmovisão afrodiáspórica, *kalunga*, linha divisória entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, é simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar (SLENES, 1992, p. 53). Vocábulo multilinguístico *bantu*, em noção mais ampla,

¹⁴⁹ O município de Ituberá, oriundo do tupi-guarani *Ytuberaba* (cachoeira reluzente), situa-se em região de abundância hídrica, no Baixo Sul da Bahia. Essencialmente agrícola, caracteriza-se pelo cultivo de produtos em grande e pequena escala, sendo 85% de suas propriedades de origem familiar. A produção inclui piaçava, cacau, guaraná, dendê, coco, pimenta-do-reino, pimenta-da-jamaica e farinha de mandioca, item que remonta a período seguinte à ocupação por parte de portugueses, quando ainda era Capitania de São Jorge dos Ilhéus, no século XVII, e sua mão de obra já havia passado dos povos nativos para africanxs escravizadxs. No século XVIII, muda de Capitania a Vila, sendo renomeada como Nova Santarém. Contava, então, com povoações de Taberoé e Finca e população de 300 indígenas, entre xs quais, muitxs miscigenadxs com brancxs. (SILVA, 2011)

designa Deus, a partir de ideia de grandeza, imensidão (LOPES, 2004, p. 156)¹⁵⁰. Trabalhando sobre sistemas filosóficos do povo Bakongo, Santos (2016, p. 50) chama atenção para aportes do “vasto e complexo pensar africano” no Brasil, e particularmente para a contribuição significativa de cabindas, quiloas, rebolos, benguelas, macuas e outros (segundo classificação de grupos *bantu* por parte de traficantes de escravizados).

Daí que, em visão de mundo de injunções cósmicas em afrodiásporas marcadamente *bantu*, o início da vida seria a “passagem” de outro universo para este. Ou seja, morte (simbolizada no mar) não seria antônimo de vida, mas sua continuidade em outro contexto, de outra forma, em que o desconhecido (o que é dividido por *kalunga*) se permite (re)conhecer. Por meio de pensamento imagético, invoca-se a natureza como constitutiva de saberes afrodiaspóricos, e não a serviço deles, como em ciência moderna referida por Braga e Braga (2014).¹⁵¹

Hibridismos

Na cena 3 (ver Figura 38/Figura 39), a câmera na mão acompanha o movimento de dona Rosa em direção ao altar. Ela para no caminho e faz um gesto de cumprimento a alguém. Vemos que é um menino negro caracterizado como Elegua, vestido em vermelho e preto. Ele a cumprimenta com o chapéu e, por meio de efeito especial, evapora no ar, espalhando penas pretas, brancas e vermelhas. A senhora chega ao altar, faz saudação com o corpo e se senta. Na cena de número 6 (ver Figura 42/Figura 43), um plano detalhe permite ver de perto fitas brancas enfileiradas no teto, balançando no ar. Ouve-se a mulher rezando diante de uma vela branca acesa voltada para o altar, pedindo proteção a Ogum e Yemanjá. Um plano detalhe da chama da vela deixa entrever santos católicos ao fundo.

A cena 8 (ver Figura 40) mostra dona Rosa na mata, espalhando fumaça de incenso pelas plantas, acompanhada por Lili. Ela fala para a neta sobre o poder de cura das folhas. Ouvem-se rezas proferidas aos caboclos que, em cosmovisão afro-brasileira, são “os donos da terra” (os que já aqui estavam e, por isso, devem ser reverenciados primeiro). Por essas

¹⁵⁰ O referido autor menciona ainda que o termo deu origem a outras acepções, como no caso da “calunga do maracatu”, a representação de entidade divinizada presente nessa expressão dramático-musical-performática afro-pernambucana. (LOPES, 2004)

¹⁵¹ Por meio de imagens e metáforas – que podem ser verbais, musicais, visuais, gestuais –, *lógica do oral* “constrói fundamentos metodológicos, políticos, filosóficos no universo de civilizações orais africanas” (ANTONACCI, 2016, p. 289) que se ressignificam em afrodiásporas.

cenar, nota-se que a religiosidade local de Ituberá (BA), mostrada no filme, é permeada de *hibridismos* culturais e históricos que mesclam práticas de cosmovisões africanas, de povos originários e de europeus, aqui ressignificadas em afrodiásporas brasileiras presentes não só em Ituberá, certamente. Igualmente é possível depreender que *lutas culturais* travadas por comunidades de terreiro de Norte a Sul do Brasil equivalem a realidades em territórios caribenhos.¹⁵²

A cena 14 (ver Figura 41) de *O Tempo dos Orixás* aborda o falecimento de dona Rosa, avó de Lili, mostrando o seu corpo sendo velado por familiares e amigos. A câmera passeia por entre o corpo no caixão, mulheres com semblantes entristecidos e velas acesas por todo o ambiente. Ouvem-se vozes em um uníssono “Pai Nosso”, uma das orações mais conhecidas do cristianismo. A cosmovisão afro-indígena, que não dissocia mundo visível e invisível, não desprezou o que foi apreendido da fé cristã imposta com a colonização de povos originários e africanos após a invasão de europeus no território que chamaram de América. A reza católica ocupa lugar em um rito fúnebre que, entre os povos *bantu*, são “um culto à vida” que “assegura vida constante ao membro que ‘passou’ e enriquece a comunidade”, uma vez que o defunto é considerado “um ser em devir, em projeto, que chega à plenitude, à realização definitiva de antepassado” (ALTUNA, 2014, pp. 438-439).

Hibridizar catolicismo com práticas africanas e de povos originários, para além de estratégia de disfarce diante do colonizador, integra lógica própria de comunidades sob *regimes de oralidade*, denotando existência de pensares corpóreos, expressos por performatividade e em trânsito com letra escrita, não apresentando esta última como forma exclusiva de suporte de saberes, que tampouco são pretendidos como os únicos legítimos.¹⁵³

¹⁵² Marcada por estética diaspórica, culturas caribenhas seriam vistas como “irreparavelmente ‘impuras’” em termos antropológicos. Condição necessária à modernidade, impureza estabelecida em relação desigual, uma vez que os diferentes elementos que marcam cultura caribenha “são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder”, sobretudo relações de dependência e subordinação “sustentadas pelo próprio colonialismo” (HALL, 2009b, p. 34, grifos do autor).

¹⁵³ Em estudos da área de Comunicação (SETENTA, 2006), quando o corpo instaura um modo de atuar outro, relegando-o a nichos mediáticos periféricos, entende-se que o seu dizer inaugura o seu fazer. Tal “fazer-dizer da contemporaneidade” tem sido observado, desde perspectivas aqui abordadas, em atenção a persistências e ressignificações culturais de povos originários e afrodiáspóricos nas Américas.

Civilização ocidental cristã

Na cena 6 (Figura 42/Figura 43), referida anteriormente, chamam atenção santos católicos e imagens de divindades de panteão de matriz africana. Na cena 13 (ver Figura 44), durante o funeral da velha matriarca e avó de Lili, um Pai Nosso é entoado em coro pelas mulheres da comunidade. Civilização ocidental cristã em *O Tempo dos Orixás* surge em meio à religiosidade afrodiáspórica, apontando como a Igreja Católica justapôs-se enquanto prática espiritual universal – a exemplo de presença histórica em terreiros de candomblé, nos quais é possível ver imagens de santos católicos ladeando representações de orixás.

O *global* da religião cristã universal e o *local* de práticas afrodiáspóricas estão em cumplicidade subversiva, de que falam Restrepo e Rojas (2010), uma vez que a onipresença dos santos católicos não implica “nos conteúdos nem nas modalidades de conhecimentos que se limitam a reproduzir configurações de poder que os constituem”, no caso, que constituiriam o ritual católico como praticado no seio da religião cristã. Por essa cena, aproxima-se de noção dos autores de que nenhuma ancestralidade autêntica teria se mantido intocada pela modernidade (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 197).

Patriarcalismo e racismo: presenças/ausências

Em entrevista com Eliciana Nascimento, a jornalista Shirlene Marques, do blog *Postagens Negras*, indagou à cineasta sobre a representatividade do convite para exibição de seu filme na mostra *Short Film Corner* (“Esquina dos curtas-metragens”), no Festival Internacional de Cannes, onde o curta-metragem fez sua *première* mundial em maio de 2014. A seguir, trecho de sua resposta:

Tá sendo muito difícil para eu conseguir recursos para ir para Cannes. Já esgotei os meus recursos, acabei de me graduar e ainda estou tentando me estabilizar depois do gasto em produzir o filme. Mas farei o que puder para atender o Festival, pois essa é uma oportunidade única. Não é todo dia que uma mulher negra da periferia de Salvador, que cresceu em escola pública, filha de empregada doméstica e pedreiro, tem a chance de ir para Cannes com um filme escrito, produzido e dirigido por ela. Então tenho que ir para representar todas as meninas do meu bairro. Desejo que elas cresçam com essa ambição e aspiração de uma história melhor para nós mulheres negras. (NASCIMENTO, 2014)

A resposta de Eliciana possibilita explorar ideia de um filme afirmativo, em cuja narrativa não aparecem situações em que patriarcalismo e racismo se fazem evidentes.

Mas, longe de expressar um Brasil ou uma Bahia harmônica com relação a questões de gênero e raça, seu filme enfatiza imagens e sons que “evidenciam” o que está ausente. Atente-se para o fato de a trama envolver três gerações de mulheres negras que, ao lado de demais mulheres negras em papéis secundários ou de figuração, constituem-se enquanto maioria absoluta nas cenas do filme, do momento inicial ao momento final.

Explorando um pouco mais essa questão, reproduz-se a seguir trecho de reportagem que trata da ausência de mulheres negras no cinema, a partir de pesquisa realizada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro na primeira década deste século.

As mulheres negras não estão nas telas de cinema, nem atrás das câmeras. Pesquisa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) mostra que pretas e pardas não figuraram nos filmes nacionais de maior bilheteria. Apesar de ser a maior parte da população feminina do país (51,7%), as negras apareceram em menos de dois a cada dez longas metragens entre os anos de 2002 e 2012. Além disso, atrizes pretas e pardas representaram apenas 4,4% do elenco principal de filmes nacionais. Nesse período, nenhum dos mais de 218 filmes nacionais de maior bilheteria teve uma mulher negra na direção ou como roteirista. (VIEIRA, 2014)

De acordo com a pesquisa, mulheres ocupam 14% dos cargos de direção e 26% dos postos de roteirista no *ranking* dos filmes mais vistos no Brasil, no período em questão. Nenhuma das diretoras ou roteiristas dos filmes relacionados na referida pesquisa era negra.¹⁵⁴ O quadro é ilustrativo da condição geral em que estão mulheres negras no Brasil:

As afro-brasileiras são 25% da população [do país], 55,4 milhões de mulheres e meninas. Elas são a maioria da população feminina em situação de pobreza, recebem em média 40,9% da remuneração dos homens brancos, de acordo com os dados mais recentes do Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça. São as principais vítimas de violações contra seus corpos e convivem com as alarmantes taxas de assassinato de suas jovens negras e negros. Essas situações são resultados da intersecção da violência do racismo e do sexismo na vida dessas mulheres. (VIEIRA, 2014)¹⁵⁵

¹⁵⁴ A matéria informa que a pesquisa comparou imagens de 939 atores, 412 roteiristas e 226 diretores de filmes, excluindo documentários e filmes infantis. A lista dos filmes mais vistos no período foi fornecida pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).

¹⁵⁵ Conclusão de pesquisa sobre o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, da Academia Brasileira de Cinema, realizada pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa), vinculado à UERJ, é reveladora sobre: (1) sub-representação de mulheres negras; e (2) ausência de mulheres cineastas da região Nordeste na premiação. Na análise dos anos 2002 a 2017, dxs finalistas da categoria de Melhor direção, 98,7% dos indicados eram brancxs, sendo apenas 11,5% mulheres. Em 15 anos do Prêmio, o cineasta negro paulistano Jeferson De foi o único “não branco” nessa categoria. No mesmo período, mulheres brancas venceram a categoria três vezes. Vencedorxs no referido intervalo são formadxs por 81,22% de homens brancos, ante 18,78% de mulheres brancas. Nenhuma pessoa negra foi premiada. Na análise da premiação

Ao considerar especificidades de produção em termos do que poderia ser chamado de “cinema negro brasileiro” na atualidade, no entanto, são as mulheres negras que estão à frente como realizadoras. Segundo a historiadora Janaína Oliveira (2015), no que se refere a produções “afro-brasileiras” feitas por meio de editais ou a partir de cursos de cinema em universidades, “o que temos [no Brasil] de filmes de expressão, que atingiram patamar de técnica e de qualidade, são os filmes feitos por mulheres negras”^{156 157}.

Indicadores da pesquisa realizada até 2012, somados à análise de Oliveira, apontam fértil área para pesquisas futuras. Se *O Tempo dos Orixás* não apresenta cenas reveladoras de patriarcalismos e racismos no Brasil é porque as evidências estão em demais filmes em que a presença de pessoas negras é ínfima e/ou elas aparecem subalternizadas, e quando se trata das mulheres negras, ocupam, corriqueiramente, papéis inferiorizados socialmente e/ou sexualmente objetificados.

Globalização

Quando Lili aparece vestindo jardineira feita em jeans, a exemplo do que ocorre na cena 13, *O Tempo dos Orixás* revela aspectos de globalização em afrodiásporas de Ituberá (Bahia). Na mesma cena, dona Rosa surge calçando sandálias Havaianas, mundialmente exportadas a partir de empresa brasileira. Presença de objetos *made in China* (como nos demais três filmes), na cena 6, reitera a circulação global de mercadorias produzidas a partir de parques industriais *globalizados*, sucateadores de mão de obra em peças que, homogeneizadas, circulam pelo mundo ampliando rastros de gás carbônico e acentuando efeitos de buraco na camada de ozônio.

por regiões do país, 63% dxs finalistas de melhor direção nasceram no Sudeste. Em segundo lugar vem a região Nordeste, com 27% de indicadxs, mas apenas com diretores homens. Todas as diretoras indicadas nasceram no Rio de Janeiro ou São Paulo.

¹⁵⁶ Janaína Oliveira (2015) evita definir cinema negro enquanto uma categoria estática. Nesse sentido, ela o descreve como campo político de luta por representação e de desconstrução de estereótipos, espaço usado para “tornar as representações mais complexas” nos espaços mais diversos. “O cinema negro tem toda uma história, que começa nos Estados Unidos, passa pela diáspora negra, caminha por vários lugares.” A respeito das produções realizadas por mulheres negras, Janaína descreve se tratarem de curtas-metragens, tendo sido “pouquíssimos os negros que fizeram filmes de longa-metragem de ficção na nova geração”.

¹⁵⁷ Corroborando a fala de Janaína Oliveira, de que produções de mulheres negras estão fora de circuito comercial, pesquisa pioneira da Ancine, lançada em janeiro de 2018, sobre diversidade de gênero e raça na indústria cinematográfica em 2016, revelou que, dos 142 longas-metragens lançados naquele ano, homens brancos assinaram a direção de 75,4%; mulheres brancas dirigiram 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra. A pesquisa envolveu 1.326 pessoas que trabalharam em produções comerciais do cinema brasileiro no ano referido. Foi a primeira vez que a Ancine incluiu recortes de cor em sua pesquisa que, desde 2014, analisa dados sobre a participação feminina nesse mercado. Fonte: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>. Acesso: 26 Jan. 2018.

Analisando *Comment Conquerir l'Amérique en une nuit*¹⁵⁸

Holístico/místico

Na cena 29 (ver Figura 45), enquanto ouve-se trilha sonora de violão com vocal feminino, vê-se Gegê deitado em colchão no chão, em quarto semiescuro. Fanfan pega algo para beber da geladeira e observa o sobrinho, antes de seguir para o banheiro. A TV mostra cena de programa matinal infantil. Já de roupa trocada, Fanfan se aproxima de Gegê e senta-se ao seu lado no colchão. Toca nas pernas do sobrinho e chama seu nome, até que este desperta, levanta parcialmente o corpo e, assustado, diz não ter feito nada.

Fanfan o acalma, lembrando-lhe que não está em Porto Príncipe, mas em Montreal. “Reúna os espíritos”, diz o tio, em ditado que faz referência à prática do culto aos vodus. “Você precisa vir comigo.” Gegê pergunta as horas e, ao ver que são 6 da manhã, indaga ao tio aonde vão tão cedo. Meio sonâmbulo, Gegê é conduzido ao banheiro, inteirando-se de que vão ao encontro do amigo Dieuseul, encarregado de lhe explicar as regras do uso do táxi em Montreal.

Na cena 40 (ver Figura 46), que se passa na capital do Haiti, o táxi de Raymond se aproxima de uma grande árvore junto à calçada, onde homens haitianos estão sentados em um banco. Fanfan desce do carro e Raymond se aproxima, perguntando se Gegê havia lhe falado sobre a morte de sua amada de juventude. Nesse momento, duas jovens mulheres, usando camiseta, saia e lenço no cabelo, sobem a rua cantando e conversando, com cestos de frutas sobre a cabeça. Ambas se aproximam de Raymond e Fanfan, uma delas, falando em *créole* haitiano, entrega a Fanfan um abacaxi. Ele ensaia pegar a carteira no bolso de trás da calça para pagar, mas a mulher diz se tratar de um presente, encerrando a conversa. Raymond diz a Fanfan: “Você vê, mal acabou de chegar e já está ganhando presente” – procurando animar o amigo recém-informado sobre a morte da namorada de juventude.

Nas duas cenas, o filme se desloca entre Montreal e Porto Príncipe e há uma interação entre mundo dos vivos e dos que já morreram. Na primeira delas, ao ser acordado pelo tio, os gritos de Gegê podem ser interpretados como a interrupção de um sonho – daí o tio lhe dizer para reunir espíritos, com os quais estaria em contato durante o sono. Na segunda cena, o assunto gira em torno da morte da ex-namorada de Fanfan, razão do seu

¹⁵⁸ Convém mencionar que *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* é o único longa-metragem entre as produções cinematográficas trabalhadas nesta pesquisa.

retorno ao Haiti, e este, pouco depois, recebe presente de uma mulher desconhecida. Infere-se que a amada havia lhe enviado uma lembrança.

Em Porto Príncipe, estando-se em ilha do Caribe, a presença dos elementos da natureza é notada em percepção de que isso se faz propositadamente: ouve-se o cantar do galo e os latidos de cães, já que, por orientação do diretor Dany Laferrière, foram captados sons do cenário local, situando o que pode ser sonho no Canadá e no Haiti. No Canadá, o sonho de futuro de Gegê, depois de deixar sua terra natal e ter Porto Príncipe apenas na memória; no Haiti, o sonho de Fanfan do que já passou. Ouve-se o galo cantar na manhã da partida de Gegê para “conquistar a América” (cena 2, ver Figura 47); árvores frutíferas espalham-se nos quintais (onde se mantêm noção de chão associado à terra), e depara-se com frutas tropicais presenteadas, a exemplo da cena 40.

Com sequências narrativas que contrapõem cenas de uma Porto Príncipe tropical com cenas de uma Montreal gélida, tomada pela neve, o filme *Comment Conquérir l'Amérique en un nuit* transita entre dois universos distintos, evidenciando diferenças que marcam modos de viver entre localidades ao Norte e ao Sul.

Linguagem simbólica

Na cena de número 2 de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, a câmera mostra um mercado a céu aberto em Porto Príncipe. Nele, um caminhão que serve de transporte público estampa a frase “Um homem que evita a violência não é um covarde, mas sim, um sábio”. Com esse provérbio do filme haitiano-canadense, um pensar apresenta-se em forma de parábola a ser decodificada. O provérbio, de forma indireta, transmite uma mensagem, ao contrário do racionalismo instrumental, em que palavras são usadas em seu sentido estrito e são privilegiadas sentenças seguindo-se a ordem sujeito-verbo-predicado.

A cena 15 mostra Gegê dizendo “Eu vim procurar pela princesa loira. Esse deputado [na TV] enxerga pra mim um apartamento minúsculo, um empreginho qualquer em uma fábrica. Certamente, não me vê com a filha dele. Ele não tem ideia do quanto estou faminto. [...] Pronto para comer a América inteira!”. Por essa fala, é possível relacionar a fixação de Gegê pela mulher branca como fixação por se apoderar daquilo que

o colonizador, representado pelo homem branco do Norte hemisférico, não considera digno do homem negro, a partir de abordagem de Frantz Fanon (2008)¹⁵⁹.

Na cena 25 (ver Figura 48), Dieuseul caçoa de Gegê, por meio de um dito popular: “É melhor o bolo completo em vez de um pequeno pedaço”, o que pode ser interpretado como “Por que se contentar com pouco?”. Quando, na mesma cena, Dieuseul explica a Gegê o que é democracia, utiliza-se de simbologia: “É uma mão que vai estrangular outra pessoa, mas que, no último momento, não o faz.” Demonstrar uma ideia por meio de pensamento imagético é deixar que a outra pessoa complete o raciocínio, estando em dissonância com noção euro-ocidental de “verdade absoluta”, própria de pensamento teórico-abstrato, em oposição a forma de ser e estar de povos afrodiáspóricos, cujos pensamentos se *concretizam* com imagens, em inter-relações entre *tradição* e *modernidade*¹⁶⁰ (ANTONACCI, 2016, pp. 291-299).

Hibridismo e alteridade

Na cena 10 (ver Figura 49), Fanfan está no caixa de um minimercado em Montreal, pagando pelas mercadorias que adquiriu. Ouve-se música de raiz com *Boukman Eksperyans*¹⁶¹, que demarca característica do estabelecimento, especializado em produtos da culinária caribenha. O atendente agradece a Fanfan, que, ao sair, dá de frente com duas mulheres que haviam feito comentários a seu respeito momentos antes nos corredores da loja. Ele as olha, esboça um leve sorriso e comenta: “Vocês sabem que nem sempre o que disseram é verdade.” Segue acompanhando-as com a cabeça, sorridente, enquanto as mulheres se afastam olhando para o chão.

¹⁵⁹ A exemplo dos capítulos “O homem de cor e a branca” e “A experiência vivida do negro” da obra “Pele Negra, Máscaras Brancas” (2008), em que é evidenciado intento do homem negro em ter sua humanidade reconhecida pelo homem branco.

¹⁶⁰ “Concretizar em imagem” faz referência à *lógica oral* de povos que *concretizam* “o sentir, ver, respirar, tocar, ouvir de seus universos materiais/espirituais”. *Tradição* não se refere à noção euro-ocidental relacionada a arcaísmos, mas a uma forma de narração que não se sustenta fora da história vivida, que “em cada época e espaço são atualizadas, reconstituindo o tratamento de questões, em suas realidades históricas, políticas, filosóficas, antropológicas, artísticas” (ANTONACCI, 2016, pp. 291-299). *Modernidade*, aqui, está relacionada à contemporaneidade, e não ao início de período histórico de “novos inventos”, como regime mundial do capital e estado-nação europeu. (GRUNER, 2014, p. 146)

¹⁶¹ O nome do grupo, que pode ser traduzido por *Experimento Boukman*, homenageia Dutty Boukman, um *houngan* (sacerdote do Vodou haitiano) que conduziu cerimônia considerada catalisadora da revolta de escravizados que marcou o começo da Revolução Haitiana (1791-1804). A enciclopédia virtual coletiva *Wikipedia* informa que *Boukman Eksperyans* teve início em Porto Príncipe na década de 70 como parte do gênero *mizik rasin* (“música de raiz”, em haitiano). Atuando ao vivo desde os anos 1980, foi em 1991 que o grupo consagrou-se, com nomeação ao Grammy por seu álbum de estreia, *Vodou Adjae*, lançado por gravadora com o significativo nome de *Mango Records*. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Boukman_Eksperyans. Acesso: 26 fev. 2017.

Apesar de estarem em cenário urbano de país do Hemisfério Norte, dinâmicas de comunicação na cena em questão ocorrem de forma semelhante às de cidade de interior, em que pessoas se olham nos olhos e se comunicam mesmo sem se conhecerem. Em ambientes *globalizados*, a tendência é que as pessoas estejam *ensimesmadas*, chegando mesmo a evitar contato com pessoas estranhas. Outro comportamento mais compatível com cidades urbanizadas é o de “tirar satisfação” com quem é surpreendido falando de alguém que não conhece, havendo facilidade de se alterarem os humores, mesmo em situações envolvendo homens e mulheres desconhecidos.

Mas, ao contrário de exemplos “globalmente” imaginados, Fanfan se dirige educadamente às duas jovens mulheres negras que haviam dito algo a seu respeito que ele julgou merecedor de resposta. Ao verem Fanfan comprando itens que usaria para cozinhar, elas expressaram um pensamento estereotipado, de que ele, possivelmente, seria *gay*. Com o jeito educado peculiar do personagem, passando longe de estereótipos, Fanfan procurou mostrar que nem todo homem que cozinha é homossexual, deixando transparecer esse *entre-lugar de tradição e modernidade*. Ao dirigir-se a elas, mesmo sem as conhecer, ele assume posicionamento que compartilha algo, em esfera de negritude/caribbeanidade, como quem diz “Eu posso ser um homem negro haitiano, gostar de cozinhar e não ser *gay*”. Nessa cena, as mulheres reproduziram estereótipos que se relacionam a dicotomias encontradas nos arcabouços da modernidade:

[la jerarquía dicotómica central entre lo humano y lo no humano de la modernidad colonial] Estaba acompañada por otras distinciones jerárquicas, entre ellas entre hombres y mujeres. Esta distinción se convirtió en la marca de lo humano y de la civilización. Sólo los civilizados eran hombres y mujeres. Los pueblos indígenas de las Américas y los africanos esclavizados se clasificaban como no humanos en su especie – como animales, incontrolablemente sexuales y salvajes. (LUGONES, 2011, p. 106)

A representação de povos originários e africanxs escravizadxs como animais e, portanto, instintivamente sexuais, pontuada por Lugones, aprisiona homens e mulheres em estereótipos: homens negros como seres viris, e mulheres negras como objeto para satisfação do desejo.¹⁶² O comportamento de Fanfan, não apenas nessa como em outras cenas, aponta para direção oposta à representação ocidental moderna.

¹⁶² A respeito de postulações do feminismo negro e da luta de mulheres negras pelo reconhecimento de sua condição humana, ver artigo *Feminismo negro para um novo marco civilizatório* (RIBEIRO, 2016).

Sexismo, objetificação sexual negra e patriarcalismo

Na cena 22 (ver Figura 50), a exibição de um programa na TV com a participação do escritor Dany Laferrière¹⁶³ chama atenção de Andrée, convidada do jantar na casa de Fanfan. O tema da entrevista é o livro de Laferrière, *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. Em dado momento, Andrée, já com voz e gestual de embriagada, opina que o escritor é um homem brilhante. Laferrière está elogiando as mulheres gordas, chamando-as de sensuais e dizendo não ser o único a pensar assim, uma vez que essa era a perspectiva no século XIX.

O entrevistado segue contestando opiniões de tempos atuais em que se valorizam mulheres “anoréxicas” e critica os altos salários das modelos magras, que vê como estímulo a dietas suicidas. O anfitrião oferece mais uma porção de comida a Andrée, que pergunta se seria intenção vê-la mais gorda do que já está. Gegê diz não considerá-la gorda e explica que no Haiti gostam de mulheres como ela. Andrée diz a Denise que elas deveriam se mudar para o Haiti, argumentando que “aqui [no Canadá] ninguém se interessa por você quando completa 40 anos de idade”.

O comentário de Andrée diz respeito à objetificação sexual feminina, em que a imagem de mulheres jovens e dentro de determinados padrões estéticos (loira, magra...) é supervalorizada, fazendo com que mulheres acima dos 40 sintam-se preteridas não só em termos sociais (com dificuldade em se reposicionar no mercado de trabalho, por exemplo) como afetivos (em relacionamentos interpessoais de caráter heterossexual entre pessoas cisgêneras, foco da conversa em questão).

Objetificação sexual do homem negro

Na cena 34 (ver Figura 51), Dieuseul busca Fanfan em casa. O apartamento está às escuras, mas a TV está ligada. Ele então bate no apartamento da vizinha à procura do amigo. Denise, vestida com penhoar preto e folheando uma revista, abre a porta e mostra-se surpresa ao ver Dieuseul, pois esperava que se tratasse de Gegê. Na sequência (cena 36, ver Figura 52), Denise aparece tirando a roupa de Dieuseul, depois de empurrá-lo contra uma poltrona. O tratamento que Denise dispensa a Dieuseul, sem atentar para suas escusas buscando se desvencilhar daquela situação, faz referência à objetificação sexual do homem

¹⁶³ Vale remarcar que o escritor interpreta a si mesmo no filme, a partir de entrevista concedida em programa televisivo.

negro, tema que vem sendo tratado por Laferrière em diferentes momentos de sua criação literária.¹⁶⁴

Retomo, aqui, a cena 22 (ver Figura 53), de entrevista à TV com o escritor Dany Laferrière e a modelo loira (a mesma do anúncio de Gegê), Candice, para abordar o tema então discutido: o já mencionado livro do escritor, *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. Respondendo à entrevistadora sobre como é possível fazer o que o título do livro propõe, Laferrière comenta: “É simples, basta deixar que o homem negro faça a sua parte.” Com sua resposta, infere-se crítica à autonomia de homens negros, o que remete ao apontado por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008)¹⁶⁵. No capítulo em questão, o personagem Jean Veneuse não se sente apto a manter relacionamento com uma mulher branca, uma vez que está psicologicamente aprisionado em condição sub-humana. Estereótipos que objetificam homem negro e o essencializam como sinônimo de virilidade sexual estão entre fatores de condição sub-humanizante.¹⁶⁶

Nas referidas cenas do filme de Laferrière, o que emerge é o “corpo racializado”, com suas diferenças visíveis para todos, constituindo-se em base para a naturalização da diferença racial desse “Outro” estereotipado na cultura popular ocidental. Tal processo Hall denominou de *regime racializado de representação*. A partir de vestígios de estereótipos raciais como os que reduzem os negros “aos significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelo crespo, rosto e nariz largos e assim por diante”, estereótipos baseados em binarismos opõem o “civilizado” (branco) ao selvagem “negro” (HALL, 2016b, p. 167).

Por meio de tais binarismos, relaciona-se o branco a uma “*contenção civilizada* em sua vida emocional, sexual e civil” (associada à “civilização europeia”) (HALL, 2016b, p.

¹⁶⁴ Em comunicação apresentada no *Primer Encuentro Internacional sobre Pensamiento Crítico del Caribe Insular* (UNAM) (BRAGA, 2016), foram feitas incursões sobre o tema em obras de Laferrière, incluindo-se o romance *La chair du maître* (1997), republicado com o título *Vers le sud* (2006), após sucesso de adaptação de três contos da obra para as telas de cinema, sob direção de Laurent Cantet. O filme de 2005, cujo título renomeou o livro, evidencia a relação de mulheres brancas de meia-idade provenientes do norte hemisférico que rumam em direção ao sul global – mais precisamente, Haiti – em busca de romances com jovens negros locais.

¹⁶⁵ Em especial, no capítulo 3, *O homem de cor e a mulher branca*.

¹⁶⁶ No capítulo em questão, por meio do personagem Jean Veneuse (alter ego do autor René Maran no romance *Je suis Martiniquaise*), Fanon analisa um homem negro que se apaixona por uma mulher branca, mas que, incerto da sua condição de homem, procura pelo irmão de sua pretendente a fim de obter seu consentimento. Sem espaço para delongar-me na análise de Fanon, pincelo considerações do filósofo quanto a seu objetivo de “tornar possível o encontro saudável entre o negro e o branco”. Entre elas, a de que o mito sexual da procura da carne branca “não venha mais a atrapalhar uma compreensão ativa” do negro. Para tanto, o autor entende ser necessária uma “reestruturação do mundo” que permita, entre outras coisas, que a cor negra não seja percebida como uma tara. (FANON, 2008, pp. 69-82)

168), enquanto a raça negra teria sua imagem aprisionada a tudo o que é instintivo, traduzindo-se como “a expressão aberta da emoção e dos sentimentos”, em oposição ao intelecto, e à “falta de ‘requinte civilizado’ na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à ‘Natureza’” (HALL, 2016b, p.168). Em *Comment conquérir l’Amérique en une nuit*, relações inter-raciais entre homens negros e mulheres brancas são analisadas como contestação a *regime de imagens* ocidentalizadas, em que racialização desumanizadora os aprisiona a estereótipos.

Civilização ocidental cristã

Na cena 28 (ver Figura 54), Denise vai à casa de Fanfan em busca de Gegê vestindo um penhoar, o que remete a intenções sexuais, reveladas no decorrer da cena. Com a desculpa de que a irmã havia lhe dito que ele queria vê-la, revela, em tom de confiança, que nunca havia estado a sós com um homem, exceto seu falecido marido.

Retomando a cena 36 (ver Figura 55), na qual Denise seduz Dieuseul, os recalques de uma educação ocidental cristã afloram quando ela, descontrolada, avisa que Dieuseul vai pagar pelo pai dela, que a fez passar a juventude lendo livros que apenas lhe arrancavam sorrisos, e pela igreja, que a levou a pensar que tocar o próprio corpo era pecado. Em meio a tentativas de dissuadi-la, Dieuseul lhe diz que, enquanto praticante do vodu, não tem culpa pelo que a igreja católica fez. Enquanto prossegue no intento de consumir ato sexual com o haitiano, Denise clama por Jesus, pelo Espírito Santo e pela Santíssima Trindade, procurando expurgar frustração contida com a virgindade que a amargura aos 40 anos de idade (a menção ao casamento/viuvez se revela uma mentira) e os pecados que lhe foram impingidos durante toda a vida.

Com as duas cenas, estão em questionamento cosmovisão ocidental cristã segundo a qual extravasar a libido é para xs incivilizadx – caso de colonizadx, consideradx não humanxs, em termos da intelectual feminista Maria Lugones (2011).

Globalização

Na cena 12 (ver Figura 56), vê-se deslocamento de pessoas de diferentes culturas, transitando de país em desenvolvimento (Haiti) para país desenvolvido (Canadá), conforme classificação euro-ocidental. Fanfan espera pelo sobrinho Gegê. Ao abraçá-lo, Fanfan o olha da cabeça aos pés, surpreendendo-se com o crescimento do sobrinho.

Emitindo uma longa risada, exclama: “A última vez que o vi você tinha 15 anos!” Gegê, em resposta, diz: “1) Não tenho mais 15 anos; 2) a cada ano passado no Haiti conta-se em dobro. O que faz de mim mais velho que você, meu tio.” Ambos riem.

A cena evidencia trânsito de pessoas oriundas do Sul global em busca de condições de vida que a globalização lhes tirou, em razão da imposição de valores capitalistas e de desvantagens econômicas que impedem hábitos de vida comunitários de garantir continuidade de subsistência em regiões tocadas por “desenvolvimento” e “progresso” *globais*.

Na cena 27 (ver Figura 57), Gegê abre a geladeira e começa a “inventariar” tudo o que está em seu interior, jogando fora alguns itens. Com efeito, o jovem *desbrava* um novo prazer: praticar o “desperdício” (algo impossível mediante realidade de escassez de comida no Haiti). De cócoras, com uma embalagem de ovos na mão, diz: “Do verbo desperdiçar: eu desperdiço, tu desperdiças...”, enquanto joga, um a um, os ovos no chão.

Nota-se tratamento irônico a hábitos de países do Norte, em que é possível consumir o ano todo alimentos de fora da estação produzidos, muitas vezes, em países do Sul global, a expensa de clima tropical, como se vê na cena 8, em que Fanfan compra produtos alimentícios caribenhos em mercado de Montreal em pleno inverno (ver Figura 58). Os produtos são provenientes dos mesmos países do Sul global nos quais a escassez de comida é apontada entre as principais razões para emigração de suas populações para o Norte, como assinalado por oficial da imigração canadense quando da entrevista com Gegê, na cena 11 (ver Figura 59). Remete ainda à cena 14 (ver Figura 60), quando Gegê, ao chegar à casa do tio, estranha ver latas contendo mantimentos no armário, indagando a Fanfan se ele “colecciona” comida – hábito possível em países de estágio neoliberal globalizado avançado.

Na cena 31 (ver Figura 61), testemunha-se Gegê herdando do tio o seu antigo táxi, com o qual poderá *ganhar a vida* em Montreal, função que, a propósito, já exercia em Porto Príncipe, sua cidade natal (cena 7, ver Figura 62). Oferecer serviço de transporte privado a pessoas implica estar habilitado, ou seja, submeter-se a regras pensadas inicialmente no Norte hemisférico. Com pequenas diferenças, trata-se de regras adotadas por países capitalistas nos quais houve estímulo econômico à comercialização de veículos utilitários como principal meio de transporte (em detrimento de transporte público de passageiros sobre rodas ou ferroviário).

É preciso, portanto, acompanhar mudanças nas vias públicas onde, até pouco tempo, transitavam veículos puxados por animais e, agora, transitam veículos automotores (utilitários e de transporte de passageiros), pedestres e, em alguns casos, animais de grande porte com ou sem veículos atrelados a eles. Mesmo tendo acabado de chegar de país *sul-hemisférico em desenvolvimento*, Gegê está habilitado a exercer sua antiga profissão, uma vez que globalização presente em Haiti lhe permitiu *escolarizar-se* ao volante.

Na cena de número 43 (ver Figura 63), Gegê e Candice estão no táxi (ela, sentada ao lado do motorista, e não mais no banco traseiro), quando ela anuncia ser capaz de comer “uma montanha de *espagete*”. Do lado de fora se vê fumaça saindo de trás de prédios industriais e um veículo sobre a água congelada de um rio, rodeado de neve. Pelo biotipo de Candice (loira de olhos azuis), ela não seria descendente de italianxs, mas de povos do Norte, como povos da Inglaterra, que colonizaram parte britânica do Canadá. No entanto, seu desejo de comer espagete em uma cidade que tampouco está localizada na Itália no fundo revela modo ocidental de apropriação de conhecimentos alheios que são globalmente disseminados como técnica ocidental, caso do macarrão, cuja origem é chinesa. Por essas cenas, evidencia-se um “entre-lugar” (BHABA, 2013), marcado não apenas por trânsito humano, mas também por circulação maior e mais rápida também no campo das ideias e das trocas culturais.

Fluxos migratórios, questões de alteridade e racismos

Na cena 19 (ver Figura 64), Fanfan veste uma camisa colorida (técnica conhecida como *batik*) e pede ao sobrinho que vá buscar vinho para o jantar em uma mercearia próxima. O atendente (um homem canadense branco de meia-idade) indaga se ele é haitiano e o cumprimenta em *créole*, chamando-o, em tom irônico, de “*vieux frère*” (velho irmão), forma de tratamento relacionada a costume haitiano. O diálogo que se estabelece a seguir afronta haitianxs em geral, pois o canadense pergunta a Gegê por que ele não está em seu país lutando para combater a ditadura.

Em ato seguinte, o comerciante pega uma espingarda, que diz usar para matar ratos, e a coloca à disposição de Gegê. A cena aponta para uma espécie de “boas-vindas” às avessas. O gesto do atendente, na verdade, dissimula intenção de intimidar “o de fora que acaba de chegar”, o que pode ser visto como uma atitude xenófoba. A cena também

permite refletir sobre branquitude/naturalização de privilégios de pessoas brancas¹⁶⁷, colocada em questão pela Revolução Haitiana, quando africanos escravizados lutaram contra a colonização francesa (percebida como privilégio branco-europeu), e a falsa universalização do lema “igualdade, liberdade e fraternidade”, que excluía povos racializados-colonizados de ideário da Revolução Francesa.

Quando na cena 14 (ver Figura 65) o tema da conversa entre Fanfan e Gegê gira em torno de diferenças culturais entre haitianxs e canadenses, o recém-chegado Gegê demonstra discordar de discurso de Fanfan de que é preciso “adaptar-se” quando se está em terra alheia. “Isso está errado, Fanfan. Se você se adapta, você está perdido. Eu, o que faço, é não me adaptar a ninguém. Eu faço como eu quiser”, vangloria-se o recém-chegado Gegê. Fanfan gargalha e rebate:

Ahhh, Gegê... A gente vai se falar em alguns anos, quando você tiver passado 20 anos com gente que não sonha como você, que não dança como você, que não come como você, que não sofre como você... [e olhando para Gegê] e, acima de tudo, que não faz amor como você. A gente volta a se falar... Sobretudo quando você estiver rodeado de mulheres brancas.

Gegê ironiza em resposta:

É isso mesmo o que eu procuro. Estou cansado do barulho infernal que faz de manhã até a noite em Porto Príncipe. Com o corpo movendo para frente e para trás, e o braço reproduzindo o movimento: vra vu vra vu, vé vé gué [aumentando o tom da voz]. O barulho, o cheiro, foi tudo isso que me fez deixar esse país.

Em seguida, o vizinho do andar de cima bate com um objeto no piso de seu apartamento, reverberando no de Fanfan, que avisa ao sobrinho: “Preciso te dizer uma coisa. Aqui, quando haitianxs fazem algum barulho, xs vizinhxs pensam que vão se matar.” E solta uma risada: “Não é como no nosso país.”

Nessa última cena, modos de ser e estar de haitianxs são vistos com os óculos de cultura euro-ocidental. Corporeidades e gestualidades, falares ritmados e cantados de

¹⁶⁷ Branquitude, a partir de estudo de Maria Aparecida Bento, realizado no Brasil, refere-se à herança simbólica positiva com a qual os brancos saíram da escravidão e que alimenta seu sentimento de superioridade. Tal herança inclui referenciais positivos que alimentam sua autoestima e valorizam características que fortalecem o grupo branco. Ela diz respeito à manutenção e conquista de privilégio de um grupo sobre outro, seja ou não intencional ou apoiada em preconceito. Nesse processo, a incapacidade de identificação com o próximo torna-se a base para a intolerância contra tudo o que possa representar a diferença. (BENTO, 2002, pp. 25-57)

povos africanos e afrodiaspóricos são interpretados de maneira única, proveniente de um modo de ser etnocêntrico eurocentrado, pelo qual se disciplina o corpo para atender a interesses do capital, contendo, restringindo, silenciando modulação de tons de vozes e interações físico-corporais.¹⁶⁸

Grandes fluxos migratórios de cidadãos do Sul para o Norte global e, em particular, das diásporas do Caribe têm apresentado entre suas principais causas “os legados do Império em toda parte”, traduzidos em pobreza¹⁶⁹, subdesenvolvimento e falta de oportunidades (HALL, 2009a, p. 28). Com o incremento da circulação de pessoas de países do Sul para o Norte global, intensificam-se questões de alteridade e racismos, assunto de ambas as cenas. A despeito de tratamentos que desumanizam imigrantes, Fanfan e Gegê mantêm-se em poética de *Relação* (GLISSANT, 2001, p. 25) com canadenses, procurando, cada um a seu modo, ser “si mesmo sem fechar-se ao outro”.

Observa-se com esta seção...

Em processo dialógico com a modernidade ocidental, comunidades raciais, étnicas ou nações hierarquicamente categorizadas por poder mundial (QUIJANO, 2010) têm produzido cinematografias entre narrativas *locais*, que descentralizam hierarquias e projetos *globais*, como apontado por Hall (1997; 2011). Nas novas formas de globalização, em resposta à debilidade e perda de poder do Estado-Nação, *local* e *global* aparecem em simultaneidade, por serem “duas caras do mesmo movimento” (HALL, 2010, p. 508).

Do contato de escrita letrada de bancos escolares e viveres intertextuais entre letra/voz/imagem/ritmo (ANTONACCI, 2015, p. 41) emergem, em cada uma das diferentes produções analisadas, formas de comunicações *locais* em que atores culturais estão “sendo” ou estão se posicionando *em relação* com o outro, com o mundo global, com cosmos outros, como em noção de Glissant (2001, p. 33). Percebendo-se em negociações quanto à diferença cultural, situam-se “entre-lugares” (BHABHA, 2013, p. 20) geográfica

¹⁶⁸ Fazendo uso das palavras de Antonacci (2015, p. 30), “corpos negros da humanidade africana, ameríndia e mestiça serviram ao homem branco/civilizador”, que “denegriu” seus usos e sentidos “no disciplinar individual, em regimes de energia e simbologia produtivas sob o signo do mercado e do trabalho fabril”.

¹⁶⁹ Vale lembrar que em 1825 a França obrigou o Haiti a pagar por “bens perdidos” durante a revolução que levou a então colônia francesa à independência. Até anos recentes o Haiti já havia pago 150 milhões de francos à França, cerca de 20 bilhões de dólares. Fonte: “Presidente da França promete pagar ‘dívida moral’ ao Haiti”. *Reuters*. Disponível em: <https://br.reuters.com/article/worldNews/idBRKBN0NY00J20150513>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

e culturalmente, com contribuições significativas quanto a estudos em que cinema é utilizado como fonte de pesquisa histórica.¹⁷⁰

Os marcos de linguagem sensível, que permeiam diálogos entre razão instrumental *global*¹⁷¹ e pensares imagéticos *locais*¹⁷², têm se feito presentes desde lidas comunitárias em lavouras, acompanhadas por cantos e coreografias ritmadas, e têm sido reatualizados em poéticas e performatividades a serem abordadas na próxima seção.

¹⁷⁰ Na dissertação de mestrado “O extremo Oriente imaginado: uma introdução ao estudo dos orientanismos no cinema ocidental”, Canizo (2006) observa o que chama de “narrativas mestiças não restritas ao estereótipo dualista tradicional”, apresentado em perspectiva de construção de “alternativas estéticas e comunicacionais nascidas das diferenças, dos entre-lugares de cruzamento de culturas e dos dispositivos midiáticos”. Não foi localizado, em tal estudo, desconstrução de dualismos polarizadores ou mesmo atenção a entremeios de hipotéticos Ocidente e Oriente.

¹⁷¹ Com o Iluminismo (século XVIII), forma de razão teórico-abstrata, embrião de razão instrumental, passa a alicerçar descobrimento da verdade, com a função de “liberar o pensamento e o homem [sic] para que busquem e produzam conhecimento”. (SANTOS, 2002, pp. 22-23)

¹⁷² Em noção de “pensée imagée”, o ato oral “procede de **recurso massivo a imagens**, sem apelo a **processos discursivos**”, emergindo um “pensar imagético, metafórico, performático, sem abstrações conceituais, definições ou tipos ideais”. (DIAGNE *apud* ANTONACCI, 2016, pp. 291-292, grifos da autora)

Figuras de Parish Bull

Figura 1 – Cena 6 (Parish Bull)



Figura 2 – Cena 8 (Parish Bull)



Figura 3 – Cena 8 (Parish Bull)



Figura 4 – Cena 28 (Parish Bull)



Figura 5 – Cena 9 (Parish Bull)



Figura 6 – Cena 9 (Parish Bull)



Figura 7 – Cena 9 (Parish Bull)



Figura 8 – Cena 28 (Parish Bull)



Figura 9 – Cena 4 (Parish Bull)



Figura 10 – Cena 19 (Parish Bull)



Figura 11 – Cena 3 (Parish Bull)



Figura 12 – Cena 15 (Parish Bull)



Figura 13 – Cena 15 (Parish Bull)



Figura 14 – Cena 22 (Parish Bull)



Figura 15 – Cena 14 (Parish Bull)



Figura 16 – Cena 14 (Parish Bull)



Figura 17 – Cena 14 (Parish Bull)



Figura 18 – Cena 21 (Parish Bull)



Figura 19 – Cena 21 (Parish Bull)



Figuras de Teorema

Figura 20 – Cena 28 (Teorema)



Figura 21 – Cena 44 (Teorema)



Figura 22 – Cena 29 (Teorema)



Figura 23 – Cena 41 (Teorema)



Figura 24 - Cena 14 (Teorema)



Figura 25 – Cena 16 (Teorema)



Figura 26 – Cena 12 (Teorema)



Figura 27 – Cena 28 (Teorema)



Figura 28 – Cena 28 (Teorema)



Figura 29 – Cena 21 (Teorema)



Figura 30 – Cena 14 (Teorema)



Figura 31 – Cena 27 (Teorema)



Figura 32 – Cena 27 (Teorema)



Figura 33 – Cena 20 (Teorema)



Figuras de O Tempo dos Orixás

Figura 34 – Cena 4 (O Tempo dos Orixás)



Figura 35 – Cena 9 (O Tempo dos Orixás)

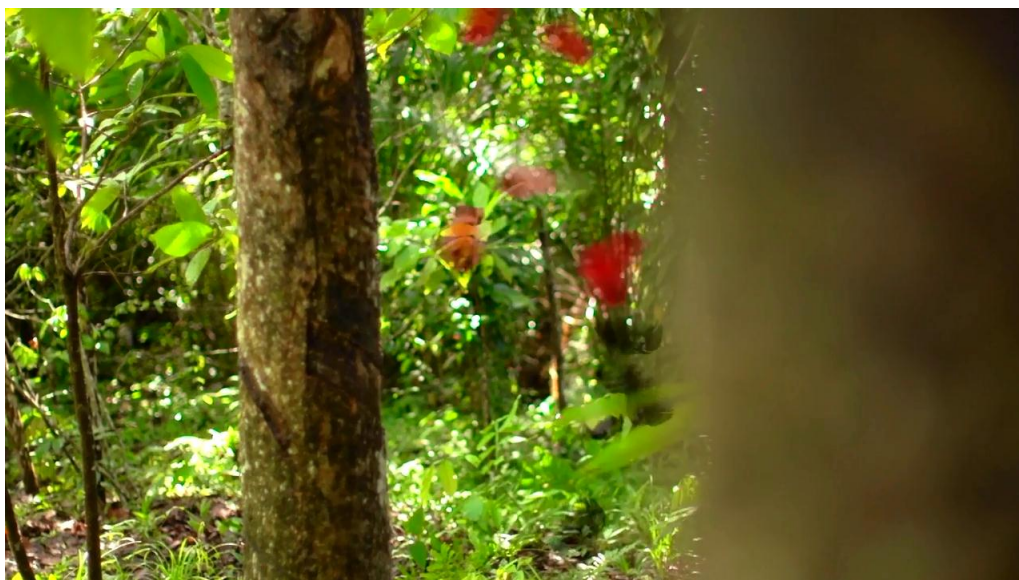


Figura 36 – Cena 5 (O Tempo dos Orixás)

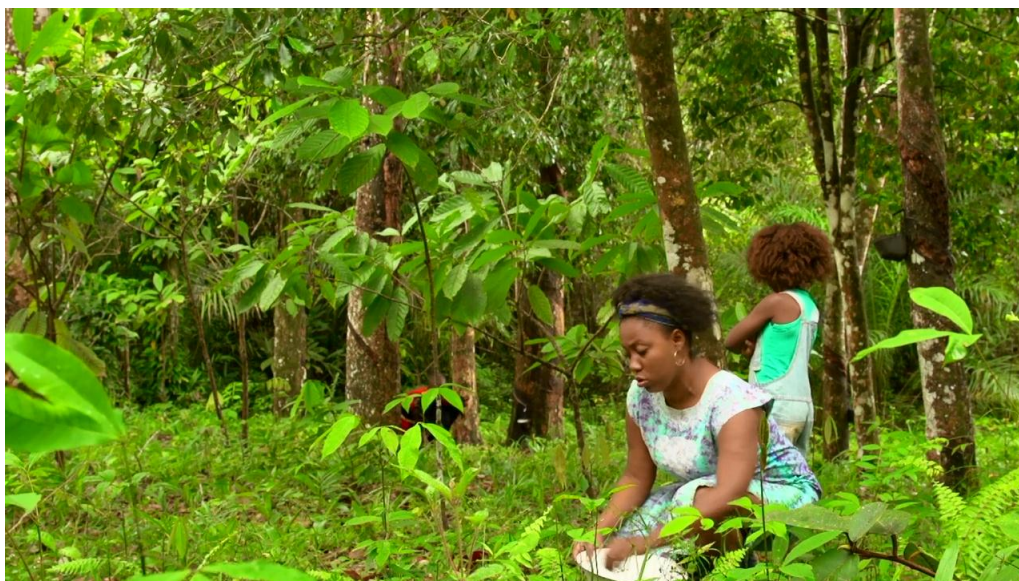


Figura 37 – Cena 1 (O Tempo dos Orixás)



Figura 38 – Cena 3 (O Tempo dos Orixás)



Figura 39 – Cena 3 (O Tempo dos Orixás)



Figura 40 – Cena 8 (O Tempo dos Orixás)



Figura 41 – Cena 14 (O Tempo dos Orixás)



Figura 42 – Cena 6 (O Tempo dos Orixás)



Figura 43 – Cena 6 (O Tempo dos Orixás)



Figura 44 – Cena 13 (O Tempo dos Orixás)



Figuras de Comment conquérir l'Amérique en une nuit

Figura 45 – Cena 29 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 46 – Cena 40 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 47 – Cena 2 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 48 – Cena 25 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 49 – Cena 10 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 50 – Cena 22 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 51 – Cena 34 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 52 – Cena 36 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 53 – Cena 22 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 54 – Cena 28 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 55 – Cena 36 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)

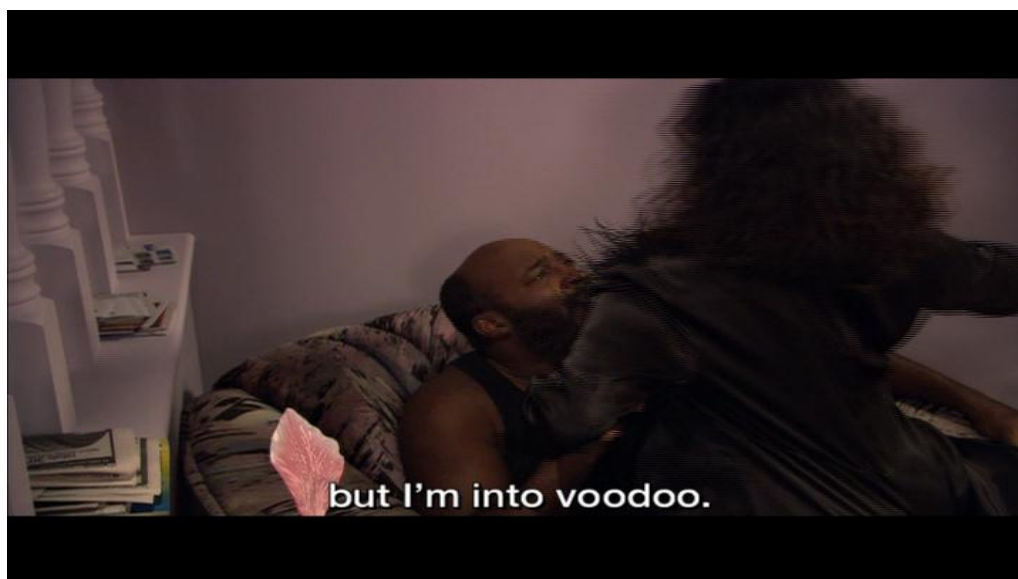


Figura 56 – Cena 12 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 57 – Cena 27 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 58 – Cena 8 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 59 – Cena 11 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 60 – Cena 14 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 61 – Cena 31 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 62 – Cena 7 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 63 – Cena 43 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 64 – Cena 19 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



Figura 65 – Cena 14 (Comment conquérir l'Amérique en une nuit)



PARTE II: COSMOVISÕES E PEDAGOGIAS EM PERFORMANCES

SEÇÃO 1: Cinemas afrodiaspóricos, cinemas *pluriversais*

“O que significa ser negro numa sociedade
que se quer branca?”
(Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva)

A mais dura batalha pela representação ocorre no cinema, tendo em vista ser na sétima arte que estereótipos ganham vida, explicitam-se mais do que na fotografia e mais do que na escrita (DIAWARA, 2013). Em perspectiva de cinemas de *diversalidade* em oposição à universalidade (BERNABÉ et al, 1990), vislumbra-se acúmulo de relações das “diversidades concorrentes do nosso mundo”, e não mais do “antigo universal” (GLISSANT, 2013, p. 69), em que padrão único de humanidade hierarquiza e inferioriza os seus *outros*. Nessa direção encontram-se os chamados cinemas afrodiaspóricos, vistos aqui também como cinemas *pluriversais*¹⁷³, que emergem na contramão de um “universal abstrato apresentado como bom para a humanidade inteira” (MIGNOLO, 2008).

Cinemas afrodiaspóricos contrapõem-se a cinemas feitos com personagens negrxs em papéis de subalternxs, em papéis estereotipados que aprisionam o potencial humano em uma imagem fixa, essencializada, desumanizadora e que, se eliminadxs da trama, não a afetam. Tal como em filmes sobre o “Terceiro Mundo” feitos pelo “Primeiro Mundo”, em que a palavra do outro é apagada, distorcida ou caricaturada (SHOHAT & STAM, 2006, p. 282).

Para melhor situar cinematografias afrodiaspóricas¹⁷⁴ de América do Sul e Caribe em relação pluriversal, convém traçar percurso em diálogo com produções de potências capitalistas do Norte – que interferem e se relacionam com as de países do Sul global.

Cineastas negrxs cujas produções são distribuídas em circuitos comerciais a partir de indústria estadunidense entre século XX e XXI incluem Oscar Micheaux (*The*

¹⁷³ A partir de Estado plurinacional que populações indígenas e afrodescendentes reivindicam em região americana dos Andes, Mignolo (2008, p. 300) sugere uma estrada para a pluriversalidade em trilhas de opções decoloniais.

¹⁷⁴ Nesta pesquisa, opta-se pela terminologia *cinemas afrodiaspóricos* no lugar de *cinemas negros*. Essa opção relaciona-se à ênfase em questões de políticas culturais, sem adensar discussões sobre pertença étnico-racial de realizadorxs e equipe.

Homesteader, 1919), que dirigiu filmes entre as décadas de 20 e 40¹⁷⁵, Gordon Parks (*Com o terror na alma*, 1969) e Melvin Van Peebles (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971), do chamado *Blaxpoitation*, gênero com o qual os negros chegaram ao *mainstream* cultural “com vingança”, segundo Stuart Hall (2015, p. 214). Seguem-se a eles Mario Van Peebles (*Panteras Negras*, 1995), Spike Lee (*Malcom X*, 1992), Ava Duvernay (*Selma: uma luta pela liberdade*, 2014)¹⁷⁶ e Ryan Coogler (*Fruitville Station*, 2013). De circuito comercial da Inglaterra, menciona-se Stevie McQueen (*12 anos de escravidão*, 2013)¹⁷⁷. Em circuito independente britânico estão Isaac Julien (*Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, 1996, codirigido com Mark Nash)¹⁷⁸ e John Akomfrah (*Stuart Hall Project*, 2013)¹⁷⁹.

Falar de cinemas afrodiaspóricos feitos nos Estados Unidos e Inglaterra implica falar em protagonismos culturais negrxs na “barriga da fera” (HALL, 1992), confrontando hegemonia do legado eurocêntrico na cultura dos meios de comunicação (XAVIER *apud* SHOHAT & STAM, 2006) e, considerando a relação de realizadorxs mencionada, com pouca diversidade de gênero. Ainda que a pouca diversidade de gênero tenha reflexo também nas narrativas, é possível falar em protagonismos de sujeitxs culturais afrodiapóricxs desinvibilizadxs, em representações *outras*¹⁸⁰ de

¹⁷⁵ Relação mais ampla de cineastas negrxs de circuito comercial a partir de América do Norte foi publicada em 2012 pelo website IMDb, plataforma internacional de divulgação de profissionais do audiovisual. Nota: por questões de espaço, optou-se por mencionar apenas um filme de cada realizadorx. Fonte: <http://www.imdb.com/list/ls009336984/>. Acesso: 05 fev. 2017.

¹⁷⁶ Com *Selma*, Ava Duvernay tornou-se a primeira diretora afro-americana a ser indicada para o Globo de Ouro e para o Oscar de melhor filme. Em 2010, a diretora fundou a AFFRM (*African-American Film Festival Releasing Movement*), empresa de distribuição de filmes feitos por ou focados em pessoas negras. Com *Wrinkle in Time*, produção da Disney prevista para estrear em 2018, DuVernay é a primeira diretora negra a trabalhar com orçamento superior a US\$ 100 mil em Hollywood, onde 335 outras produções foram rodadas com montante igual ou superior a esse. Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ava_DuVernay; <http://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2016/08/ava-duvernay-cineasta-que-faz-historia-em-hollywood.html>. Acesso: 26 Fev. 2017.

¹⁷⁷ Nascido em Londres em 1969, de ascendência das ilhas caribenhas de Grenada e Trinidad, o escritor, fotógrafo e escultor Stevie McQueen dirigiu mais de uma dezena de filmes. *12 anos de escravidão*, seu terceiro longa-metragem, ganhou o Oscar de Melhor Filme em 2014 – a primeira de 86 edições em que filme de um diretor negro conquista o prêmio. Fontes: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Steve_McQueen_\(cineasta\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Steve_McQueen_(cineasta)); <http://theburtonwire.com/2016/10/31/culture/steve-mcqueen-director-makes-bfi-history/>. Acesso: 26 Fev. 2017.

¹⁷⁸ Navegando entre documentários, docudramas, filmes de ficção e videoarte, artista afro-britânicx Isaac Julien se autodefine como profissional do cinema e do universo de instalações artísticas.

¹⁷⁹ John Akomfrah é ex-integrante do coletivo *Black Audio* e fundador da *Smocking Dogs Productions*. Em 2017 foi homenageado com a mostra *O cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora*, sob curadoria de Rodrigo Sombra, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e Brasília.

¹⁸⁰ Falar em representações *outras* remete a geopolíticas de conhecimento que incluam *quem ficou de fora* da Modernidade e suas contribuições. Concordando com crítica de Restrepo e Rojas (2010), ressalva-se que tal inclusão não deve se limitar elogios cegos a *quem ficou de fora*.

histórias como a do abolicionista Solomon Northup (interpretado por Chiwetel Ejiofor), fazendeiro, escritor e músico dos anos 1800, em *12 anos de escravidão*, e de Oscar Grant III (Michal B. Jordan), jovem afro-americano assassinado em 2008 por policiais brancos, história contada em *Fruitville Station*.

Diretamente ligado ao escopo desta pesquisa, filmes de realizadorxs caribenhxs sobre sua região começam a emergir a partir das décadas de 70 e 80, posteriormente a cinemas afrodiaspóricos em países como Estados Unidos e Brasil.¹⁸¹ Até então, o Caribe vinha sendo receptor/consumidor e servindo de fonte para produções euro-americanas. A mudança se deu em momento de transformações e desafios na região. Condições políticas, econômicas e, mais especificamente, culturais tiveram papel nesse sentido. Articulações como as de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant (Martinica) culminam na publicação do manifesto *Elogio à Crioulidade (Éloge de la Créolité*, 1990), que remete à proposta de identidade caribenha crioula, a partir de Glissant, em sentido de pertença comunitária, ancestral, africana e afrodiaspórica de cosmovisões negras.¹⁸²

Em estudos acadêmicos sobre cinema, produções caribenhas – feitas em e por pessoas de países de Caribe geográfico – têm recebido pouca ou nenhuma atenção, de acordo com prefácio do livro *Critical Perspectives on Black Independent Cinema* (CHAM, 1992). Semelhante ao proposto pelo professor da Universidade de Howard (Washington D.C.), *cinemas afrodiaspóricos* brasileiros também têm recebido pouca atenção acadêmica e de crítica, importando mencionar *estranhamentos* no que diz respeito a sua estética e a seu interesse político-ideológico em produções da década de 50 em diante (MARTINS, 2014, p. 109). Arrisco dizer que tal estranhamento se deve à presença, em cinemas afrodiaspóricos, de cosmovisão africana¹⁸³ – confrontando a

¹⁸¹ Um marco no Brasil entre filmes em que tratamento dado a negrxs fugiu ao que era corrente no cinema nacional foi *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Até então, a única produção ficcional a refletir criticamente sobre negrxs no Brasil havia sido *Também Somos Irmãos* (1949), de Alinor Azevedo e José Carlos Burle, inspirado na vida do ator Grande Otelo (1915-1993). (CARVALHO, 2005, pp. 32-54)

¹⁸² Segundo Cham (1992, pp. 2-4), entre fatores que influenciaram o surgimento de filmes caribenhos nativos, ainda que sob condições política e economicamente difíceis, estão articulações em torno de pensamento e prática intelectual/política/literária de figuras como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Joseph Zobel, Edouard Glissant (Martinica); Jean Price-Mars, Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis (Haiti); C.L.R. James (Trinidad); Roger Mais, V.S. Redi, Louise Bennett (Jamaica). Reverberando por Latino-América, emergem Abdias Nascimento, na dramaturgia, e Zózimo Bulbul, no cinema. Sobre formulações que abordam panorama de intelectualidade artística afrodiaspórica de Caribe e Brasil, cf. “Abdias diaspórico: intelectualidade permeada de cosmovisões negras” (BRAGA, 2016b).

¹⁸³ Cosmovisão africana se desdobra em afrodiásporas a partir de seu princípio primordial: a tradição oral, na qual “o espiritual e o material não estão dissociados” (HAMPÂTÊ BÂ, 2010, p. 169). Ao lado desse princípio, encontram-se valores civilizatórios africanos, entre os quais: - Ancestralidade: identidade

cosmovisão liberal que nega a possibilidade de cosmovisões próprias (LANDER, 2005, p. 37).

Seguindo pegadas de Cham e Andrade Watkins (1988, p. 13), cinemas africanos e afrodiaspóricos fazem parte dos chamados “cinemas terceiro-mundistas” (“*third worldwide cinemas*”), segundo expressão usada pelxs autorxs. A partir deles, atribui-se “nova missão e nova perspectiva ao cinema, desenhada para trabalhar e promover interesses de sociedades e indivíduos historicamente oprimidos e explorados”, constituindo-se em “projeto atual de decolonização e autodefinição”. São cinemas de afirmação de vulneráveis e, portanto, de todas as minorias (PRUDENTE, 2015).

No tocante a cinemas feitos por realizadorxs negrxs no Brasil, esses têm início em meados dos anos 70, com produções de Odilon Lopes (*Um é pouco, dois é bom*, 1970), Zózimo Bulbul (*Alma no Olho*, 1974), Waldyr Onofre (*As aventuras amorosas de um padeiro*, 1976) e Antônio Pitanga (*Na boca do mundo*, 1978), todos eles atores que enveredaram pela direção cinematográfica (CARVALHO, 2005, pp. 83-94).¹⁸⁴

Mudanças no cenário da produção audiovisual brasileira e, em especial, editais governamentais lançados na última década¹⁸⁵ resultaram na realização de produções afrodiaspóricas de ficção por negrxs no país, e curtas-metragens têm sido a maioria entre essa produção. Entre os poucos longas-metragens realizados estão produções dirigidas por Adélia Sampaio (*Amor Maldito*, 1984), Joelzito Araújo (*Filhas do Vento*, 2004) e Jefferson De (*Bróder*, 2011). Nos últimos 15 anos, período em que é focada esta pesquisa, cinematografias afrodiaspóricas no Brasil incluem, em lista não exaustiva, trabalhos de Ari Cândido Fernandes (*O Moleque*, 2005), Juliana Vicente

individual ligada à história dos ancestrais; - Corporeidade: o corpo como primeira unidade de aprendizado e elemento de expressão; - Integração: fazer parte do todo, incorporar sem perder peculiaridades, interligação com os elementos; - Circularidade: horizontalidade nas relações humanas; - Comunitarismo: apesar da singularidade de cada pessoa, equanimidade entre participantes do processo; socializar sem hierarquizar contribuições. (ROCHA, 2009, pp. 84-86)

¹⁸⁴ Em perspectiva do cineasta e acadêmico negro Noel Carvalho, membro do coletivo Cinema Feijoadá (“um cinema brasileiro feito por negrxs”), *cinemas negros* são aqueles que encenam representações de relações raciais sem ser monopólio de um grupo étnico exclusivo. De tal perspectiva, a produção *Também Somos Irmãos* (1949), realizada por Alinor Azevedo e José Carlos Burle, diretores brancos, seria a primeira produção cinematográfica de *cinema negro* no Brasil (CARVALHO, 2005, p. 93).

¹⁸⁵ Em edições realizadas em 2012 e 2014, o edital Curta Afirmativo (MinC) patrocinou produção de mais de 60 obras audiovisuais de curtas e médias-metragens de diretorxs e produtorxs negrxs. Em 2017, o edital Longa BO Afirmativo selecionou três projetos de longas-metragens inéditos, de ficção, dirigidos por cineastas afro-brasileirxs e/ou negrxs, para patrocínio de até R\$ 1,25 milhão, em recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) do Ministério da Cultura. Fontes:

http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xLR9iTn/content/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/10883. Acesso: 26 Dez. 2017.

http://www.cultura.gov.br/outras-fases/-/asset_publisher/SgOmzwwsxf4S/content/edital-longa-bo-afirmativo-sav-minc/10883. Acesso: 26 Dez. 2017.

(*Cores e Botas*, 2010), Renato Candido (*Jennifer*, 2011), Renata Martins (*Aquém das Nuvens*, 2012), Viviane Ferreira (*Um dia de Jerusa*, 2014), Larissa Fulana de Tal (*Cinzas*, 2015) e Yasmin Tayná (*Kbela*, 2015).

O cinema é a “produção artística com menor diversidade cultural em termos mundiais”, e isso vale também quanto à participação de realizadorxs negrxs na indústria filmográfica. Para as “nações periféricas”, “apropriar-se da tecnologia da imagem” é um desafio ainda maior (BAMBA, 2007, p. 17). Uma das dificuldades, segundo o referido autor, diz respeito a financiamento para realização, distribuição e conservação de filmes, que requerem recursos dos quais esses países carecem. Ampliando essa reflexão, vale trazer argumento de Shohat e Stam (2006, p. 271), de que “civilidade cinematográfica” inalcançável exigida de cineastas do Sul hemisférico por parte do “sistema hollywoodiano-classista-eurocêntrico” teria a intenção de eliminar imagens produzidas a partir de formas de ser, estar de narrativas *outras*.

Entende-se que cercear produção e circulação de cinematografias na contramão de padrão euro-ocidental a partir de recursos financeiros é apenas uma das formas de silenciar narrativas *outras*, que colaboram para (re)construção de memórias e prescindem de novos estudos.¹⁸⁶ Em contraponto à contínua produção de racismos, narrativas afrodiaspóricas (de/com negrxs) acenam para produção de historicidades plurais:

O cinema negro surge como um fragmento narrativo de uma memória coletiva e das memórias individuais que nunca irão compor um discurso totalizante – pois existe, desde a sua mais longínqua origem, como um fragmento, como uma reminiscência de uma/milhões de história(s) apagada(s). (FREITAS, 2016)

Cinema Negro, em termo usado por Kênia Freitas, curadora da já mencionada mostra “Afrofuturismo”, envolve produções de estúdios comerciais e produções independentes. Escapando a discurso totalizante, aquebranta-se perspectiva de história única, pretensamente universal, que constrói imagem de Ocidente como padrão de

¹⁸⁶ Importante mencionar que, questionando estereótipos e reducionismos envolvendo branquitude, masculinidade, patriarcado, questões de gênero e racialização de negrxs, emergem representantes de linguagens fronteiriças em afrodiasporas do Norte – como produções de Isaac Julien (ver DIÁLOGOS, 2015, pp. 291-302) – e do Sul, a exemplo de Daniel Lima (*Invisíveis Produções*), curador da exposição *Agora Somos Todxs Negrxs?*, em que o uso do “x” demarca posicionamento político tanto quanto antipadronização binária de gênero. Reunindo 15 artistas/coletivos negrxs brasileiroxs durante a edição 2017 da Mostra Video Brasil, em São Paulo, a exposição incluiu ao menos três artistas mulheres – visto que outras figuram em coletivo – e uma artista transgênero, Jota Mombaça. Ver <http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs>. Acesso: 21 Dez. 2017.

civilidade a ser alcançado. Daí inferir que cinemas afrodiaspóricos (que incluem *cinemas negros*) caminhem em direção a cinemas pluriversais.

Sistemas de representação: identidades em questão

Grandes estúdios cinematográficos espalhados desde hemisfério norte para outras partes do globo têm pasteurizado representação de sujeitxs negrxs em estereotipagens que, em momentos diversos, chegam a utilizar atores/atrizes brancxs representando personagens negrxs (SHOHAT & STAM, 2006).

Pensar em práticas de representação implica pensar em posições das quais se fala ou se escreve – as posições de enunciação. Estudos de Hall apontam que, mesmo que façamos em nosso próprio nome, de nós mesmos e de nossa própria experiência, quem fala e o sujeito de que se fala nunca estão no mesmo lugar. Isso porque a identidade não é um fato histórico consumado que, em seguida, é representado pelos discursos cinematográficos. Identidade, sugere o autor, deve ser pensada como uma produção que nunca é completa, constituída dentro da representação, e não fora dela (HALL, 1992, pp. 224-225). É nesse sentido que

O “eu” que escreve aqui precisa ser pensado, ele mesmo, como “enunciado”. Nós todos escrevemos e falamos de um lugar e tempo particular, de uma história e cultura que é específica. O que dizemos está sempre “em contexto”, *posicionado*. Nasci e passei minha infância e adolescência em uma família de baixa classe-média, na Jamaica. Toda a vida de adulto tenho vivido na Inglaterra, na sombra da diáspora negra – “na barriga da fera”. Escrevo tendo ao fundo uma vida de trabalho em Estudos Culturais. Se este ensaio denotar preocupação com a experiência da diáspora e suas narrativas de deslocamento, lembre-se então que todos os discursos são “localizados”, e que o coração tem suas próprias razões. (HALL, 1992, p. 220-221)¹⁸⁷

Daí a premência em abordar políticas de representação em referência “a quem fala em nome de quem, como o faz e com que implicações” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 197).

¹⁸⁷ “The ‘I’ who writes here must also be thought of as, itself, ‘enunciated’. We all write and speak from a particular place and time, from a history and culture which is specific. What we say is always ‘in context’, positioned. I was born into and spent my childhood and adolescence in a lower-middle-class family in Jamaica. I have lived all my adult life in England, in the shadow of the Black diaspora – ‘in the belly of the beast’. I write against the background of a lifetime’s work in cultural studies. If the paper seems preoccupied with the diaspora experience and its narratives of dis-placement, it is worth remembering that all discourses is ‘placed’, and the heart has its reasons.” (grifos do autor)

Espacialidades afrodiaspóricas em temporalidades contemporâneas permitem aventar narrativas históricas que demandam contínuos estudos, tendo em vista momento de democratização quanto a processos de produção e de circulação de imagens – com tutoriais on-line e novos formatos de cursos de filmagem/edição – e incremento de uso de utensílios e ferramentas tecnológicas, com potencial de inclusão social de parcela – negra, pobre, periférica – da população antes excluída da possibilidade autoral em narrativas audiovisuais, a exemplo do que ocorreu na Nigéria, com pujante indústria fílmica, conhecida como Nollywood.

Regimes dominantes de representação têm nos sujeitado a experienciar-nos como “o outro”, por meio de narrativas que representam negrxs de forma a corroborar a experiência colonial (HALL, 2010, pp. 406-407). Em se tratando de cinemas afrodiaspóricos independentes, em contraponto a “cinema global”, cabe investigar como se manifestam processos de afirmação de identidades – pensando em identidade cultural como algo em processo, constituído dentro da representação; não como essência, mas posicionamento (HALL, 1992, pp. 220-225). Pensar em identidade caribenha implica revolver histórias híbridas de experiências coloniais. Hall (2010, pp. 406-407) aponta para a impossibilidade de localizar uma origem única para os povos do Caribe.¹⁸⁸ “Onde quer que encontremos diásporas, sempre se encontrarão esses complicados processos de negociação e transculturação que caracterizam a cultura caribenha.” (HALL, 2010, p. 409)¹⁸⁹

Nesta seção da tese, sondam-se articulações entre sistemas de representação e produção de significado em filmes analisados a partir de trilhas de Estudos Culturais britânicos em abordagens de Stuart Hall (1992, 2003, 2010).

Caribes extrageográficos em filmes afrodiaspóricos analisados

Navegando por cinematografia selecionada nesta pesquisa, testemunha-se fabricação da farinha de mandioca em ato comunitário e artesanal na primeira cena d’*O Tempo dos Orixás*. A casa de farinha está disposta em interação com todos os seres

¹⁸⁸ Lembrando que povos originários constituem o primeiro grande trauma da região, deixando de existir fisicamente na maior parte do Caribe, ficando sua presença simbolizada. Caso de nação indígena arauaque, que sustenta o escudo de armas da Jamaica, como aponta Hall (2010); caso de caboclos/nativos, presentes em espiritualidades afrodiaspóricas.

¹⁸⁹ “[...] *dondequiera que uno encuentre diásporas, siempre encontrará precisamente esos procesos complicados de negociación y transculturación que caracterizan a la cultura caribenha.*” Nota: *transculturação*, em noção de Fernando Ortiz (1983 [1963], p. 90), expressa diferentes fases de processo transitivo de uma cultura a outra. Processo esse que implica uma parcial *desculturação* e a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam denominar-se *neoculturação*.

vivos, unindo pessoas, animais, natureza, tempo. Um cachorro vira-lata está deitado preguiçosamente no chão junto das mulheres que ali trabalham, como parte integrante da comunidade.

Na cena 4, dona Rosa cuida do machucado do neto com o uso de planta conhecida como mastruz¹⁹⁰, buscada na mata ao redor de sua casa, acompanhada por reza propiciatória de cura. Uso do que é simbólico (reza) se faz tão importante quanto o do que é concreto (planta) para restabelecimento de saúde física-espiritual, inter-relacionadas, em contraposição à noção do *religare* presente em língua/cultura euro-ocidental latina.¹⁹¹

Na cena 11, acompanha-se momento ritual de transe espiritual da menina Lili em sua feitura no candomblé.¹⁹² O transe corpóreo-sensorial acontece *em comunicação* com o transcendente-simbólico por meio de atabaques tocados por ogãs/tata kambondos, acompanhados de passos de dança que reproduzem mitologias de divindades. Sodré fala em transe como sinônimo de incorporação (termo rejeitado por quem vê a energia transcendente emergindo do corpo dx filhx de santo, e não externa a ele). O autor entende como “uma experiência de passagem de um plano para outro, como a vivência somática de um princípio cósmico que permite, graças aos ciclos repetitivos da cosmogonia, reinterpretar-se, no aqui e agora do rito” (SODRÉ, 2015 [1999], p. 209).

Daí entendimento de que a “incorporação” da divindade por parte de iniciadx “será sempre uma ponte entre o individual e o coletivo, entre o mito e o aqui e agora histórico”, não havendo, para o transe, “razões explicativas últimas” fundamentadas na biologia ou na psicologia, mas “tão só radicalidade ética” (SODRÉ, 2015, p. 210). Essa “radicalidade ética” se traduz em lógica de interação entre indivíduo, mundo e cosmo,

¹⁹⁰ A *Chenopodium ambrosioides*, em estudos científicos euro-ocidentais, tem uso medicinal no Brasil de forma ininterrupta desde trocas interculturais entre povos originários e africanos. A planta, nativa de América Central-Sul, também é conhecida como menstruz. Suas folhas cicatrizam machucados por conter grande quantidade de óleos essenciais. Além disso, é um vomitivo e também um vermífugo (SILVA, 2013, p. 119). O autor explica que, em culturas indígenas diversas e em culturas africanas em geral, “é subentendido que as doenças são causadas por forças externas [...] que provocam desequilíbrio corporal e, conseqüentemente, doenças”. Daí a função de purificadores encontrada em remédios vomitivos presentes também em cultura de povos de região pré-conformação de Europa. Fonte: <http://www.saudedica.com.br/os-10-beneficios-do-mastruz-para-saude>. Acesso: 07 Fev. 2016.

¹⁹¹ *Religare* implica ideia de re-união entre seres humanos e cosmos que, dessa perspectiva, estariam separadxs. Diferente do que ocorre em “comunidades litúrgicas afro-brasileiras”, conforme Sodré (2015, pp. 195-196), a que ele se refere como comunidades “mítico-religiosas”, nas quais mito é uma das expressões de patrimônio simbólico amplo.

¹⁹² Sobre o termo feitura, “‘fabrica-se’ culturalmente o sujeito da iniciação” por meio de “pacto simbólico” entre divindade e iniciadx, em que o primeiro “diz seu próprio nome e o segundo se compromete a celebrá-lo, a cumprir suas obrigações ritualísticas” (SODRÉ, 2015, p. 210).

“aceitando o jogo do móvel equilíbrio para a *unidade*, sempre refeita, da pessoa” (SODRÉ, 2015, pp. 211-212, grifo meu).

As cenas 1, 4 e 11 apontam para caribeanidade afro-brasileira como uma das possibilidades de ser-estar afrodiaspóricas, presente em *locais* do Brasil em que corpos expressam o transcendente por meio de gesto, música e dança em semiologia corpórea indissociável de ontologia primordialmente espiritual (IROBI, 2012, p. 276).

Em simbólico afrodiaspórico das cenas em questão, observa-se *ordem cósmica africana* em que todos os seres interagem em parceria simbólica, havendo a reafirmação de princípio em que a totalidade dos seres é simultânea (SODRÉ, 1994, p. 123). Quando a menina Lili ouve e vê a figura de Exu, que fala somente a ela por mensagens cujas comprovações sensoriais vão se fazendo presentes (cenas 5, 8 e 9), pode-se notar a existência de formas de comunicação complexas e eruditas, das quais partilha quem passa por processos de iniciação em práticas culturais negras de afrodiásporas (SODRÉ, 1994, pp. 128-129). Imagens e sons dessa natureza denotam linguagem sensorial-simbólica em inter-relações entre Áfricas, Américas, Europas, em Caribes culturais em que matrizes orais resistem a letramento ocidental.

Gestos e sons comunicam sem palavras em momentos distintos de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*. Na cena 11, quando da chegada de Gegê ao aeroporto de Montreal, a câmera mostra a fila de passageirxs que aguardam término de longa entrevista conduzida por funcionário da imigração canadense com Gegê. Ao vê-lo ser liberado, as pessoas emitem um uníssono “Aaaahhhh”. Algumas chegam a levantar ambos os braços e baixá-los, batendo com as mãos nas pernas, como sinal de “até que enfim”. Na cena 15, Gegê leva a mão à cabeça e arregala os olhos, em gesto de preocupação, antes de se “comunicar” verbalmente com ministro que fala em programa de TV. Na cena 28, o jovem haitiano encontra-se novamente com os olhos arregalados, dessa vez, diante de surpreendente empreitada de sedução por parte da vizinha canadense, Denise. Depois de esquivar-se da vizinha, encontra-se acuado em canto do quarto em momento que precede a partida dela. Inicialmente com a mão espalmada em sua direção, leva a mão à cabeça, esfregando-a para frente e para trás, em gesto de preocupação e apavoramento, sem dizer palavra.

Na cena 7 de *Parish Bull*, Michael faz um “galanteio barato” a uma colega de trabalho. Ao expressar sua desaprovação à atitude dele, ela provoca um estalido da língua entre os dentes para, em seguida, rejeitar verbalmente a cantada, uma vez que havia sido “dispensada” por Michael na semana anterior. Na cena 24, a mãe de Selena

faz cara de espanto ao ouvir de Michael que havia saído com sua filha, morta há um ano: sua sobrancelha se arqueia, toda sua expressão facial se levanta quando ela leva as duas mãos ao rosto, boquiaberta e com os olhos arregalados na direção do rapaz.

Nota-se uso de comunicação linguística-gestual em Caribe cultural nas cenas dos filmes haitiano e jamaicano aqui mencionadas. Servindo de invólucro de memória da comunidade, corpos performáticos socializados em vivências comunitárias carregam universo simbólico afrodiáspórico em linguagem gestual e sonora que dispensa, muitas vezes, linguagem verbal.

Vegetação compõe número significativo de cenários em *Teorema*, invadindo áreas tidas como urbanas, enquanto o chão que se vê é de terra batida, como nas cenas 12 e 29. O que remete a Caribe na fotografia de *Teorema* é menos a paisagem enquanto parte de ecossistema, isoladamente a modo de vida local, e mais a vegetação enquanto parte integrante de universo simbólico-cultural, como em referência a uso de planta para cura (cena 44) e a sistema de crença em integração seres humanos-natureza simbolizado por *Regla Ocha*, em presença de Oxum, nas cenas 28 e 41.

A partir das referidas cenas, des-silenciam-se continuidades culturais caribenhas no Brasil, a partir de Norte, Nordeste e Rio de Janeiro (GLISSANT, 2013; BENÍTEZ-ROJO, 2009), acompanhando-se *transculturações* e *crioulizações* (GLISSANT, 2013, pp. 17-27)¹⁹³ de Caribe geográfico em reelaborações culturais estendidas a diversas linguagens a partir de corpos imersos em universos culturais simbólicos, além racionalismo euro-ocidental.¹⁹⁴

¹⁹³ Noção que acompanha percursos de línguas crioulas do Caribe, em que elementos culturais “se imbricam e se fundem um no outro para dar nascimento a algo imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula” (GLISSANT, 2013, p. 17).

¹⁹⁴ Ocidente, para Hall (2016a, pp. 235-290), é um conceito histórico e não geográfico. Ocidental se refere à sociedade desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna e também como um conceito, uma ideia. Pela ideia de Ocidente, (1) classificam-se sociedades em “ocidentais” e “não ocidentais” (imposição de uma estrutura de pensamento); (2) *representa-se*, em linguagem verbal e visual, uma “figura composta por diferentes sociedades, culturas, povos e lugares”, funcionando como um *sistema de representação*; (3) fornece um “modelo de comparação” entre sociedades diferentes, auxiliando a explicar a *diferença*; (4) possibilita “elaborar critérios de avaliação contra os quais outras sociedades são classificadas e em torno dos quais sentimentos positivos e negativos se acumulam (Ocidente = desenvolvido = *bom* = desejável; o ‘*não Ocidente*’ = subdesenvolvido = *ruim* = indesejável)”.

Matrizes orais, razão corpórea¹⁹⁵

Não há vida fora de experiências comunitárias quando o meio se constitui de povos de matrizes orais. Tradições se materializam e se atualizam via oralidade. Como alerta Martins (2014, p. 142), “para compreender os valores das sociedades orais é necessário aproximar-nos de modo de pensar oral, de seus provérbios, musicalidades, ritmos, danças, performances, cantos e contos”. Isso implica falar em forma de razão que não se separa do corpo, em enigmas, charadas, adágios – metáforas que tanto podem ser verbais como musicais, visuais, gestuais (ANTONACCI, 2016a, pp. 281-313), pensares que se articulam por imagens concretas, e não por abstrações teóricas.

Do filme *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, depreendem-se momentos nessa direção, tal como conversa que acontece quando Gegê treina boxe, dizendo ao amigo Raymond que a loira que está buscando no Canadá não se trata de uma mulher, mas sim de metáfora para a América – que planeja e tem convicção de que vai conquistar, preparando-se incansavelmente para esse fim. Convicção que não é abalada ao ouvir do amigo sobre improbabilidade de oficiais da imigração liberarem a entrada de turista sem dinheiro naquele país (cena 5).

Treinar boxe é metáfora para preparação que não é muscular apenas, uma vez que não é a força física que lhe permitirá burlar o rigor na entrada de imigrantes africanxs/afrodiaspóricxs no país norte-hemisférico, não é isso que vai ajudá-lo no momento de responder às perguntas do oficial de imigração canadense. Como se vê na cena 11, sua perspicácia e maneira de informar sobre o seu propósito tornam sua argumentação persuasiva. A cena impele a pensar em situação impensável, de perspectiva racional-ocidental, quando da liberação da entrada de Gegê no país, e aí mesmo nota-se insurgência de narrativa fílmica afrodiaspórica.

Ainda na narrativa haitiano-canadense, vê-se Porto Príncipe em que a população haitiana vivencia uma arquitetura própria na construção de moradias, como apresentado na fachada da casa de pedra onde Fanfan recebe a ex-namorada quebequense que vai a seu encontro no Haiti (cena 42); população que “se vira” usando telhas de zinco como abrigo em meio a construções inacabadas (cena 7), na ausência de outros materiais para

¹⁹⁵ Na contramão do incorpóreo do pensamento euro-ocidental, Antonacci (2016) usa o termo razão corpórea. Em outra perspectiva, uma “gnosologia liminar está emergindo na interseção da epistemologia ocidental e do saber não ocidental, sendo caracterizada como ‘sabedoria’ pela primeira” (MIGNOLO, 2003, p. 396).

cobrir casas. Sabem fazer com as próprias mãos¹⁹⁶, sem compartimentação ocidental que objetiva especialização profissional em sistema que fatia o conhecimento em áreas seccionadas (HAMPÂTÉ BÂ, 2010). Trata-se de região cultural em que a multifuncionalidade humana está presente como forma de conhecimento integral, valorizada em tradição oral-corpórea: a da formação para a vida em todas as suas esferas, em sua magnitude, em viveres de universo simbólico comunitário.

Forma comunicacional de matrizes orais pensadas *em relação* com culturas letradas permite aproximações à noção de *Relação* de Glissant (2013, pp. 45-46), segundo a qual, “para que haja *relação*, é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro”. Em entrevista do diretor Dany Laferrière, também autor dos diálogos do filme *Comment conquérir l’Amérique en une nuit*, é possível pensar a desconstrução de olhares racializados sobre o *outro*:

Quando um escritor europeu descreve uma maçã, não focamos nossa análise no que a maçã significa de forma literal. Por que isso se dá quando se vê uma manga em textos de escritores do Hemisfério Sul? Se você descreve uma manga, você deve ser um escritor *créole*. Para mim, manga é uma metáfora e não uma fruta. (LAFERRIÈRE, 2013, p. 177)¹⁹⁷

O mote de narrativa afrodiaspórica que parece ser uma fruta, em perspectiva euro-ocidental, em realidade equivale à simbologia que deveria ser levada em consideração. No filme haitiano podem-se metaforizar pimentões, banana-da-terra, inhame, ingredientes caribenhos que compõem o jantar preparado por Fanfan ao sobrinho recém-chegado e às vizinhas quebequenses. Nesse sentido, Fanfan estaria semeando, frutificando com alimentos caribenhos sua relação com mulheres canadenses.

Estaria também se valendo de referencial cultural de tradições afrodiaspóricas, em que cada alimento está relacionado a energias da natureza em direção a equilíbrios mediante trocas simbólicas: a forma de cozinhar alimento relacionado a determinadas

¹⁹⁶ Uma vez que o conhecimento elaborado nessas culturas prescinde as invenções/ teorizações/ tecnologias do dominante. Nos bairros das periferias de São Paulo, de onde provenho e onde a imigração nordestina está muito presente (caso de minha própria família), é comum se ouvir “tal pessoa não tem estudo, mas sabe construir uma casa inteira, do fundamento ao teto”.

¹⁹⁷ “When a European writer describes an apple, we don’t focus our analysis on what the apple means to his larger literary oeuvre. Why is it we only see that mango in writers from the Southern Hemisphere? You describe a mango, you must be a Créole writer. Everyone has the right to describe a mango. To me, the mango is a metaphor and not a fruit.”

energias e alimentar-se deles revitaliza força simbólica de falares afrodiaspóricos. Inhame, em sistema de crença afro-brasileira, é alimento ligado a Ogum/Nkossi, energia masculina ligada ao metal, à metalúrgia e à agricultura; à abertura de caminhos e ao frutificar da terra. Na cena 20, o tio insinua ao sobrinho, em ensinamento empírico, que para as mulheres haitianas sua comida não significa muito. Mas para as mulheres canadenses, vira um banquete.¹⁹⁸ Infere-se que em regiões afrodiaspóricas, haitianas esperam isso de um homem. O preparo da refeição de homem interessado em uma mulher simbolizaria cuidado; ainda simbolizaria o “preparo da cama” para o ato amoroso, que precisa ser guarnecido de sabor/energia/sustância.

Regimes de oralidade versus letramento euro-ocidental

Quando, na cena 7 de *O Tempo dos Orixás*, a menina Lili responde negativamente a uma solicitação da avó, a mãe, chamando-lhe atenção, diz “Menina, se respeite”. Em linguagens sob regimes de oralidade, não se apartam falares em norma culta e popular. Regência verbal de letramento euro-ocidental não dita normas para conjugação do verbo “respeitar”. Em gramática própria de universos culturais simbólicos de afrodiáspora do quilombo de Lagoa Santa¹⁹⁹, em Ituberá, saltam aos olhos e ouvidos saberes provenientes de universos simbólicos, ensinamentos que se apre(e)ndem em vivências corpóreo-sensoriais, como o aprendizado de Lili nesta cena. Do respeito com que uma criança deve se dirigir às pessoas mais velhas apreendem-se formas de ser e estar *outras*, em afrodiásporas que confrontam individualismo e racionalismo instrumental.

“Maneiras peculiares” ou “idiossincráticas” foram observadas por Bamba e Meleiro (2012, pp. 9-16), buscando nomear diferenças presentes em cinemas afrodiaspóricos. Esta tese encampa exercício de buscar termos que façam jus a

¹⁹⁸ Como é próprio de concepção familiar de matriz africana, em que a figura do tio pode ser tão ou mais forte que a figura do pai, uma vez que transmissão de experiências/saberes se dá intergeracionalmente, e não em concepção de família nuclear apenas (Cf. HAMPÂTÉ BÂ, 2010).

¹⁹⁹ *O Tempo dos Orixás* foi filmado no quilombo de Lagoa Santa. Segundo historiador Egnaldo Rocha da Silva (2011), “o fenômeno do aquilombamento e da resistência à escravidão foi muito forte e se fez presente por essas bandas como em nenhuma outra região da Bahia”, perpetuando, nos dias de hoje, “a luta por liberdade, pelo direito à existência física e cultural, constantemente ameaçada pela espoliação de seus territórios tradicionalmente ocupados”. Atualmente, no Estado da Bahia são 258 comunidades remanescentes quilombolas, e no território do Baixo Sul encontram-se mais de 40 dessas comunidades. No município de Ituberá são cinco as comunidades até o momento certificadas pela Fundação Cultural Palmares: comunidades de Lagoa Santa e Ingazeira, certificadas em 2005; Brejo Grande (Campo do Amâncio) e São João de Santa Bárbara, em 2006; e, Cágados, em 2007. Nelas “encontram-se vivas práticas culturais que evidenciam a ancestralidade negra desses grupos”, como Samba de Roda e Marinheiro. Silva, que faz parte da comunidade, dirigiu o documentário *Nós e Eles* (2017), sobre a titulação e demarcação desse território quilombola.

realocamento do Ocidente assim como ao reconhecimento, por parte do universo letrado, do simbólico e epistêmico presentes entre civilizações de *matrizes orais* africanas, afrodiaspóricas e ameríndias, até então entendidas enquanto o “Resto” do mundo.²⁰⁰ Em regimes de oralidade, remete-se ao corpo – e não apenas à fala – como veículo de memória:

No continente africano e em muitas partes da África diaspórica, a dança acompanhada pela música representa a arte suprema, a arte por excelência. Isto ocorre porque a dança é concebida como uma forma de instrução sinestésica, sendo o principal meio para a codificação da percepção do nosso mundo interior e exterior, nosso mundo transcendente, nossa história espiritual; a memória em sua complexidade histórica. [...] o corpo é o instrumento essencial para desenvolver, articular e expressar todas as ideias, assim como para veicular toda arte, seja a música, o drama, a literatura, mensagens eletrônicas, o teatro, celebrações ou carnaval. (IROBI, 2012, p. 278)

Dançar é mover-se em consonância com tempo/espço e integrar-se a tal consonância. Dançar é “agorificar”, trazer-se de corpo e alma para o “aqui e agora”, constituindo-se em *expressão terapêutico-orgânica* que extrapola necessidade de um profissional orientado por abstrações teóricas e conceituais euro-ocidentais. É dramatizar memórias, sentidos de existência. É expressar, corporalmente, sentidos que emanam em inter-relações comunitárias em reflexão baseada em como se relacionam *letramento ocidental e regimes de oralidade* em produções audiovisuais estudadas.

Em *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, Fanfan dança ao som da música de Boukman Eksperyans²⁰¹ enquanto cozinha caranguejos, observado pelo sobrinho, que “estranha” encontrar o tio em tamanha sintonia com a cultura haitiana, estando já há mais de duas décadas fora daquele país (cena 14). O preparo e apresentação de um prato próprio de regiões insulares, em que a cultura se dá em sinuosidades perante o ato de alimentar-se com as mãos, denota diferença cultural tida como “vulgar” em perspectiva

²⁰⁰ “O resto” é empregado em noção de Hall: com o advento *global* da Era Moderna (dominada pelo Ocidente), o *Ocidente e o Resto* tornaram-se “lados opostos de uma moeda”. A exclusividade do Ocidente teria sido, em alguma medida, produzida por contato e autocomparação da Europa com sociedades não ocidentais (“o resto”), que apresentam “histórias, ecologias, padrões de desenvolvimento e culturas diferentes do modelo europeu”. (HALL, 2016a, p. 317)

²⁰¹ Conforme mencionado com mais detalhes anteriormente, grupo haitiano do gênero *mizik rasin* (“música de raiz”) foi criado no fim da década de 70 por Theodore “Lolo” Beaubrun, mas cujas atuações ao vivo tiveram início nos anos 80, lançando seu disco de estreia em 1991, *Vodou Adjae* (Mango Records). Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Boukman_Eksperyans. Acesso: 26 Fev. 2017.

euro-ocidental.²⁰² A *estranheza* que se dá entre os dois *conterrâneos* da cena descrita equivale a conflito entre *tradição* e *modernidade*. Excerto de Homi Bhaba remete à reflexão:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 2013, p. 21)

Gegê tem sido exposto a tais embates desde sua chegada a Montreal. Outras cenas já o haviam deixado confuso, impelindo-o, instruído pelo tio, a rever ideias pré-concebidas a respeito do que encontraria em um país de Primeiro Mundo. Questão cultural do paladar aparece nesse contexto, relacionada a preparo e compartilhamento de crustáceo. Para o preparo, é preciso colocá-lo vivo na panela, *quebrando-se tabu* que civilização euro-ocidental cristã postula a seres vivos sacrificados *manual/artesanalmente* para servir de alimento, desassociando a existência de abatedouros industriais de práticas artesanais de consumo animal.

Em *Parish Bull*, a mímica facial de Michael é quase uma pantomima. Cada pedaço de seu rosto se mexe, da testa ao queixo, quando suas emoções se alteram. Quando sorri, o movimento ascendente das bochechas move cada músculo de sua face. Quando está surpreso, a sobrancelha franzida se fecha, trazendo seus músculos faciais em direção ao terceiro olho. Quando se espanta, o esbugalhar dos olhos estica cada centímetro de sua pele em direção às orelhas (cenas 21, 24 e 29). Desde *escritas performativas*, gestual e mímica compõem formas outras de comunicação. Formas de comunicação que não se querem contidas, mas expressivas, em contraponto a corporeidades disciplinadas para individualismos.

Em *Teorema*, o avô de Eusébio trata o neto por “velho”, um trato de respeito e também de intimidade das relações familiares, indicativo de proximidade. Eusébio, por sua vez, cuida do avô como se cuida de uma criança (cena 14). As imagens mostram que, na casa, os poucos móveis existentes são antigos. O rádio, mantido ligado

²⁰² Estudando a gastronomia como marcador de diferença cultural, Achinte (2014, pp. 57-64) discute tentativa de impor padrões alimentares e práticas culinárias no “Novo Mundo” por parte da Europa, em detrimento de comidas e produtos alimentícios locais. “Geopolítica gastronômica”, da perspectiva do autor, contribui para edificar a pirâmide de hierarquização social que, a partir de sistema colonial, se dá por cor da pele e ideia de raça, instituídas a partir do século XIX.

transmitindo notícias do país, tem características que remetem às origens desse utensílio eletrônico, confeccionado “à moda antiga”, com madeira e largas medidas. Em cosmologia ocidental, o *passar do tempo* quer ser evitado, controlado; em contraposição à cosmovisão africana, em que o tempo cíclico *ensina* a respeitar os ciclos da natureza, a ver *beleza* no envelhecimento e aceitá-lo enquanto sinônimo de sapiência. O simbólico da passagem do tempo está em reverência e respeito ao velho.

Em *O Tempo dos Orixás*, dona Rosa profere reza que acaba por ensinar à neta, oral e corporeamente, a reza que propicia manutenção do equilíbrio na comunidade (cena 8). No filme, a transmissão de conhecimento intergeracional acena para papel social ativo de pessoa mais velha. Com três gerações de uma mesma família, mantém-se retransmissão de conhecimento ciclicamente, em pedagogias que invocam energias do plano invisível, em corrente cósmica que permite o equilíbrio da comunidade. Ritualizar corpóreo-sensorialmente momentos de aprendizado possibilita mudanças em etapas da vida em que aprendizado em senso de responsabilidade de vida comunitária se elabora gradualmente.

Linguagens corporais comunitárias fluem em *O Tempo dos Orixás* em cenas como da oferenda levada ao mar para Iemanjá (cena 14)²⁰³ e da cerimônia de iniciação de Lili (cenas 10 e 11). Em ambas, membros da comunidade, cantando e dançando em atos ritualizados, performam a coreografia em contraponto a exercícios coloniais que traduzem ritualidades como sinônimo de superstição ou de magia negra.

Performatividades marcam continente africano e diásporas, compondo narrativas de *cinematografias negras*²⁰⁴ em compassos de *diferença cultural*, atravessadas por *tradição oral ancestral*. Daí, conhecimentos são transmitidos “de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010). Transmitem audiovisualmente porque usando todos os sentidos de potencial humano. Herança ancestral que se atualiza em *memória viva* de África e de afrodiásporas, em linguagem de performance corpóreo-gestual, com a qual gêneros musicais, dramaturgias, estilos de dança seguem surgindo. *Samba, jazz, reggae, rumba, calypso, hip hop, raggaeton*²⁰⁵ e

²⁰³ Convém pontuar que, pela comida ofertada, povos *bantu* entram em “comunhão vital”, reafirmando a vitalidade entre quem oferece e quem recebe a oferenda. (ALTUNA, 2014, p. 446)

²⁰⁴ Em referência a cinematografias na contramão, relacionadas a concepções de mundo e formas de vida de povos negros.

²⁰⁵ Mescla de *reggae* e *rap*, originada em meados dos anos 1990 entre Panamá e Porto Rico. O gênero, que se utiliza de muitos termos do chamado *spanglish* (hibridismo linguístico de hispânicos na América), ganhou vulto principalmente em Cuba (GUERREIRO, 2010, p. 141). Nota: em *Teorema*, *reggaeton* aparece na trilha sonora em situações marcadas por alaridos, conforme atentou o prof. Dr. Julio Moracen

*dança do passinho*²⁰⁶ são alguns exemplos de tendências compartimentais em geografias extraocidentais.

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano de humanos e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular do mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169)²⁰⁷

O ser humano particular de que fala Hampâté Bâ (2010) advém de cultura imersa em universo simbólico corporal-sensorial-comunitário. Em contraponto à lógica cartesiana de “penso, logo existo”, o conhecer africano e diaspórico ganha expressão em imagens e interação de viveres comunitários: “danço, logo pertenço”, como diz provérbio africano citado por Mukuna (2006, pp.152-189), que faz lembrar Fanfan dançando enquanto cozinha na cena 14 de *Comment conquérir l’Amérique en une nuit*.

Em *Teorema*, a rítmica corporal-comunicacional de jovens cubanxs permite vislumbrar energias de corpos imersos em razão sensível, interagindo vigorosamente. Nas cenas 5 e 6, grupo de jovens, ao entrar e se acomodar em ônibus lotado, encena corpos que se tocam, esbarram-se, em constantes atritos. Do fundo do ônibus, a câmera mostra xs jovens entrando no transporte público enquanto tentam passar entre as pessoas para encontrar espaço no veículo. Som de música *rap* acompanha a cena, além de muitas vozes de pessoas que falam alto. Demais passageirxs também se ajeitam para que elxs passem e se acomodem. Confluência de vozes, palmas, estampidos, linguagem gestual e onomatopeias marca comunicação nessa cena.

Dinâmicas de corpos socializados em *regimes de oralidade* ensejam pedagogias na contramão de civilização euro-ocidental, em encontros interculturais caracterizados por polirritmias oriundas de África *bantu* (MUKUNA, 2006) para as Américas.

durante exame de qualificação, demarcando diferenciação com cenas em que se ouve *rap* no filme, momentos em que letras das músicas impelem a reflexões.

²⁰⁶ Tendo ficando nacionalmente conhecido como “dança do passinho”, esse estilo surge nos bailes funk do Rio de Janeiro com o nome de “passinho foda”, no início dos anos 2000. No Jardim Romano (São Miguel Paulista), surgiu uma variação da dança, com “passos leves, suaves utilizações de saltos, braços livres com uso de break, dubstep, passos de robô e funk”, conhecida como “passinho do romano”. Vale a pena notar o que diz a antropóloga Mylene Mizhari (*apud* KONDZILLA, 2017) no que se relaciona às *escritas performativas* presentes em carnavais afrodiaspóricos: “Em ambas as danças vemos o elemento de deboche, de ironia, e mais ainda de jocosidade, de querer provocar o riso.” Fontes:

KONDZILLA. As danças que marcaram o movimento funk. 18/07/2017. Disponível em: <http://www.kondzilla.com/dancas-que-marcaram-o-movimento-funk>. Acesso em: 15 Jan. 2018

https://pt.wikipedia.org/wiki/Passinho_do_Romano. Acesso: 15 Jan. 2018.

²⁰⁷ Grifos do original.

Cosm visões negras versus universalidade branca

Na cena 9 de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, observa-se novamente *entremeio* comunicacional próprio de sociedades marcadas por linguagem simbólica: Gegê está partindo do Haiti rumo ao Canadá quando Raymond lhe pergunta se não tem medo do inverno canadense, ao que responde rindo: “Disseram que um homem branco que chegou da Europa ao Haiti desapareceu [supostamente, derretido] ao sair à rua” (cena 9). A frase conforma um enigma e sua decodificação, por parte de interlocutor, dinamiza comunicações comunitárias.

Na cena 39, Candice inicia conversa com Gegê, chamando-o de “homem que vem de nenhum lugar”. Ao perguntar se ele gosta de seu penteado, ouve Gegê compará-la com a irmã dele, dando continuidade à brincadeira iniciada na primeira parte da corrida. Diz que é negro por causa do pai, ao que Candice deduz ser seu pai senegalês ou haitiano. Frente ao “Não, não, não, meu pai é suíço”, Candice responde não estar conseguindo se situar e desiste de tentar adivinhar.

Gegê, então, explica: “Minha mãe obteve nacionalidade norueguesa e meu pai, suíça. Mas obter naturalidade não faz delxs brancxs.” Rindo, Candice diz entender que Gegê está a dizer que tudo é uma questão de cor ou de raça, e concorda. Quando pergunta por que a comparou com a irmã, ele responde que é porque a irmã lhe pergunta a mesma coisa cada vez que vai ao cabelereiro. Na corrida em que conduz Candice, Gegê a faz rir inúmeras vezes. As imagens do trecho descrito conduzem espectadorxs a ampliar compreensão da cena 39 além diálogos; recorrendo a enigmas e charadas provocadoras de reações físicas e emocionais que se estendem para músculos faciais e demais movimentos gestuais dxs personagens.

É possível entrever experiências dialógicas orais no lugar de práticas discursivas, pois a noção de *episteme da oralidade*, de que fala De B'éri (2013, p. 109), advém do fato de “verbo” estar presente antes de o pensamento ser palavra. Conforme De B'éri (2013, p. 109), a complexidade de pensar *episteme da oralidade* (*l'épisteme de l'oralité*) encontra-se em capacidades culturais nem sempre perceptíveis de forma racional. Configuram “espaços de invisibilidade”, sobre os quais precisamos nos debruçar, principalmente por fazerem parte de bases do viver cotidiano de africanxs que estão há décadas fora da África. Entremeios comunicacionais entre Gegê e Fanfan trazem à tona a complexidade de pensar *episteme da oralidade* que escapa ao racional, mas que a encenação encarrega-se de expressar.

Em *O Tempo dos Orixás*, frutas *in natura* são preparadas²⁰⁸, dispostas em balaios de palha²⁰⁹ e ofertadas a Iemanjá. O toque tátil de folhas verdes é mostrado em cena de banho de limpeza espiritual de Lili: imagem que surge dentro de água doce mostra a menina, trajando vestido branco, ladeada por filhas de santo, estas em trajes de baiana também na cor branca e com fios de contas coloridos no pescoço ou atravessados no peito, portando feixes de folhas verdes nas mãos, voltadas na direção do céu, enquanto caminham. A câmera conduz olhar do telespectador da água para terra/ar, em lógica de *unidade cósmica* – na qual seres humanos se veem em inter-relação com reino animal, mineral e vegetal –, em que as três pessoas aparecem de forma desfocada, como se a imagem estivesse atravessada por labaredas de uma fogueira. A figura de Oxum é mostrada dentro do rio. Ali, vê-se uma jovem mulher negra vestindo roupa de cetim em cor dourada e com detalhes em palha. Seus adornos são compostos de colar de miçangas, pulseiras de metal dourado (simbolizando ouro) e colar de pérola, em vestes que simbolizam união entre reinos vegetal (palha e tecido), mineral (ouro) e animal (pérola, proveniente da ostra, uma concha marinha).

No filme baiano, as figuras de Exu, Iemanjá e Oxum têm papéis centrais. No filme (cenas 3, 5, 8 e 9), Exu²¹⁰ aparece simbolizado como uma criança negra do sexo masculino, paramentada com roupa e chapéu nas cores preta e vermelha com detalhes em dourado, chapéu que traz penas simbolizando o galo, animal do orixá em mitologia iorubá. Uma vez mais, as vestes de orixá são representadas unindo elementos de três reinos distintos: vegetal, mineral e animal. Similitude de *Nzila* (em perspectiva congo-angola), Exu é sinônimo de movimento, de dinamismo: sem o “sopro” de vida de Exu, presente na respiração, o corpo humano seria inanimado.

Imagens do filme denotam tal característica ao fazê-lo surgir na tela a partir do ar, tanto por aspectos visuais como sonoros: pequenas penas pretas, vermelhas e brancas parecem trazidas pelo vento, acompanhadas do tilintar de sinos e de uma sonora risada, marca de Exu. O patrono da comunicação é o orixá das charadas, para as quais existe

²⁰⁸ Frutas oferecidas a orixás, inquices e voduns passam por banho ritual sagrado, conhecido como banho de *jinsaba* (candomblé congo-angola) e banho de *abô* (candomblé nagô). O banho é preparado por membro da comunidade especialmente iniciado para tal, utilizando ervas, folhas e cantos propiciatórios.

²⁰⁹ Em cosmovisão africana, palha representa ancestralidade por analogia relacionada à condição viva do vegetal que transmuta do verde ao estado seco mantendo, no entanto, materialidade nessa condição e metaforizando presença física de ancestral.

²¹⁰ Nos créditos do filme, Elegua é a nomenclatura usada para se referir à divindade que aqui chamo de Exu. Acredito que a escolha de Eliciana Nascimento se deva ao fato de que a diretora segue religiosidade de matriz africana de Cuba, e não do Brasil. Somado a isso, o filme foi produzido a partir dos Estados Unidos, onde religiosidade afrodiáspórica provém, em grande parte, do Caribe.

mais de uma resposta, levando a pensar em cognição a partir de razão que não guarda verdades absolutas. Daí sua marca ser o riso. Com Exu, apreende-se que, para aprender, é importante rir – inclusive de si mesmo. Em cosmologias afrodiáspóricas, rito espiritual-religioso, ainda que circunspecto, é sinônimo de celebração com espaço para o riso.

Em vivências da personagem Lili (cenas 10 e 11), por meio de experiência transcendente das demais cenas, pode-se falar em aprendizados que se dão a partir de *afroepisteme musicosmodançante*.²¹¹ Atribuo essa denominação à episteme marcada por conhecimento que se configura corpóreo-sensorialmente, em experiência de troca de energia com o cosmos, marcada por ritualizações em que música e dança são aspectos fundamentais. Trata-se de cognição em universos que valorizam realidade suprassensível, onde o elemento natural é visto como parceiro do homem, “num jogo em que mundo e cosmos se encontram”, não por vontade individual, mas por “visão cósmica do grupo [negro] que torna necessária uma confraternização com as plantas, os animais e os minerais” (SODRÉ, 1994, pp. 121-122). Em ritualização de troca de saberes de perspectiva afrodiáspórica, a palavra proferida de viva voz é fundamental, em continuidade à noção de força, virtude da palavra presente em *episteme do verbo*.

A Oxum iorubana e a Ndandalunda congo-angola “moram” em água doce, em rios que correm caudalosos como os fluxos femininos. No filme de Eliciana Nascimento, vê-se e ouve-se, por 10 segundos, imagem e som de cachoeira e da piscina natural na qual deságua, rodeadas pela mata, antes que apareça a imagem de Oxum (cena 10). A câmera então passa a acompanhar o caminhar de Oxum com close fechado em seus pés, que pisam cuidadosamente sobre a folhagem, como em câmera lenta. Os movimentos de Oxum são acompanhados pela cantiga que diz “Eye, eye o xorodô” (reverência a Oxum em iorubá), acompanhada por piano.

Quando a câmera mostra o perfil do rosto de Oxum, ainda em movimento, luz dourada envolve sua cabeça e pode-se ouvir o som do tilintar de seu ouro. Ela passa a caminhar nas águas e a mover ambos os braços circularmente, de fora para dentro, reproduzindo movimento sinuoso e envolvente, como as águas em que habita (cena 10).

²¹¹ *Unidade cósmica* tem sido o termo utilizado enquanto fundamento de expressões e comunicações em injunções dança/música/ritmo/imagem para povos ou grupos comunitários em que a individualidade desses gêneros não faz sentido (HAMPÁTE BÂ, 2007; ANTONACCI, 2015). Somando-se a tal perspectiva afroepistemologia e afroepistemotética de que fala García (2010), proponho o uso do termo “Afroepisteme musicosmodançante” para me referir às expressões de povos comunitários enquanto conhecimentos corporificados (DANIEL, 2005) (re)elaborados ancestral/ritualmente (MARTINS, 1995) a partir de repertórios de práticas corpóreas que constituem relevante maneira de conhecer e de transmitir conhecimento (TAYLOR, 2003).

O mel, úmido néctar produzido por inseto minúsculo como a abelha, simboliza potência de criação que emerge de fluidos, como também ocorre no ventre da mulher. Desde pensares em que simbologias compõem forma de cognição, o mel está entre os alimentos de Oxum, orixá matrona do amor.

A forma como Oxum é representada permite que os sentidos do espectador acompanhe noção de *injunção cósmica* afrodiáspórica presente na cena. Com ela, interrogam-se leituras que desqualificam viveres comunitários em que o espiritual está em tudo ao redor, e não apenas em templos construídos pela mão humana, como em princípio religioso de *religare* euro-ocidental cristão.

Para ter de volta o equilíbrio cósmico do vilarejo, os membros da comunidade retratada no filme de Eliciana Nascimento precisam voltar a celebrar o rito festivo em devoção a Iemanjá, divindade que habita o mar (cena 9). “Dona” das cabeças entre os iorubás, Iemanjá apresenta semelhanças com Kiakalunga, dos *bantu*. Está associada ao juízo, que em “simbologias de linguagem” afrodiáspóricas é palavra que pode substituir cabeça. Relaciona-se à forma de razão humana que não se esgota no cérebro, porque reunida ao sensorial. Uma vez que no mar está o seu domínio, só é possível obter dali alimento caso se devolva simbolicamente às águas o que se retira delas.²¹²

Forma de comunicação pautada em universo simbólico assinala essa contranarrativa ao Ocidente, afrontando sujeição a racionalismos próprios de letramento. Em razão cosmológica, comunicação verbal se caracteriza pelo que Europa denominou “figuras de linguagem”, mas que, de perspectiva dessa forma de razão *outra*, poderia se chamar “simbologias de linguagem”, em alusão ao simbólico que marca comunicação (verbal e não verbal) em Áfricas dentro e fora do continente. Metáforas, metonímias e sinédoques²¹³ participam ativamente nesse comunicar-se de forma *outra*, não sendo exclusividade da linguagem de poetas, como em civilização euro-ocidental.

No filme cubano *Teorema*, uma das personagens principais é *Pescado* (traduzido do espanhol, “peixe morto”). A personagem é morta ao final, tal qual em dito de afrodiásporas que diz “o peixe morre pela boca” (abordado na primeira parte desta tese).

²¹² O peixe, um dos muitos alimentos possíveis de ser obtido do mar, e “símbolo” de Iemanjá, escrutinado pela ciência ocidental, descobriu-se ser esse alimento principal fonte de fosfato, essencial para se manter o cérebro humano em bom funcionamento.

²¹³ A exemplo de substituições de substantivos concretos por substantivos abstratos (“não ter nada na cabeça”, “não ter nada no juízo”) e verbos usados de forma figurativa (*arriar* mesa; *suspender* obrigação; *danc*ar o candomblé; *brincar* a capoeira) por membros de comunidades afrodiáspóricas, como por agremiações lúdico-festivas de povos de matrizes africanas.

Importa “ler” simbologias da alcunha da personagem e ritualística que envolve o *nome* em sociedades africanas e afrodiáspóricas.

Na capoeira afro-brasileira, em que vigora pensares de injunções do cosmo-corpo-cultura, brincantes recebem nomes que podem relacioná-los a outros reinos (como vegetal e animal) ou a movimentos da própria capoeira, metaforizando aspectos da personalidade dos brincantes. No candomblé, filhxs iniciadxs recebem *dijina*, nome iniciático pelo qual passam a ser chamadxs depois da feitura do santo, em referência à sua identidade comunitária ancestral.²¹⁴ Em sociedades africanas, uma criança geralmente ganha nome após sua passagem ao mundo material, e não quando ainda está na barriga da mãe. Para receber um nome, oráculos são consultados e, geralmente, simbologias relacionadas ao seu nascimento são associadas à escolha – em contraposição a Ocidente, onde o nome da criança é escolhido quando ainda no ventre e, em se tratando de sociedades globalizadas, ocorrem “febres” de uso de nomes que circulam em ficções de produções midiáticas, muitas delas oriundas de contexto norte-hemisférico-estadunidense – a grande potência disseminadora de imagens massificadas nos séculos XX e XXI.

Mudança compulsória de nomes recebidos em África para nomes bíblicos no “Novo Mundo” procurou fazer com que identidade de africanxs remetesse a *locus cultural-geográfico* de Europa Ocidental e episteme de cosmovisão euro-ocidental cristã²¹⁵, com sobrenomes de referências bíblicas (de Jesus, da Graça, dos Santos), ou à pertença objetificadora de mercadoria de propriedade de “senhores de escravos”, carregando em certidões de nascimento nomes das famílias escravistas, como ocorre em afrodiásporas até o presente século.

Divindades de matrizes africanas²¹⁶ têm funções/papéis *outros* do que perspectiva euro-ocidental cristã confere aos seus santos, enquanto representantes de um *religare* entre humanos e o etéreo. Desde epistemes extraocidentais, seres humanos são constituídos de energias que encontram seus correspondentes na natureza, nos quatro elementos (fogo, terra, água e ar), estando conectados ao etéreo. A função de prática espiritual afrodiáspórica não está em unir o que está separado, mas em manter equilíbrio

²¹⁴ Do kimbundo, *dijina*, “nome”. (LOPES, 2004, p. 237)

²¹⁵ Encontram-se entre os “conceitos universais abstratos” do Ocidente: Cristianismo, ciência, filosofia, liberalismo, Marxismo. Utilizando-se de cosmovisão cristã liberal aliada à razão instrumental, construiu-se padrão de identidade superior, enquadrando povos não ocidentais em construtos inferiores (raciais, nacionais, sexuais, de gênero e religiosos). (MIGNOLO, 2008, p. 289-291)

²¹⁶ Não me refiro, aqui, a espíritos e encantados, também presentes em manifestações socioreligiosas de afrodiásporas, caso de caboclos, pretos velhos, ciganas, entre outros.

entre seres humanos, cosmos e natureza, já interligados. Estaria mais relacionada a âmbito cultural – em noção de corpo que se vincula ao sagrado – do que religioso. A partir de Sodré (2015, p. 205), sagrado enquanto “princípio de uma realidade separada, que permite um contato com a divindade”, e religião como “administração e monopólio intelectualizado da fé monoteísta”, que procura “superar os transe emotivos” do sagrado, cuja experiência é mais corporal do que intelectual.

Em *Parish Bull*, ao ter contato íntimo com pessoa já desencarnada, Michael é aconselhado a banhar-se com resina de incenso puro e mirra²¹⁷ por três dias, para que a energia dos mortos não o acompanhe (cena 24)²¹⁸. O banho com ervas, enquanto limpeza energética necessária para o equilíbrio cósmico, expressa relação de união entre cosmo e natureza por meio da cultura, relação de união entre mundo material e espiritual. De análise dessa cena do filme, infere-se que racionalidade, em Áfricas, advém de confluência de práticas em inter-relações entre real e simbólico.

Em *O Tempo dos Orixás*, uma mulher negra e idosa – dona Rosa – é representada como portadora de saberes com ensinamentos a transmitir (cenas 1, 9 e 13). Enxerga-se nela o alicerce de toda uma comunidade. Sua partida para o plano invisível permite entrever relação de comunidades negras com a morte não como fim, mas como uma passagem ou “viagem” (FU-KIAU, 1991), uma vez que os mortos seguem se relacionando com seres vivos, orientando quem fica neste plano, como é perceptível em cena que retrata “visão” de Lili reencontrando dona Rosa, que já não está fisicamente na comunidade (cena 12). Em outro ponto da floresta, ela se depara com a figura de dona Rosa, que se encontra na contraluz de um imenso clarão (cena 12). A avó que Lili abraça já não está mais no mundo dos vivos, e a fotografia do filme conduz a pensar que a menina estaria sonhando, obtendo o presente simbólico de encontrar com a avó antes de saber da notícia de sua morte.

Lili sai correndo pela mata (cena 13), gritando pela avó e aparece do lado de fora da casa, vestida novamente como muzenza/yaô²¹⁹. A câmera faz movimentos rápidos de

²¹⁷ A mirra consiste de resina aromática de cor escura extraída da planta *Cammiphora myrrha*, um arbusto ou pequena árvore nativa dos desertos do norte da África e península arábica. Usada em rituais como incenso e perfume desde a era pré-bíblica, é citada, no cristianismo, como um dos presentes que os três reis magos levaram ao menino Jesus. Os antigos egípcios usavam ambos como fumegante e para embalsamar seus mortos. (BALICK, 2014)

²¹⁸ É costume de povos *bantu* que, quem esteve em contato com um cadáver, seja por transportá-lo ou para acompanhar preparo de funeral, depois do enterro, tem que banhar-se ou lavar as mãos em um rio para “tirar o cheiro do morto”. (ALTUNA, 2014, p. 444)

²¹⁹ *Muzenza*, no candomblé congo-angola, é nomenclatura que corresponde a *Yaô* no candomblé ketu, em referência a filhxs de santo recém-iniciadxs.

um lado para o outro da mata, enquanto Lili chama pela avó. O som do mar invade a trilha, antes composta por sons de piano e lamúrios. Vê-se um buquê com flores amarelas. O ângulo se abre, mostrando que quem o segura é dona Rosa, que está na areia da praia, próximo ao mar. Lili está à sua frente, olha para a avó e sorri, com o mar atrás de si (que simboliza ligação entre mundo dos vivos e dos mortos, conforme abordado na parte I desta tese). A menina não mais aparece em lamúrio, mas ressoando vitalidade. Candomblé, então, é percebido como ponte direta entre mundos visível e invisível, confrontando universalidade branca euro-ocidental que naturaliza divisões dicotômicas em lógica dual de racionalismo instrumental.

A narrativa do filme de Eliciana Nascimento atua no sentido de desconstruir regime de representação racializado associado ao candomblé e, conseqüentemente, ao que é chamado de *macumba* – que inclui outras práticas socioculturais de religiosidades afro-brasileiras, como umbanda, tambor de mina, batuque, terecô –, encenando o simbólico ligado ao real, em narrativa humanizadora, frente à imagem negativa, essencialista e estereotípica disseminada em perspectiva euro-ocidental cristã.

No que diz respeito à produção de significado de que fala Hall (2016), cabe desvelar produção de sentido negativo atribuído a expressões culturais-religiosas afrodiáspóricas no Brasil. Designação que se credita ao século XIX²²⁰, candomblé não é o termo mais usado pela massa da população brasileira. Mais familiar é a palavra *macumba*. De uso recorrente desde século XVIII, *macumba*²²¹ se refere tanto a candomblé como a umbanda e tem sido associada à prática de feitiçaria e de charlatanismo. *Macumbeirx* passa a designar membros da *macumba*, sejam sacerdotes, sejam filhxs de santo, em oposição a *ethos* de organização hierárquica de candomblé e umbanda, em que cada membro na comunidade tem função/cargo específico.

Entre participantes das comunidades em questão, no entanto, o uso de *macumba* se dá autoafirmativamente, em ressignificação de termo pejorativo, que passa a ser usado com orgulho. Entre várias aferições do uso de *macumba* internamente ao grupo, chega-se a aproximações com fatos prodigiosos: do kicongo, “macumba” seria o plural de “kumba”, prodígios; ou de família que mora no mesmo cercado, a partir do umbundo

²²⁰ O pesquisador Nei Lopes referencia o surgimento do termo candomblé no período aludido em sua Enciclopédia da Diáspora Africana (2004, p. 162).

²²¹ Designação genérica e pejorativa dos cultos afro-brasileiros e seus rituais, conforme definição encontrada no Novo Dicionário Bantu de Nei Lopes (2003). O autor não faz menção a períodos em que o termo teria passado a ser usado nesse sentido. Semelhante à referida publicação é a definição encontrada em sua Enciclopédia da Diáspora Africana, na qual é atribuída origem *bantu* ao termo. (LOPES, 2004, p. 405)

“kumba” (LOPES, 2003, pp. 131-132). Em participação no debate “Macumba, Identidades e Culturas de Matrizes Africanas no Cotidiano da Sociedade brasileira”²²², Makota Valdina Pinto²²³ associou *macumbeiro* a ser célebre, honrado, também a partir de línguas africanas de tronco *bantu*.

Em produção de significado que implementou distorções de termo proveniente de línguas africanas – em que noção binária de “mal” e “bem” nem sequer existe –, o viver gregário constitui seu *ethos*, daí autorreferenciarem-se como “comunidades de terreiro”, entendidas como

Repositório e núcleo reinterpretativo de um patrimônio simbólico explicitado em mitos, ritos, valores, crenças, formas de poder, culinária, técnicas corporais, saberes, cânticos, ludismos, língua litúrgica e outras práticas sempre suscetíveis de recriação histórica, capazes de implementar um laço atrativo de natureza intercultural (negros de etnias diferentes) e transcultural (negros com brancos). (SODRÉ, 2015, pp. 195-196)

Por meio do simbólico, emergem fundamentos culturais de povos afro. Culturas que, no caso de comunidades afrodiaspóricas, passam pela “experiência transacional” de (re)criar “símbolos suscetíveis de exprimir uma experiência original do mundo, com vistas à integração de uma forma própria numa outra história” (SODRÉ, 2015, p. 195). Quando rejeitado o universo simbólico de um grupo, está se rechaçando sua humanidade. Desnaturalização do universal emerge como possibilidade de devolver humanidade a povos racializados que, por meio de suas cosmologias, insistem em *re-existir* (ACHINTE, 2009).

Simbolizando saberes em linguagem corpóreo-sensorial

Em saberes incorporados, gestualidade marca comunicação própria de regimes de oralidade. Alguns gestos chegam a substituir palavras; outros, compõem a comunicação em conjunto com a fala.

Em *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, Raymond pega no lóbulo da orelha de Gegê, puxando-a com os dedos polegar e indicador, demonstrando que acha

²²² Evento realizado em 07 de fevereiro de 2017 no SESC Belenzinho (São Paulo - SP) como parte da Mostra Motumbá: Memórias e existências negras, sob curadoria do músico e pesquisador de ascendência baiana nascido em São Paulo, João Nascimento.

²²³ O tratamento *makota*, no candomblé angola, refere-se a cargo que corresponde ao de equéde no candomblé ketu: mulher mais velha de santo, que está ao lado do sacerdote do culto. Nota formulada com referências a Lopes (2003, p. 131) e informações provenientes de minha vivência como *maganza* no Inzo Tumbansi (Itapecerica da Serra - São Paulo).

Gegê sagaz (cena 7). Como mencionado em momento anterior, passagens do filme em idioma *créole* não foram legendadas: o gestual, a partir das imagens, traduz sentido do que está sendo dito. Como quando, na cena 38, telespectadorxs notam por meio de imagens e do tom da fala da dona da casa que Fanfan não encontra o que procura na antiga residência de sua namorada de juventude, em Porto Príncipe. Ele bate à porta da casa e uma senhora de cabelos grisalhos, usando vestido desbotado, atende-o falando em *créole* haitiano. Em tom de voz ríspido e com cara séria, ela diz “Sa’w té vlé?” (“O que você quer?”)²²⁴, fechando a porta na cara dele logo em seguida.

De percepção mais sutil para quem não vive o contexto, em uma passagem de *Teorema* a mãe de Koky oferece suco a Pescado com um movimento de cabeça acompanhado de movimento de nariz e de lábios fechados em formato de bico, apontando para o suco não com as mãos, mas com músculos do rosto e uma leve inclinação da cabeça (cena 31). Está-se, aqui, diante de formas de ser e estar no mundo próprias de povos de matrizes orais, em que corporeidades²²⁵ constituem linguagens, em oposição a corpo anulado, moldado à funcionalidade da produção do capital, de que fala Antonacci (2015).

Em referência à desumanização de povos negros em imagens moderno-imperiais, tratando de processos de embranquecimento cultural, a cineasta negra Lilian Solá Santiago avalia cenários brasileiros a partir de um passado colonial que rebaixou povos *bantu* – que marcam em maior grau culturas de sociedades afrodiáspóricas em Américas e Caribe (THOMPSON, 2011, pp. 109-110) – à base da pirâmide hierárquica social:

[...] essa (des)construção imagética tem uma história, que remete ao nosso passado colonial e à necessidade que a elite tinha de controle social do enorme contingente escravo. Negros brasileiros não eram retratados nas imagens coloniais, a não ser por viajantes estrangeiros. Depois, com a política estatal de embranquecimento da população por meio da imigração, o país vai clareando, o ancestral negro vai ficando escondido em algum lugar, sem nome nem rosto conhecido. Quanto mais escura a pele, mais naturalizado o abandono social. Quando a população negra aparece no cinema da Retomada²²⁶, a população negra e periférica sai da invisibilidade, mas aparece com imagem

²²⁴ Em transcrição feita especialmente para esta pesquisa pelo músico haitiano Vox Sambou.

²²⁵ Corporeidade que está entre valores civilizatórios africanos (ROCHA, 2009), conforme nota de rodapé do início desta seção.

²²⁶ Conforme Borges (2007), o chamado “período da Retomada” do cinema brasileiro compreende de 1995 a 2005. Entre filmes realizados a partir desse período está *Cidade de Deus* (Dir.: Kátia Lund e Fernando Meireles, 2002). *Tropa de Elite* (dir.: José Padilha, 2007), rodado pouco depois do período em questão, também traz reprodução de estereótipo do “criolo revoltado com uma arma” na mão.

criminalizada e com reforço no estereótipo do “criolo revoltado com uma arma”. (SANTIAGO, 2016, pp. 127-128)

O poder de regime dominante de representação *posicionadamente* construído desde Europa (HALL, 1992) empurrou a imagem de povos *bantu* à base da pirâmide hierárquica da racialização negro-africana. Sons e imagens de produções aqui trabalhadas permitem surpreender modos de ser e viver, formas de cognição, alicerçadas em cosmovisão em tensão com poder hegemônico-dominante a partir de leituras *outras* de seus universos simbólicos.

Lógica de Caribes em fronteiras entre regimes de oralidade e letramento ressemantiza formas de cognição²²⁷ expressas em imagens afrodiaspóricas, alicerçando-se em cosmovisões negras – em contraposição ao ideal euro-ocidental de universalidade branca, deslocado da centralidade, desnaturalizado da condição de padrão único de humanidade a ser alcançado.

Representação cultural e sua relação com conhecimento e poder em produções afrodiaspóricas

Na cena 3 de *O Tempo dos Orixás*, espectadorxs são apresentadxs a Exu, que não se relaciona ao diabo do discurso enviesado em padrão hegemônico que se fez enquanto verdade (HALL, 1997, p. 25-49). Exu, na trama, está relacionado à comunicação e ao dinamismo, e não à personificação do mal. Ao aparecer e desaparecer na narrativa, sua imagem é precedida e sucedida por penas esvoaçantes e som que remete ao universo mágico do tilintar de cristais. Suas falas enigmáticas chegam a cansar a menina Lili (cena 9), pois se integram ao seu comunicar por simbologias, metáforas, charadas. O que se depreende do Exu de representação afrodiaspórica não o assemelha em nada à noção essencializada de força destrutiva, como em cosmovisão dual euro-ocidental cristã.

Representação advém essencialmente de processo pelo qual significados são produzidos/trocados entre membros de uma cultura, envolvendo o uso de línguas, sinais, imagens, sons. Ela se dá em universos hegemônicos por meio de práticas discursivas, que é onde o poder circula: todos os discursos constroem sujeitos-posições

²²⁷ Empregar cognição em lugar de episteme dialoga com utilização feita por Mignolo (2006), em que o uso de *gnosiológico* é feito para os princípios do conhecer e epistêmico para os princípios de conhecimento imperial. Visando deslocar este último como “medida do conhecimento”, *opções decoloniais* buscam evidenciar a imperialidade da epistemologia no sentido de “aparato conceitual da modernidade eurocentrada”.

dxs quais adquirem significado com efeitos que são relacionados ao significado construído. Práticas de representação, portanto, facilitam a construção de significado e de relações de poder que permitem formar padrões específicos de conhecimento (HALL, 1997, p. 25-49). E quando o poder opera de forma a impor sua “verdade” a qualquer conjunto de afirmações, tal formação discursiva produz um “regime da verdade” (HALL, 2016a, p. 261).

Exu, ao ser associado a terminologias de universo euro-ocidental cristão, tem sua representação forjada em pensamento *dual*, algo que inexistente em práticas de cosmovisão circular afrodiáspóricas. Mas, uma vez que práticas discursivas forjam tal imagem, elas fixam Exu em regime de representação dominante. Complexidade e ambivalência marcam representações como práticas, fazendo com que não existam garantias absolutas em exercícios de subverter regime racializado de representação (HALL, 2016b, p. 223).

Política racializada de representação reduz culturas de povos negrxs à natureza, naturalizando a diferença (HALL, 2016b, p. 171). Religiões afrodiáspóricas têm sido racializadas e estereotipadas como *místicas*, termo usado em noção de binarismo e dualidade, conforme abordado na primeira parte desta tese. Em *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, ao ver que o sobrinho acordou assustado ao ser cutucado, Fanfan lhe diz “reúna seus espíritos” (cena 29), expressando noção circular de indissociabilidade entre mundo dos vivos e mundo dos mortos.

Misticismo tem sido usado para inferiorizar os complexos sistemas de crença que são a base de comunidades com visão de *integração cósmica*, como povos nativos das Américas, povos da África subsaariana, assim como de grupos afrodiáspóricos.²²⁸ Para Sodré (2015, p. 212), “*misticismo* não é a palavra para se descrever esse tipo de estrutura” (grifo do autor)²²⁹.

Ao referir-se ao termo *misticismo* como expressões de sistemas de crença afrodiáspóricas, representação ocidental se utiliza de essencialismo, reducionismo e oposições binárias, compondo estereótipos que “operam tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, do imaginário e da representação quanto por outros meios”.

²²⁸ Embora seja referido aqui no singular (uma vez que está relacionado com a perspectiva de *unidade cósmica*), o termo “visão de mundo”, quando empregado no plural, está relacionado com cosmovisões de diferentes culturas além da euro-ocidental.

²²⁹ Apesar de diferenciação feita pelo autor entre os termos *misticismo* e *místico*, entende-se, nesta tese, uso de ambos os termos associadamente. Sodré (2015, p. 212) se refere a místico como “comunhão com o cosmo, uma experiência de ser pelo êxtase” que, a meu ver, tem sido apropriada de perspectiva cartesiana para hierarquizar cosmovisões africanas.

O estereótipo “implica os ‘sujeitos’ do poder tanto quanto os que estão ‘sujeitados’ a ele” (HALL, 1997, p. 263-277, grifos do autor)²³⁰.

Na cena 24 de *Parish Bull*, a mãe de Selena diz a Michael para ir para casa banhar-se em resina de incenso puro e mirra por três dias. Arregalando os olhos, ele pergunta, rindo, por que *diabos* ia querer fazer isso. Quando ela lhe diz que sua filha Selena está morta há mais de um ano, ele corre para casa para tomar o banho. A risada inicial de Michael e do amigo à recomendação quanto ao banho pode denotar dúvida de ambos quanto à recomendação da mãe da moça. Supõe-se que estereótipo de misticismo estivesse presente no imaginário dos rapazes. Mas ouvir da mãe que a moça com quem havia dormido dias antes está morta há mais de um ano o fez entender, de imediato, a importância do conselho.

Uma vez que o Ocidente estabeleceu o regime de representação racializado que marca a diferença racial e que *significa*²³¹ o “outro” racializado, estereotipar se tornou um aspecto importante dessa violência simbólica (HALL, 1997, p. 263-277). Migrando entre Jamaica e Brasil, a representação do candomblé permite discutir as bases pelas quais se constrói uma imagem de prática inferior, distinta das religiões cristãs, como afirmado por formas de conhecimento aceitas e disseminadas enquanto o que se fez verdade pelo Ocidente. Evidenciar noção de *pedagogias performativas*²³² em religiosidades afro-brasileiras, por sua vez, indissociáveis de “Afroepistemes musicosmodançantes”, permite abordar produção e transferência de conhecimento corporificado, significando culturas extraocidentais não mais como “o outro” racializado, mas como portadoras de episteme nunca antes nomeada porque não reconhecida pelo poder imperial.

Em regimes de oralidade, fruto de protagonismos negros, narrar performativa e audiovisualmente permite dispensar o discurso. Ao valer-se do discurso, o local (condição de enunciado) dá lugar ao global (universal hegemônico).

Em um dos momentos iniciais de *Comment conquérir l’Amérique en une nuit* (cena 7), Gegê aparece vertendo um líquido transparente (que pode ser água ou rum) sobre o solo de Porto Príncipe três vezes antes de partir. Testemunha-se o amanhecer na

²³⁰ “It implicates the ‘subjects’ of power as well as those who are ‘subjected to It.’”

²³¹ No original, Stuart Hall grafa “sign-ify”, destacando sentido do prefixo de “sign”, que pode ser traduzido como sinal ou gestual, ou aquilo que simboliza um pensamento.

²³² “Pedagogias performativas” expressa noção utilizada por Antonacci (2015). Tratando de saberes africanos encenados e metaforizados, ressignificados em afrodiásporas, Esiaba Irobi fala em “escritas performativas” (2012), enquanto Mamousse Diagne (2012, p. 338) aborda enunciados dramatizados enquanto “pedagogia interativa”.

cidade. Câmera em movimento panorâmico mostra luz do sol emergindo do horizonte sobre o verde da mata. Vê-se o teto de uma laje, enquanto ouvem-se sons de pássaros. Em movimento panorâmico para a direita, a câmera mostra Gegê de costas, que se espreguiça, alongando-se. Há um copo de metal no chão à sua direita. Ele abaixa, pega o copo e verte o conteúdo do copo sobre o solo em três movimentos: à sua direita, ao centro e à sua esquerda. Ouvem-se vocais femininos que se juntam à trilha sonora, fazendo a melodia. Panorâmica mostra montanha coberta de casas de baixo até em cima, com luz do amanhecer incidindo sobre as casas e sobre outras montanhas, recobrando parte delas, formando sombra de cujo desenho é possível entrever um coração. Enquadramento em Gegê, que está de perfil, na contraluz, com as mãos na cintura, olhando para o horizonte com a vegetação das montanhas atrás de si.

As técnicas de enquadramento utilizadas advêm de termos europeus. Mas o que se narra na cena 7 está além de episteme do Ocidente. Gegê aparece integrado aos quatro elementos (água, terra, fogo, ar) e aos reinos mineral e vegetal. Representante do reino humano, aparece sobre a laje, rodeado por montanhas (reino vegetal), vertendo rum – ou *klerin*, bebida haitiana feita de cana-de-açúcar com álcool²³³ – ritual/performaticamente no solo em sinal de oferenda a antepassados²³⁴: três vezes, três lugares distintos, da direita para a esquerda. Tem-se a reafirmação de um universo cultural que, desde euroepisteme, tem sido representado como expressão de *magia negra*. Sem diálogos, essa cena sugere luta cultural surda em torno de imagens e de representações de alteridade.

Empenhar-se na direção de *afroepistemes* implica sensibilizar-se com reconhecimento de searas *interculturais* (WALSH, 2006, 2009) em culturas subsaarianas, nativo-americanas e euro-ocidentais, desafiando regime de representação hegemônico. Com a recusa do termo “místico” para tratar culturas extraocidentais, vislumbra-se aqui desfamiliarização com linguagem imperial que inferioriza o outro. Em comunidades de *injunções cósmicas*, termos em uso em contextos afrodiáspóricos, como *axé* e *ngunzo*, referentes à energia vital, permitem a cada ser humano estar em equilíbrio com seu cosmos (THOMPSON, 1983; FU-KIAU, 2001). São termos que

²³³ Conforme informado pelo músico haitiano Vox Sambou via e-mail em Janeiro de 2018, aspecto incolor do líquido vertido na cena infere ritual com bebida alcóolica, sendo remota possibilidade de se tratar de água. A relação inicialmente estabelecida com bebida não alcóolica faz-se em razão de que em casas de candomblé verte-se água no chão em momentos rituais específicos.

²³⁴ Entre povos *bantu*, oferendas feitas a antepassados “são apenas meios de entrar em contato com eles, de estabelecer entre eles e os vivos uma corrente vital: assim penetra alguma coisa na existência dos espíritos da parte dos seus devotos e vice-versa” (MULAGO apud ALTUNA, 2014, p. 445) .

trago para encampar lutas por representação. Muito distintas de noção folclorizante de misticismo, remetem a termos referentes às “Ciências iniciatórias”²³⁵ (HAMPÂTÉ BÂ, 2010), derivadas, respectivamente, de candomblé de nações iorubás e congo-angola.

Produção de significado em perspectiva pluriversal

Sistemas de crença em regimes de oralidade estão associados a ritos realizados performática e oralmente, a partir de observação de ritual, de experiência vista e vivida, e não de discursos. Por meio do ritual, ocorre renovação: provérbios invocados têm seu significado atualizado, uma vez que vindos do passado para o presente, performaticamente, já estão ressignificados (ANTONACCI, 2016a).

Em afrodiásporas, meios de comunicação próprios de letramento representam sistemas de crença afrodiaspóricos como práticas incivilizadas, essencializadas, pertencentes ao âmbito da natureza, excluindo-as de elaboração cultural-filosófica de seus sistemas de pensar. São reduzidas a *magia negra*. Complementarmente, quando aparecem produções fílmicas brasileiras, são comumente tratadas como um elemento coadjuvante ao desenvolvimento da trama. Nos anos 60, a “redescoberta cinematográfica das riquezas culturais da Bahia” iniciou um ciclo em que o candomblé passou das margens para o centro das narrativas, o que não fez desaparecer das telas representação *mistificadora* de sistemas de crença afrodiaspóricos. Exemplos citados por Stam (1997, p. 205-206) incluem *Bahia de Todos os Santos* (Dir.: Trigueiro Neto, 1960) e *Barravento* (Dir.: Glauber Rocha, 1962).

Visão eurocêntrica prevalece na mídia em quaisquer lugares nos quais sociedades tenham sido colonizadas por países europeus. Exemplos escandalosos são os filmes hollywoodianos acerca do vodu, que associam o sistema de crença da África Ocidental ao gênero de filmes de terror (STAM, 1997, p. 206).²³⁶

Stuart Hall discute a experiência midiática negra em termos de “racismo cultural”, que ocorre de forma semelhante em muitos lugares:

²³⁵ Como o historiador malinês chama as ciências eminentemente práticas que consistem em “saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 175).

²³⁶ No Brasil, iniciativas que trabalham perspectivas contra-hegemônicas a partir de cinema se fazem presentes em projetos independentes, como Afroeducação no Cinema, realizado desde 2011; o FICINE (*Fórum de Cinema Independente*), plataforma on-line gerenciada por acadêmics do país e de Cabo Verde; e a *Mostra Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica* (São Paulo, 2015), organizada pela pesquisadora Kenia Freitas, da qual resultou publicação homônima. Fontes: <https://www.afroeducacao.com.br/>. Acesso: 10 mai. 2017. <http://ficine.org/>. Acesso: 10 mai. 2017. <https://www.facebook.com/mostraaafrofuturismo>. Acesso: 10 mai. 2017.

Em se tratando do jeito como a experiência negra foi representada na cultura, na mídia, ela carregou, é claro, todas as conotações que o racismo teve em outros lugares: de uma cultura alienígena e de povos menos civilizados que os nativos; de um povo que está abaixo na ordem da cultura porque está, de alguma forma, abaixo na ordem da natureza, definido por raça, cor e, às vezes, herança genética. Mas [...] essas formas iniciais foram poderosamente transformadas pelo que as pessoas normalmente chamam de uma nova forma de “racismo cultural”. Ou seja, as diferenças na cultura, nos modos de vida, sistema de crenças, na identidade e tradição étnicas agora importam mais do que qualquer coisa que possa ser atribuída a formas especificamente genéticas ou biológicas de racismo. (HALL, 1996b, p. 339)

De muitas formas, sistemas de crença de comunidades afrodiáspóricas são confrontados por racismo cultural. Tais sistemas são tratados, rotineiramente, por meio de representações culturais racializantes que fixam seus significados como orais, em vez de escritos; politeístas, em vez de monoteístas; supersticiosos, e não científicos (ciência sendo o último estágio depois de mito e teologia, de acordo com genealogia positivista) (STAM, 1997, p. 205-206).

Entre representações culturais racializantes – não só na mídia como na academia – está a caracterização de sistemas afroculturais-religiosos, em perspectiva euro-ocidental, como práticas dotadas de misticismo. Demonstrativo de perspectiva hierárquica sobre religiosidades afrodiáspóricas é o emprego de “animismo”²³⁷, que se relaciona ao que antropólogos designaram por fetiche ou atribuição de um poder intrínseco ao objeto, a exemplo de alma. Em leitura feita por antropólogos *escapa* que, em culturas africanas e afrodiáspóricas, a origem cósmica de humanos é heteróclita ou constituída de elementos de naturezas distintas, o que demanda que indivíduos se pensem também enquanto “coisa”, como “matéria relacionada com o meio ambiente, mas igualmente com os mortos, os ancestrais ou tudo a que se possa chamar de ‘cosmo’” (SODRÉ, 2015, pp. 202, grifos do autor).

Quando, em *Parish Bull*, Michael ri da recomendação da mãe de Selenia (cena 24), nota-se tensão entre o estereótipo da superstição e o medo de acreditar no que a mulher lhe diz. Tal tensão transmite também algo de sistema moderno colonial que afeta

²³⁷ “Povos africanos e da diáspora foram lidos atribuindo âlma/alma – termo inexistente em suas culturas – a seres vivos e fenômenos da natureza” por “adeptos de ciências sacralizadas em escritas empenhadas em impor suas verdades, estigmatizando crenças e saberes locais”, em considerações de Antonacci (2014) no texto *Animistas/fetichistas?, dizem eles*. Nele, a autora questiona Nina Rodrigues, autor de *Animismo fetichista dos negros baianos* (1900), quanto a abordagens que primitivizam e hierarquizam “complexas formas de reinvenções culturais” afrodiáspóricas, preferindo religiosidade iorubá e inferiorizando “angolas, guruncis, minas, haussás e outros [grupos culturais africanos]”, em condição de idólatras.

subjetividade de pessoas negras, que abdicam de seus referenciais culturais e assimilam, acriticamente, sistemas de referências ocidentais. Estereótipos recodificados no filme podem atuar em sentido de descolonização do ser negro nessa cena, restando caminhos para reflexão sobre (des)universalização do ser negro (FAUSTINO, 2013) por meio de reversão de aprisionamentos de sistemas de crença enquanto superstição.

Apesar da existência de paralelismos (THOMPSON, 1983) que aproximam divindades oriundas de África subsaariana a santos ocidentais, a visão de mundo africana de *unidade cósmica* prevalece em religiosidades afrodiaspóricas. Através desses sistemas religiosos e de sua cosmovisão, *pedagogias performativas* têm se reinventado por territórios de Brasil e Caribe, em meio a festividades, celebrações, organizações comunitárias, marcadas por episteme do corpo.

Africanos que foram translocados para o Novo Mundo deixaram a África levando consigo teorias de performance, noções e filosofias de semiose teatral, organização política, economia, veneração (sic) e memória social, conhecimentos que usaram como armas de intervenção e moeda de negociação contra uma visão humanista e renascentista ocidental que os escravizaram ao longo de cinco séculos. (IROBI, 2012, p. 291)

Situadas entre as referidas armas de negociação, *pedagogias performativas* invocam correlação entre letramento ocidental e sistemas filosóficos da África subsaariana e de diásporas africanas. De acordo com Irobi (2012), culturas africanas se expressam por meios “sinestésicos, de proximidade, sonoro, gráfico, iconográfico, olfativo, linguístico e tátil”, conformando, com “escritas performativas”, *gnose* de tradição oral. O autor convida a mudar de modelos de alfabetização engessados em forma criptográfica/tipográfica de leitura e escrita, formatados em modelo logocêntrico de *gnose*, para modelos de alfabetização que incluem escultura, dança, vestimenta, gestos, sonhos, espacialidades e marcas corporais. O que veríamos emergir seria “uma nova definição de alfabetização que reside na inteligência semiótica” (IROBI, 2012, p. 288).

Andrée Tremblay, nas cenas 21 e 22, fazendo leitura que se pretende positiva da cultura haitiana, idealiza o comportamento de homens negros como poetas, sensuais, sedutores. A forma como Andrée enxerga Fanfan e sua cultura aponta deslocamento de visão que inferioriza pessoa negra, que arrisca aprisioná-lxs em estereótipos em vez de abrir trilhas pluriversais. O desdobrar de (re)existência de epistemes outras em modos

de ser e estar de “inteligência semiótica” pode abrir caminhos para o “pulo do gato”, ao colocar ciência, civilização e tecnologias negras lado a lado com dimensões lúdico-corpóreas de existências negras.

Por meio de análise de cosmovisões em filmes aqui trabalhados, depreende-se que africanxs e afrodiáspóricxs têm resistido à “incorporação total em identidades, signos e modos de representação europeus e sul-americanos”, utilizando-se do performativo enquanto “moeda básica de resistência” (IROBI, 2012, p. 278). Em perspectiva de combate à racialização do conhecimento, o performativo tem no corpo o seu principal capital cultural (HALL, 2003). Corpo que expressa ideias, ideias que se materializam em imagens, atribuindo voz à corporeidade e a simbologias de universos que emanam de energias em gestos, palavras, símbolos, produções afrodiáspóricas de representações *outras*, na contramão de imagens eurocêntricas.

SEÇÃO 2: Poética política em *ato oral* nos filmes

“O cósmico e trans-humano da Arkhé é sustentado por uma ética de ancestralidade e por uma movimentação política destinada a garantir uma margem de identificações originárias para assegurar o caminho futuro.”

(Muniz Sodré)

Uma em muitas das vezes que utilizei a linha de ônibus 51-Edouard Monpetit no trecho Côtes-de-Neige/Snowdon, em Montreal (Quebec - Canadá), pude observar o diálogo entre uma mãe negra e uma de suas filhas, de cerca de 6 anos. A mãe lhe dizia “Não durma porque eu quero que você tome banho antes de ir pra cama, *mama*”. Sua entonação frasal me fez pensar que poderia ser da ilha de Trinidad. Mas foi o vocativo (em itálico) usado pela mãe ao final da sentença dita à criança o que me chamou atenção.

O tom de voz da mãe continha a autoridade que faz a criança perceber não se tratar de uma pessoa da mesma idade que ela nem de momento de contação de histórias ou cantigas para ninar que aquela mesma figura materna possivelmente protagonize ao fazê-la pegar no sono. A garotinha não respondia sonoramente, apenas procurava se ajeitar em uma posição “meio-termo” entre sentar-se ereta, ao mesmo tempo que

reclinava a cabeça no peito da mãe, como que lutando com o próprio corpo para não se deitar em seu colo.

A mãe havia entrado no ônibus acompanhada de duas meninas, entre 6 e 10 anos, e de uma mulher de idade próxima à sua. As crianças sentaram-se uma de cada lado da mãe, e a outra mulher que as acompanhava sentou-se à frente. Do banco em que eu estava sentada, visualizava todas elas de um ângulo privilegiado, vendo gestos e movimentos corporais que acompanhavam as falas. A cena da vida real no ônibus de Montreal permite falar em descentramento do Ocidente por Sul global afrodiaspórico.

Como em uma narrativa ficcional que não oferece todos os elementos da história e que favorece a imaginação de expectadorxs, eu completava a cena observada no ônibus com minha imaginação.²³⁸ As tranças das meninas, que me chamaram a atenção, eram rasteirinhas e, em determinada altura da circunferência da cabeça, continuavam por mais alguns centímetros como tranças soltas, sendo cada uma delas finalizada por duas contas na ponta. A cabeça da criança mais velha trazia contas pretas e brancas ao fim de suas tranças, enquanto a criança mais nova trazia contas nas cores rosa e branca.

São penteados que levam horas para serem feitos, horas durante as quais a criança precisa estar sentada. O que permite que permaneça ali, parada, geralmente é o fato de que passará o tempo em um ambiente onde a vida da comunidade segue ao seu redor. Não é o ambiente de isolamento do restante da dinâmica social, o ambiente ascético, com luz fria e mobiliário *hospitalar*, em que distrações tecnológicas pré-fabricadas vão entretê-la, como em salões de cabelereiro de grandes centros urbanos (ou com referências deles). É ambiente que inclui afeto e em que as cenas em seu entorno lhe permitem interagir com as demais realidades.

No filme cubano *Teorema*, veem-se crianças que andam por ruas desacompanhadas de pessoas adultas (cenas 13 e 23). Por esse exemplo, é possível inferir continuidade do ditado africano “É necessária toda uma aldeia para educar uma criança”. Comunidades afrodiaspóricas veem pessoas adultas na condição de educadorxs, o que faz com que mesmo pais, mães e responsáveis por crianças e adolescentes reconheçam esse trânsito entre a educação ministrada em casa, na escola e na rua – esta podendo estar incluída em espaços educativos da sociedade,

²³⁸ A introdução desta seção, contendo narrativa vivida durante os meses da pesquisa sanduíche no Canadá, é inspirada em artigo de McNeil e Taylor (2013), no qual introduzem roteiro mencionando lugares e ocasiões vivenciadas durante período de sua elaboração como aspectos importantes para relação entre pesquisa e reflexão produzida.

deslegitimando, muitas vezes, existência de muros eletrificados e condomínios fechados com superguardas que mantêm crianças e adolescentes em bolhas de proteção.

O senso comunitário afrodiáspórico, que aponta para noção de grande família, ganha eco em afrodiásporas de ontem e de hoje, em sentido apontado por Silva (2013, p. 150), quando diz que, desde a figura da mãe preta ou ama de leite, foi a mulher negra quem exerceu o papel de transmissora de culturas africanas por meio “da brincadeira, do modo de ser, das canções (musicalidade), da sociabilidade afável” que se encontra em Brasil e em regiões marcadas por forte presença africana.

Em contexto de afrodiáspora brasileira de comunidades de candomblé, também é assim que as crianças têm possibilidade de aprender, a partir de observação, e sob supervisão, interação com procedimentos rituais e litúrgicos, junto de seus mais velhos e de suas mais velhas, como presente nas cenas 8, 10 e 12 de *O Tempo dos Orixás*. Aspecto de aprendizado iniciático envolve aprender a lidar com desafios, o que acontece quando Lili anda sozinha pela mata junto à casa da avó, lidando com emoções que emergem e despertando o olhar para o que está ao redor.

Em sentido de deslocar episteme euro-ocidental, em *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* chama atenção uso de “velho” como vocativo entre pessoas adultas de idades próximas. Logo nos primeiros minutos do filme (cena 5), Gegê recebe a visita do amigo que vai levá-lo ao aeroporto no dia seguinte. Quando perguntado por este para qual competição estaria se preparando, Gegê responde “A competição da minha vida, *meu velho*”. A resposta se referia à viagem com a qual se propunha a “conquistar” a América do Norte, considerada por ele “páreo duro” de ganhar, mas que Gegê pretendia vencer. Ambos os interlocutores, na casa dos 30 anos, não têm idade para serem enquadrados etariamente como velhos.

“Velho” e “velha” são tratamentos correntes, indicativos de respeito, entre membros de comunidades de candomblé, mesmo sem corresponder a idade à classificação social de “velho”. Apesar da faixa etária de interlocutorxs, “meu velho” e “minha velha” são usados tanto em Brasil como em Afro- Caribe. A correlação estabelecida aponta para heranças de cosmovisões negras perpassando convívio social além espaços de manifestação de religiosidades.

Em dinâmica sociocultural afrodiáspórica, intergeracionalidade perpassa o dia a dia, em papéis valorizados da pessoa mais velha. Crianças convivem e são integradas à rotina diária de uma vida comunitária em que velhxs e jovens partilham atividades. Ao mesmo tempo que a mulher no ônibus, no seu papel de mãe, dirige-se à filha utilizando

o vocativo “mama”, ela a trata como uma criança que precisa respeitar lugar de autoridade da pessoa mais velha em divisão dos papéis sociais, segundo o *ethos* de comunidade/família afrodiáspórica. Vale mencionar o uso de vocativos como “mami” e “papi”, em Cuba, “pai” e “mãe”, na Bahia, e “filho” e “filha”, em várias partes de afrodiáspora, sem que haja parentesco biológico entre interlocutorxs, apontando para relação comunitária em sentido mais amplo.

No curta-metragem cubano *Teorema*, o avô usa “viejo” como vocativo ao falar com Eusébio, seu neto. Tratamento que tanto denota respeito como relação de proximidade entre pessoas envolvidas na conversa (cena 14). Como explicar uso afinado em regiões negras (Havana, Bahia, Porto Príncipe) e tão distantes geograficamente entre si, senão por cosmovisão que provém de utilizar um vocativo – velho ou “kota”, em kimbundo²³⁹ – como tratamento que conota deferência?

No filme cubano, quando na cena 6 jovens entram no ônibus lotado e tentam ocupar assento ao lado de uma mulher negra de meia-idade que leva no colo uma menina de aproximadamente 8 anos, ela lhes dá bronca e diz, em tom sério, “Cuidado con la niña”. Elxs se ajeitam, iniciam diálogo entre si (três rapazes e uma moça). Em determinado momento, incluem na conversa a senhora que havia ralhado com eles, chamando-a de “tia”.

Chamo atenção para o trânsito que há entre os jovens e a senhora e, ao mesmo tempo, a autoridade da pessoa mais velha em dar bronca em adolescentes sem ser desafiada por eles, como se tem oportunidade de presenciar em cenas de grandes centros urbanos. O uso de termos que evocam relações familiares permite ampliar percepção de sociabilidade imersa em relações que evocam afeto e senso de proximidade, mas sem abertura de espaço para inversão de papéis, permanecendo xs adultxs como figuras de autoridade diante dxs mais jovens.

Sondando representação de oralidade em representações fílmicas, retomo diálogo com De B’béri (2013), agora em discussão sobre “semiologia do *Verbo*” ou uma afrossemiologia.²⁴⁰

²³⁹ Língua falada pelo povo Ambundo, localizado entre a capital angolana Luanda e o leste do país. Fonte: <http://www.trabalhosfeitos.com/topicos/as-tradi%C3%A7%C3%B5es-nacionais-do-povo-kimbundu/0>. Acesso: 20 Jan. 2018.

²⁴⁰ A pesquisa do autor se refere a uma semiologia – estudo de sistema de signos – própria de tradições orais. Em perspectiva de “semiologia do *Verbo*”, há uma realidade diferenciada, em que é impossível separar “o sopro da vida à razão, a experiência ao discurso, a palavra da língua” (DE B’BERI, 2013, pp. 109-110).

Na África negra, a raiz verbal será necessariamente rizômica, uma vez que suas características (ou sua semiologia) são semelhantes àquelas de uma árvore em que os diferentes galhos têm, cada um, uma impressão única, mas ligados a um conjunto – o tronco –, em que as raízes se desenvolvem em todas as direções, em sentidos diversos. Uma estrutura de árvore que, através de diferentes tradições orais, será semelhante aos múltiplos galhos linguísticos; específicos a cada povo, eles são formados de marcas únicas e, ao mesmo tempo, semelhantes a de outros grupos linguísticos. Assim, essas marcas exclusivas e próprias a cada grupo de formação identitária estão longe de serem isoladas. Elas se batem umas contra as outras, se contaminam, tornando-se expressão de uma grande cultura de oralidade aberta, **lugar de formação e de expressão de agenciamento**, de simpatia.²⁴¹ (DE B'BERI, 2013, p. 107, grifo meu)

Em afrodiásporas, encontros de povos africanos, nativos e europeus ressignificaram culturas de “raiz verbal rizômica” (DE B'BERI, 2013), conformando expressão de agenciamento que desafia *raiz verbal única* de verbo em abstração inerte de euroepisteme. Energia contida na palavra oriunda de *ato oral* africano perfaz episteme própria, distinta da ocidental.

Em “episteme do *Verbo*”²⁴², a palavra é viva, apresentando potencialidades captadas sensorialmente. Sendo o *Verbo* “pensado antes de ser palavra” (PORTE *apud* DE B'BERI, 2013, p. 108), carrega “capacidades culturais que não nos damos conta de maneira racional”, ou seja, virtuosidades²⁴³ que passam pelos sentidos, em oposição à abstração do pensamento, fazendo com que experienciar o *Verbo* signifique participar de seu espaço cultural (DE B'BERI, 2013, p. 108). “Experiência no lugar do discurso” (DE B'BERI, 2013, p. 109), o *Verbo* faz com que o pensar aconteça junto do sentir-vivenciar que se dá por meio de verbo-ação. Conhecimento, dessa perspectiva, implica *performance*, daí relação estabelecida pelo autor de *ato oral* enquanto “prática cultural vigorosamente representada através de filmes da África negra” (DE B'BERI, 2013, pp. 106-107).

²⁴¹ “Dans le contexte de l’oralité en Afrique noire, la racine verbale serait donc nécessairement rhizomique, car ses traces (ou sa sémiologie) sont similaires à celle d’un arbre dont les branches diffèrent toutes, chacune ayant une empreinte unique, mais reliées à un ensemble, el tronc, dont les racines se développeraient dans toutes les directions, vers des horizons divers. Une structure de l’arbre qui, à travers les différents traditions de l’oralité, serait similaire aux multiples branches linguistiques. Ainsi, ces empreintes uniques et propres à chaque groupe de formation identitaire sont loint d’être isolées. Elles se frottent aux autres branches, se contaminent et deviennent l’expression d’une grande culture de l’oralité, lieu de formation et d’expressions d’agencement, de sympathie.”

²⁴² *Verbo* é grafado com inicial letra V maiúscula e em itálico em proposta de “uma semiologia própria aos códigos culturais desse *Verbo* em uma articulação com a oralidade na África negra” (DE B'BERI, 2013, p. 99).

²⁴³ A virtude do *Verbo* a que se refere o autor diz respeito a uma força latente, a uma vida própria (DE B'BERI, 2013, p. 104).

Encampo aproximações a expressões de “semiologia do *Verbo*” de cada um dos quatro filmes, iniciando por performance encenada na cena 8 de *O Tempo dos Orixás*. Essa cena apresenta dona Rosa, mãe de santo da narrativa, *performatizando* uma reza no tempo, andando em meio à mata aberta, defumando o ambiente com folhas e raízes secas, com um turíbulo afro-brasileiro que carrega nas mãos. De suas palavras, proferidas em voz alta, desvelam-se *crioulizações* que se dão em encontros entre África subsaariana, Europa Ocidental e povos originários das Américas:

Aqui é o tempo é o tempo de se ouvir o tempo de todos os louvores. É o tempo de Seu Jesus da Pedra Jurana. A todos os caboclos e caboclas da gira de nosso pai. E é o tempo de Iemanjá e Oxalá. É aqui que eu trabalho, em nome de Zambi, em nome de Oxalá, em nome do Divino Espírito Santo. E aqui é o tempo que responde o tempo todo tempo de minha vida, é onde eu acho a força para dar a saúde, a paz e a prosperidade para todos os meus. Então agradeço a Deus. É com as folhas que se dá a cura, em nome de Jesus. (*O TEMPO DOS ORIXÁS*, 2014)

Lili acompanha dona Rosa enquanto a reza é proferida, com ambas caminhando pela mata. Quando encerrado o rito, Lili percebe, em força poética de *ato oral* performático vivenciado, que estava errada quando, momentos antes, negara-se a buscar na mata o mastruz solicitado pela avó; indo, nesse momento, buscar a folha pela qual simbólica e materialmente se dá a cura.

Em comunidade de Ituberá, onde integração seres humanos-natureza é aprendida pelos sentidos, a performance é realizada *no tempo*, ao ar livre; tempo louvado e relouvido, em versos que revelam simbologias atribuindo-lhes significados além cronometeorologias. A reza de dona Rosa acentua relação temporal circular entre mundo visível e invisível, sem hierarquias entre gêneros (sublinha-se menção a espíritos de caboclos e caboclas). Menção a Jesus da Pedra Jurana permite ainda sondar interculturalizações de catolicismo português em culto a Jesus da Pedra²⁴⁴ e sistema de crença de povos tupi-guarani, com a presença energética da árvore Jurana, *parente* da Maçaranduba.²⁴⁵

Espiritualidade de africanxs perpassa sua vida cotidiana, seus afazeres, sua forma de trabalhar, divertir-se, alimentar-se. “A vinculação das formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas”, sendo a música parte

²⁴⁴ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Santu%C3%A1rio_do_Senhor_Jesus_da_Pedra. Acesso: 05 Jan. 2018.

²⁴⁵ Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/jurana/>. Acesso: 05 Jan. 2018.

importante de um processo comunicacional em que o sentido é produzido junto de “gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos” (SODRÉ, 1998, pp. 22-23). Sagrado e profano que não se dissociam em viveres africanos configuram manifestações festivas comunitárias de Américas e Caribe, reatualizando performances que corporificam saberes. Em afrodiásporas, ressignificaram-se saberes performatizados em religiosidades de terreiros de candomblé, umbanda (Brasil), culto aos voduns (Haiti), *Regla Ocha* e *Palo Mayombe* (Cuba) e práticas de catolicismos populares.

Retomo a cena 28 de *Parish Bull* (mencionada na seção I, parte 2) para analisá-la de perspectiva de “semiologia do *Verbo*” e *ato oral* enquanto força regulatória do conhecimento (DE B’BÉRI, 2013). Na referida cena, a mãe de Selena dança e canta à *capella*. Sem legendas, o trecho cantado é ininteligível a quem não fala língua local – *Afro-Jam* ou, como se refere Nettleford (1979), “Jamaican talk” (conversa jamaicana). Por e-mail, o diretor Ras Tingle escreveu, em inglês, o significado da canção quando entoada em rituais: “Vá para casa, vá ferver *serasie*²⁴⁶ amarga para [curar] sua barriga”. No filme, é feita uma adaptação na cantiga, a versão utilizada na narrativa diz “Vá para casa Selena, de onde você veio”²⁴⁷. O ritual acontece à volta de uma mesa, na qual há velas acesas e fotos de Selena. A mãe, agitando galhos contendo folhas de planta ainda verdes, enche a boca com bebida sorvida diretamente de uma garrafa e também a borrifa sobre as fotos.

Simbologias que relacionam energias presentes na natureza e cura estão a serviço de mundo dos vivos e de mundo dos mortos em *poético-políticas* (TROUILLOT, 2003) performatizadas em razão corpórea afrodiáspórica. Com a *serasie* amarga, dos versos poéticos de cantiga *entoada* e *dançada* apreende-se uma tentativa de que o espírito de Selena descanse em paz. Na contramão de abstrações de pensamento – aquilo que é virtual – e da letra que pode ser exportada a qualquer lugar (ANTONACCI, 2016), está manifestação virtuosa de enunciado oral, que precisa ser vivido *in loco*, no contexto de sua produção.

²⁴⁶ Figurativamente, fruto amargo adequado para curar problemas.

²⁴⁷ Ras Tingle informou em e-mail que a canção entoada pela mãe de Selena, a jovem que, na trama, morre no acidente de carro, é uma interpretação de rituais associados com “caminhos de nossa ancestralidade”. Trataria-se de língua chamada *negro spiritual* – infere-se aqui ser variação ou outra denominação de *maroon spirit*, referida por Parkvall (2012, pp. 231-243). “*That song is a Negro Spiritual... singing it say go home Selena... go boil serasie (bitters that's good to sort out any problem) for your belly (Tummy). In the film it's Go home Selena where you came from... That is actually a interpretation of the ritual associated with paths from our ancestry.*” (Trecho em inglês copiado do referido e-mail)

A letra de um *rap* em *Teorema* permite aproximações à *semiologia do Verbo* (DE B'BERI, 2013), pontuando-se que a narrativa do filme é costurada por trilha sonora que dialoga com papéis das personagens, traduzem sentimentos, estados de espírito, reflexões que perpassam o filme. Entre as cenas 1 e 4, um rap *hecho en Cuba*²⁴⁸ diz:

*Fíjate en lo nuevo
Que esto no es mentir ni broma
tampoco casualidad
¡Andá!*

*Si todavía tienes duda
Entra
Que pueda
Y matricula
Pa' que pienses que nos das
Que esto no se da dos veces
Sigue y no te pares
Que este nuevo movimiento
Está sonando en to' los barrios
Como rumba en los solares.
Que soy cubano
Y lo demuestro
[...]
Con esto se desploma
Hasta el más pinto e' la paloma.
(TEOREMA, 2012)*

Em tom de desafio, recorrente também em gêneros poéticos cantados do Nordeste do Brasil, a letra do *rap* convida interlocutorxs a conhecer “um movimento novo” que, em Havana, tem ocupado lajes das casas, local de encontros comunitários entre jovens.

Como é usual em gêneros lítero-musicais, em que variações da língua subvertem a norma culta, a transcrição dessa letra de *rap* apresenta *desvirtuações* ao idioma espanhol padrão, denotando a “agência” de raiz verbal rizômica do excerto anteriormente mencionado de De B'beri (2013). Nota-se emprego de expressões figurativas, a exemplo do verbo “matricular”, que pode distinguir maneira de dizer a destinatárixs da mensagem para firmarem compromisso com a proposta que lhes é feita.

Destaco ideia presente no último verso, de que o “novo movimento” deixa qualquer um em êxtase, supostamente, por fazer dançar até o corpo não mais

²⁴⁸ Não foi possível identificar autoria da música, uma vez que a versão do filme utilizada nesta pesquisa não contava com informações sobre faixas musicais utilizadas na trilha sonora.

aguentar.²⁴⁹ Ao lado de senso de desafio, há sofisticação de pensamento presente em sarcasmo: o que se diz aparenta algo diferente do que realmente se intenciona dizer. Deixar a pessoa sem fôlego se relaciona a noção de fruição associada aos sentidos, nesse caso, a dançar até não mais aguentar.

De *identidade cultural*²⁵⁰ caribenha em *Teorema* salta dimensão visual da música (NKETIA *apud* SODRÉ, 1998, p. 22): *rap* e *rumba*, mencionados na letra, são gêneros musicais indissociáveis dos movimentos corporais/coreográficos que ensejam. Tão (afro-)cubano, tão dançante quanto o *rap* feito em Cuba é a *rumba*.²⁵¹ No século XX, movimento *hip hop* – do qual faz parte a música *rap* – une culturalmente afrodiásporas ao Caribe. Kool Herc, DJ jamaicano, em Nova York²⁵² é figura-chave na reutilização de lixo eletrônico da globalização com que populações afro-latinas periféricas utilizaram e recriaram batidas, que se traduziram em passos de dança; sendo DJs também dançarinxs e vice-versa, em interdependentes expressões de culturas negras. A força de cultura comunitária ensejada em linguagem musical-corpórea fez indústria retomar fabricação de aparelhos sonoros eletrônicos antes obsoletos, exemplo de dinamismos epistêmicos, reunindo tradição e contemporaneidade em atualizações a partir de empirismos afrodiaspóricos.²⁵³

²⁴⁹ Consultoria na tradução da letra de *rap* cubano: Maria Ileana Faguagua Iglesias.

²⁵⁰ Pensando identidade cultural como o que um povo produz a partir de experiências históricas, tradições culturais e experiências marginalizadas; como algo “que não está no passado, mas no futuro, à espera de ser construída” (HALL, 2010, p. 417).

²⁵¹ *Rumba*: gênero cantado e dançado, festa coletiva nascida de vertente afro-espanhola, com força maior do primeiro elemento. Teve origem em início de urbanização em Cuba, onde população negra era majoritária, e ao redor dos engenhos de açúcar. É interpretada percutindo-se tambores (*tumba*, *llamador* e *quinto*) ou simplesmente madeiras (caixotes de bacalhau, caixinha de velas), acompanhado por *claves* e, às vezes, colheres. Modalidades de *rumba* incluem *yambú*, *guaguancó* e *columbia*. (OROVIO, 1981, pp. 367-369)

²⁵² Festas realizadas por Kool Herc (Clive Campbell) no bairro do Bronx, nos anos 70, deram início à formação da cultura *hip hop*, que se alastrou pelos quatro cantos do globo. Música (*rap*), artes visuais (*grafite*), dança de rua (*popping*, *locking*, *break*) e conhecimento são chamados de “os cinco elementos” do Hip Hop. A inspiração do DJ passa pela cultura jamaicana dos *Sound System* (Sistemas de Som). Desde os anos de 1940, caminhonetes com caixas acústicas e amplificadores ficavam sob a responsabilidade de um *seletor*, pessoa encarregada de criar *set lists* e efeitos sonoros. Inicialmente, os estilos musicais combinavam os gêneros da ilha aos de New Orleans e Miami (como o *rythm and blues*). Nos anos 1960, *ska* e *rock steady* ressignificaram o uso dos Sistemas de Som em cidades como Nova York e Londres, a partir de diásporas caribenhas (GUERREIRO, 2010, p. 53). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Kool_Herc. Acesso: 26 Fev. 2017.

²⁵³ Tradição cultural em transformar para usufruir comunitariamente foi capaz de ensejar reinvenções, em protagonismos afrodiaspóricos, alterando rumos de indústria norte-hemisférica que se espalharam por todo o globo. Tal feito, percebido em história do movimento Hip Hop, dialoga com noções de Hall (1992) e Bhabha (2013 [1998]) sobre inexistência de uma “tradição essencial”. Tradição é prática de transmissão de memória de um grupo, sendo atualizada em cerimônias, celebrações, dramatizações que se dão uma só vez (sem repetição *ipsis literis*), refazendo-se a cada nova realização, incorporando novas gerações e elementos de corpos e memórias que carregam consigo as políticas de representação hegemônicas da cultura dominante.

Migrando para expressão poética de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, o poema *Marabout de mon cœur*²⁵⁴, do escritor haitiano Émile Roumer (1903/1988), é declamado por Fanfan às vizinhas quebequenses Denise e Andrée durante jantar de boas-vindas a Gegê (cena 21). A declamação do poema integra apresentação às convidadas dos pratos que Fanfan cozinhou: “Eu fiz o jantar desta noite em homenagem a um grande poeta da nossa terra [Émile Roumer]. Este poema contém os pratos que permitiram servir essa refeição.”

Antes mesmo de o poema ser performatizado por Fanfan, Andrée revela-se seduzida pelos pratos que vê e pelo cheiro que exalam. Em provocação a moralismo de Denise, Andrée comenta: “A paixão pela comida haitiana é uma das poucas coisas que compartilho com minha irmã”, evidenciando ambivalências ao complementar a frase, dizendo amar “tudo que é apimentado”.

A legenda em inglês que acompanha os diálogos do filme manteve sem tradução palavras do idioma haitiano, como Trouillot (1995) prefere chamar o *kreyol* (em grafia local). Tem-se, assim, possibilidade de notar vocábulos em sentidos simbólicos, conforme transcrição dos versos:

*Marabout de mon cœur aux seins de mandarine,
tu m'es plus savoureuse que **krab** en aubergine.
Tu es un **afiba** dedans mon **calalou**,
le **donbrèy** de mon pois, mon thé de z'herbe à clou.*

*Tu es le bœuf salé dont mon cœur est la douane.
L'akasan au sirop qui coule dans ma gargouane.
Tu es un plat fumant, **diondion** avec du riz,
des **akras** croustillants et des **thazars** bien frits.
Ma fringale d'amour te suit où que tu ailles.
Ta fesse est un **boumba** chargée de victuailles.²⁵⁵*

²⁵⁴ O título faz referência à figura de musa feminina tratada por “Marabout” que, em *kreyol ayitien*, significa “mulher negra de cabelos sedosos”. No poema, a musa é enaltecida em ato provocador de sentidos, por meio de aromas, formas, cores e sabores de pratos da culinária haitiana.

²⁵⁵ Foge às possibilidades desta pesquisa traduzir sentidos poéticos que emergem de cultura/língua haitiana em confluência com cultura/língua francesa, cabendo informar tradução das palavras haitianas localizadas: *Akasan*, purê de milho; *Afiba*, tripa seca; *Calalou*, guisado de folhas verdes, com carne e caranguejo; *Donbrèy*, massa em pedaços, de formato alongado, usada nos caldos haitianos; *Boumba*, canoa; *Akras*, panqueca de feijão; *Thazar*, peixe parecido a cavala. Nota: no candomblé, Acaçá é comida ritual para Oxalá/Lemba, feita de milho branco, e o *Akras* tem seu equivalente no acarajé, cuja base é a massa de feijão, comida de Iansã/Matamba. Ver mais em LOPES, 2004. Fontes:

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/roumer_poemes.html. Acesso: 12 Set. 2017.

<http://galoukoutou.com/marabout-de-mon-coeur-demile-roumer-vocabulaire-et-traduction-creole/>. Acesso: 15 Jan. 2018.

Captar sentidos de “Marabout” apresentou-se como grande desafio, por ensejar simbologias que, a partir do paladar, utilizando da sátira, conjugam todos os sentidos.²⁵⁶ Odores e sabores a partir de metáforas com a gastronomia inter-relacionam-se a erotismo que desperta para sexualidade, insurgindo-se a fronteiras de episteme e moral euro-ocidental. Em ode à culinária haitiana, o poema evoca o despertar de sentidos, sem fronteiras cartesianas entre o que alimenta o corpo, o intelecto e o espírito. Apresentando cadência, ritmo e rimas percebidas mediante declamação dos versos poéticos, o texto performatizado ultrapassa experiência auditiva, despertando e provocando sensações.

“Terra de poetas”, como se refere Denise, o Haiti é apresentado ao Canadá por meio do poema, em simbologias que extrapolam compreensão racional. Emissão e recepção de ato oral, imersas em virtudes do *Verbo*, que não se percebem pelo racional, acompanham o vir a ser da oralidade: presentificados, os cinco sentidos permitem captar astúcias de saberes-fazer-sentires afrodiáspóricos.

As quatro expressões poético-políticas (TROUILLOT, 2003) extraídas dos filmes possibilitam abordar razão corpóreo-multisensorial de povos sob *regimes de oralidade* (ANTONACCI, 2016). As cenas das quais emergiram as referidas performances trouxeram à tona sons/ritmos, formas e cores, sabores e odores, desafiando o inodoro, o insípido, o incolor de episteme euro-ocidental. O incenso de dona Rosa, a cachaça borrifada no ar pela mãe de Selena, xs jovens cubanxs dançando e suando, a comida de Fanfan exalando aromas apimentados...

Trazer um elemento de cada narrativa fílmica além diálogos de personagens, além cenários e locações fílmicas, permitiu aprofundar exercício de desaprender *regime da verdade* (HALL, 1997) ocidental que ensina a fatiar, hierarquizar, analisar utilizando apenas razão instrumental. Foi preciso imergir em reza performatizada por dona Rosa na mata; *rap* nas ruas e no ônibus com jovens em Havana; cantiga no ritual da mãe de Selena; versos do poema no jantar de Fanfan, para obter sentidos além limitações de pensamento letrado: o pensar de “episteme do *Verbo*”, dançado, cantado, performatizado, constitui-se enquanto pensar comunitário, em sentido de pertença ao grupo, ao mundo, ao cosmos.

²⁵⁶ Nesta tarefa, vale sublinhar conjugação de esforços, entre imersão em leituras referenciadas nesta seção e repertórios trazidos por minha orientadora, professora Antonieta Antonacci.

Tempo cíclico, tempo em diálogo com mito e rito

Comunidades que não se fundamentam em escrita letrada vivenciam história narrada por mitos em práticas de expressões culturais performativas. Tempo cíclico marca povos de regimes de oralidade: tempo presente e tempo cósmico-mitológico se entrecruzam em tempos compósitos, expressões de culturas compósitas, de que nos fala Glissant (2013). Remetendo a Hampâté Bâ (2010) e a Muniz Sodré (1988), a elaboração de noção de tempo cíclico é intrínseca à visão de *unidade cósmica*, por meio da qual se aprende à medida que experiências se dão intelectual e emocionalmente (com *maxima e mutuê*)²⁵⁷.

Em aprendizados iniciáticos, cada elemento da natureza (mundo visível) e do cosmos (mundo invisível) são, também, mestres. A comunicação com esses mundos é construída, tijolo a tijolo, com os ensinamentos de uma pessoa mais velha – o que pode ou não corresponder à idade biológica, sendo mais importante o tempo de aprendizado. Em afrodiásporas, o aprendizado iniciático está relacionado à comunidade litúrgica e aos “brincantes” do jogo lúdico-musical negro (SODRÉ, 1988), de que fazem parte manifestações rituais/celebrativas/festivas que integram a vida cotidiana de centros urbanos adentro, no que eram “antigamente quilombos, hoje periferias” (GASPAR, 2007), e centros urbanos afrodiaspóricos Américas afora, em comunidades sertanejas, ribeirinhas, caipiras, quilombolas, entre outras.

No filme *O Tempo dos Orixás*, tempo de mito e rito integram o tempo presente. Na cena 8, dona Rosa, a mãe de santo e avó carnal da protagonista Lili, sai “no tempo” (local descoberto, tendo o céu como teto) e o reverencia com uma oração, enquanto espaaça a fumaça do incenso de ervas sagradas. Em tal reza, o tempo é reverenciado “em nome de Zambi, Oxalá e Divino Espírito Santo” (em referências cosmológicas de povos *bantu*, iorubás e eurocristãos). Surpreende-se, no referido trecho, *crioulização* de culturas afrodiaspóricas compósitas, associada à *identidade rizoma* por Glissant: uma cultura que vai ao encontro de suas múltiplas raízes (GLISSANT, 2013)²⁵⁸.

Ampliando-se abordagem de tempo em afrodiásporas, há de se fazer referência à divindade de origem *bantu* Kitembu ou Dembwa, que apresenta similitude com Iroko no candomblé de nação Ketu.

²⁵⁷ Conforme aprendizados de língua kimbundo por mim vivenciados em ambiente litúrgico no Inzo Tumbansi, onde sou filha de santo.

²⁵⁸ A identidade rizoma de Glissant se contrapõe à identidade de raiz única das culturas atávicas (GLISSANT, 2013, p. 61). A partir de Deleuze, para quem o pensamento rizomático estabelece conexões entre várias áreas de pensamento, rizoma, para Glissant, é um antídoto para o pensamento totalitário (HEADLEY, 2016, pp. 61-74).

Kitembo ou simplesmente Tempo é o Nkisi que rege a atmosfera, as estações e o tempo cronológico. Suas principais representações são a bandeira branca, uma herança da época em que os povos Bantu eram nômades: quando eles estavam para se mudar para outras terras, cultuavam Kitembu e fincavam a bandeira branca, esperando o vento indicar a direção de sua jornada. Quando os caçadores se dispersavam na mata, o caçador chefe (Mutak'lamb'lunguzo/ Mutak'lambô/ Ngongombira) levantava a bandeira em um bambu bem alto, assim todos se reuniam e voltavam juntos para a tribo com fartura e muita alegria. (TATA NGUNZ'TALA, 2009)

Tempo é um Nkisi extremamente importante e cultuado, pois tudo que existe entre o céu e a terra (daí sua relação com a atmosfera) está sob seus domínios, bem como a dimensão do tempo cronológico e sazonal. Kitembu é o Nkisi Rei do Candomblé Angola, sua ferramenta é representada pela grade (a escala do sofrimento humano) que está relacionada à evolução material e espiritual, e a flecha apontada para cima significa que todo sofrimento deve ser encarado como uma etapa do amadurecimento espiritual em direção ao divino (TATA NGUNZ'TALA, 2009).

Oração ao tempo, canção de Caetano Veloso, permite explorar cosmovisão afrodiáspórica além universo de religiosidade e além temporalidade dicotômica euro-ocidental:

[...]
 Compositor de destinos
 Tambor de todos os ritmos
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 Entro num acordo contigo
 Tempo, tempo, tempo, tempo

Por seres tão inventivo
 E pareceres contínuo
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 És um dos deuses mais lindos
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 [...]
 (VELOSO, 1979)

Mesmo sendo tempo integrado por mitos e ritos, tempo presente constituído de temporalidades múltiplas não é anacrônico (em desacordo com usos e costumes de uma época), mas, sim, tempo da atualização de ciclos. Como na canção de Caetano Veloso, uma vez que se viva em acordo com multiplicidade temporal que compõe tempo cósmico, alcança-se equilíbrio consigo mesmo e com o mundo ao redor. Diferentemente

das sociedades em que indivíduos “correm contra o tempo”, estar des-sincronizado do tempo é estar desconectado de si mesmo, daí desalinhamento com emoções que pode levar a disfunções tais como ansiedade e mau humor.

Na cena 4 de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, quando o haitiano Dieuseul está irritado e de mau humor por ter de passar mais um inverno rigoroso em Montreal, Fanfan lhe diz para tomar cuidado ou ele acabará tendo uma úlcera. Por essa cena, nota-se que perceber a si mesmo possibilita responsabilidade sobre as próprias emoções e, com isso, sobre a própria saúde física e emocional.

O mito é composto do já vivido em tempos imemoriais, mas mantido em memória mental, corporal e espiritual de povos de tradições orais. Para manter o mito vivo, é preciso mantê-lo ativo, tal qual em *pedagogias performativas*. Composto de simbologias, não se deve querer interpretar o mito racionalmente, mas sensorial e intuitivamente, como percebido em *O Tempo dos Orixás* quando Iemanjá cobra da comunidade a sua festa e seus sinais são *sentidos e subjetivamente ouvidos* pela menina Lili (cenas 5 e 9).

E é cultivando essas potencialidades que se dá o acordo com as múltiplas temporalidades em comunidades litúrgicas afro-brasileiras e afro-caribenhas²⁵⁹, como em noção de *Arkhé* afro-brasileira de Sodré (2015, pp. 198-199)²⁶⁰, em que o Deus supremo não é entendido como princípio concentracionário, absoluto frente às referências humanas; sendo reconhecido como princípio de criação da terra, de doação da vida, autor do dia e da noite, gerador de outras divindades. Referindo-se aos nagôs/iorubás, o autor destaca que “os deuses existem porque existem os homens, havendo no deus supremo iorubano Olorum a força de originariedade trans-humana, força de existência cósmica” (SODRÉ, 2015, p. 199).

Em “cultura de *Arkhé*”, ritualizam-se origem e destino, nela

[...] a existência humana transcorre em dois planos: o da vida como existência puramente humana e o da vida como contato com o trans-humano, a divindade ou o cosmo. Nessa existência, todos os elementos são comuns (humanos, vegetais, minerais, líquidos, tudo que está na natureza é dotado de forma própria e provém de uma mesma fonte, o cosmo). São as manipulações originárias dos

²⁵⁹ Faz-se, aqui, distinção entre caribenho e afro-caribenho, a partir de Paget Henry (2000, p. 79), para quem há Caribe negro, que traz identidades enegrecidas/africanizadas no pensamento, e um Caribe não negro, que apresenta identidades europeizadas, a despeito de miscigenações, mas em consonância a racializações ocidentais.

²⁶⁰ Na Grécia antiga, *Arkhé* é princípio “que fala ao mesmo tempo da origem e do fim dos entes e coisas do mundo” (SODRÉ, 2015, p. 197).

elementos, os amálgamas, que produzem a singularidade dos seres. Mas como os humanos, a natureza também “trabalha”: a terra, os animais, as plantas, tudo contribui para a criação de “valor de uso”. (SODRÉ, 2015, p. 202)

Em perspectiva ocidental constitui retrocesso histórico viver sob regime de temporalidades múltiplas, que se dá em “dois planos”, como aponta o referido autor, em que formas de produção e transmissão de conhecimento acontecem a partir de vivências iniciáticas (compostas de mito e rito) relacionadas a expressões comunitárias. Nessa perspectiva, técnica e abstração substituem vivências, sendo “cultura constituída e assentada sobre os valores do individualismo” (MARTINS, 2014, p. 106). Temporalidade euro-ocidental separa passado, presente e futuro. Outros padrões temporais são vistos como incivilizados.

Formas de viver baseadas em tempo circular, em que a vida é entendida simbolicamente como “repetição” do que teria acontecido em passado remoto narrado pelo mito, são entendidas como formas de viver de sociedades sem história (PRANDI, 2005, pp. 18-19). Da perspectiva africana, no entanto, mitos compõem relações históricas: “Só se pode justificar um fato com uma história analógica”, ensina o povo iorubá, em referência do *oluô* Agenor Miranda Rocha (2003, p. 29).

A narrativa de *Teorema* gira em torno de conflitos que permeiam a história cotidiana de seus protagonistas. Na cena 12, em momento em que discutem estratégia de ação no dilema com o grupo associado a Pescado, Farah, Koky e seus amigos têm o seguinte diálogo dentro do ônibus:

Musulungo: Bom, cavalheiros, vamos ver, como fazemos, o que fazer?
Mermelada: Compadre, relaxa! Olha, primeiro vamos, comemos um picolé, e depois atacamos.
Farah (rindo): Hey, tomamos!
Mermelada: Tomar o quê?
Farah (rindo): Que picolé se toma, não se come! (TEOREMA, 2012)²⁶¹

²⁶¹ “*Musulungo: Bueno caballero, a ver, ¿cómo hacemos?, ¿qué vamo a hacel?*

Mermelada: ¡Compadre! ¡Relájate! Mira, primero vamo, nos comemo un durofrío, y después, atacamo.

Farahh: (risa) ¡Oye! ¡Tomarno!

Mermelada: ¿Tomar qué?

Farahh (risa): Que el durofrío se toma, ¡no se come!”

Pensamento figurativo no filme permite usar o verbo “atacar” como sinônimo de “entrar em ação”. Xs jovens o farão logo depois de comer (ou tomar) um *durofrío*. E para o meu conhecimento letrado do espanhol, que não abrangia o significado dessa palavra, encontrá-la em um *click* como sinônimo de “picolé” permitiu-me exemplificar forma de pensamento figurativa, por meio da qual se fazem e refazem novos termos, sob regimes de oralidade em movências letras/sons/imagens. O que mais corresponde à imagem que se faz de um sorvete no palito: a palavra “picolé” ou palavra cuja imagem é equivalente a uma coisa dura e fria? Povos sob regimes de oralidade possuem rico repertório de ensinamentos presentes em pensamentos figurativos, imagéticos, provérbios, “pílulas” de narrativas míticas, que – entre outros saberes – apresentam potenciais soluções para conflitos da vida humana.

O próprio título do filme cubano perfaz uma metáfora. Por meio de um *Teorema*, a narrativa aponta saída para os conflitos que emergem a partir dos protagonistas Koky e Pescado, mas que se relacionam com toda a comunidade. O primeiro, negro, estudante de ensino médio, criado por mãe solteira muito presente na educação do filho; o segundo, branco (ou socialmente visto como tal), sobrevive de pequenos contrabandos e é membro de família em desajuste com normas de sociedade moderna colonial, vive com padrasto, irmão de criação mais novo (ou, em vocábulo derivado do kimbundo, caçula) e mãe que o negligencia.

Destoando de polaridades dualistas próprias de perspectiva cartesiana de bem e mal/certo e errado, os conflitos da história não se dissociam de amorosidade presente nas relações de casal (entre o jovem Koky e sua namorada Farah), cenas 13 e 16; de mãe e filho (Koky e sua mãe), cena 32; avô e neto (o jovem professor Eusébio, criado pelo avô), cenas 14 e 44; e demais ensinamentos pelos quais passam jovens da trama, cujos aprendizados se dão em vias paralelas: daquilo que lhes é passado pelos mais velhos e daquilo que a vida ensina, vivendo o que se tem para viver em dia a dia de povos comunitários (cenas 14, 49 e outras). Em regime de cosmologias afrodiaspóricas, há de se viver o conflito para aprender a superá-lo: amadurecimento implica experiência vivida.

O “eu” africano só existe quando está enquadrado por outros elementos (sociedade, mito, terra, etc.) que o completam; é o Existente, um conjunto do Ser com todos os elementos imaginários que constituem seu cosmo – é o conjunto dos valores vitais de sua tradição que completam sua identidade. (MUKUNA, 2006, p. 168)

Falar em um “eu africano” em termos de África subsaariana, sem distinção entre povos *bantu* e povos sudaneses (dos quais fazem parte os iorubás), deve-se a diferenças essencialmente linguísticas, ajudando a compreender presença concomitante de elementos de universos culturais *bantu* e sudaneses em léxico e sintaxe afrodiaspórica e em aspectos de musicalidade presentes nos filmes aqui analisados.²⁶² A relação ser humano-*integração cósmica* transparece em um “eu africano” que, em afrodiásporas, atualiza-se na direção de “eu crioulo”, em referência à noção de Glissant (2013)²⁶³.

De perspectiva euro-ocidental, deve-se ir da escola para a casa, sendo estudante consideradx em caminho “direito”; se fica na rua, é chamado pejorativamente “rueiro”. *Teorema* (cenas 15 e 23) mostra um cotidiano das pessoas da comunidade compartilhado no exterior das paredes da casa; com a vida transcorrendo nos arredores da cidade de Havana, não em ambientes confinados: velhxs estão nas calçadas vendendo hortifrúttis ou sentadxs conversando; crianças brincam e andam sozinhas nas ruas (crianças de cerca de 5 anos andam desacompanhadas, cuidadas por adultxs da comunidade); adolescentes jogam basquete em logradouro público, reúnem-se para se divertir nas praças. Forma de viver comunitária afrodiaspórica em Américas é indissociável de valores civilizatórios de ética comunitária.

Intui-se fundamental importância de contribuição de modos de ser e estar de *sistema de crenças/religiosidades* de matrizes africanas em tal forma de viver gregário. Como percebido nas cenas 6 e 28 de *Parish Bull*, Rastafarianismo e Revivalismo²⁶⁴ ressignificam sociabilidades extraocidentais em *sentirpensares* (MIGNOLO, 2015) de povo jamaicano. Como nos ajuda a entender Sodré (2015), em comunidades litúrgicas afrodiaspóricas, tradição não é sinônimo de tradicionalismo.

²⁶² Lynda Heywood (2008, p. 18) informa que pesquisas sobre demografia do comércio de escravizadxs demonstram que centro-africanxs estavam em todas as regiões das Américas. Entre 1519 e 1867, elxs teriam representado quase 45% de africanxs enviadxs para as Américas. Uma das questões da autora se refere ao grau de orientação das origens culturais e de noções de etnia e identidade em culturas de escravizadxs afrodiaspóricxs (p. 23) que, apesar de escapar do foco desta pesquisa, pode aqui deixar pistas para futuras pesquisas.

²⁶³ O termo *crioulo* usado por Glissant tem conotação específica, que não se refere à noção de negro crioulo, que distinguia escravizados já nascidxs no Brasil, ou a cultura crioula das Américas *hispano-hablantes*, referente a culturas da colônia em oposição à cultura (superior) da metrópole. Heywood (2008, p. 24) se refere aos povos centro-africanos como crioulos, referindo-se à porosidade de suas culturas. Essa seria uma das causas para que sua contribuição fosse menos “visível do que os elementos culturais iorubás e fons, os quais pareciam mais africanos (exóticos) para os pesquisadores, e conseqüentemente, mereceram maior atenção”.

²⁶⁴ Cultos revivalistas jamaicanos, que incluem Pocomania, Cumina e Zion, provêm de sistemas de crenças denominados Obeyah e Myalism. (RABELO, 2007)

Não há propriamente “transmissão” (a não ser de cargos, funções, modos litúrgicos de administração do segredo) de uma mensagem absoluta, a exemplo do kerygma cristão, mas *reinterpretações na dinâmica de transformação das formas de existência do grupo*. E isso ocorre devido às identificações individuais e coletivas com uma forma de vida associativa entre mito e história, entre o visível e o invisível – a Arkhé. (SODRÉ, 2015, pp. 195-203)²⁶⁵

Em dinâmicas de *injunções cósmicas*, o que pertence ao cosmo não é externo ao espírito, e sim, pertence ao espírito. O culto a orixás, inkisis, vodus²⁶⁶ – que são princípios cosmológicos em que ancestrais estão juntos dxs vivxs – existe para que se possa manter o equilíbrio na vida da comunidade. Iniciadxs para orixás não o fazem exclusivamente em benefício próprio, mas para que seja mantido o equilíbrio na família carnal da qual fazem parte e em esfera social mais ampla, pela qual cada indivíduo também é responsável.

Pedagogias performativas e corpos comunitários em afrodiásporas

Meu *habitat* na cidade de Montreal (Quebec)²⁶⁷ foi o bairro de Côtés-des-Neiges.²⁶⁸ Na esquina de Avenida Linton com Chemin Côtés-des-Neiges havia um *Second Cup*, unidade de uma das redes de café populares do local. Em frente a uma das janelas do *Second Cup*, onde me sentei com meu computador para trabalhar, pude observar pessoas que estavam passando, de diferentes formas, algumas horas daquele domingo, no dia 25 de junho de 2017. Ali pude perceber o espaço da rua sendo utilizado distintamente por pessoas racializadas como negras e pessoas racializadas como

²⁶⁵ Grifos meus.

²⁶⁶ Vodou, aqui, faz referência ao nome que designa cada uma das divindades, ancestrais míticos ou históricos, do povo fon, do antigo Daomé, e não ao sistema religioso surgido do encontro entre povo fon, iorubá e catolicismo, no Haiti. (LOPES, 2004, pp. 677-678)

²⁶⁷ O maior grupo cultural caribenho em Montreal é a comunidade haitiana. Na década de 80, quando quebequenses sentiram o impacto da presença de haitianxs, este grupo representava metade do total da comunidade negra na região metropolitana de Montreal, composta por haitianxs de fala francesa e *créole*, caribenhxs de fala inglesa, negrxs canadenses e africanxs trilingues. Importante notar que a primeira onda de imigrantes haitianxs, no fim dos anos 1960, não causou tanto impacto quanto a segunda, em fins dos 1970, não só em razão dos números modestos da primeira, mas, principalmente, porque se tratava de falantes exclusivxs de *créole*, integrantes da classe trabalhadora haitiana, e não mais de “elite” de país do Sul global, falante de francês. (WILLIAMS, 2008, p. 18)

²⁶⁸ Coincidentemente, Fanfan, personagem de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, mora em Côtés-des-Neiges (o nome do bairro é citado uma única vez no filme). Vale a pena mencionar que a população de Côtés-des-Neiges é formada predominantemente por imigrantes e é uma das mais povoadas e etnicamente diversas do Canadá. O bairro possui cerca de 100 comunidades étnicas diferentes, havendo predominância de quebequenses, filipinxs, caribenhxs, sul-asiaticxs, latino-americanxs, iranianxs, chinesxs, árabes, vietnamitas, pessoas judias e, mais recentemente, do Leste da Europa e da África. É um dos poucos bairros de Montreal em que não há domínio do francês ou do inglês enquanto língua corrente. As duas línguas nacionais são faladas ao lado de muitas outras. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/C%C3%B4te-des-Neiges>. Acesso: 12 Jan. 2018. Fonte: <http://www.cdnbca.org/>. Acesso: 26 Dez. 2017.

brancas²⁶⁹, muitas das vezes pertencentes a culturas diferentes da europeia cristã, a exemplo de pessoas provenientes de regiões como Leste Europeu.

Espaços da rua naquele trecho de Côtés-de-Neiges podem ter sua utilização comparada ao que eu havia experienciado, no mês de maio do mesmo ano, na cidade jamaicana de Kingston. Não no que diz respeito aos mercados com produtos agrícolas expostos sobre estruturas colocadas nas calçadas, como vi em Kingston e se vê também em Cuba, Haiti e certas partes do Brasil.²⁷⁰ Mas, sim, em usos do espaço público por pessoas de diferentes idades, que vão para além de trânsito efêmero. A rua, ali, dá lugar a compartilhamentos, transações, esperas alongadas, ou mesmo *passar o tempo*, como no caso de três homens negros de meia-idade que, no espaço de quarenta minutos, deixaram a impressão de não haver algo pelo que estivessem a aguardar: faziam uso de seu tempo para prostrar, quando havia prosa, ou calar e observar, quando o silêncio se fazia presente.

Convivência entre diferentes pessoas de culturas racializadas como não brancas e diversidade no interior de comunidade racializada como negra também foram percebidas. Um grupo de meninos com idade entre 8 e 12 anos, de racialidades diversas, passou pelo local desacompanhado de adultos. Talvez em outras regiões de Montreal em que predominem pessoas classificadas como caucasianas não seja possível surpreender crianças usufruindo do espaço público por conta própria, desacompanhadas de responsáveis. Inferências nessa direção acompanham narrativas afrodiaspóricas desta pesquisa, com destaque para a cena 23 do filme *Teorema*, em que se vê crianças com idade entre 7 e 12 anos jogando bolinha de gude em espaço público e uma criança de cerca de 5 anos andando sozinha em uma calçada.

Pude vivenciar, no referido estágio sanduíche, o deslocar de geografia (eurocentrada) da razão, surpreendendo *modo de pensar oral*, com seus provérbios, musicalidades, ritmos, danças, performances, cantos e contos (MARTINS, 2014, p. 142), a exemplo de interação intergeracional própria de povos de *pedagogias performáticas*. Em eventos afrodiaspóricos realizados em Ottawa e em Montreal, como

²⁶⁹ O uso da expressão “pessoas racializadas como...” se dá em opção decolonial de desnaturalização de condição étnico (relacionada à cultura) e racial (relacionada ao fenótipo) de grupos humanos.

²⁷⁰ Produtos vendidos nas calçadas incluíam vestimentas e calçados nos bairros de Côte-des-Neiges e Saint-Michel. Situado ao norte da ilha de Montreal, este bairro abriga a *Maison d’Haiti*, local onde se concentra a população de haitianxs e seus descendentes, autodenominadxs “negrxs montrealenses”, junto a demais grupos culturais descendentes de caribenhxs e africanxs, conforme informação obtida em entrevista a Tiffany Callender, trabalhadora comunitária e diretora executiva da Associação da Comunidade Negra de Côtés-des-Neiges (*Black Community Association of Côtés-des-Neiges*), em 27 de julho de 2017.

“Rahim’s Salsa” e “Montreal Salsa Convention”²⁷¹, pude interagir com “brincantes” de diferentes idades, em contraponto a eventos de “lazer” euro-ocidentais, em que se nota segmentação geracional, com o isolamento de pessoas velhas em “eventos para a terceira idade”.

Na *Salsa de Rahim*, tive como par um imigrante haitiano de aproximadamente 65 anos e um canadense eurodescendente, possivelmente da mesma idade, que naquela noite já haviam dançado tanto com mulheres de sua faixa etária como com mulheres mais jovens. Entre uma dança e outra, a interação acontecia jogando-se conversa fora ou com dicas sobre passos de dança por parte de “brincantes” durante momentos de pausa. Na oficina da Convenção de Salsa de Montreal, da qual participei como espectadora, a plateia dançante reunia pessoas de todas as idades, de crianças a velhxs, que seguiam instruções e demonstrações de instrutorxs latino-americanxs no palco.

Em consonância com tempo cíclico, foram experienciadas por mim vivências corporais comunitárias junto a crianças, jovens, adultxs, velhxs, em afrodiásporas canadenses. Em 19 de maio de 2017, ao participar de festividades do Dia da Bandeira Haitiana no Centro Comunitário “La Perle Retrouvée” (“A Pérola Reencontrada”), em Montreal, fui acolhida e tratada por “filha” por pessoas de gerações mais velhas, com as quais pude sentar à mesa e compartilhar comida tradicional haitiana, acompanhada de música e dança ao vivo.

Em *Comment conquérir l’Amérique en une nuit*, Dieuseul chama Gegê de “filho” quando do reencontro entre esses dois amigos, de diferentes gerações, no apartamento de Fanfan, após 20 anos sem se verem (cena 24). Meu sentimento, participando da festividade, era o de estar recebendo atenção e cuidado como filha daquela comunidade. Minha interpretação é a de que, em cosmovisões de *integração cósmica*, ser filho ou filha da comunidade (no meu caso, da comunidade afrodiáspórica) está relacionado à responsabilidade de todas as pessoas sobre cada um de seus

²⁷¹ A noite de salsa do DJ Rahim acontece regularmente às sextas-feiras no salão de uma igreja católica na Rua Elgin, região central de Ottawa (estado de Ontário, Canadá). Cobrando valor fixo de \$ 8 CAD a entrada, a atividade reúne majoritariamente população latina e caribenha da cidade, contando com presença minoritária de canadenses racializados como brancos. Quando da ocasião de grandes eventos em torno do tema, a “weekly salsa social” (“salsa social semanal”) do DJ Rahim é “transferida” de local. Foi o caso, entre os dias 4 e 6 de agosto, quando foi realizada a “2ª Convenção Anual de Salsa”. Realizada entre 18 e 22 de maio de 2017, a 13ª edição da convenção de Salsa da Cidade de Montreal engloba ritmos como Salsa, Soca, Zouk, Kizomba, Bachata, e inclui atividades como shows noturnos com dançarinos profissionais e oficinas durante o dia. Fontes: <https://www.rahimsalsa.com/>; <http://www.montrealsalsaconvention.com>; <http://www.ottawasalsaconvention.ca>. Acesso: 17 Jun. 2017.

membros.²⁷² Tal interpretação ganha eco em estudos de Leda Martins, ao referir que, em comunidades negras,

[...] o ser humano adulto, os ancestrais, os mortos, os infantes e o divino participam de uma total contemporaneidade e não da extemporaneidade que separa Deus e o homem. Pelo ritual e no ritual, preservam-se as pontes que interligam as instâncias da vida, contidas todas numa totalidade cósmica. (MARTINS, 1995, p. 102)

O que Martins chama de *totalidade cósmica*, reinterpretado aqui como *integração* ou *injunções cósmicas*, diz respeito não apenas a uma concepção/ideia/abstração, mas a um *modo de vida* em que ancestrais e mortos estão no agora, estão *dentro* do tempo presente, em tempo que se faz cíclico. No ditado afro-brasileiro “tudo no tempo é tempo”, que se ouve em terreiros de candomblé como o *Inzo Tumbansi*, materializa-se tal noção. Não apenas por meio de proferição de palavras propiciatórias (BONVINI, 2001), mas por ações que manipulam elementos da natureza junto a práticas de elaboração cultural humana. Colocar-se à disposição do desconhecido implica vida conduzida em consonância com tempo, e não *dissonantemente de* tempo, senti-lo como tempo presente-passado-futuro. Esta seria a temporalidade de tudo o que está no cosmos, temporalidade de *totalidade, unidade, injunção* ou *integração cósmica*.

Em *Teorema*, os girassóis na casa de Farah estão junto à porta (cena 28). Porta que materializa fluxos, entrada e saída. Oxum cuida de fluxos da existência primordial, do portal que transpassa mundo visível e invisível e que se encontra em corpo feminino no canal que interliga útero e vagina. Os girassóis de Oxum não são de plástico, assim como a cadeira de balanço de madeira e palha que se vê na casa de Farah, são compostos de caule, folhas, pétalas, seiva, que circula(ra)m com germinação de células, resultantes de fluxo entre elementos da natureza que, por meio de culturas de *injunção cósmica*, são manipulados como forma de comunicação com o mundo invisível.

Quando o “profê” Eusébio tem a corrente arrancada de seu pescoço e é jogado no chão por Pescado (cena 37), seu avô, pressentindo o dano envolvendo o neto, surge de dentro da casa junto à grade de ferro do portão. O avô tem cara de angustiado. A

²⁷² Ao me despedir das pessoas com quem partilhava a mesa, quiseram saber como eu voltaria para casa. Quando eu disse que iria de ônibus, um homem cerca de 15 anos mais velho que eu se ofereceu para me acompanhar até o ponto. No meio do caminho, caiu uma chuva muito forte, o que não o incomodou, fazendo questão de me acompanhar até a porta do ônibus.

cena é seguida por som de sirene na rua, câmera que se movimenta, circularmente, entre distintos personagens envolvidos na trama, mostrando o que estão fazendo naquele momento, em diferentes lugares. A polícia está pela vizinhança. *Ethos* comunitário afrodiaspórico (representado pelo avô que se conecta virtualmente ao perigo por que passa o neto a partir dos sentidos) coabita com visão ocidental de segurança, por meio de força da lei que reprime, na figura dos policiais. *Sistema-mundo* está junto de epistemes *outras*. Elementos culturais distantes, heterogêneos estão em *relação* na criouliização de culturas caribenhas. Nas cenas de *Teorema*, cinemas afrodiaspóricos crioulizam, em direção a cinemas pluriversalizantes.

Em *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, testemunham-se comunicares em *créole*²⁷³, língua repleta de imagens, e aspectos de figuras de linguagem que refletem o imaginário do povo:

O *créole* haitiano é cheio de sutilezas, de expressões idiomáticas, de blasfêmias, de afirmações e de termos singulares que constituem sua dinâmica. Uma expressão idiomática é uma mudança na língua que não se deve tomar no sentido literal. Ela remete a uma outra realidade distinta da significação primeira da palavra ou do termo. Certas expressões têm conotação mística [sic], e outras tem conotação mais erótica ou sexual. Falar *créole* te coloca na cultura haitiana. [...] Quanto aos provérbios haitianos que são essencialmente palavras de sabedoria, eles constituem um registro de linguagem comum. Não é necessário explicar um provérbio diante de um nativo haitiano, porque o contexto o define. (ISIDOR, 2016, p. 5)²⁷⁴

Na introdução de *Petit lexique du créole haïtien*, Wadner Isidor apresenta um panorama da língua haitiana que afirma a relevância das imagens e de sentidos simbólicos e dinâmicos que o *créole* carrega, como já abordado, próprio de culturas em regimes de oralidade. Por sua vez, o Quebec não desenvolveu uma língua crioula, mas versão própria do idioma francês que, ao que aponta Glissant (2013, p. 59), era

²⁷³ O *créole* haitiano é falado por 9,2 milhões de pessoas no Haiti (quase a totalidade da população do país), somados 4,5 milhões de falantes no exterior, incluindo-se Brasil, Cuba, Estados Unidos, França, Canadá e outros países. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_crioula_haitiana. Acesso: 25 Set. 2017.

²⁷⁴ "Il est plein d'image qui reflètent l'imaginaire du peuple. Le créole haïtien est truffé de subtilités, d'expressions idiomatiques, de jurons, de propos et de termes singuliers qui constituent sa dynamique. Une expressions idiomatique est une tournure dans la langue qu'on ne doit pas prendre au sens littéral. Elle renvoie à une réalité autre que le sens premier (dénoté) du mot ou du terme. Certaines expressions ont une connotation purement mystique, et d'autres ont une connotation plutôt érotique ou sexuelle. Parler le créole vous plonge dans la culture haïtienne. [...] Quant aux proverbes haïtiens qui sont essentiellement des paroles de sagesse, ils constituent un registre de langage commun. Il n'est pas nécessaire d'expliquer un proverbe créole en le relatant devant un natif haïtien; car le contexte le définit."

conhecida por *joual*, em fenômeno que indica “questionamento da unicidade da língua” (GLISSANT, 2013, p. 59).

O predomínio de presença europeia e o êxito do projeto colonial em promover a industrialização em regiões ao Norte do globo, somado ao isolamento/quase extermínio da população nativa local daquela parte da América do Norte, fizeram com que a região apresentasse sotaque e léxico marcadamente locais. Desde o século XVI, dinâmicas de amalgamentos propiciaram o surgimento de línguas crioulas em ex-colônias – caso do Haiti – e territórios franceses além-mar, como Martinica e Guadalupe, culturas moldadas entre *verdades letradas e percepções orais* (ANTONACCI, 2015) via conexões culturais e civilizações originárias, de África, Europa e de regiões asiáticas.

A cena 13 de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* nos interpela sobre colonização e ocidentalização de terras ao norte de *Abya Yala*. Dentro do carro, enquanto Fanfan dirige no retorno do aeroporto para casa, Gegê observa uma Montreal de lagos congelados e edificações tomadas pela neve. Ele diz ao tio: “Tudo isso é seu? Agora vai ter que dividir comigo, o que acha?!” , soltando risada galhofeira. Fanfan lhe responde: “Sabe, Gegê, quando eu cheguei aqui, o bolo já estava cortado e repartido fazia muito tempo.” Enquanto a câmera mostra alternativamente os dois passageiros no carro e a paisagem industrial de chaminés soltando fumaças do lado de fora, Gegê pergunta: “E as migalhas, ãh, as migalhas? Tenho certeza que as migalhas de Montreal são maiores que o bolo de Porto Príncipe.” Fanfan responde com uma sonora gargalhada.

Na cena 14, a diferença entre comunicação por parte de haitianxs e de quebequenses é abordada na noite da chegada de Gegê a Montreal. Fanfan diz da dificuldade de estar em um lugar onde a cultura é tão diferente da sua. E um dos aspectos que menciona é a questão da língua: “Eu não entendia o que as pessoas me diziam.” Colocando a mão no ombro de Gegê, prossegue: “Eles também não me entendiam.” Gegê segue atrás de Fanfan, com as mãos nos quadris: “Mas é a mesma língua. É só uma questão de sotaque.” Fanfan levanta a cabeça e, olhando para ele, diz: “Você sabe, o sotaque é sempre dos outros. Nós pensamos que falamos normalmente.” Vê-se e ouve-se comunicação a partir de *semiologia corpórea expressiva do transcendente* (IROBI, 2012) em trecho que exemplifica como o modo de ser e estar no mundo de haitianxs é racializado, atribuído a “categorias” em estágio inferior na escala da evolução humana.

Em se tratando de momento em que o diálogo é realizado em francês, infere-se que o autor estivesse criticando hierarquizações de qualquer ordem, tão presentes quando a língua do colonizador ou do centro do poder econômico se impõe sobre a língua de quem se encontra em posição subalterna; no filme, relação existente entre o francês falado no Haiti e o francês falado em Montreal-Quebec. Durante minha vivência na cidade canadense, pude experimentar a impaciência de quebequenses diante da pronúncia do francês por parte de estrangeirxs. Amigas brasileiras com status de residência permanente no Quebec, fluentes em francês, comentaram que “os quebequenses não gostam de ouvir o francês com outro sotaque que não o deles”, preferindo falar em inglês (a segunda língua na cidade em questão) a falar francês com estrangeirxs, principalmente vindxs do Sul global, mesmo que sejam fluentes.²⁷⁵

O francês criticado por quebequenses, por sua vez, distingue-se do francês de Paris. É o francês falado a partir de encontros entre culturas herdeiras de tradições orais, como as que marcam falares crioulistizados em encontros entre França e terra de povos nativos das Américas. Montreal, melhor dizendo, *Tio 'tia:ke*, em língua *Mohawk*²⁷⁶, foi renomeada por colonizadores franceses no século XVII. Habitada por povos originários entre 10.000 e 20.000 anos antes, (des)encontros entre culturas ocidentais e extraocidentais marcam os falares da região.

Em tradições orais, o corpo torna-se receptáculo simbólico e expressivo do transcendente, conceito estruturado e manifesto por meio de gesto, música e dança, ontologia primordialmente espiritual em que a semiologia é corpórea, segundo Irobi (2012, p. 276), e pela qual o transcendente é encarnado. Corpos comunitários apreendem o que é vivido sensorialmente. Em afrodiásporas, o sensorial extrapolou vidas compartilhadas no fazer de tarefas diárias e adentrou searas de expressões culturais em fazeres artísticos e/ou criativos que, em sociedade euro-ocidental, estão reservados a momentos de lazer. Em se tratando de desnaturalização de universalidade

²⁷⁵ Pontua-se aqui que, na França, versão do idioma falado por imigrantes das ilhas do Caribe é chamada de “pétit nègre”, que corresponderia a uma “fala rudimentar” (GLISSANT, 2013, p. 56). Nessa direção, vale a nota de que Dany Laferrière é o primeiro escritor quebequense, haitiano e da América do Norte a entrar para a Academia Francesa, fato ocasionado em 12 de dezembro de 2013. Fonte: Centre de la Francophonie des Amériques. <http://www.francophoniedesameriques.com/blog/2015/04/21/dany-laferriere-sera-recu-a-lacademie-francaise/>. Acesso: 3 Ago. 2017.

²⁷⁶ Em referência à cosmovisão de *unidade cósmica* de povos nativos, está o significado e a simbologia de *Tiotia:ke* (“onde as correntezas se encontram”), local de diferentes nações ameríndias, incluindo o povo Algonquin. Fontes: <http://visao.sapo.pt/nos-la-fora/2017-07-05-Tiotiake-Montreal-territorio-Mohawk-e-os-150-anos-do-Canada>. Acesso: 12 Set. 2017. <http://www.wapikoni.ca/movies/tiotiake-montreal>. Acesso: 12 Set. 2017.

branca, pode-se dizer que ela se dá principalmente por meio de *poéticas da relação* (GLISSANT, 2013, p. 33) afrodiáspóricas.

Línguas compósitas, memórias sensíveis

Línguas *bantu* (kikongo, kimbundo, umbundu) e de outras regiões de África central, que ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII chegaram a territórios de Brasil e Caribe, ensejaram e ainda ensejam processos de ressignificação cultural e criouliização em contexto do eurodenominado “Novo Mundo”. Rastro/resíduos (GLISSANT, 2013) de tais línguas encontram-se de maneiras distintas na região em questão. Cuba e Brasil abrem a percepção de que há muito que se vasculhar em relações entre línguas locais ameríndias, troncos linguísticos africanos e línguas coloniais europeias nas diversas localidades dentro de cada um desses países. Toda língua é crioula, como afirma o autor martinicano (GLISSANT, 2013, p. 31), porque toda língua é dinâmica. Defender a imutabilidade da língua é agir na direção de *atavismo cultural*, de que fala o autor, continuamente percebido em atos de intolerância e xenofobia.

Na Bahia de *O Tempo dos Orixás* farejam-se conjunções linguísticas/culturais entre português-brasileiro e africano-sudanês-*bantu*. Na cena 2 do filme, duas crianças negras brincam de queda de braço e, quando uma pensa em propor a repetição da brincadeira, pergunta à outra: “Quer ir [brincar] de novo *a vera*, bora?” A maneira de falar coloquial do menino é impregnada tanto de articulação entre falares de diferentes tempos históricos (século XVI e século XXI) como de riquezas de processos linguísticos de espacialidades próprias. Em diferentes regiões do Brasil a expressão “a vera” é sinônimo de “de verdade” ou “pra valer”. Enquanto se usa “bora” na Bahia, em São Paulo diz-se também “vambora” e “simbora”.

O *interplay* cultural crioulo de produções analisadas permite identificar termos da colonialmente chamada “linguagem de rua” de meninxs que, no uso dinâmico da língua, protagonizam a derivação de novos termos. Linguagem corporal própria de oralidades, identificada com fala coloquial e expressões da cena 2, desobedece episteme da norma culta, ensejada a partir de posições eretas e corpos imóveis de banco escolar. Na referida cena do filme baiano, os meninos brincam de queda de braço sentados em banco de barco em movimento no mar, equilibrando-se com o jogo das ondas, ao mesmo tempo que realizam fazeres e falares com espaço para manifestação de subjetividades.

Em dinamismos de sonoridades que interpelam saberes letrados da língua, Fernando Ortíz (1991 [1924], p. XVIII), tratando de marcas que o idioma espanhol

ganhou por parte de povos traficados do continente africano para Cuba, cunhou a expressão “afronegrismos”. Sendo a África um continente diverso, e em que pese o fato de a parte norte do continente ser, ocidentalmente, vista como não negra, o antropólogo entendeu que o uso do termo “afronegrismos” se fazia pertinente, comparado a outras opções por ele pensadas e que “reduziriam” a variedade de contribuições recebidas pelo espanhol cubano.²⁷⁷ Tais opções incluíam os termos “bantuísmos”, “yourubismos”, “conguismos”, “mandinguismos”, “calabarismos”, “lucumismos”.

Afronegrismos, em lugar de africanismos, aponta para diáspora, para processos a partir da travessia atlântica. E, em se tratando de Caribe e Brasil, marcas culturais de povos bantofones têm seu lugar de importância. Como prova material da forte presença *bantu* entre a população que compunha a sociedade brasileira no século XVII, está *A arte da língua de Angola* (1697), primeira gramática de kimbundo do mundo, coletada no Brasil e impressa em Lisboa. Aparentemente, porque se julgava premente conhecer a língua do povo que se pretendia subjugar e aculturar em termos definitivos. Intenção, no entanto, surpreendida por imprevisibilidade de crioulistas apontada por Glissant (2013). Em *O Tempo dos Orixás*, exemplos incluem uso de palavras de línguas *bantu* como *calundu* e *Zambi*²⁷⁸ (cenas 1 e 5) e em construções linguísticas que subvertem a gramática da Língua Portuguesa, como na frase “Menina, se respeite”, dita pela mãe a Lili.

Para além do epistemicídio²⁷⁹ que pretende aniquilar produção e transmissão de conhecimentos outros, a produção de conhecimento euro-ocidental invisibiliza e naturaliza condição de enunciado, que se pretende universal. Contextos reveladores de enunciados podem apontar caminhos na contramão de episteme única propiciadora de *monoculturas do espírito* (SHIVA *apud* MIGNOLO, 2003). Em culturas de *injunções cósmicas*, conhecimento é fundado “em condições de enunciação do transmitido” (HALL, 1992), uma vez que comunicado performaticamente. Imagens e sons do filme *O Tempo dos Orixás* permitem sondar pluriversalidade de modos de ser e estar afrodiáspóricos quando, na floresta, cercada pelos quatro elementos (cenas 5 e 9), Lili conversa com Exu, que só ela vê. Exu de culturas locais, Exu que apresenta

²⁷⁷ Afronegrismo une referências à região da África abaixo do deserto do Sahara e à negritude em sentido de identidade pan-africana surgida em afrodiásporas.

²⁷⁸ *Zambi* origina-se do termo multilinguístico *bantu Nzambi* (também presente em língua kikongo), ou “Ser Supremo”. Trata-se da divindade suprema em religiosidades de matriz *bantu*, correspondente ao iorubano Olorum e ao Deus católico. (LOPES, 2004, p. 693)

²⁷⁹ Termo muito usado por Mignolo (2003).

semelhanças com Eleggua, Elegbara, Njila.²⁸⁰ Mas que, para cada uma das culturas africanas, seja Iorubá, Ewe-Fon ou Bantu, terá suas especificidades²⁸¹, sendo também Exu diverso e sem semelhanças com a figura do Diabo cristão, que o fixou em imagem estereotipada.

Exu se faz visível a quem está imerso em dinâmica comunitária de *injunções cósmicas* e de despertar dos sentidos. Língua e linguagem memóreo-corpórea de Brasil-Caribe manifestas em *O Tempo dos Orixás* perfazem elaborações pluriversais ao reconhecer, em *Abya Yala*, existência de múltiplas culturas: africanas, nativas/originárias, europeias. Situadas entre “lógica do oral” e “lógica do escrito” (DIAGNE, 2012), pedagogias performáticas opõem-se à letra enquanto “um código exportável a qualquer tempo e espaço, independente de significados locais, corpóreos”:

Da “lógica do sentido” à “lógica do código”, o desincorporar saberes/poderes abriu a *monoculturas do espírito*, que ignoram, anulam a diversidade e o local, lugar por excelência de enunciação de outras vozes, outros recursos e estilos, com seus modos próprios de preservar memórias e histórias. (ANTONACCI, 2016, p. 214)²⁸²

Outras vozes imersas em “lógica do sentido” emergem em insurgências de Fanfan e Gegê contra o hegemônico-colonizante do que é divulgado sobre o Sul global em meios de comunicação quando, na cena 17, ironizam perguntas que estrangeirxs racializadxs como brancxs repetidamente lhes faziam, referindo-se à situação política de seu país: “Há esperança no Haiti?” Rindo, irônico, Gegê reproduz a resposta: “Não, o futuro está atrás da gente.” Driblando racismos de sistemas de ensino eurocêntricos que disseminam imagens que inferiorizam e desumanizam países em desenvolvimento e suas populações enegrecidas em termos biológicos e culturais, narrativa de *Comment conquérir l’Amérique en une nuit* permite acessar um Haiti repleto de elaborações

²⁸⁰ Exu é o orixá de tradição iorubána que sintetiza o princípio dinâmico que rege o universo e possibilita a existência. É o porta-voz dos orixás, aquele que protege cumpridorxs de seus deveres e pune quem falha ao cumprir suas obrigações. É o grande mensageiro, cujo papel de agente punitivo tem levado a confundilo com Diabo cristão ou com Shaitan muçulmano. Está presente no Brasil como Elegbá ou Elegbará, Lonã, Tiriri, Olodé (Njila, não referenciado no verbete consultado, corresponderia ao Nkissi com semelhanças a Exu no candomblé congo-angola). Em Cuba, é conhecido como Sarabanda, Lucero, Lubamba, Obiná, Kenene, Gewá. No Haiti, é chamado genericamente de Legbá e Legbá Petró, Maitre Carrefour (dono da encruzilhada), Simbipetro, Saint-Pierre, Papa Paié. (LOPES, 2004, pp. 266-267)

²⁸¹ Recorrendo a Tiganá S. N. Santos (2016), elucida-se distinção sobre a nomenclatura *Bantu*, enquanto designativo de um conjunto de povos que apresentam étimo comum designando “pessoa”. *Bantu* é plural de *mntu* (pessoa, em kikongo). O autor chama a atenção quanto à complexidade filosófica de *mntu* – que, em línguas *bantu*, apresenta como variações *mutu* e *ntu*. Não se fazendo possível, assim, trabalhar o referido sistema linguístico sem se levar em conta seu modelo ético-cosmológico, no qual “ser humano” é referido como *n’kongo* ou *mukongo*.

²⁸² Grifo da autora para expressão de Shiva (*apud* MIGNOLO, 2003).

culturais moldadas em resistências cosmológicas afrodiáspóricas, na contramão de país submetido a práticas de representação racializada de livros escolares de um século 21 cristão que segue enviesando educação dita universal sob cosmologia única, ocultada atrás de *colonialidade do poder* euro-ocidental.

Quando Gegê fala em *créole* (cena 7), a caminho do aeroporto, com homem que lhe devia dinheiro, ou quando rebate piada que deprecia haitianx com anedota que coloca haitianxs e europexs em condição de igualdade (cena 9), a *humanidade pluriversal* de povos racializados pelo Ocidente está em pauta. Vislumbra-se, por parte do personagem haitiano, trânsito intercultural entre dinâmicas de povos letrados e em regimes de oralidade: Gegê se apresenta com sua bagagem cultural elaborada além letramento, corpóreo-intelectualmente. Nela, o *créole* está em diálogo com a cultura hegemônica, por meio do idioma francês.

Retomando cena 14 de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* e diálogo entre Gegê e Fanfan sobre sotaques e a possibilidade ou não de adaptar-se ao contexto “do outro”, quando Fanfan diz “[...] estou na terra deles [canadenses], sou eu que tenho que me adaptar”, Gegê responde arregalando os olhos: “Ãh?! Isso está errado, Fanfan. Se você se adapta, você está perdido. Eu, o que eu faço é não me adaptar a ninguém. Eu faço como eu quiser.” Se, por um lado, Fanfan não abandona seu sentimento enquanto haitiano ao tratar o Quebec/Canadá como “terra deles”, mesmo após 20 anos vivendo naquele país, Gegê, por sua vez, apresenta outras armas para o combate à anulação de sua subjetividade, manifestando-se enquanto haitiano de forma explícita – o que permite pensar em poéticas de *Relação* diversas apresentadas por ambos.

Línguas do Sul global marginalizadas pelo Norte constituem uma das faces de *racismos* no plural. Daí deprender sentido emancipatório na fala de Gegê, que se nega a adaptar-se à cultura linguística hegemônica. Junto das línguas, práticas de *sentirpensar* imagético-corpóreo-sensoriais como as de cultura *bantu*, iorubá e ewe-fon têm propiciado *Abya Yalás* que são, mais gravemente do que marginalizadas, silenciadas.²⁸³ As disjunções entre conhecimento, cultura e cosmologias e a concepção de tempo/espço desconexos, de modo linear e evolutivo, em disciplinas como

²⁸³ Conformado por confluências congo/iorubá/taína, *sistema de crença* chamado genericamente de Vodou e localmente de “Sèvi Lwa” (“servir aos loas”, energias, ancestrais, forças) (BELLEGARDE-SMITH & MICHEL, 2011; VERDUGO, 2017), constitui-se em importante plataforma do pensamento crítico protagonizado por populações negras, segundo professor haitiano Elinet Casimir (2016). Daí premência de abordagens em perspectiva de *regimes de representação racializados*, além silenciamentos históricos e midiáticos.

antropologia, sociologia, história, geografia, muitas vezes, colaboram para a desumanização de tais culturas.

Na contramão de padrão universal de racionalismo euro-ocidental, por meio de pensamento rastro/resíduo de reflexões de Glissant (2013, pp. 18-19), o filósofo martinicano expressa aquilo que – primeiramente nas Américas e posteriormente no mundo – é imprevisivelmente recomposto por rastros. “O pensamento do rastro/resíduo me parece construir uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo, ao que chamo de pensamento de sistema ou sistemas de pensamento”²⁸⁴ que “foram prodigiosamente mortais”. Ao passo que pensamento rastro/resíduo é o que “se aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos de sistema”.

Diferentes processos influenciaram retenção e ressignificação de vocábulos *bantu* e de outras línguas africanas, em dinâmicas entre letramento e memórias comunitárias em Afro-Caribe e Brasil.²⁸⁵ Processos de alfabetização e escolarização com currículos eurocêntricos coíbem falares e agires corpóreos de maneiras distintas nas diversas regiões do globo em que predominam oralidades. Estatísticas apontam que 53% da população haitiana é alfabetizada.²⁸⁶

Ainda assim, a poesia e a pintura haitianas têm inserção internacional. Na mesma cena 21, comentários feitos pelas vizinhas quebequenses corroboram a assunção de artistas em comunidades onde vigoram pedagogias performativas, desafiando ausência de escolarização eurocêntrica. Denise diz ter a impressão de que o Haiti é um povo de poetas, enquanto Andrée afirma que haitianos “[...] são bons músicos que acariciam o corpo feminino como a um violão”.

Membros de comunidade de *candomblé d’O Tempo dos Orixás* experienciam transcendência alheia a racionalismo ocidental em experiência corpóreo-sensorial, junto de divindades que se manifestam fisicamente (cenas 10 e 12). Invocar o transcendente por meio de cantigas em iorubá (entre línguas do Sul global, sobrevivente ao

²⁸⁴ Segundo Glissant (2013, pp. 86-87), a maior ambição do pensamento de sistema ocidental é a previsão, mas “em matéria de relação de culturas, ou seja, desses espaços-tempos que as comunidades segregam em torno de si e enchem de projetos, de conceitos e frequentemente de inibições, a regra é a impossibilidade de previsão”.

²⁸⁵ Línguas que compõem o *créole* haitiano incluem, além do francês, línguas de povos originários da ilha de Kiskeya, onde estão Haiti e República Dominicana: arauaque, caraíbas, taíno, e línguas africanas, como iorubá, fon, ewe, kikongo e quimbundo. (ISIDOR, 2016, p. 85)

²⁸⁶ A taxa de alfabetização no país é de 55% para homens e 51% para mulheres, muito abaixo da média de 90% dos países da América Latina e do Caribe. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Educa%C3%A7%C3%A3o_no_Haiti. Acesso: 25 Set. 2017.

hegemônico) e toques rítmicos a partir de vibração de mãos e *aguidavis*²⁸⁷ em couro de atabaque é propiciar que o corpo vibre junto à circularidade do tempo cósmico em *lutas culturais* (HALL, 2003), em *epistemologias combativas*, como a dos “saberes negros que rejeitam o procedimento metodológico monolítico-reducionista dominante ocidental que fragmenta o conhecimento” (MALOMALO, 2017, pp. 37-38).

No mesmo filme, a cena número 5 permite discutir presença de universo cultural *bantu* em interculturalidade no Brasil não reconhecida de perspectiva euro-ocidental. Quando a menina Lili está muito calada ao acompanhar a mãe na coleta de folhas de mastruz na mata, ela pergunta à filha: “Você vai começar seu calundu de novo é?” “Calundu” é palavra que se escuta em ambientes frequentados por quem é educadx em meios socioculturais de tradição oral, religiosos ou não, que têm origem em cosmovisão africana. O vocábulo, que já denominou antigos cultos afro-baianos no Brasil (não foi encontrado registro do termo em referências de outros países afrodiáspóricos aqui analisadas), advém do kimbundo *kilundu*, ancestral, alma de alguém que viveu em época remota, originando acepção de *amuio*, relacionado a “encosto” ou à alma de pessoa morta que entra no corpo de alguém, tornando-a irritadiça, mal-humorada, tristonha (LOPES, 2003, p. 57).

Vocábulos de povos/culturas *bantu*, *transculturados* para a língua do colonizador europeu, ficaram negativamente tachados como “linguagem de rua” (sendo a rua vista, ocidentalmente, como ambiente de “deseducação” do que se aprende na escola) e “de baixo calão”. Em linguagem verbal de jovens em *Teorema*, flagram-se exemplos da presença de tais vocábulos derivados de relação intercultural com línguas africanas e nativas: *chamaco* – também em sua versão reduzida, *chama* (mano) –, *jama* (rango), *bola’o* (encanado), *asere* (mano), *mossorongó* (bobo) e *muleque* (moleque).

Este último exemplifica caso em que um vocábulo originário de uma língua *bantu* adquire conotação negativa em diferentes regiões de afrodiásporas. Situação semelhante se vê no uso de palavras como *quizomba* e *muquifo*, entre outros termos usados no Brasil.²⁸⁸ Nota-se que, em perspectiva euro-ocidental, convencionou-se chamar de gíria percepções e memórias sensoriais afrodiáspóricas, que têm transpassado

²⁸⁷ Baquetas com que se percutem os atabaques nos candomblés jeje-nagôs. Em pesquisa sobre etimologia, a palavra derivaria do nome de um tambor antigo do Daomé (*ageedah*) ao qual teria se somado a partícula *vi* (criança, filho), sendo a baqueta tida como “filha” do tambor. (LOPES, 2004, p. 42)

²⁸⁸ Segundo Nei Lopes (2003, p. 153), *muleque* em kimbundo significa “garoto” e em quicongo, “criança”. A tradução dos demais termos foi feita por esta pesquisadora, a partir de viagens a Cuba nos anos de 2003, 2004 e 2006.

fronteiras ocidentais com interações criativas entre cosmovisão de povos de tradição oral e letramento.

Subvertendo regime de verdade de identidade de raiz única

De viveres comunitários afrodiaspóricos recompostos em pensamento rastro/resíduo em produções audiovisuais, vislumbram-se *interversos culturais*²⁸⁹ que confrontam regimes racializados de representação. Em lugar de um mundo particular que se faz *global*, apresenta-se possibilidade de um mundo em interação, inspirado em noção glissantiana de que identidade *relação* comporta abertura ao outro, na contramão de identidade raiz única, que o exclui (GLISSANT, 2013, pp. 24-25).

Em caminhos de Poética de Relação, Glissant acena com diferença entre narrativas em idioma francês e narrativas em línguas/culturas crioulas:

O contador de histórias crioulo serve-se de procedimentos que não fazem parte do espírito da língua francesa, e que vão até mesmo em sentido contrário: como os procedimentos de repetição, de reduplicação, de reiteração, de criação de suspense, de circularidade. [...] Tudo isso me parece muito mais importante do ponto de vista da definição de uma linguagem nova, mas muito menos visível. Tanto que o leitor francês pode repetir para si mesmo diante de tais textos: “Não compreendo nada” e, efetivamente, esse leitor não compreende nada porque essas poéticas não lhe são perceptíveis; ao passo que um crioulo lhe é imediatamente perceptível. Ele pode divertir-se e dizer: “Ah, sim, isso é interessante”. Ele captou uma palavra, a desfez, e isto pode até lhe parecer exótico. Mas a poética, a estrutura da linguagem, a refundição da estrutura das línguas lhe parecerão pura e simplesmente obscuras.” (GLISSANT, 2013, pp. 120-121)

Aspecto menos visível de crioulo glissantiano, enquanto forma outra de elaborar o mundo, aponta para as reexistências afrodiaspóricas que emergem quando se ampliam os sentidos diante de cinematografias afrodiaspóricas contemporâneas.

Narrativas audiovisuais trabalhadas nesta pesquisa abrem para percurso de pluriversalidade em *crioulização* (GLISSANT, 2013), na contramão da armadilha de mestiçagem²⁹⁰ que pretende homogeneizar, a exemplo de branqueamentos em América

²⁸⁹ *Interverso* é termo aqui proposto em oposição a universo enquanto imposição de mundo unívoco.

²⁹⁰ Naranjo (2004) propõe uso de criouldade, seguindo uso de *Créolité* conforme Bernabé et al. (1990), em francês, ao fazer contraponto com mestiçagem. Para o autor cubano, esta resulta de “violências histórias que revolvem todas as experiências vivenciadas”, enquanto que a criouldade pode ser caracterizada como um estado de mescla mais articulado, “aberta a projetos sociais, culturais, econômicos e politicamente viáveis”.

Latina observados por Abdias Nascimento (1978) da perspectiva de estratégia de genocídio (real e simbólico).

Em consonância com Restrepo e Rojas (2010), os saberes dessa “outridade epistêmica” que aqui se discute são entendidos como parte de uma cumplicidade subversiva, à medida que constituídos por “relações de poder em que se fazem corpos, subjetividades e maneiras de conhecer, tanto de quem habita posições dominantes como de subalternizados”, sem, no entanto, limitar-se a “reproduzir as configurações de poder que os constituem” – daí potencial subversivo dessa cumplicidade. Entendimento de continuidade à referida cumplicidade articula dispositivo de razão mental com razão de sentidos – auditivo, olfativo, gustativo, ocular – em perspectiva de subverter sistema de representação que se faz enquanto *regime da verdade*. Ainda que a representação não possa ser combatida com garantia, abrem-se sendas para apre(e)nder o mundo desde geografias e historicidades que tenham potencial de seguir *em relação*.

O local, o global e o entre-lugar: tecendo considerações sobre poder e produção de narrativa histórica

“O artista é aquele que aproxima os imaginários do mundo e, e um mundo cujos castelos de areia começam a entrar em falência, é preciso começar a fazer emergir esse imaginário, penetrando nele.”

(Edouard Glissant)

Ao elucidar-se como se deu seleção dos filmes analisados, a bordo da nau Modernidade-Occidente, guinou-se – conforme seção I – de documentos-monumentos estandardizados (a exemplo de escritos *epistêmicos*) para documentos visuais e sonoros em movimento, propondo-se *des-silenciamento* de narrativas em contextos geohistóricos parte conhecidos, parte por *se deixar conhecer* desde Bahia, Kingston, Havana, Porto Príncipe/Montreal. Tais filmes foram buscados enquanto *documentos-monumentos* de “oralidade criativa” da atualidade, de culturas que “se mantêm orais, a despeito de conviverem com forma de escrita ocidental”, utilizando-se de meios expressivo-comunicativos como cinema, dança e artes plásticas (GLISSANT, 2013, pp. 42-43).

Foi aí que veio o desafiador exercício do trabalho com fontes não escritas com a proposta da *virada*: mergulhar e deixar emergir *vozes polifônicas* nos/dos filmes selecionados. Obviamente, a tendência primeira foi encampar *escrutínio* a que o pensamento ocidental condiciona em intento de dissociar o indissociável, *local* e *global*, em cada um dos filmes representativos das referidas afrodiásporas. Tão inócua se fez essa metodologia dissociativa e tão atenta se mostrou minha orientadora, Maria Antonieta Antonacci, que só cabia interromper o cartesianismo. Foi entendido, então, que para tratar de culturas “entre-lugares” é preciso, *academicamente*, também aí *deixar-se situar*.

Em perspectiva de História enquanto conhecimento e enquanto narração, há de se levar em conta papel de narradorxs históricxs enquanto atores²⁹¹ e de atores enquanto narradorxs. Como *ser humano* envolvida, simultaneamente, no processo sócio-histórico e nas construções narrativas sobre esse processo (TROUILLOT, 1995, pp. 20-21), era preciso que eu conseguisse me abrir, *academicamente*, a pensares que me encantavam, desde experiências corpóreo-etéreo-sensoriais com mestres e mestras de *saberes que se*

²⁹¹ Atores têm sua existência ligada a dados históricos ou a um “conjunto de capacidades próprias de um tempo e um espaço” (TROUILLOT, 1995, p. 20).

vivenciam, e em *enunciados*²⁹² grafados em documentos de autoria alheia. Não foi sem dor o exercício da referida abertura. Não foi sem dificuldade o caminho para reconectar o *juízo* aos sentidos, cabeça ao coração, permitindo *farejares-degustares* mais orgânicos, menos agrotóxicos, das filmografias em questão.

Fazer emergir o imaginário de artistas parecia demandar além imaginações *glissantianas*: quanto mais os filmes eram vistos e revistos, mais necessário se tornava penetrar nos poros das diferenças culturais dessas imagens e narrativas cinematográficas.

A Parte II trouxe espaço para articulações com sentidos poéticos de Esiaba Irobi, Hampâté Bâ, Mamousse Diagne, Muniz Sodré, em aprofundamentos a práxis políticas de Frantz Fanon, Stuart Hall, Homi Bhabha e demais contribuições para questões de identidade, diferença cultural e representação (valendo por uma legião).

A partir de noção de registros que se inscrevem na alma e, a partir dela, no tempo/espaço de corporalidade rítmica, com o *suporte pedagógico adaptado ao contexto oral*, a que se refere Diagne (2012, p. 333) quando fala da dança, ou com as *escritas performativas* trazidas em sofisticadas elaborações culturais de África para as diásporas (IROBI, 2012, p. 273), foi possível apreender corporeidades com musculaturas simbólicas e reais, identidades em movimentos *des-essencializantes*, constituindo sociedades *entre-lugares* (o extraocidental em pleno Ocidente), surpreendidas em constantes interações inter e extracorpóreas, na contramão de racionalismo desligado dos sentidos.

Séculos de representações que deslegitimam tradição oral e procuram calar corpos-vozes polirrítmicxs africanxs e afrodiaspóricxs são percebidos nos meios e nas dobras dos filmes. Conhecimentos alijados do currículo escolar e modos físico-corpóreo-sensoriais de sua transmissão puderam ser depreendidos de contraleituras em *regimes de audiovisualidade afrodiaspórica* que, desde arquivos vivos de *razão corpórea*, a razão euro-ocidental parece não alcançar.

O que se expõe aqui é ínfimo no mar das condições que entremearam produção de pesquisa que resultou nesta narrativa histórica, um pequeno “*exercício de poder* que faz possível [dar voz a] algumas narrativas e que silencia outras” (TROUILLOT, 1995, p. 21). Narrativa esta produzida por alguém situada em tempo-espaço *entre* mentalidade

²⁹² Em noção de Bhabha (2013, p. 285), o epistemológico está preso na descrição de elementos culturais em sua tendência a uma totalidade, enquanto o enunciativo, em processo mais dialógico, tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos resultados de antagonismos e articulações culturais, “subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural”.

de civilização euro-ocidental cristã e fazeres-pensares *intervalares* intra-extraocidente. Que meu enunciado balizado por *coração que tem suas próprias razões* abra a outros, polifônicos, catalisadores de retumbantes des-silenciamentos.

RELAÇÃO DAS FONTES

Comment conquérir l'Amérique en une nuit [filme cinematográfico]. Dany Laferrière (Direção). (2004). 96 min. Montreal: Boréal Filmes. DVD.

Ficha técnica

- País: Canadá
- Ano de lançamento: 2004
- Gênero: Comédia
- Direção: Dany Laferrière
- Roteiro: Dany Laferrière

Atuações

- Michel Barrette: proprietário da loja de conveniência
- Pierre Brassard: ministro
- Claude Charron: apresentador programa televisivo M Plus
- Fabienne Colas: Roseline
- Pierre Curzi: deputado
- Sophie Faucher : Denise
- Maka Kotto: Fanfan
- Dany Laferrière: escritor
- Gaston Lepage: agente aduaneiro
- Didier Lucien: Raymond
- Pascale Montpetit: apresentadora do programa televisivo M Plus
- Maxime Morin: Candice
- Michel Mpambara: Gegê
- Widemir Normil: Dieuseul
- Sonia Vachon: Andrée

Trilha sonora

- Théodore Beaubrun : músicas haitianas
- Boukman Ekspéryans : músicas haitianas
- Serge Nicol

Direção artística

- Geneviève Blais

Produtoras

- Boréal Films (Québec)
- Les Films Équinoxe (Québec)

O Tempo dos Orixás [filme cinematográfico]. Eliciana Nascimento. (Direção). (2014). 21 min. Salvador; San Francisco State University. Disponível em: < <http://www.thesummerofgods.com/filme/>>. Acesso em: 12 out. 2016.

Ficha técnica

- País: Brasil
- Ano lançamento: 2014
- Gênero: Drama, família, fantasia
- Direção: Eliciana Nascimento
- Roteiro: Eliciana Nascimento
- Música composta por: George Kallis
- Fotografia: Benjamin Watkins
- Câmera: San Francisco State University

Atuações

- Lili (Isabela Santos)
- Mãe de Lili (Josi Reis)
- Dona Rosa, vó (Rosalinda Santos)
- Elegua (Lucas Santos)
- Iemanjá (Jamilé Alvez)
- Oxum (Johsi Varjão)

Parish Bull [filme cinematográfico]. Ras Tingle Tingling. (Direção). (2012). 21 min. Kingston: New Caribbean Cinema. Disponível²⁹³ em: <http://studioanansi.tv/parish-bull-2-2/>. Acesso em: 20 Jan 2018.

Ficha Técnica²⁹⁴

A exceção do roteiro assinado por Kurt Wright, a produção do curta-metragem foi um esforço conjunto, em que todos os seis diretores da compilação *Ring di Alarm* se

²⁹³ O acesso ao filme requer pagamento (em dólares).

²⁹⁴ Informações constantes da ficha técnica foram reunidas a partir de diferentes entrevistas com Ras Tingle localizadas na internet. Nas palavras do diretor, a iniciativa de produzir filmes de forma comunitária teria a função de “enviar uma mensagem à próxima geração de cineastas para colocar o ego de lado e fazer alguma coisa, enquanto não chega o dinheiro para fazer filmes de longa-metragem”. Entrevista por e-mail realizada em 28/08/2017.

uniram como um time para fazer os sete filmes integrantes da coletânea, o que significa que ocuparam posições subalternas assistindo às equipes de cada um dos membros do coletivo *New Caribbean Film*. Profissionais envolvidos: Storm Saulter, Michelle Serieux, Joel Burke, Nile Saulter e Kile Chin.

Atuações²⁹⁵

- Michael (Christopher Hutchinson)
- Amigo de Michael (Sheldon Shepherd)
- Mr. Campbell (Volier Johnson)
- Selena (Leesangh Lewis)
- Mãe de Selena (Myrna Laughton)
- Bobby, funcionário da Morris Electric (Winston Bell)

Teorema. [filme cinematográfico] Mariela Lopez Galano (Direção). Havana: [s.p.]. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7W2lmkQGNQg>>. Acesso: 10 out. 2016.

Ficha técnica

- País: Cuba / Color
- Ano: 2011
- Duração: 60 min aproximadamente²⁹⁶
- Gênero: Drama
- Idioma: Espanhol
- Formato: DVD / NTSC
- Direção: Mariela López Galano

Atuações

- Koky (César Domínguez)
- Farah (atriz não localizada)
- Eusébio (Marlon Pijuán)
- Avô do Eusébio (Félix Pérez)
- Pescado (Rayssel Cruz)
- Mãe da Farah: Maria Teresa Pina
- Pai da Farah: Omar Alí
- Mãe de Pescado: Larisa Veja
- Mãe de Koky (atriz não localizada)
- Musulungo (ator não localizado)
- Jose (ator não localizado)
- Ruso (ator não localizado)

²⁹⁵ Esta lista de atores foi levantada a partir de cruzamento entre lista coletiva de elenco dos sete curtas-metragens da compilação *Ring di Alarm* e fotos de atores localizadas na internet.

²⁹⁶ A versão do *YouTube* tem 45 minutos.

Outrxs atorxs

- Leandro Cáceres, Frank Cuesta, Reinier Morales, Kevin Gamboa.

Atuações Especiais

- Larisa Vega, Omar Alí, Maria Teresa Pina, Félix Pérez.

REFERÊNCIAS

A DONA do terreiro. Direção: Deisy Anunciação. 35 minutos. (Documentário). Cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1bXGNSc-GQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 Jan. 2018.

ACHINTE, Alban. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. In WALSH, C. **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes, de resistir, (re)existir y (re)vivir.** Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

_____. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Zulma. **Arte y estética en la encrucijada descolonial.** Buenos Aires: Del Signo, 2009.

ADAMS, L. Emilie. **Understanding Jamaican Patois: an introduction to Afro-Jamaican Grammar.** Kingston: LMH Publishing, 2013.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Brasil é país de colonização africana, mais que europeia. [Set., 2013] Entrevista. **Rede Brasil Atual** [on-line]. Disponível em <<http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2013/09/brasil-e-pais-de-colonizacao-africana-mas-que-europeia-diz-professor-6983.html>>. Acesso 10 Jan. 2018.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional bantu.** 2. ed. Luanda: Paulinas, 2014

ANDREWS, George R. **América Afro-Latinas (1800-2000).** Tradução Magda Lopes. São Carlos, São Paulo: EdUFSCAR, 2007.

ANTONACCI, M. Antonieta. **Tentando “tocar o futuro em seu lado de cá”:** abordagens do CECAFRO/PUCSP. São Paulo, 18 f. [2017].

_____. História e pedagogia em “lógica oral”: Hall e o “Espetáculo do Outro”. In: **Projeto História:** revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no. 56. São Paulo: EDUC, 2016.

_____. **Memórias ancoradas em corpos negros.** São Paulo: Educ, 2015a.

_____. ANTONACCI, M. Antonieta. Descolonizando histórias de África, culturas africanas e da diáspora. In: MÜLLER, Tânia Mara et al. **Relações étnico-raciais, formação de professores e currículo.** São Paulo: Editora Livraria da Física, 2015b.

AZEVEDO, Amailton; ANTONACCI, Antonieta. Apresentação. In: ANTONACCI, Antonieta; AZEVEDO, Amailton. Diásporas. **Projeto História:** revista do Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: EDUC, 2012.

BAGNO, Marcos. O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro. **Cadernos de Literatura em Tradução**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. N. 16, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/8670/showToc>. Acesso em: 28 Dez. 2017.

BAITELLO Jr., Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2012.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.) **Filmes da África e da Diáspora**: objetos de discursos. Salvador: Edufba, 2012.

BAPTISTE, Munguele Kiyungu Jean. **Dinamismo Cultural Bantu e Religião**: o resgate das estruturas simbólicas bantu. 197f. Dissertação de Mestrado – Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

BARNET, Miguel. **Biografía de um cimarrón**. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

BATUBENGE, Omer. La teoría integradora de paz como enfoque estratégico para la construcción de una cultura afroindoamericana. In: SERNA, J.; PINEDA, I. (orgs.). **Interculturalidad y relaciones interétnicas en Afroindoamérica**. Ciudad de Mexico: UNAM, 2015.

BELLEGARDE-SMITH, Patrick & MICHEL, Claudine. **Vodou Haitiano**: Espírito, Mito e Realidade. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que si repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna**. Guaynabo: Editorial Plaza Mayor, 2009. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-que-se-repite-para-una-reinterpretacion-de-la-cultura-caribena/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P. & CONFIANT, R. **Éloge de la Créolité**. Paris: Gallimard, 1990.

BERNAL, Martin. **Atenea negra**. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. Tradução castelhana de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica Grijalbo Comercial 1993. Vol. I.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramon. Dossiê Decolonialidade e Perspectiva Negra. In: BANDEIRA, L.; COLLARES, A. C.; ALMEIDA, T. (orgs.) **Sociedade e Estado**, vol. 31, n. 1. Brasília, Jan/Abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-699220160001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 fev. 2017.

BESSETTE, Lee Skallerup (ed.). **Dany Laferrière: Essays on his works**. Montreal: Guernica Editions, 2013.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BILBY, K.; HANDLER, J. Obeah: healing and protection in West Indian slave life. **The Journal of Caribbean History**, Kingston, n. 38, 2. pp. 153-183, 2004.

BLAY, Yaba. **(1)ne Drop: shifting the lens on race**. Philadelphia: Black Print Press, 2014.

BLOGUEIRAS FEMINISTAS. **Linguagem inclusiva de gênero em trabalho acadêmico**. Educação e História, Gênero e Diversidade, 2013. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/08/linguagem-inclusiva-de-genero-em-trabalho-academico>>. Acesso: 20 de março de 2016.

BONVINI, Emilio. Tradição oral afro-brasileira: as razões de uma vitalidade. Tradução: Karim Khoury, Revisão Técnica: Yara Aun Khoury. . **Projeto História: revista do Programa de Pós-Graduação em História Social**. São Paulo: EDUC, 2001. v. 22. Disponível on-line em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/750/showToc>>. Acesso: 27 Set. 2017.

BORGES, Kamila Gomes. **O candomblé congo-angola: manifestação bantu, a importância dos saberes afro-religiosos na educação**. 21/08/2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/candomble-bantu-e-a-importancia-dos-afro-saberes-na-educacao>>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

BOUGHEDIR, Ferid. **O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução**. In: Meleiro, Alessandra. *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BRAGA, Antonio Frederico Saturnino; BRAGA, Roberto Saturnino. **Positivismo e construtivismo nas teorias do conhecimento, da sociedade e das organizações**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BRAGA, Liliane Pereira. **The man of color and the white woman: Laferrière's "How to conquer America in one night" in a critical dialogue with Fanon's "Black skin, white masks"**. Trabalho apresentado no Primer Encuentro Internacional sobre Pensamiento Crítico del Caribe Insular, Universidad Autónoma de México, 2016.

_____. **"De Oyó-Ilé a Ilé-Yô: Xangô e o Patrimônio Civilizatório Nagô na Identidade de um Rapper Afrodescendente"**. 2007. São Paulo, 213 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Disponível em http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5535. Acesso em: 9 Fev. 2014.

_____. **Cinemas afrodiáspóricos contemporâneos: modos de ser e viver em crítica a *ethos* coloniais norte-hemisféricos**. In: ENCONTRO ESTADUAL

DA ANPUH SÃO PAULO, XXIII., 2016, Assis. Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP. São Paulo: ANPUH-SP, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467998676_ARQUIVO_Anpuh_LilianeBraga_ArtigoVersaoFinal.pdf. Acesso em: 11 out. 2016.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Made in África**. São Paulo: Global, 2002.

CANDAU, Vera. Educación intercultural crítica: Construyendo caminos. In: WALSH, Catherine (ed.). **Pedagogías decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013.

CANIZO, Marcela Silvia. **O extremo Oriente imaginado**: uma introdução ao estudo dos orientalismos no cinema ocidental. 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: [tps://tede2.pucsp.br/handle/handle/4799](https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4799). Acesso: 20 Jan 2017.

CARDOSO, Claudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 965-986, set/dez. 2014.

CARVALHO, Noel. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: Jeferson De. (Org.). **Dogma Feijoado o Cinema Negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101.

CARVALHO, Patricia Marinho de. **A travessia atlântica de árvores sagradas**: estudos de paisagem e arqueologia em área de remanescente de quilombo em Vila Bela/MT. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Etnologia e Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português brasileiro. **Revista Científica Digital** Africanias.com, Salvador, n.1, 2011. Disponível em: http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_1_2011/ac_01_castro.pdf. Acesso em: 12 out.2016.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; EZE, Emmanuel Chukwudi, HENRY, Paget (orgs.). **El Color de la Razón**: racismo epistemológico y razón imperial. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CERVERA, Julia P; FRANCO, Paki V. **Manual para uso não sexista da linguagem**. UNIFEM/REPEM (Rede de Educação Popular entre Mulheres da América Latina), 2006. Disponível em: <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/publicacoes/outros-artigos-e-publicacoes/manual-para-o-uso-nao-sexista-da-linguagem>. Acesso: 13 Mar. 2016.

CHAM, Mbye (ed.). **Ex-Îles**: essays on Caribbean cinema. New Jersey: Africa World Press, 1992.

_____; ANDRADE-WATKINS. **Blackframes**: Critical Perspectives on Black Independent Cinema. Boston: MIT Press, 1988.

COSTA, José Rodrigues da (Tata Nitamba Tarangue). **Candomblé de Angola**: Nação Kassanje. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

DANIEL, Yvonne. **Dancing wisdom**: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2005.

DE B'BÉRI, Boulou Ebanda. Intermedial location of meaning in *Muna Moto*: A Metalanguage of Cultural Discourse. In: TCHEUYAP, Alexie. **Cinema and social discourse in Cameroon**. Bayreuth: Bayreuth University, 2005.

_____. **Le verbe au cinéma**: essai sur l'épistémè de l'oralité dans les films d'Afrique noire francophone (1950-2000). Doula, Berlim, Viena: Editions AfricAvenir, 2013.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DIAGNE, Mamoussé. Lógica do escrito, lógica do oral: conflito no centro do arquivo. In HOUNTONDI, Paulin (org.). **O antigo e o moderno**: a produção do saber na África contemporânea. Magualde: Pedagogo; Luanda: Universidade Agostinho Neto, 2012.

DIAGNE, Souleymane Bachir. **African art as philosophy**: Senghor, Bergson and the idea of negritude. Trad.: Chike Jefers. London, New York, Calcuta: Seagull books, 2011.

DIÁLOGOS com Stuart Hall: Isaac Julien e Mark Nash. Tradução: Liliane Pereira Braga. In: **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no. 56. São Paulo: EDUC, 2016.

DIWARA, Manthia. **A iconografia do cinema da África Ocidental**. In: Meleiro, Alessandra. Cinema no Mundo: indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. Manthia Diawara e o cinema africano (entrevista concedida à Janaína Damaceno). In: Fórum Itinerante de Cinema Negro. Disponível em: <http://ficine.org/?p=279>. Acesso em 26 Dez. 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FARIAS, Bernardo. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, v. XI, n. 22, p. 227-265, jan. 2011. Disponível em:

<<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/666/423>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

FAUSTINO, Deivison Mendes. **A emoção é negra, a razão é helênica?** Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do “Ser” negro. Comunicação apresentada no V Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. GT 12: Presença Africana no Brasil: conhecimento tecnológico, linguagem, educação e interação social. 2013.

FERNANDES, Ana Paula da Silva. **Candomblé de São Paulo: fundamentos e tensões de uma comunidade terreiro na metrópole.** 2017. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

FERNANDEZ, Silvio. **La masacre de los independientes de color** (la guerra de 1912 en Cuba). La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 2002. Disponível em : <<http://www.afrocubaweb.com/history/librosilviocastro.pdf>>. Acesso em: 20 Nov. 2017.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

_____. *Cinema e História.* São Paulo: Paz e Terra, 1977.

FREITAS, Kênia. Introdução. In: CALENTI, C.; WOMACK, Y.; ESHUN, K.; CLARK, A; FREITAS, K. (Orgs.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica.** Brasília: Governo Federal, 2015. v. 1.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **African cosmology of the Bântu-Kôngo, Tying the Spiritual Knot: Principles of Life and Living.** Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

_____. **A visão bantu kôngo da sacralidade do mundo natural.** Tradução de Valdina O. Pinto. Salvador: ACBANTU, [s.d]. Disponível em: <<http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2016.

GAMA, Rafael da. **O sistema mágico: a imprensa e os valores femininos presentes no cinema (1938-1941).** 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.sapientia.pucsp.br/handle/handle/12829>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

GARCÍA, Jesus Chucho. **Afrodescendientes en América Latina y el Caribe.** Caracas : Trinchera/Fundación Afroamerica, 2013.

_____. Afroepistemología y afroepistemológica. In: WALKER, Sheila. **Conocimiento desde adentro: los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias.** La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta; Afrodiáspora Inc.; Fundación Interamericana; Organización Católica Canadiense para el Desarrollo y la Paz; Fundación PIEB, 2010.

GETINO, Otávio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: América Latina**. Volume II. São Paulo: Escrituras, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. 1ª reimpressão. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões do conhecimento sobre a realidade brasileira. In: SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. Revista **Currículo sem Fronteiras**, v. 12, n. 1, pp. 98-109. Jan/Abr, 2012. Disponível em: www.curriculosemfronteiras.org. Acesso em: 20/09/2015.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82

GORDON, Lewis. Africana Thought and African Diaspora Studies. **The Black Scholar**. Vol. 30. N. 3/4. Transcending Traditions, 2000. Pp. 25-30.

_____. Shifting the Geography of Reason in an Age of Disciplinary Decadence. In: Transmodernity: **Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, 1(2), 2011.

_____. **What Fanon said: a philosophical introduction to his life and thought**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015.

GRÜNER, Eduardo. De la Revolución haitiana al debate sobre la “negritud”: un tema insospechado para la teoría crítica. In: SALGADO, José G. Gandarilla (coord.). **América y el Caribe en el cruce de la Moderninda y la Colonialidad**. México: UNAM (Universidad Autónoma de México), 2014.

GUERERO, Ed. Jah no dead: Modes of resistance in Rockers and Countryman. In: CHAM, Mbye (ed.). **Ex-Îles: Essays on Caribbean Cinema**. New Jersey/Boston : Africa World Press, 1992.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora: culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

GUINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina. **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte, Editora UFMG: 2012.

HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. In: CHAM, Mbye (ed.). **Ex-Îles: essays on Caribbean cinema**. New Jersey: Africa World Press, 1992.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p.68-75, 1996.

_____. The work of Representation. In HALL, Stuart (editor). **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**. California: Sage, 1997.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Raça, cultura e comunicações: olhando para trás e para frente dos Estudos Culturais. Tradução de Helen Hughes. **Revista Projeto História**, n. 31, pp.15-24, dezembro 2005.

_____. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a. [original: 1992]

_____. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

_____. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009c.

_____. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine y VICH, Victor (ed.). Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Popayan: Enviñon Editores, 2010.

_____. O Ocidente e o Resto: discurso e poder. **Revista Projeto História**, São Paulo, no. 56, pp. 235-290, Mai/Ago 2016a. Tradução de Carla D’Elia. Especial Stuart Hall.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016b.

_____; SCHWARZ, Bill. **Familiar stranger: a life between two islands**. []: Allen Lane, Penguin Books, 2017.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org). **História Geral da África**. São Paulo, Ática/UNESCO, 2010, vol. 1.

HEADLEY, Clevis. Glissant’s existential ontology of difference. In: DRABINSKI, John & PARHAM, Marisa. **Theorizing Glissant: sites and citations**. London, New York: Rowman & Littlefield International. Série “Creolizing the Canon” editada por Jane Anna Gordon & Neil Roberts. 2015.

HEGEL, Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: Ed. da UnB, 1995.

HEYWOOD, Lynda. *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

IROBI, Esiaba. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance, estética africana na diáspora. Tradução de Victor Martins de Souza. In: ANTONACCI, Antonieta; AZEVEDO, Amailton. *Diásporas. Projeto História: revista do Programa de Pós-Graduação em História Social*. São Paulo: EDUC, 2012.

ISIDOR, Wadner. **Petit lexique du créole haïtien**. Montréal: Les Éditions Connai-Vie, 2016.

LANDER, Edgard (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, Consejo Latino Americano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LEÓN, Argeliers. **Tras las huellas de las civilizaciones negras en América**. La Habana: Fundación Fernando Ortíz, 2001.

LODY, Raul. **Cabelos de axé: identidade e resistência**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro, Pallas, 2003.

_____. **Enciclopédia da Diáspora Africana**. São Paulo, Selo Negro: 2004.

LUGONES, Maria. Hacia un feminismo descolonial. Revista **La manzana de la discordia**. Jul-Dez, Vol. 6, No. 2: pp. 105-119. Traduzido por Gabriela Castellanos, 2011. Disponível em: <http://hum.unne.edu.ar/generoysex/seminario1/s1_18.pdf>. Acesso em 08 Dez. 2017.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MAIA, António da Silva. **Dicionário Complementar Português-Kimbundo-Kicongo: línguas nativas do centro e norte de Angola**. Luanda: Tipografia das Missões, 1961.

MALOMALO, Bas'Illele. **Repensar o multicultural e o desenvolvimento no Brasil**. Vol. 1. Políticas públicas de ações afirmativas para a população negra (1995-2009). Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

MARSHALL, Victoria M. Filmmaking in Jamaica “Likkle But Tallawah”. In: CHAM, Mbye (ed.). **Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema**. New Jersey/Boston: Africa World Press, 1992.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Victor. **Olhares sobre o contemporâneo**: passado, presente e seus entrelugares. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2014.

McNEIL, Daniel; TAYLOR, Leanne. Radical love? A transatlantic dialogue about race and mixed race. In: **Asian American Literary Review**. Vol. 4, n. 2. 2013. Disponível em: <https://works.bepress.com/danielmcneil/15/>. Acesso em: 26 Dez. 2017.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no Mundo**: indústria, política e mercado. Vol. I: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. **Cinema no Mundo**: indústria, política e mercado. Vol. II: América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad.: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. El giro gnoseológico decolonial. In: CÉSAIRE, A. (org.). **Discurso sobre el colonialismo**. Madrid: Akal Ediciones, 2006a.

_____. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SOUSA SANTOS, Boaventura (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente**: “um discurso sobre as ciências” revisitado. São Paulo: Cortez, 2006b.

_____. **La idea de America Latina**: La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial: 2007a.

_____. **Epistemic disobedience**: the de-colonial option and the meaning of identity in politics. In: Gragoatá, *Niterói*, n. 22, p. 11-41, 1. sem. 2007b.

_____. La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso – Revista **Tabula Rasa**. No. 8, pp. 243-281, Bogotá, jan-jun de 2008. Disponível em: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf>>. Acesso em: 20 Nov. 2017.

_____. Prefácio. In: FERRERA-BALANQUET, Raúl M. **Andar erótico decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2015.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: < <http://www.more.ufsc.br/> >. Acesso em: 20 Jan. 2017.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

NARANJO, Julio Moracen. **À sombra de si mesmo**: Um estudo do teatro negro caribenho. 2004. 193 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Cultura, Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **O negro revoltado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Eliciana. Os Orixás na infância em Cannes 2014. [Internet] Entrevista. [05 de maio de 2014] *Blog Postagens Negras*. Entrevista concedida a Shirlene Marques. Disponível em <<http://postagensnegras.blogspot.com.br/search?q=eliciana+nascimento>>. Acesso em: 06 Dez. 2017.

NETTLEFORD, Rex. **Caribbean Cultural Identity**: the case of Jamaica. Los Angeles: Center for Afro-American Studies and UCLA Latin American Center Publications, University of California, c1979.

O HAITI ESTÁ VIVO AINDA LÁ: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodou. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Emanuel Araújo (Org.). Catálogo da exposição.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. 3.ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Janaína. **Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz diretora**. [26 de dezembro, 2015]. Brasília: Agência Brasil. Entrevista concedida à Isabela Vieira. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora>. Acesso em: 06 Jan. 2018.

ONU MULHERES BRASIL. **ONU Mulheres busca unir forças de todos os setores para o fim dos feminicídios na América Latina e Caribe**. [Internet] Brasília, 2017. Disponível em <<http://www.onumulheres.org.br/noticias/onu-mulheres-busca-unir-forcas-de-todos-os-setores-para-o-fim-dos-femicidios-na-america-latina-e-caribe/>> Acesso em 06.12.2017.

ORTÍZ, Fernando. **Los Negros Esclavos**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

_____. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

_____. **Glosario de afronegrismos**. Havana: Editorial de Ciências Sociais, 1991.

PEDRO NETO, Onilu. **Primeiro Terreiro de Candomblé de São Paulo será reaberto sábado, dia 13, na Vila Brasilândia**. Disponível em

<<http://inzotumbansi.org/home/primeiro-terreiro-de-candomble-de-sao-paulo-sera-reaberto-sabado-dia-13-na-vila-brasilandia/>>. Acesso em: 28 Dez 2017

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, jul-dez 2012, pp. 395-418.

PRUDENTE, Celso; GILIOLI, Renato. **Os povos bantos no Brasil**. Mogi das Cruzes: Oriom, 2013.

_____. **Cinema negro**: algumas contribuições reflexivas para a compreensão da questão do afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem. Mogi das Cruzes: Oriom, 2015.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and Modernity/Rationality. In: MIGNOLO, Walter; ESCOBAR, Arturo (eds). **Globalization and the Decolonial Option**. London/New York: Routledge, 2010.

RABELO, Danilo. Obeah e Myalism: religiosidade, feitiçaria e magia afro-jamaicanas. In: **Revista Brasileira do Caribe**, Publicação do Grupo de Pesquisa de Estudos Caribenhos e do Programa de Pós-Graduação em História da UFMA. V. 7, n. 14, Jan/Jun 2007.
<<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2454>>. Acesso em: 25 Set. 2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**, 23.^a ed. Madrid: Espasa, 2014. Disponível em < <http://dle.rae.es/?id=5lgkUSL>>. Acesso em: 26 Dez. 2017.

RELATÓRIO da reunião de peritos técnicos sobre a Diáspora Africana (TCEM), Pretória, África do Sul, 21-22 de fevereiro de 2011.

RESTREPO, Eduardo; Rojas, Axel. **Inflexion decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, 2010.

REYNA, Jaime Ortega. El Caribe como síntesis de la modernidad. In: SALGADO, José G. Gandarilla (coord.). **América y el Caribe en el cruce de la Modernidad y la Colonialidad**. México: UNAM (Universidad Autónoma de México), 2014.

RIBEIRO, DJAMILA. **Feminismo negro para um novo marco civilizatório**. *SUR* 24 - v.13 n.24, 99 –104, 2016. Disponível em:
<https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/108502/feminismo_negro_novo_ribeiro.pdf>

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. **Alma africana no Brasil**: os iorubás. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

RISÉRIO, Antonio. **Textos e Tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. RJ: Imago, 1993.

ROCHA, Rosa Margarida de Carvalho. **Pedagogia da diferença**: a tradição oral africana como subsídio para a prática pedagógica brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

RODRÍGUEZ, D. Religión y ritualidades neoafricanas: esbozo de un eje fundamental para la permanencia cultural africana en América. In: SERNA, J. & SOLÍS, R. **Afroamérica**: historia, cultura e identidad. México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. A Produção do Conhecimento Histórico e Suas Relações com a Narrativa Filmica. **Lições Com o Cinema**, n. 1. São Paulo, 1994.

SAMUEL, Raphael. Teatros da Memória. **Projeto História**. São Paulo: Educ, 14, 1997.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org). **Malhas que tecem o Império**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2012.

SANOGO, Aboubakar. Colonialism, Visuality and the Cinema: Revisiting the Bantu Educational Kinema Experiment. In: GRIEVESON, Lee & McCABE, Colin (eds.). **Empire and Films**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

SANTIAGO, Lilian Solá. As imagens de uma revolução cantada e dançada: sobre *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). **África(s)**: cinema e revolução. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

SANTIESTEBAN, Argelio. **El habla popular cubana de hoy**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

SANTOS, Bernardo Queiroz de Siqueira. **Cinema reloaded**: um estudo da complexidade nos processos comunicacionais do cinema no início do século XXI. 2017. 235 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20704>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

SANTOS, Gislene A. dos. **A invenção do ser negro**: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Pallas, 2002.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. A tradução de sentenças em linguagem proverbial e o diálogo com o pensamento bantu-kongo a partir de Bunseki Fu-Kiau. **Cadernos de Literatura em Tradução**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. N. 16, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/8670/showToc>. Acesso em: 28 Dez 2017.

SENGHOR, Léopold Sédar. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org). **Malhas que os Impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2012.

SETENTA, Jussara Sobreira. **Comunicação performativa do corpo**: fazer-dizer da

contemporaneidade. 2006. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4809>. Acesso em 20 Jan. 2018.

SHOHAT, Ella. **Des-orientar Cleópatra**: um tropo moderno da identidade. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 23, p. 11-54, Dez. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 dez. 2017.

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

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da Silva. **Da terra das primaveras à ilha do amor**: reggae, lazer e identidade cultural. 2ª. Ed. São Luís: Pitomba, livros e discos, 2016.

SILVA, José de S. La pedagogía de la felicidad en una educación para la vida: el paradigma del “buen vivir”/ “vivir bien” y la construcción pedagógica del “día después del desarrollo”. In: WALSH, Catherine (ed.). **Pedagogías decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013.

SILVA, Petronilha Gonçalves. **Entre Brasil e África**: construindo conhecimento e militância. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

SILVA, Renato Araújo da. **Isto não é magia, é tecnologia**: subsídios para o estudo da cultura material e das transferências tecnológicas africanas ‘num’ novo mundo. São Paulo: Ferreavox, 2013. Disponível em: http://minhateca.com.br/araujinhor/SILVA*2cRenato.Araujo.da.Isto.nao.e.Magia.e.Tecnologia,300082800.pdf. Acesso: 26 Dez. 2017.

SLENES, Robert. “**Malungu, ngoma vem!**”: A África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**. São Paulo, n. 12, pp. 48-67, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575>. Acesso em: 17 Dez. 2017.

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

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

_____. A cultura negra como atitude ecológica. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **A verdade seduzida – Por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Claros e escuros**: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. 3 Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, Victor Martins de. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane**. 2012. 210 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12747>. Acesso em: 11 Out. 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TATA NGUNZ'TALA. Kitembo / Ndembwa / Tempo. In: **O Candomblé**. < <https://ocandomble.com/tag/nacao-angola/>>. Acesso em: 20 Set. 2016.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

TELES, Angela Aparecida. **Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)**. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12945>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

THIONG'O, Ngugi wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. Vol. 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana**. Trad.: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TIGANÁ Santana. **Dembwa** (10 de agosto). Intérprete: Tiganá Santana. In: TIGANÁ Santana. **Maçalê**. Salvador: Independente, 2010. 1 CD. Faixa 3.

TORRES-CUEVAS, Eduardo; VEGA, Oscar **História de Cuba: 1492-1898**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2001.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the past: power and production of History**. Boston: Beacon Press, 1995.

_____. Anthropology and the Savage Slot: The poetics and politics of Otherness. In: TROUILLOT, M-R. **Global Transformations: Anthropology & The Modern World**. New York: Palgrave, 2003.

VELOSO, Caetano. Oração ao tempo. In: VELOSO, Caetano. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Verve Records, 1978. CD.

VERDUGO, Marcos. Ayibobo: uma introdução ao vodou haitiano. In: BAGGIO, Fábio; PARISE, Paolo; SACNCHEZ, Wagner Lopes (org). **Diásporas Africanas e processos religiosos**. São Paulo: Paulus, 2017.

VIEIRA, Isabela. Pesquisa revela que mulheres negras estão fora do cinema nacional. *Agência Brasil*, Brasília, 06 de jul. 2014. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-07/pesquisa-revela-que-mulheres-negras-estao-fora-do-cinema-nacional>. Acesso em: 03 Jan. 2018.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema cubano**: revolução política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

WALLERSTEIN, Immanuel. Creación del sistema mundial moderno. In: PEÑA, Luis Bernardo (dirección editorial?), **Un mundo jamás imaginado**. Bogotá: Santillana, 1992. Disponível em: <http://www.ram-wan.net/restrepo/tcomt/creacion-sistema-mundial-moderno.pdf>. Acesso em: 03 Jan. 2018.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial. In: WALSH, C.; LINERA, A. G.; MIGNOLO, W. In: **Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento**. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

_____. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Ediciones Abya-Yala, Universidade Andina Símon Bolívar, 2009.

_____. (ed.). **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013. (Série pensamento decolonial).

_____. **Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos**. Querétaro: En cortito que's pa'largo, 2014.

WILLIAMS, Dorothy. **Blacks in Montreal, 1628-1986: an urban demography**. 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Sequência narrativa de *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* (Como conquistar a América em uma Noite)

Longa-metragem, sonoro, ficção

Duração: 1h36min26s

Cor

Ano e local de produção: 2004; Canadá

Dir.: Dany Laferrière

Cena 1: abertura do filme.

Surge animação de táxi amarelo conduzido por motorista negro circulando em tela preta. Letreiro informa nome da produtora: Boréal Film Présente. Trilha sonora instrumental (violino, percussão, sopro) e barulho de motor de carro. A passageira no banco traseiro do táxi é uma mulher loira, usando rabo de cavalo. Ri. Surge letreiro com o nome do filme, em meio a barulhos de buzina e de motor de carro. Surge um coqueiro à esquerda e estrelas caindo do céu sobre o veículo, que sai à direita do quadro. A imagem some em *fade out*.

Cena 2:

Em *fade in* aparece um plano geral de Porto-Príncipe. Ouve-se vozes e o tiritar de instrumento de percussão. Vê-se casas amontoadas. Câmera faz movimento percorrendo toda a extensão da paisagem, de baixo para cima. Galo canta. Surgem os créditos do filme. Grande plano geral da paisagem, com muitas casas e edifícios baixos, montanha acima. Planos abertos captam o cotidiano urbano da região: homem trabalha em frente a um miniestabelecimento comercial, crianças uniformizadas caminham alegremente em direção à escola. Em outra rua, sem asfalto e esburacada, pessoas postam-se na calçada, enquanto outras passam (incluindo adolescente uniformizada). Vê-se o verde da copa das árvores e outras vegetações, além de ladrilhos compondo formas geométricas na calçada. Mulher passa com um cesto de vime cheio de hortaliças na cabeça. Plano aberto mostra outra parte da cidade, onde se vê um caminhão estacionado em rua lotada de gente. Homens empilham caixas sobre o caminhão. Câmera se movimenta para enquadrar a lateral do caminhão, na qual lê-se: “l’homme que fui la violence nes pas un lâche, mais un sage” (legenda mostra a tradução: “a man who avoids violence is wise, not a coward” ou “um homem que evita a violência não é um covarde, mas, sim, um sábio”). Vê-se muitos sacos e caixas na parte superior do caminhão, além de passageiros dentro dele e pessoas na rua.

Cena 3:

Ritmos da trilha se alteram; entram sons de guitarra, lembrando rock’n’roll. Em plano médio, vê-se Gegê treinando boxe em seu quarto, na contraluz de janela pela qual entra a luz do dia. Surgem letreiros. Movimentos de Gegê em primeiro plano próximo, enquanto um bule em um fogareiro no parapeito da janela aparece desfocado, em segundo plano. Câmera abre para plano médio novamente, com Gegê ainda treinando.

Cena 4:

A trilha sonora desacelera, ouve-se percussão, violino e sopro. Em plano aberto, vê-se muita neve à frente de casas em Montreal. Ouve-se o gemido de uma pessoa com frio.

Dieuseul entra em quadro após sair de uma das casas portando em cada mão um copo descartável de café. Passa pelo portão exclamando “que frio, Fanfan!”. A câmera o acompanha. Reclama do frio e pede que Fanfan aumente o aquecedor do carro à potência máxima, enquanto Fanfan, dando risada, pega os dois copos de café. Dieuseul comenta que a temperatura é de -72 Farenheit, enquanto Fanfan dá a partida no carro. Plano detalhe das mãos de Fanfan ao volante. Através da janela do carro em movimento vê-se ruas cheias de neve. Plano conjunto próximo, de frente para o parabrisas do carro, mostra os dois conversando durante o trajeto. Fanfan diz a Dieuseul que todo ano o inverno é assim e todo ano ele reclama. “Você vai acabar por ter uma úlcera”. Plano do lado de dentro do parabrisas mostra paisagem à frente. Fanfan comenta sobre o café, com o qual nunca se habituará, e sobre seu sonho de estar sob um pé de manga tomando um bom café em Porto Príncipe. Surgem letreiros com os créditos. Dieuseul diz que ele está sempre reclamando. Fanfan comenta estar em Montreal há 20 anos e ainda não ter se acostumado. Dieuseul rebate sustentando que Fanfan nunca esteve verdadeiramente em Montreal. Ele põe o copo de café de lado e mostra a Fanfan o desenho que seu vizinho de 5 anos fez. Abre a folha de papel e aponta para o desenho, descrevendo-o. Em plano detalhe vê-se o desenho de um taxi com motorista. O pescoço do homem está esticado, atravessando o vidro do carro, e não tem cabeça. De volta ao plano conjunto, Dieuseul lamuria que “seu corpo está em Montreal, mas sua cabeça está em Porto Príncipe”. Fanfan pergunta se a criança não disse onde está o coração dele. Dieuseul aponta para o sol desenhado no papel, dizendo que está ali e que o desenho é um triângulo isósceles. Surge o crédito da direção do filme (Dany Laferrière). “Sou um homem em três pedaços”, diz Fanfan, pedindo ao amigo lhe dê o desenho. Pega-o, enquanto dirige.

Cena 5:

Em plano conjunto, vê-se Gegê de bermuda e sem camisa, suado, treinando boxe em seu quarto em Porto Príncipe. Um amigo está no quarto, mas fora do ringue improvisado com cordas amarradas a uma cadeira no qual está Gegê. Não há trilha sonora. Eles conversam. Raymond quer saber sobre a partida para a qual Gegê está se preparando. Entre um movimento e outro dentro do ringue, Gegê diz tratar-se da partida de sua vida. Vê-se um guarda-roupas com fotos coladas na porta e roupas sobre ele. Raymond arruma o cronômetro em seu pescoço, enquanto ouve o amigo dizer que é um ganhador, apesar de a América ser um adversário para o qual precisa estar bem preparado. Ouve-se sons de fora, como o de um bebê chorando, e leve barulho da rua, como buzinas ao longe. O vitrô da janela atrás de ambos deixa avistar o verde das árvores lá fora. Raymond fala ao amigo da dificuldade de entrar no Canadá nesse momento, e caminha na direção da janela, olhando por entre as frestas do vitrô. Vai ao encontro de Gegê e curva-se, movimentando parte do corpo para dentro do ringue. Com a cabeça sob uma das axilas de Gegê, fala que os oficiais estão guardando bem a entrada do país, valendo-se de uma metáfora do universo do futebol: “a bola passa, mas o homem não”. Dá risada ao final e continua a caminhar pelo quarto. Gegê se alonga para o lado oposto, dizendo que o tio aguarda por ele e que já garantiu seu visto de turista. Raymond se senta contra as costas da cadeira, de frente para Gegê, comentando que ele é um turista sem um tostão. Gegê responde que o amigonão deve se preocupar porque ele já tem tudo o que precisa. Plano próximo de Gegê (que sorri). A câmera mostra seu braço sendo alongado em primeiro plano e Raymond, ao fundo, levantando-se em direção às fotos no guarda-roupa. Pergunta a Gegê o que tanto o atrai nas mulheres loiras, apontando para uma das fotos. Em plano próximo, Gegê solta um som de vogal aberta mesclado a uma risada. Diz achá-las exóticas e chama o amigo de “mon vieux”

(meu velho). “Olha só, a gente não tem a mesma cor, nem a mesma cultura, nem o mesmo cheiro, concorda?” diz, enquanto segura na corda alongando as costas. “Nós não temos a mesma classe, nem raça, nem religião”. Em plano conjunto, com Gegê de costas ainda se alongando, Raymond completa ao fundo: “E nem o mesmo sexo, eu suponho”. “Calma, Raymond, a loira não é um ser humano. É uma metáfora da América”, responde Gegê sorridente, em plano próximo.

Cena 6:

Sem trilha sonora. Em plano conjunto frontal, Dieuseul e Fanfan conversam dentro do carro em Montreal, enquanto Fanfan dirige. Dieuseul diz tratar-se do último inverno que passará no Canadá. “Aqui é o ministério da imigração que cuida da questão do inverno”. Fanfan pergunta sobre o que ele está falando. “Quando tem necessidade de trabalhadores, a temperatura não passa de 8 graus negativos. Mas, quando não precisam mais da gente... Arraããã... a temperatura vai a -22 ou mesmo a -45 com o efeito do vento. É uma forma legal de deportar a nós, haitianos”. Vê-se densa névoa passando à altura do parabrisa, enquanto Fanfan dirige. Ouve-se apenas o som leve do motor e as vozes de ambos. Dieuseul estala a língua no céu da boca no meio da frase: “Faz 20 anos que faço essa pesquisa e eu posso te provar que há ligação entre o inverno e a imigração. Para as pessoas do Norte, Suécia, Noruega, Rússia, essa temperatura está para eles; mas não para a gente, que é do Sul. Estou indo embora”. “Sim, sim, sim, Dieuseul, você diz isso todos os anos”, Fanfan movimenta um dos braços, tirando a mão do volante, e diz, apontando para frente, “alguém que quer mesmo, parte, se levanta de manhã e vai embora”.

Cena 7:

Trilha sonora: acordeom, bateria (parece valsa). Amanhecer em Porto Príncipe. Câmera em movimento panorâmico mostra luz do sol emergindo do horizonte sobre o verde da mata. Vê-se uma laje. Sons de pássaros. O movimento panorâmico mostra Gegê de costas, que se espreguiça, alongando-se. A câmera para. Há um copo de metal no chão à sua direita. Ele abaixa, pega o copo e verte o líquido (que pode ser rum ou água) sobre o solo em três movimentos: à sua direita, ao centro e à esquerda. Ouve-se vocais femininos que se juntam à trilha sonora, fazendo a melodia. Grande plano geral mostra montanha coberta de casas de cima a baixo, com luz do amanhecer incidindo também sobre as outras montanhas, recobrando parte delas, formando um desenho que lembra um coração. Plano médio em Gegê, de perfil, na contraluz, com as mãos na cintura, olhando para o horizonte, tendo atrás de si a vegetação das montanhas. Ouve-se buzina de um carro. Em plano aberto vê-se Raymond, de pé, com parte do corpo voltado para o interior do táxi amarelo, apertando a buzina. Gegê, ao fundo, com a paisagem das casas na montanha atrás de si. Ele se volta ao ouvir a buzina. Dois homens estão sentados sobre a mureta que separa o carro da laje na qual Gegê se encontra. Gegê e Raymond caminham um na direção do outro. A câmera acompanha Raymond e se movimenta em direção a Gegê, que pega a chave do carro em seu bolso e a joga para o amigo. “Você pode dirigir, mas pegue a rota mais curta, hem?”. Raymond segue na direção do carro e para: “Pode deixar, vou tomar conta do carro”. Plano detalhe exhibe a inscrição “Táxi Co-op Montréal” (Cooperativa de Táxi de Montreal) sobre o carro. Raymond comenta achar engraçado a identificação do veículo ser de Montreal e Gegê diz ter sido presente do tio. Raymond gargalha enquanto dá a partida. A câmera mostra o carro se distanciando. Trilha sonora instrumental alegre (percussão, sopro, guitarra). Vê-se pessoas na rua sem pavimento, casas térreas, poucas árvores, poeira. Não há separação entre a rua e a calçada. Gegê acena para alguém no trajeto. Plano geral mostra carro de

perfil, descendo uma ladeira. Vê-se edificações inacabadas e homens trabalhando em outras em construção, além de pouca vegetação. Luz do sol matinal e sombra em algumas das construções. Plano de dentro do carro mostra rua muito movimentada, ambulantes de rua e transeuntes. Em plano aberto, o carro cruza o quadro da direita para a esquerda, passa pela câmera até sumir de vista. Em plano aberto, vê-se um homem carregando um terno envolto por plástico sobre um dos ombros e o carro dobrando a esquina à sua frente. Gegê pede a Raymond que pare e fala em *créole* com o homem. Pega o terno e diz a Raymond para prosseguir. O homem, com um movimento do corpo, tenta impedi-lo de levar o terno, mas não consegue. Corre atrás do carro e esmurra a traseira do veículo. Raymond pergunta o que se passa. Plano detalhe do retrovisor mostra o reflexo de Gegê. Ele responde que o homem lhe deve dinheiro e que o vivia enrolando com estórias mal contadas, sendo essa sua última chance. Plano conjunto de dentro do carro mostra os dois conversando de costas. Raymond emite um som como “hã” e pega no lóbulo da orelha esquerda de Gegê com a mão direita, enquanto dirige, dando uma risada.

Cena 8:

Interior de mercado de produtos caribenhos em Montreal. Trilha de música haitiana de raiz (Boukman Eksperyans). Câmera em movimento mostra panorama do mercado. Vê-se a bandeira do Haiti pendurada e pessoas negras com roupas de inverno escolhendo produtos tropicais expostos em prateleiras. Duas mulheres negras andam em um corredor, abaixadas por entre as prateleiras, perguntando uma à outra onde ele está. Plano detalhe na mão de Fanfan, que pega um inhame e o coloca no cesto. Plano próximo de duas mulheres que o observam, abaixadas, enquanto uma comenta com a outra que com um homem assim ela se casaria quando ele quisesse, mas que, geralmente, homens assim não são para mulheres. Plano próximo de Fanfan, escolhendo as mercadorias. Ele olha para trás, em direção às mulheres. As duas se olham e, juntas, fazem um movimento para os dois lados com as palmas das mãos e as “munhecas” voltadas para baixo, dando risada. Plano próximo mostra Fanfan voltando à escolha de produtos que estão à altura de sua cintura na gôndola. Ele sorri e ergue as duas sobranceiras simultaneamente.

Cena 9:

Travelling acompanha o carro em rua de Porto Príncipe. Trilha instrumental alegre (percussão, sopros, guitarra). Câmera mostra, de frente, o táxi no qual Raymond e Gegê se dirigem ao aeroporto. À esquerda do quadro, uma mulher vestindo saia e camiseta branca carrega uma bacia de plástico vermelho sobre a cabeça contendo coisas não identificáveis. Seus braços estão estendidos ao longo do corpo enquanto caminha pela rua, movendo-se para a calçada quando um carro se aproxima. Equilibra a bacia na cabeça sem utilizar as mãos. Quadros de pintores locais expostos em um muro tomam toda a lateral esquerda da cena. Homens negociando estão na calçada por onde a mulher passa. Câmera no interior do veículo. Close em perfil de Gegê. Vê-se quadros na calçada e caixas de isopor de vendedores ambulantes encostadas em árvore. Vê-se também que o retrovisor do carro de Gegê não tem espelho. Raymond comenta que o amigo vai sentir frio e lhe conta a história de um homem que saiu por 10 segundos na neve sem usar touca e perdeu as orelhas, gargalhando ambos ao fim da história. Gegê rebate com a história sobre um homem branco que teria saído à rua no calor do Haiti e, após 10 segundos, teria desaparecido. Novas risadas. Um caminhão trafega em cruzamento do qual o carro dirigido por Raymond se aproxima. Ele buzina fortemente, enquanto Gegê fala. Ao reconhecer o motorista do caminhão, Gegê diz a Raymond que

se trata de Thibeau, dando tchau para o caminhoneiro, enquanto grita que está indo para o Canadá. Raymond ri. Gegê comenta que aposta que o amigo do caminhão ficará sempre no Haiti.

Cena 10:

Câmera na mão. Fanfan está no caixa do mercado pagando sua compra. Ouve-se música de raiz com Boukman Eksperyans. Atendente agradece Fanfan, que ao se virar para sair dá de frente com as duas mulheres que comentavam sobre ele momentos antes. “Vocês sabem que nem sempre o que as senhoras diziam é verdade”, fala às mulheres, acompanhando-as com a cabeça em meio a risos. As mulheres, desconcertadas, caminham à sua frente olhando para o chão. Plano aberto na frente do mercado. Fanfan deixa o local dirigindo-se à rua cheia de neve onde estacionou o carro. A câmera segue seus movimentos. Fumaça do lado direito do quadro, possivelmente emanada do escapamento de outro carro, resultado do contato do calor do carro com a baixa temperatura. Fanfan abre o porta-malas acionando um controle remoto, deposita as sacolas, fecha o casaco e abre a porta. Senta-se no banco e vê-se, em plano detalhe, ele bater os pés um contra o outro para tirar a neve dos sapatos antes de acomodar-se ao volante. Acâmera mostra o veículo de frente e Dieuseul no banco do passageiro, com um jornal aberto à sua frente. Fanfan, esfregando as mãos, faz um som parecido com “urrururu”, com ar entre os lábios, bufando, e indaga o que o amigo está lendo. Dieuseul não tira os olhos do jornal. Fanfan pergunta se ele passou a ler a página de obituários. Dieuseul responde dizendo-lhe que está no Canadá há 22 anos e que há 20 dirige táxi. Ainda de frente para o parabrisas, plano e contraplano próximo do diálogo, prossegue contando que pensa ir ao Haiti para que seu descanso seja lá, apesar de o país tê-lo desapontado muito para que ele retorne, vivo ou morto. Revela que não sabe o que fazer de seu cadáver, e a cada vez que passa pelo cemitério do bairro de Côtés-de-Neiges imagina os corpos embaixo da neve, o que lhe dá calafrios. Porém, está obcecado com isso e reconhece que essa história de cadáver vai acabar por mata-lo. Com feição séria volta a folhear o jornal. Fanfan lhe diz para esquecer isso e que o levará em casa e seguirá para o aeroporto. Pergunta ao amigo se ele tem certeza que não precisará do carro à noite. Dieuseul diz para ele não se preocupar e que passará pela sua casa para pegar o carro. Plano geral da rua mostra a lateral do carro e a bandeira do Haiti no vitral do estabelecimento. O carro estacionado à frente dá a partida, em meio ao fog próximo ao asfalto e fumaça emanando do escapamento do veículo.

Cena 11:

Aeroporto. Plano aberto mostra pessoas desembarcando, passando próximas à esteira das bagagens para formar fila junto ao oficial da imigração. Plano detalhe das mãos de pessoas que colocam o formulário da imigração dentro dos passaportes. O oficial olha os documentos do primeiro passageiro, um homem negro de terno e gravata, cuja esposa se junta a ele logo em seguida. Em plano conjunto, ambos entregam os passaportes a um homem branco de meia idade com uniforme de oficial de imigração canadense, que os agradece ao pegar os documentos. Ele verifica que há campos não completos em seus formulários e pede que se dirijam a outro balcão a fim de completar o preenchimento. Chama o próximo, um homem negro de cerca de 60 anos. O oficial verifica que a foto não está colada e o encaminha para outro oficial. O próximo é chamado. Gegê passa à frente de um homem, que abre os braços e move a cabeça para os lados em gesto de desaprovção. A trilha instrumental, antes apenas percussiva, incorpora instrumento de sopro. O oficial agradece a Gegê a entrega do passaporte e pergunta quanto tempo ele vai ficar. Gegê responde que ficará uma semana, em visita ao tio, em Montreal. O

oficial comenta sobre sua condição de turista e lhe indaga sobre a quantia de que dispõe para sua estadia. Gegê tira do bolso o dinheiro, dizendo tratar-se de toda sua fortuna, e o entrega ao oficial, que desdobra as notas. Em meio à nota de dólar canadense encontra uma cédula que desconhece. Gegê explica tratar-se do Gourdes, a moeda haitiana, que é aceita no mercado mundial. O oficial pergunta ainda sobre outras cédulas e Gegê diz tratar de moeda canadense aceita no Haiti. O oficial diz “Canadian Tire” (loja de utilidades que imprime moeda que vale créditos em suas lojas) e o indaga se pensa que poderá entrar no país. Em seguida, diz lamentar muito, mas que não poderá deixá-lo passar porque a quantidade de dinheiro não atende aos requisitos para um visto de turista. Gegê justifica-se afirmando ser um turista sem dinheiro. A câmera mostra as pessoas na fila; umas prestam atenção em Gegê, outras conversam entre si. Gegê pergunta o que acontece às pessoas que perdem a mala ou a carteira. Os dois conversam em plano e contraplano próximo, com o oficial pedindo a Gegê que compreenda e Gegê retrucando que o oficial é que precisa tentar entender. O jovem haitiano alega estar em uma missão. O oficial, com a musculatura do queixo e o entorno da boca comprimidos, ergue a cabeça e pergunta: “é mesmo, e qual é sua missão?”. “Estou aqui para conquistar a América”. Já não há mais trilha sonora, apenas o som das pessoas conversando na fila. “É mesmo? Posso saber como você pretende fazer isso?”. Enquanto tira um recorte de revista do bolso, Gegê explica que será simples. (Ouve-se som de anúncio no autofalante do aeroporto). Plano detalhe do anúncio. O oficial pega o recorte na mão, observa-o, levanta os olhos e fita Gegê, voltando a olhar novamente para o anúncio. “Por que eu deveria te deixar entrar?”, indaga. “Porque você está impressionado senhor”, responde Gegê. “Porque você sabe que desistiu do seu sonho”. O oficial lhe pergunta qual sonho. “A conquista da América”. Espremendo a vista, oficial mexe a cabeça para um dos lados, volta a olhar para o anúncio, dobrando as páginas da revista. Conta a Gegê que ele estava faminto no Sul e sabendo que toda a comida estava no Norte, decidiu vir buscar alguma. “Não, senhor, não estou aqui pela comida. Estou aqui pela mulher loira”. Esticando o braço e voltando a abrir o anúncio que está nas mãos do oficial. As pessoas na fila emitem um sonoro “ohhhh”, enquanto a câmera permanece em Gegê. O oficial bufa. Em plano detalhe, volta a abrir o passaporte, olhando as páginas e a capa do mesmo. Plano próximo de Gegê, olhando para os dois lados. A expectativa criada na fila é mostrada novamente. Uma pessoa branca aparece entre dezenas de negras, adultas e velhas. Plano detalhe da mão do oficial, que com um som bastante audível carimba o formulário de imigração e a página do passaporte de Gegê, chamando pelo passageiro seguinte. A câmera mostra a fila, as pessoas em uníssono exclamam um “ãhhhh”. Algumas chegam a levantar ambos os braços e baixá-los, batendo em suas coxas, em sinal de “até que enfim”. Câmera volta-se para Gegê, que agradece o oficial e, sorridente, recolhe seu passaporte. Vê-se o oficial com cara de consternado, olhando para o nada.

Cena 12:

Em plano lateral aberto, pessoas caminham com suas malas rumo à saída do aeroporto. Gegê para, enquanto passageiros passam por ele. Põe sua mala no chão, abrindo-a e colocando o paletó em seu interior, enquanto outro passageiro, que também abrira a bolsa, faz o exato oposto: retira uma pesada jaqueta de inverno e começa a se vestir. Plano conjunto mostra pessoas recebendo viajantes. Vê-se Gegê e outros passageiros passando pela porta de desembarque. Gegê sorri, acena e começa a saltar ao avistar seu tio Fanfan, que o espera parado, com os braços abertos. Eles se abraçam e giram 360 graus, enquanto Fanfan olha o sobrinho da cabeça aos pés várias vezes. Fazendo uma pausa, se surpreende com o crescimento do sobrinho, soltando uma longa risada. “A

última vez que o vi você tinha 15 anos”. Gegê responde: “um, não tenho mais quinze anos; dois, a cada ano passado no Haiti conta-se em dobro. O que faz de mim mais velho que você, meu tio”. Ambos riem. Fanfan bate no ombro do sobrinho e pergunta como vai sua irmã mais velha. Gegê responde que a mãe está bem. Fanfan ainda não crê que está revendo o sobrinho, parece ter sido ontem que se viram pela última vez. Pergunta-lhe como foi com a imigração. “Foi bom, aqui é um país civilizado que sabe reconhecer os verdadeiros turistas”, e sai de quadro. Fanfan dá risada e pede que espere para colocar o casaco que ele havia lhe trazido. A câmera passa por um jovem casal que se beija, enquanto acompanha Gegê parado na calçada cheia de neve, vestindo apenas camiseta e dizendo “ah, ar fresco”. O tio lhe entrega o casaco. Gegê diz que está cheio de calorias haitianas. O tio lhe diz que ali não é o Haiti, que no Canadá há inverno, entregando-lhe o casaco. Gegê faz gesto para pegá-lo, vira o casaco, reclamando por ter que vestir um casaco feminino. Eles conversam em plano conjunto. O tio diz tratar-se de um casaco da moda, e que o sobrinho poderá pegar neve com a mão. Gegê diz, “pare com isso, Fanfan, não estou aqui pelo folclore”. Ambos dão risada. Enquanto o tio o ajuda a abotoar o casaco, Gegê observa o casal que se beija. Gegê dá três passos na direção do casal e pergunta se eles vão transar. A câmera o acompanha. “Este cara vai ‘explodir’”. Fanfan diz que não, que talvez o rapaz nem tenha ereção. Chamando Gegê para entrar no carro, comenta que a civilização é assim: excitam-se sem nunca chegar ao ápice. Gegê se move na direção do casal novamente, afastando-se do carro para melhor observar. O tio o puxa pelo braço, abrindo a porta do carro estacionado junto ao meio fio. Uma trilha sonora de música haitiana instrumental inicia, enquanto Gegê fecha a porta do carro.

Cena 13:

Fanfan e Gegê a caminho de casa no carro. A câmera mostra a paisagem da lateral do carro em movimento. Conversam enquanto Fanfan dirige. Gegê comenta sobre o que vê (paisagem industrial de Montreal, cheia de neve ao redor). Plano conjunto frontal do parabrisa do carro. Ele diz que agora o tio terá que repartir com ele tudo o que Montreal oferece. O tio informa que quando chegou o bolo já estava repartido. Gegê fala que as migalhas certamente são maiores do que um pedaço de bolo em Porto Príncipe. Fanfan solta uma gargalhada. A câmera mostra o exterior do carro através do parabrisa. Há muita fumaça no ar. Os carros estão com faróis acesos. Plano detalhe do retrovisor lateral do carro. Anoitece. Voltam a conversar em plano conjunto. Gegê comenta com o tio sobre a revista de caça e pesca que encontrou, na qual vira a foto de uma linda garota e a legenda que nunca lhe saiu da memória (faz gesto com as mãos para mostrar que as letras eram garrafais): “A América é uma terra cheia de diversões, venha escolher o que mais te apraz. Venha buscar os frutos selvagens da terra prometida, venha conquistar a loira e nós lhe daremos a América”. Câmera mostra o exterior através do parabrisa. Vê-se um túnel à frente. Em plano próximo, o tio solta um “ai, Gegê” e lamenta que ao chegar ali deu-se conta de que o sonho não existia, mas sim, um pesadelo. (Trilha sonora com sanfona). “Eu sentia que estava afundando, sem jamais chegar ao fundo. E quando você afunda, acaba engolindo um tanto de água. Praticamente bebi toda a água do Saint Laurent sem que ninguém me estendesse a mão”. Anoiteceu, o cenário do bairro de Fanfan começa a surgir. Passam por um mercadinho e adentram um beco escuro, onde se veem alguns jovens brancos de costas, em pé, agitados. Fanfan diz que chegaram e mostra sua casa, estacionando o carro. Em plano aberto, o carro de Fanfan se aproxima e um dos jovens na esquina faz sinal com o dedo do meio ao passar por eles. O grupo aquece as mãos com em fogueira improvisada num latão. Gegê pergunta a Fanfan se aquele é o único pedaço do bolo com o qual ficou. O carro para. Vê-se sua

traseira em primeiro plano e o porta-malas abrindo-se automaticamente. Gegê desce primeiro e pergunta a Fanfan se ali não é perigoso. “Dois negros juntos? Sem chance. Nós é que lhes damos medo”, diz Fanfan. “Você quer dizer que eu posso assustar alguém?”, pergunta Gegê. “É a única vantagem de ser negro na América do Norte”, responde Fanfan. Gegê gargalha enquanto Fanfan aponta o caminho da entrada da casa. Gegê dança e canta caminhando sobre a neve.

Cena 14:

Plano aberto do interior da residência. Está escuro e a TV está ligada. Fanfan entra, acendendo a luz com o braço. Há caixas de papelão empilhadas ao fundo e brinquedos infantis. Fanfan diz ao sobrinho “aqui a gente fecha a porta”. Em plano próximo, Gegê começa a olhar tudo ao redor. Plano subjetivo de Gegê revela parte da bagunça da casa. “Senhor, chegamos à caverna de Ali Baba?. Por que você guarda tudo isso, quer abrir uma loja? Você coleciona até comida? Isso é grave”. Em plano conjunto eles conversam. Fanfan comenta que quando chegou ao Canadá não entendia o que as pessoas diziam. Colocando a mão no ombro de Gegê diz: “Eles também não me entendiam”. Gegê segue atrás de Fanfan, com as mãos nos quadris: “é a mesma língua. É só uma questão de sotaque”. Fanfan levanta a cabeça e olhando para ele diz, “você sabe, o sotaque é sempre dos outros. Nós pensamos que falamos normalmente, mas, bem... Em todo caso, estou na terra deles, sou eu que tenho que me adaptar”. Seguem a conversar, alternando entre plano e contraplano e plano conjunto. Gegê responde com um som gutural, enquanto coça a parte de cima do nariz e arregala os olhos: “uh?!”. Fanfan, pra merda com tudo isso. Não significa nada agora. Gegê discorda: isso está errado, Fanfan. Se você se adapta, você está perdido. Eu, o que faço é não me adaptar a ninguém. Faço como eu quiser. Fanfan gargalha, move o corpo 180 graus e se encosta na pia. Aperta os lábios, comprimindo os músculos do queixo: “Ahhh, Gegê... (suspira e comprime o queixo). A gente vai se falar em alguns anos, (olhando para a parede), quando você tiver passado 20 anos com gente que não sonha como você, que não dança como você, que não come como você, que não sofre como você... (olha para Gegê, e a expressão se abre) e, acima de tudo, que não faz amor como você”. Gegê solta uma risada enquanto abre uma garrafa d’água. “Em resumo”.... Fanfan, sim, a gente volta a se falar. Sobretudo quando você estiver rodeado de mulheres brancas”. Gegê: “oh, como você sofreu, Fanfan”. Fanfan bate no ombro dele, faz “tsi” e se vira. Gegê, subindo o tom, toca no ombro do tio, que volta o corpo em direção ao sobrinho: “eu, é isso mesmo o que eu procuro. Estou cansado do barulho infernal que faz da manha à noite em Porto Príncipe. Com o corpo movendo para frente e para trás, e o braço reproduzindo o movimento: “vra vu vra vu, vé vé gué. (quase gritando). O barulho, o cheiro, foi tudo isso que me fez deixar o país”. Som de alguém batendo por causa do barulho. Fanfan: “preciso te dizer uma coisa: aqui, quando haitianos fazem algum barulho, os vizinhos pensam que eles vão se matar”, e dá uma risada. Gegê: “sim?” Fanfan confirmando, “sim, não é como no nosso país”. Fanfan começa os preparativos para cozinhar. Abaixa para pegar uma panela no fogão e diz ser sua panela fetiche. Pega dois pimentões, amarelo e vermelho, e os leva para a mesa. Gegê diz que pode ensinar Fanfan a cozinhar, que ele aprendeu com uma namorada que, no entanto, odiava que ele usasse a sua cozinha. Ele a deixou e agora faz tudo o que ela ensinou. Fanfan ensina a Gegê que a culinária ajuda muito a conquistar uma mulher em Quebec. Conta, inclusive, que duas mulheres estarão no jantar, caso contrário, ele levaria o sobrinho para comer hambúrguer. Gegê dá um salto da cadeira empolgado com a ideia de comer hambúrguer. Diz que quer ir agora mesmo. Seu tio o adverte que se trata de puro colesterol, mas ele continua muito empolgado para comer o “puro colesterol”.

Cena 15:

Trilha sonora com piano e sanfona. Em um espaçoso banheiro, similar a um camarim artístico, Andrée e Denise se arrumam de costas para a câmera. Num plano médio, vê-se o reflexo de cada uma delas em seu respectivo espelho na parede. Elas cantarolam a melodia da música. Vestem hobby, bobs no cabelo. Uma delas se maquia enquanto a outra faz uso de máscara cosmética verde no rosto. Enquanto se preparam, comentam sobre dar o melhor de si naquela noite.

Cena 16:

Em plano e contraplano, Fanfan conta a Gegê sobre como é difícil suportar a solidão no Canadá, detalhando a noite em que preparou jantar e pôs mesa para duas pessoas, saiu à rua e, ao não encontrar ninguém que quisesse jantar com ele, voltou para casa e jogou a comida no lixo. O telefone toca. Em plano médio, vê-se Fanfan atender. Montagem paralela da conversa mostra uma das mulheres da cena anterior, que fala ao telefone no sofá da sala. É a vizinha Denise, telefonando para confirmar a presença dela e da irmã, Andrée, no jantar de boas-vindas oferecido por Fanfan a Gegê. Andrée entra na sala e, de pé ao lado da irmã, a repreende por incomodar os dois. Ela pede o telefone à a Denise. Fanfan apenas responde às perguntas de Andrée, omitidas pelo som, referentes a Gegê. Fanfan desliga e diz ao sobrinho que ele mal chegou e já começou a despertar o interesse das mulheres, chamando-o de sedutor. Gegê, brincando com uma das frutas e legumes sobre a mesa, diz não ter feito nada, uma vez que nem viu ainda as vizinhas. Fanfan começa a preparar o jantar e pega sua “panela fetiche”. Trilha sonora em ritmo de música de raiz haitiana. Planos curtos alternam entre Fanfan cozinhando e Gegê observando. Ele dança, enquanto pega as panelas no armário sob a pia da cozinha. A câmera acompanha suas ações. Pega pimentões amarelos, chuchus e banana da terra, que estão ao lado do fogão. Retira uma frigideira da gaveta sob o forno com a mão, e a fecha com o pé, utilizando as mãos para bater palma no ritmo de seus passos de dança. Pede a Gegê, que o observa com ar incrédulo, que lhe passe as cebolas. Em plano detalhe, Fanfan corta cebola e berinjelas e retira uma vasilha cheia de caranguejos da geladeira. Fecha a porta da geladeira com a perna e destampa uma panela que está no fogão. A fumaça da água quente na panela, na qual Fanfan deposita os caranguejos, sobe. Gegê levanta da cadeira e cutuca o tio pelas costas, perguntando-lhe o que está fazendo. “Música do Haiti, comida do Haiti, pinturas do Haiti [acena para as paredes]. Você acha que está em Porto Príncipe?” Fanfan bate na barriga de Gegê com o dorso da mão, soltando uma risada, e se volta para o fogão, abrindo a panela com caranguejos, em plano detalhe.

Cena 17:

Plano detalhe da tela da televisão com a imagem de um golfinho. Gegê e Fanfan conversam, em plano conjunto. Gegê comenta nunca ter visto uma televisão tão grande (talvez de 32 polegadas). Ao lado da tela da TV vê-se um saco de 5kg de batatas. “Você a deixa ligada mesmo quando não está assistindo?”, pergunta Gegê. Aqui a gente não desliga a TV, jamais. A TV me salvou a vida. Especialmente quando cheguei, sem conhecer ninguém. Em plano detalhe, Gegê zapeia os canais com cara de deslumbrado, sentado sobre a cama de solteiro, enquanto Fanfan mexe nas panelas. Ele sintoniza um canal cuja apresentadora, uma mulher branca de 40 e poucos anos, fala sobre o livro “Como fazer amor com um negro sem se cansar”, anunciando que o autor estará no programa, às 20h, discutindo temas como o lugar social das loiras. Ele continua zapeando e para em outro canal com um programa jornalístico exibindo debate entre o ministro da imigração e um deputado federal sobre a questão da imigração no Canadá.

Gegê passa a assistir, atento. O ministro rebate acusação do deputado de que a política de imigração canadense seja racista. Justifica dizendo que é preciso saber quem entra no país e que o deputado não deixaria “qualquer pessoa” entrar na casa dele. Em plano próximo, Gegê leva a mão à cabeça e arregala os olhos, em gesto de preocupação. “Senhor ministro, eu sei quem entra e quem sai deste país. São os ricos que entram e os pobres que saem”, responde o deputado. O debate esquenta e Gegê desliga a TV, levando Fanfan a perguntar por que ele havia desligado. Em plano e contraplano, eles conversam. Fanfan informa que o deputado é o único que os defende no país. Gegê argumenta que, agora que ele chegou ao Canadá, a fronteira pode fechar para outros imigrantes de países pobres. “Sou pobre e sei o que os outros pobres querem. Não levaria 10 anos para que transformassem o Canadá em um país de 3º mundo”. Fanfan indaga se o sobrinho mudou de lado, sentando-se ao lado dele, em plano conjunto. “O que você está falando”, Gegê responde, emitindo um estalo com a língua entre os lábios e mudando a cabeça de posição. “Os pobres são capazes de comer esse país inteiro”. “Quando você discorda de alguém, você o silencia. Mas, presta atenção, que você não pode trazer para cá as velhas receitas da ditadura”, diz Fanfan ao sobrinho, enquanto as imagens da TV preenchem todo o quadro, mas sem som. Gegê dá uma risada, se levanta e dirige seu discurso ao deputado na TV. Ele fica em primeiro quadro e Fanfan, ao fundo, o observa. Ajoelhando-se, ele diz: “Senhor ministro, tenho uma demanda a fazer. Feche hoje mesmo a fronteira de seu país. Agora que estou aqui, não há razão para deixar entrar mais ninguém. Eu serei o último faminto a cruzar a fronteira canadense. Você me entendeu?”. Em tela cheia, na TV, o entrevistador pergunta ao deputado qual a sua resposta. Ele diz que não pode aceitar, ao que o apresentador rebate afirmando tratar-se da voz do povo.” O deputado diz que nem sempre o povo tem razão. Gegê emite um som parecido a “dje” (onomatopeia de indignação) e pergunta a Fanfan se ele ouviu aquilo. Volta a se sentar na cama, dizendo ao tio que ele forçou o deputado a dizer o que realmente pensa. “Esse tipo não se importa com o que pensam as pessoas, mas, agora, tem um príncipe novo na cidade que não segue o que é mostrado na TV”. Eles encaminham a conversa nessa direção, com Gegê comentando que ele não é um zé ninguém e abrindo sua mala para entregar a Fanfan algo que trouxera de Porto Príncipe. “Não vou me desviar de minha missão”, mostrando ao tio o anúncio da loira. “Eu vim procurar pela princesa loira. Esse deputado enxerga para mim um apartamento minúsculo, um empreguinho qualquer em uma fábrica. Certamente, não me vê com a filha dele. Ele não tem ideia do quanto estou faminto. Tenho fome antes de comer, enquanto eu como e ao terminar de comer. Estou totalmente faminto. Pronto para comer a América inteira!

Cena 16:

Trilha sonora com piano e sanfona. De volta ao banheiro, André e Denise se arrumam para o jantar na casa de Fanfan e conversam sobre a ocasião que as aguarda. André, em primeiro plano, de frente para a câmera, com um espelho à sua frente. Ao fundo, vê-se Denise, de costas, e seu rosto refletido no espelho da parede. Diferenças das personalidades de ambas vêm à tona: enquanto Denise faz um estilo clássico, de educação “refinada”, André é mais direta, sem meias-palavras. Quando Denise comenta não ter tido tempo sequer de comprar um pequeno presente para levar, André, para expressar que Fanfan é homem que não liga para essas frescuras, conta que ela “trepa com Fanfan há muito tempo, há ponto de saber como é o ronco dele”. Ela menciona que a expressão diz respeito a um provérbio haitiano. A irmã a chama de mal-educada, afirmando que ela poderia ter dito que “faz amor com ele”. As duas trocam de posição no espelho duas vezes e acabam a cena em primeiro plano, de frente para o

espelho. Andr ee provoca a irm a, dizendo que não faz amor com Fanfan, mas, sim, sexo ardente.

Cena 17:

No apartamento de Fanfan, enquanto este passa os pratos para Geg e pôr a mesa, o sobrinho declama versos de um poema de René Depestre²⁹⁷, olhando o tio nos olhos e sorrindo enquanto profere os versos. Ao término da declamação do sobrinho, Fanfan diz “ tincelles”. “Senhor, foi preciso você vir até aqui para me fazer recordar desse poema”, dando uma leve risada. Trilha sonora de violão. Montagem paralela entre a conversa no apartamento de Fanfan e *flashbacks* de imagens, com cores mais saturadas, de suas memórias. *Flashback*: Porto Príncipe, casa de Roseline, a câmera passeia por seu quintal cheio de vegetação, mostrando a varanda da casa. Imagem de tio e sobrinho no apartamento. Eles conversam, em plano e contraplano próximo. Trilha sonora com vocalize feminino. Fanfan diz saber que Depestre tinha apenas 16 anos quando escreveu o referido poema. “Esse poema resume minha adolescência”, diz Fanfan. Geg e diz se recordar que, por causa dos poemas de Fanfan, a polícia foi   casa dele. Fanfan suspira o nome de Roseline. *Flashback*: Roseline correndo e rindo em seu quintal, contente, para diante da câmera subjetiva (representando Fanfan). *Close* em semblante em repouso de Fanfan, que diz pensar sempre nela. “Conheci outras mulheres, mas será moça eternamente”. Câmera se alterna entre rosto de Fanfan e Geg e. Este olha para cima e faz um sutil movimento com os lábios, sem emitir som. *Flashback*: Roseline sentada na varanda de casa, rodeada por vegetação e flores roxas: “Eu a vejo na varanda, com seu vestido amarelo”. “Faz 20 anos que você não a v , Fanfan”, diz o sobrinho. “Talvez ela tenha mudado”. Fanfan discorda. O sobrinho fala que o tio tem razão e diz ter uma coisa para ele. Geg e coloca os pratos na mesa e vai até a mala, de onde retira o exemplar de um livro. A câmera o acompanha num movimento rápido. Joga nas mãos do tio um livro de capa amarela, um tanto envelhecido. Em plano detalhe, l -se na capa “Fanfan Desroches: *Pens es du soir*” (*Thought for the night*)²⁹⁸ - po mes. Fanfan abre na primeira página, onde se l  a dedicatória: “a Geg e, meu sobrinho e herdeiro”. Trilha sonora de piano e percussão. Eles conversam, em plano conjunto. Fanfan: “Esse livro foi a melhor coisa que eu fiz na vida”. “E por que você não continuou a fazer poesia aqui?”, indaga Geg e. “Eu só podia fazer poesia no Haiti. Em Porto Príncipe eu tinha fome, mas era um poeta. Aqui eu como, mas não passo de um chofer de táxi”, diz Fanfan, enquanto acaricia o livro, em plano detalhe. “A minha vida começa aqui”, responde Geg e, voltando a preparar a mesa. O assunto passa   leitura de Geg e sobre a melancolia do tio. “Você fala como os brancos. Acorda, Fanfan”. Fanfan concorda e se coloca ao lado do sobrinho. Ele diz se lembrar dos estrangeiros que perguntam a mesma coisa (ambos riem). Fanfan começa a imitar jornalistas estrangeiros, finge segurar um microfone e, fazendo voz de locutor, pergunta a Geg e: “como você v  a situação do Haiti?”. Geg e caricaturiza diálogo, dizendo que a segunda pergunta vinha antes mesmo de terem aberto a boca para responder   primeira: “Há esperança para este país?” Geg e comenta que, para se divertirem, respondiam: “não, não há esperança. O futuro está atrás da gente”. Fanfan comenta que eles ficavam tristes de ouvir isso dele, um jovem, quando Geg e era uma criança. “Aos olhos deles,  ramos o futuro. As organizações internacionais levavam a sério o que dizíamos. O que

²⁹⁷ Poeta haitiano comunista nascido em 1926, que viveu em Cuba durante a ditadura de Duvalier, onde fundou a Casa das Américas. * tincelles* (1945)   sua primeira coletânea de poesias publicada, com a qual se tornou rapidamente reconhecido. Fonte: <http://ile-en-ile.org/depestre/>. Acesso: 29 Set. 2017.

²⁹⁸ O título do livro – não encontrado em português – poderia ser traduzido como “Pensamentos noturnos”.

era pior é que Duvalier, que nos colocou naquela situação, e todos aqueles homens vinham lamentar nossa condição. Gegê bate no peito de Fanfan com o dorso dos dedos médio e indicador, enquanto lhe diz que o Haiti mudou e que agora está pior. E dá uma risada. Fanfan o observa seriamente, perguntando-lhe se isso o faz rir. “O que se pode fazer?”, responde Gegê.

Cena 18:

Trilha sonora de música instrumental europeia. Denise folheia uma revista, sentada sobre a privada. Andrée se aproxima, falando que a irmã não faz nenhum esforço para encontrar um homem. Elas conversam, em plano e contraplano próximo. Andrée está do lado direito do quadro e seu reflexo se desdobra em dois no espelho à esquerda do quadro, como uma escala decrescente. “Ela é que não ficará solitária em razão da irmã não encontrar ninguém”. Denise diz que a irmã é livre como o vento e, como antes, nunca se preocupou com ela. Plano conjunto plongê capta o desfecho da conversa. Andrée joga na cara dela que foi Denise quem a apresentou ao haitiano Dieuseul (amigo de Fanfan).

Cena 19:

Trilha sonora com música instrumental haitiana, percussão. Fanfan e Gegê arrumam o apartamento. Veem-se caixas empilhadas atrás de Gegê. Fanfan termina de vestir uma camisa colorida, de estampa floral, com técnica batik, em tons de laranja, vinho, rosa e verde. Em plano conjunto, ele pede ao sobrinho que vá buscar vinho. Gegê sai de quadro e a câmera acompanha Fanfan de volta ao fogão. Música alegre (piano, percussão, cordas/violino). Plano aberto de Gegê caminhando de noite, se aproximando da câmera. Para na esquina para brincar com a neve. A câmera o deixa e enquadra a frente da mercearia, à direita do quadro. Desce de um carro, falando ao telefone, uma mulher loira, a modelo (Candice). Ela caminha no corredor do mercado. Uma panorâmica enquadra Gegê chegando ao caixa. Em plano e contraplano, ele pede informação sobre vinho. Plano aberto plongê, a moça loira anda no corredor de frente para câmera; no corredor ao lado, Gegê caminha de costas. Plano e contraplano próximo da modelo no caixa, que continua ao telefone e não se dirige ao atendente. Ela entrega o dinheiro e sai da loja. Em plano médio, o atendente do caixa analisa um taco de *baseball* em suas mãos. Gegê se aproxima com as compras. Em plano e contraplano o atendente (canadense branco) faz piada relativa a haitianos e aponta, em um ato de mau gosto, uma arma de fogo para Gegê, que sai da loja. Enquanto estão na mercearia, Gegê e a modelo loira não se veem.

Cena 20:

Apartamento de Fanfan. Música instrumental, violão e violino. Em plano aberto, vê-se Fanfan terminando de arrumar o jantar. Ele tira a tampa das panelas, deixando sair a fumaça. Ele sorve o aroma e emite um som de “hmmmm”, jogando o corpo para trás. Move-se com passos de dança para pegar uma tábua de passar roupa de metal. A câmera acompanha seus movimentos. Ele arruma o lençol na cama com a mesa em baixo do braço. Abre a mesa de metal retangular e a arma próximo à mesa redonda de madeira, que fica no mesmo ambiente das camas e da cozinha, visto que se trata de um kitnet. Apanha um jogo de três guardanapos alaranjados, feitos em tear manual, e os coloca sobre a mesa retangular, que servirá de aparador para as panelas. Ajoelha-se, como se estivesse dançando, e abre a porta do forno, momento em que Gegê chega, comentando que a comida cheira bem. Logo em seguida, batem à porta. Fanfan abre para Andrée e Denise, que lhe entrega uma garrafa de vinho. Ele as convida a entrar e conversam, em

plano conjunto. Depois de as irmãs entrarem, ele se aproxima e, com voz doce, diz que faltou o beijo. Trocam dois beijos em cada bochecha. Denise pede desculpas pela demora, colocando a culpa na irmã, que lhe devolve a culpa, dizendo que elas moram no andar de baixo. Plano próximo, Gegê olhando para elas e sorrindo, enquanto Andrée comenta que Denise tem medo de homens. Câmera mostra Denise, Andrée e Fanfan que as observa e chama Gegê para lhe apresentar as “famosas irmãs Tremblay”. Gegê entra em quadro e trocam apertos de mãos, enquanto Fanfan diz se tratar de seu sobrinho. Denise comenta que ele é grande e passam a falar da comida. Denise diz que Fanfan trabalhou bastante; Andrée comenta que o cheiro da comida a excita, mexendo a cabeça sinuosamente para o alto e fazendo biquinho com os lábios. Franze a testa, enquanto diz que se trata de uma cozinha verdadeiramente sensual. Posta-se ao lado de Fanfan e comenta que é a única coisa que compartilha com a irmã: ambas são loucas pela cozinha haitiana. Plano próximo, Denise com expressão de desaprovação à irmã, que fala que ambas gostam de tudo que é picante. Plano próximo, Gegê dá uma risada sem graça e olha para baixo. Andrée comenta que apesar de não aparentar²⁹⁹, a irmã é gulosa, e pede que ela confirme a informação. Denise diz não saber do que Andrée está falando. Andrée solta uma sonora gargalhada e volta-se para o fogão, indagando a Fanfan o que ele havia preparado. “Você já vai ver”, responde, tocando em seu ombro. Gegê sorri.

Cena 21:

A câmera acompanha, em plano médio, Fanfan até a geladeira, de onde pega algo fixado por um ímã, e dirige-se à mesa, declarando que a sopa é um tributo a um dos maiores poetas do povo haitiano. Estes pratos são inspirados em um de seus poemas mais finos, *Marabout de Mon Coeur* (Emile Roumer)³⁰⁰. Plano conjunto das irmãs. “Tenho a impressão que é um povo de poetas”, diz Denise. Andrée replica completando que também são bons músicos e que acariciam o corpo feminino como a um violão. Em plano próximo, Gegê as interrompe, perguntando se elas já haviam participado antes de um jantar em homenagem a um poeta morto. Denise responde que não. Fanfan inicia a declamação, explicando que o fará como se faz na escola. Ele recita o poema, apontando para os pratos na mesa. Enquanto menciona seus correspondentes nomes no poema, os pratos são mostrados em plano detalhe. Alterna-se com planos próximos da reação dos espectadores. Plano plongê do alto da mesa mostra o brinde a Gegê. Quando começam a comer, câmera mostra plano detalhe das bocas mastigando. As irmãs fazem elogios, enquanto Gegê comenta apenas “nada mal, Fanfan”.

Cena 22:

A imagem da TV ligada ao fundo durante todo o tempo chama atenção de Andrée, que pede a Fanfan para aumentar o volume. Plano detalhe da tela da TV mostra o programa anunciado anteriormente, com a participação do escritor Dany Laferrière e da modelo loira (a mesma do anúncio de Gegê), Candice. O assunto da entrevista é o livro de Laferrière, *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. A entrevistadora quer saber a resposta para o que sugere o título do livro, ao que o autor diz ser simples, bastando deixar que o homem negro faça a sua parte. Em plano conjunto, Andrée, já com voz e gestual de embriagada, comenta se tratar de um homem brilhante. A emissão continua em plano detalhe. Laferrière inicia sua fala elogiando as mulheres gordas, que vê como sensuais, afirmando não ser o único e que essa era a perspectiva no século XIX, contestando os tempos atuais de valorização das mulheres anoréxicas. Andrée vibra, em

²⁹⁹ Andrée é gorda, enquanto Denise é magra.

³⁰⁰ Poeta nascido em 1903, filho de patriota cubano que teria lutado ao lado de José Martí e se exilado no Haiti. Fonte: <http://ile-en-ile.org/roumer/>. Acesso: 29 Set. 2017.

plano próximo. O autor associa os altos salários das modelos magras a estímulo à dietas suicidas. A transmissão prossegue, em plano detalhe. Denise faz considerações críticas, em plano próximo. Plano detalhe de Fanfan abaixando o volume. As irmãs se desentendem. Denise pede para repetir a berinjela. Quando Fanfan a serve, oferece também a Andrée, que lhe pergunta se ele quer vê-la mais gorda do que já está. O diálogo segue em plano e contraplano, dos dois lados da mesa (as irmãs, e o tio e o sobrinho). Gegê diz que não a considera gorda. Ela se vê, concordem ou não, gorda. Gegê comenta que no Haiti gostam de mulheres como ela, ao que Andrée vira para a irmã e propõe que elas deveriam se mudar para o Haiti. “Aqui ninguém se interessa por você quando completa 40 anos de idade”. Fanfan oferece a sobremesa. Andrée ri: “Você está tentando me engordar para os seus amigos de Porto Príncipe, Fanfan”. “Escute isso, Denise, há um país onde os homens te saciam de boa comida antes de fazer amor com você”, erguendo o copo e aumentando o tom da voz, para fazer um brinde a Porto Príncipe. Gegê intervém, “só que você não encontrará muito que comer lá”. Andrée brinca, “melhor assim, um só prazer por vez”. Denise muda o rumo da conversa e fala do fato de os dirigentes haitianos serem tiranos, enquanto os haitianos que elas conhecem são pessoas educadas, elegantes. Ela tenta reformular sua afirmação, pontuando que todos os norte-americanos são responsáveis pelos rumos políticos do Haiti; que políticos inescrupulosos deveriam ajudar o país a sair daquela situação. Andrée diz que a irmã está arruinando o jantar e propõe voltar ao assunto anterior: SEXO. A conversa prossegue com desentendimentos entre elas. Denise resolve dar o jantar por encerrado e levar a irmã, com trejeitos de bêbada, para casa.

Cena 23:

Fanfan volta à mesa e conta a Gegê como começou sua história com Andrée, alternado entre plano conjunto e plano e contraplano próximo.

Cena 24:

Interior do apartamento de Andrée e Denise. A porta se abre com as irmãs voltando para casa após o jantar. Elas passam pela câmera, que as acompanha até a sala, à direita. Andrée, despeitada, fala mal de Fanfan. As duas saem de quadro, continuando à direita.

Cena 25:

Apartamento de Fanfan. Ele conversa com seu sobrinho, em plano conjunto, tirando a mesa do jantar. Gegê pergunta a Fanfan se ele não tinha nenhuma outra companhia além de Dieuseul. A câmera os acompanha. Fanfan volta a falar de Roseline, que aparece na tela em *flashback*, sorrindo e balançando-se numa cadeira de balanço. Plano médio de Gegê ajustando o cartaz da modelo na parede para colá-lo. Em plano próximo, vê-se Dieuseul chegar ao apartamento, silencioso, fazendo surpresa. Gegê, ao vê-lo, abre um enorme sorriso e o abraça empolgado. Em plano conjunto, eles se cumprimentam e Fanfan, ao fundo, observa sorrindo. Gegê volta a colar o cartaz da loira que trouxe consigo do Haiti. Plano detalhe na frase do cartaz. Dieuseul pergunta do que se trata e Fanfan explica ser aquele o motivo da vinda de Gegê. Em plano conjunto, Fanfan e Dieuseul caçoam dele. Dieuseul expressa seu pensamento com um dito popular: “é melhor um bolo completo, em vez de um pequeno pedaço”. Fanfan diz que ele exagera e Dieuseul comenta que Fanfan nunca verdadeiramente deixara o Haiti. Gegê enfatiza que já lhe disse o mesmo. Dieuseul vai até a cama, ao lado de Gegê, e começa a lhe dar lições sobre como adaptar-se à nova vida. Eles conversam, em plano médio, com Dieuseul tratando-o por “meu filho”. Em primeiro lugar, fala do clima. Em segundo, fala que o povo canadense foi colonizado, como os haitianxs, mas que não conquistaram

a independência e o resultado é que a situação material destxs é mil vezes superior à dxs haitianxs. Enfatiza, porém, que elxs têm problemas psicológicos que fazem com que você não xs entenda, mesmo que leve 50 anos morando com elxs. Em plano e contraplano próximo, Dieuseul explica o que é a democracia utilizando-se da simbologia da mão prestes a estrangular alguém, mas que, no último momento, não o faz. Em plano conjunto, eles se despedem. Dieuseul promete uma pequena festa no dia seguinte para celebrar a chegada de Gegê. Este lhe entrega um presente enviado por sua mãe. Em plano detalhe vê-se as cuias de madeira. Explica que é para ele poder comer no táxi. Dieuseul vê bananas fritas e prato de arroz com feijão preto sobre a mesa. A câmera acompanha, em plano próximo, ele dar umas colheradas. Fanfan o apressa e ambos saem, mas antes Fanfan recomenda a Gegê que não coloque fogo na casa durante sua ausência.

Cena 26:

Trilha de música instrumental. Violino. Plano geral mostra o carro de Fanfan se aproximando e parando junto ao meio fio. Ele e Dieuseul descem do carro. Movimento panorâmico mostra os dois entrando no Restaurant de Peppino. Plano conjunto, do lado de dentro do restaurante, os mostra passando pela porta. Fanfan cumprimenta o atendente pelo nome (Mustafa) e lhe pede o de sempre. Eles se sentam, Fanfan tira as luvas e esfrega as mãos. Começam a conversar. Dieuseul tira suas luvas também. Fanfan fala sobre uma promessa feita por Dieuseul há 20 anos. Em plano e contraplano próximo, eles conversam em tom sério. Mustafa traz o café e, em plano detalhe, vê-se Fanfan adoçando-o enquanto continua a conversa com Dieuseul.

Cena 27:

Em plano médio, Gegê a abre a geladeira algumas vezes, “inventariando” tudo em seu interior, o que julga um “desperdício”. Acocorado sobre os joelhos, com uma caixa de ovos na mão, diz: “do verbo desperdiçar: eu desperdiço, tu desperdiças...”, enquanto joga, um a um, os ovos no chão. A câmera acompanha o estrago. Ele se levanta, em contra plongê, declarando que agora ele é a América.

Cena 28:

Montagem paralela. Trilha sonora instrumental, violino. Plano aberto mostra Fanfan no carro voltando sozinho para casa. Passando por um posto de gasolina, ele se aproxima da câmera e sai de quadro ao entrar na via à esquerda. Movimento panorâmico acompanha o carro de frente e depois lateralmente, se distanciando da câmera. Do interior do carro, pelo vidro traseiro, vê-se o caminho percorrido. À frente, pelo parabrisa, uma grande avenida. Plano plongê mostra Gegê na cama, no apartamento de Fanfan, com o controle remoto da TV na mão, dizendo “América...”. Plano próximo frontal de Fanfan dirigindo seu carro, enquanto plano subjetivo mostra, através do parabrisa, seu caminho parcialmente coberto por fumaça. Gegê está sozinho, assistindo à TV, em plano subjetivo, quando se surpreende com programa no qual a loira do cartaz que trouxe consigo do Haiti concede entrevista. Ele se senta de súbito na cama, surgindo em primeiro plano no quadro. Em seguida, senta-se na beira da cama, ficando em primeiro plano, de costas, diante da TV logo à frente. Plano e contraplano próximo de Gegê, assistindo animado, e a tela da TV ocupando todo o quadro. A modelo loira, de nome Candice, está ao lado de Dany Laferrière. Falando sobre sua culpa, ela diz ser loira e não ter mais nada a dizer. Candice refere-se a algo que o escritor, que está no set de filmagem do programa, havia dito. A apresentadora lhe pergunta qual o seu defeito e Candice diz que é geniosa e esquecida, tendo esquecido a bolsa no aeroporto. Dany

Laferrière fala de duas louras explosivas: Marilyn Monroe e Madonna. Gegê se aproxima da TV e cola seu rosto ao lado do da modelo. Os dois dividem o quadro como se estivessem contracenando, enquanto Gegê repete que a deseja. Batem à porta. Pensando tratar-se de Fanfan, ele a abre, sem camisa, e tenta cobrir o peito quando vê que se trata de Andrée. Encostada no batente da porta, ela veste um robe noturno e está sem maquiagem. Pede que ele não se preocupe com a camisa. Conversam em plano e contraplano. Quer saber se o acordou, ele responde que não, que estava refletindo. Ela diz não ter sido boa ideia ir lá e que não pode demorar porque a irmã a espera. Ele, usando o pronome “vous”, comenta que Denise é refinada. Andrée pede que não a chame de senhora e que está ali por causa da irmã. Entra e senta-se na cadeira, enquanto Gegê veste uma camisa. Andrée conta a Gegê que foi a um “Vodou Priest” (sacerdote de Vodou) no bairro de Montreal Nord, e brinca dizendo que parece que nem os vodou gostam do inverno. Conversam sentados à mesa e Andrée fuma. Ela combina com Gegê para encontrar Denise e se despede dele apertando-lhe as bochechas e desejando boas-vindas. Plano próximo lateral de Fanfan dentro do carro parado. A câmera acompanha seu olhar para uma foto dentro de um livro aberto que ele tem no colo. Trilha sonora instrumental com vocalize feminino. Entra um homem branco e senta-se no banco de trás. Em plano médio frontal vê-se o homem, que já entra reclamando, dizendo que se trata de um país de burros. Em seguida, pergunta porque Fanfan deixou seu país. Em plano próximo lateral, Fanfan indaga o que faz o homem crer que ele não era canadense. Trilha sonora de música que simula folhas de metal ao vento. Close em Candice, como se estivesse beijando a câmera. Sons de batidas na porta. Gegê sai da cama colocando um par de calças e caminha para a porta, acompanhado pela câmera em plano aberto. Usa uma camiseta regata e abre a porta ainda fechando as calças. É Denise, que veste um *penhoir*. Pede desculpas dizendo que não vai se demorar, mas entra, fechando a porta atrás de si. Ele responde que não tem problema porque ainda não havia conseguido dormir, por ser sua primeira noite fora do seu país. Em plano conjunto, ela diz que também não havia conseguido dormir e parte para cima dele, que tenta distanciar-se, em vão, pois ela o segue. Ela diz que a irmã lhe contou que ele queria vê-la. Surpreso, ele diz, “eu?” Ela pergunta se ele é tímido e lhe faz uma confidência: nunca havia estado a sós com um homem que não seu marido. Ele indaga se ela é casada e fica sabendo que o marido de Denise morreria havia 12 anos. Eles seguem conversando, agora em plano conjunto próximo. Ela o pressiona contra as caixas, ele se encolhe e vai escorregando até sentar-se no chão. Ele sugere que se vejam no dia seguinte, para que ela vá embora. Ela sai dizendo esperá-lo e lhe joga um beijo. Na TV, imagem de estrela marinha no fundo do mar, enquanto ela abre a porta. Plano aberto plongê mostra Gegê sentado, encolhido, junto às caixas de papelão. Tem os olhos arregalados e a mão espalmada na direção de Denise acena um discreto tchau. Em seguida, coloca a mão na cabeça em gesto que demonstra preocupação.

Cena 29:

Trilha sonora de violão com vocalize feminino. Plano plongê aberto de Gegê deitado em colchão no chão, quarto semiescuro. Plano aberto mostra TV ligada à sua frente. Plano conjunto plongê mostra Fanfan pegando algo da geladeira para comer, enquanto observa Gegê. Ele sai de quadro e entra no banheiro. Plano detalhe da TV mostra cena de programa matinal infantil. Plano próximo de Gegê dormindo se abre em *zoom out*. Vestindo outra roupa, Fanfan se aproxima de Gegê, senta-se na cama ao lado do colchão e chama pelo sobrinho, tocando em suas pernas. Ele demora a despertar até que ergue metade do corpo, assustado, dizendo não ter feito nada. Fanfan o acalma, lembrando-o que ele não está em Porto Príncipe, mas em Montreal. “Reúna os espíritos”, diz, em

ditado que parece fazer referência à cultura de culto aos vodus. “Você precisa vir comigo”. Gegê indaga das horas; são 6 horas da manhã. Ele diz ao tio que quase não dormiu, mas o tio pede que ele se vista e o acompanhe. Pede para se banhar e o tio o apressa. “Aonde a gente vai tão cedo?”, pergunta. “A gente vai pegar um cliente importante para ir ao aeroporto e depois vamos comprar as coisas para a festa”. Plano conjunto em movimento acompanha os dois. “Então vamos pegar Dieuseul e eu vou explicar as regras do táxi para você”. Enquanto acompanha um Gegê sonâmbulo até o banheiro, Fanfan lhe diz que ele precisa tirar a carteira de habilitação o quanto antes. Ele sai de quadro e vê-se Gegê no banho através do vidro da janela.

Cena 30:

Trilha sonora instrumental, música de raiz haitiana. Câmera de dentro do carro com vista lateral da paisagem. Luz solar refletindo no espelho retrovisor e céu azul, com neve pelas ruas. Gegê conta ao tio a ida de Denise ao apartamento à noite. Câmera mostra, através do parabrisa, ruas de Montreal. Plano detalhe das mãos de Fanfan ao volante, enquanto o tio fala que sabia que ela iria fazer o que fez. Eles conversam, em plano conjunto frontal. Gegê diz que não havia percebido nada e pergunta se ele e Andrée haviam confabulado aquilo. O tio nega. Gegê lhe conta que Andrée havia dito a Denise que ele a convidara a seu apartamento. E se espanta dela ter mentido à irmã que havia perdido o marido. Fanfan lhe conta que Denise nunca fora casada. “O quê?”, Gegê move o corpo e a cabeça para trás e olha o tio, espantado. “Não sei o que vocês combinaram, mas isso não vai funcionar. Não tenho nada contra a sua vida, mas eu vou viver a minha”, diz, gesticulando com uma das mãos (polegar unido aos quatro dedos) enquanto o outro braço está no apoio interno da porta do carro. “Nós todos dizemos isso no começo”, comenta Fanfan. Trilha sonora some. Plano geral do carro chegando ao aeroporto. Fanfan desce e diz ao sobrinho que o aguarde. Em plano próximo, ele se abaixa na janela e fala que se algum policial pedir que ele se retire, deve dizer que está esperando por um cliente. Plano médio lateral de Gegê, que se move para o banco do motorista sem sair do veículo. Ajeita-se ao volante e, voltando o dorso para trás, vê que um policial caminha pela calçada em direção ao carro. Plano aberto mostra policial se aproximando de veículo parado atrás do de Gegê. Em plano detalhe do retrovisor, vê-se o policial preenchendo formulário de multa. Pensando em voz alta, Gegê pede que Fanfan volte logo. O tio retorna ao carro e diz ao sobrinho que ele não o perdoará jamais. Em plano conjunto frontal eles conversam com o carro parado. “O que há para perdoar? Por você ter me recebido na sua casa de braços abertos e por ter compartilhado tudo comigo, é isso?” O tio diz que está de partida. Gegê lhe pergunta como assim? Aonde ele vai? Fanfan diz que retorna a Porto Príncipe. “O quê, o quê?”, ele gagueja, “do que você está falando?” Fanfan diz ao sobrinho que está com o bilhete aéreo, que há dois voos naquele dia e que ele pegará o primeiro. Que o tempo dele no Canadá havia chegado ao fim. Informa ao sobrinho que está lhe deixando o apartamento, o táxi, amigxs e, se ele quiser, uma mulher no andar de cima para aquecê-lo durante as longas noites de inverno. Gegê o empurra com um dos braços, resmungando algo, enquanto Fanfan dá uma gargalhada. “Tudo o que posso lhe dizer, Gegê, é que eu tinha muito menos quando cheguei aqui. Eu tenho que ir ver Roseline”. Gegê pergunta se ele ainda pensa nela. “Não me resta outra coisa. É tudo que me resta do Haiti. Gegê diz que será difícil reconhecê-la, que o país havia mudado muito, assim como o tio também mudara. “Tudo muda o tempo todo. Em Montreal, você é haitiano, mas quando você puser os pés em Porto Príncipe, você será quebequense”. O tio vira a cabeça na direção do sobrinho e volta a olhar para frente. Imagens de *flashback*. Na sacada de sua casa, Rosaline roda a saia de seu vestido amarelo. “Eu vou encontrar Roseline”. O sobrinho

questiona se não é sua juventude o que Fanfan realmente quer encontrar. O tio emite um som parecido com “hã”, olha para o lado, abre a porta e sai do carro. A câmera acompanha seu movimento. Ele pede a Gegê que abra o bagageiro e segue para apanhar a mala, sendo seguido por Gegê que diz querer lhe dar um abraço. Desejam-se mutuamente boa sorte e, enquanto se abraçam, o policial se aproxima, ao fundo. Fanfan diz ao sobrinho que sua carteira de habilitação está no porta-luvas e que ele não terá problemas, uma vez que as pessoas acham que negrxs são todxs parecidxs, soltando uma gargalhada. Pede que Gegê diga a Dieuseul que ele conseguiu e que este entenderá. O policial, já próximo de ambos, sinaliza pegar o boleto de emissão de multas e caminha para anotar a placa do carro. Gegê oferece ao tio seu quarto em Porto Príncipe e lhe diz para telefonar para Raymond ir busca-lo no aeroporto. O policial começa a preencher a multa quando se ouve a voz de uma mulher. Ela entra em quadro apressada e avisa que o táxi a estava esperando. Trata-se de Candice, que entra e senta-se no banco traseiro.

Cena 31:

Trilha sonora de percussão. Em plano aberto, Gegê dá a partida no carro. Ele arranca e a câmera enquadra a fumaça no chão. Plano subjetivo de Gegê dirigindo. Plano próximo de Candice. Eles conversam, com o táxi em movimento em plano e contraplano. Plano próximo lateral de Gegê, que responde à passageira rindo, olhando-a pelo retrovisor. Ela quer saber porque ele ri. Ele: “de nada”. Ela: “você tem sorte de dar risada. Eu não rio muito”.

Cena 32:

Close de Andrée deitada no colo de Denise, que lhe faz cafuné, em um quarto praticamente às escuras. Elas conversam, em plano e contraplano próximo. Andrée está triste porque viu Fanfan colocar a mala no bagageiro do carro, e a irmã a consola. Andrée se ajeita, sentando-se ao lado da irmã. Conversam, em plano conjunto, e Andrée diz: “para toda viagem há um retorno”.

Cena 33:

Táxi de Gegê. Em plano próximo, Candice lhe faz uma pergunta: quer saber sua nacionalidade. Em plano lateral próximo, ele responde. Conversam, em plano e contraplano. Ele responde à Candice: “Depende do dia, [sou] de Senegal. Às quintas-feiras a batalha é maior, venho do Haiti”.

Cena 34:

Plano aberto do apartamento de Fanfan. Dieuseul bate na porta. Apartamento está às escuras, mas com a TV ligada. Plano detalhe dos pés de Denise batendo no chão. Em plano médio, Denise está sentada numa poltrona, com um *penhoir* preto, folheando nervosamente uma revista. Confere o relógio e volta a folhear a revista. Dieuseul bate à porta e ela pensa tratar-se de Gegê, a quem espera. A câmera a acompanha dirigir-se rapidamente para a porta. Quando abre, Dieuseul lhe pergunta sobre Fanfan. Eles conversam, em plano e contraplano. Ela se insinua para ele, que hesita. Ela o puxa bruscamente pela roupa para dentro de casa e fecha a porta atrás de si.

Cena 35:

Taxi de Gegê. Plano e contraplano de Candice e Gegê conversando. Candice pergunta se Gegê sabe aonde vai. Ele responde que sim, está indo aonde ela vai. Ela diz que vai ao cabeleireiro e ele pede que ela lhe indique o caminho.

Cena 36:

Em plano próximo, Denise está tirando a roupa de Dieuseul. Plano detalhe das peças de roupa no chão. Em plano conjunto, ela o joga na poltrona e diz se tratar da festa dela e que ele vai pagar pelo pai dela, que a fez ler uma série de livros apenas para lhe arrancar um sorriso, e pela igreja, que a fez acreditar que tocar o próprio corpo era pecado. Ela caminha de um lado a outro da sala. Dieuseul diz compreender a igreja católica, mas que é praticante do Vodou e não tem culpa em nada. Ela se senta sobre ele e o manda calar a boca e transar com ela como com uma besta. Ele lhe pede calma e ela ressonde que não, que vai devorá-lo. Plano detalhe da mão dele, que se segura em uma pilastra e chama por sua mãe. Ela clama por Jesus, pelo espírito santo e pela santíssima trindade, ao mesmo tempo em que começa a beijá-lo no peito. Ele pede calma, enquanto ela o morde e rosna feito um animal.

Cena 37:

Câmera baixa mostra as rodas do táxi de Gegê se aproximando devagar pela neve. A câmera se eleva diante do capô. Ele estaciona em frente ao salão de cabeleireiro. Candice pedindo que a espere, sai do carro e entra no cabeleireiro. A câmera a acompanha. Começa a tocar Boukman Eksperyens (percussão, guitarra, sopros). Plano frontal do carro mostra o reflexo de um prédio no capô, em primeiro plano, e Gegê esperando no carro. Ele se movimenta inquieto. Câmera atrás dele o mostrase mirando no retrovisor. Plano próximo frontal de Gegê olhando ansioso para o salão de cabeleireiro.

Cena 38:

Mulher na rua em uma esquina em Porto Príncipe. O carro amarelo cruza o quadro. Vê-se Fanfan dentro do táxi de Raymond. Plano aberto do taxi dobrando a rua e visão lateral do veículo parando na porta da casa de Roseline. Fanfan desce e atravessa o portão. Mescla de *flashback* com atualidade. Imagem de *flashback*: em plano subjetivo, Fanfan anda pelo quintal se aproximando da porta da casa. Muita claridade, cores, muito verde no quintal. Música suave, som de cordas. Vocalizes feminino se juntam às cordas. A casa está pintada de rosa, vasos amarelos colocados nos degraus da varanda. Plano próximo de Fanfan, que arruma o colarinho da camisa antes de bater à porta. Plano detalhe da porta pintada, em sua lembrança. Plano próximo dele, batendo à porta. Plano detalhe da porta, não mais colorida. Uma senhora de cabelos grisalhos abre a porta e diz algo em *créole* (“*sor te v’lé*”). Em plano próximo contra plongê, o olhar de Fanfan muda, as sobrancelhas, antes erguidas, se abaixam, e o canto dos lábios, que esboçavam movimento, voltam ao repouso. Plano detalhe da porta fechada pela senhora. Em contra plongê, Fanfan olha para o chão e vira-se de costas. Plano aberto o mostra se afastando da câmera, deixando a casa, cujo quintal é mostrado na atualidade: no lugar do verde e flores, tudo está devastado, plantas ressecadas, areia e sacos pelo chão indicando uma obra inacabada. Plano aberto frontal de Fanfan saindo pelo portão. O vocalize feminino acompanha a saída de Fanfan do quintal de Roseline e fechando o portão atrás de si, antes de olhar mais uma vez o quintal. Em movimento panorâmico, vê-se a fachada da casa na atualidade. Em plano próximo, ele observa o seu interior através das grades do portão. *Flashback*: em plano subjetivo aberto, ele vê Roseline correndo ao portão. Ouve-se sua risada. Ela veste um vestido amarelo e tem o cabelo alisado solto e esvoaçante. Em plano próximo, ele abaixa a cabeça e sai do portão. Em plano aberto frontal, anda em uma calçada esburacada em direção ao táxi que o espera. Junto dos vocalizes e acordes musicais, ouve-se sons de carros, motos e buzinas, que passam pela

rua no momento. Quando a imagem é atual, o batente da porta muda de tons coloridos para tons terrroso e pastel (marrom e bege). O motorista dá partida no táxi.

Cena 39:

Em plano aberto, vê-se Candice deixar o salão de cabeleireiro e descer as escadas em direção ao táxi de Gegê. Ouve-se som de tambor e de agogô, acompanhado pelo de flauta. A câmera em movimento a acompanha entrando no táxi. Em plano subjetivo da modelo, vê-se Gegê arrancar com o carro. Em plano aberto, a câmera acompanha o carro se afastar em movimento lento, enquanto Candice dá as coordenadas do caminho a Gegê. A música prossegue, e Candice inicia conversa com Gegê, chamando-o de “homem que vem de nenhum lugar”. Em plano próximo, ela pergunta se ele gosta do seu penteado. Em plano próximo lateral, ele a compara à sua irmã. Conversam, em plano e contraplano. Ele conta que a mãe deles é norueguesa, continuando brincadeira iniciada na primeira parte da corrida. Diz que é negro por causa do pai. Ela diz que agora entende que o pai dele é senegalês, ou talvez haitiano. Ele responde que não, (“no no no no”), que o pai é suíço. A música prossegue, acompanhada por violino. Ela diz estar perdida e que desiste de tentar adivinhar. Ele explica: minha mãe obteve nacionalidade norueguesa e meu pai, suíça. Mas obter a naturalidade não faz deles brancos. Ela ri e afirma compreender que para ele tudo é uma questão de cor ou raça, e concorda. Quando ela pergunta por que ele a comparou com a irmã, ele responde que sua irmã, assim como Candice, pergunta a mesma coisa cada vez que vai ao cabeleireiro. A música continua, lembrando ritmo circense. Plano detalhe das mãos virando a direção ao volante. Ele comenta sobre os negros passando frio do lado de fora e a dificuldade que é viver no Canadá. Plano subjetivo dela mostra fachadas das casas na paisagem. Ele acrescenta que se trata de um país louco: num minuto faz sol, no outro, neva. Há luz num instante, no outro não mais, mas que adora ver o sol brincar de esconde-esconde com ele. Vê-se o lado de fora do carro através do parabrisa. Plano detalhe das mãos vestindo luvas e virando a direção do carro.

Cena 40:

Plano geral do táxi de Raymond, que se aproxima de uma grande árvore junto à calçada, na qual homens haitianos estão sentados em um banco. Ouve-se sons de pássaros enquanto ao fundo avista-se fumaça. O táxi estaciona. Em plano aberto, Raymond desce cumprimentando um dos homens, que se levanta e aperta sua mão. Jovens uniformizados, com mochilas às costas, caminham para a escola. Fanfan desce e passa em primeiro plano em direção à árvore. A câmera o acompanha. Ele usa os dois braços para apoiar-se no tronco da grande árvore e senta-se numa das raízes. Raymond se aproxima, ao fundo, senta-se no parachoque do táxi, ao lado de Fanfan. Um galo canta. Ouve-se buzinas. Plano próximo de Fanfan, com Raymond perguntando se Gegê não lhe contara. Ele responde negativamente com a cabeça. Raymond conta que ela havia tido problemas com os Tonton Macoute, que a levaram presa. Em plano conjunto, Fanfan tenta se levantar, mas Raymond o impede e continua a falar sobre Roseline. Que era uma bela mulher e que mulheres assim sempre teriam problemas numa selva como aquela. A câmera continua em close em Fanfan. Suas sobrancelhas, arqueadas e franzidas, seus lábios, cerrados, olhos voltados para o chão. Em plano conjunto, Raymond conta que ela ficou doente e morreu sozinha na cela em que estava presa. Close em Fanfan, que ergue os olhos e o encara. Ouve-se galo cantando e cachorros latindo ao longe. Plano conjunto frontal de duas jovens mulheres, vestindo camiseta, saias e lenço na cabeça, que sobem a rua cantando e conversando, com seus cestos de frutas sobre a cabeça. Em plano conjunto, elas se aproximam por trás de Raymond e

Fanfan. Uma das mulheres diz algumas palavras em *créole* e entrega a Fanfan um abacaxi. Ele insinua pegar a carteira no bolso de trás da calça e ela lhe diz que não, que se trata de um presente. Outras palavras em *créole* encerram a conversa. A amiga chama a mulher, dizendo-lhe algo. Os homens sentados no banco tentam tocá-las, mas elas se esquivam e seguem seu caminho, saindo de quadro. Raymond diz a Fanfan: você vê, mal acabou de chegar....

Cena 41:

Plano aberto lateral mostra o táxi de Gegê que deixa Candice em frente à emissora de rádio na qual ela dará uma entrevista. Ela desce do carro e a câmera se eleva para mostrar a fachada da rádio (CRAC73/ CITÉ 107.3). Plano próximo de Candice, olhando para a câmera, com fone no ouvido, respondendo as perguntas. Alterna-se com plano lateral contra plongê de Gegê, que ouve a transmissão de dentro do carro em movimento. Quando perguntada qual o seu tipo de homem, Candice responde que é o homem que a faz rir. Ela começa a descrever Gegê. A transmissão termina. Vê-se a fachada do prédio novamente. Plano aberto mostra a modelo saindo do prédio e entrando no táxi, perguntando a Gegê se havia escutado o programa. Gegê dá partida e arranca com o carro, que sai de quadro.

Cena 42:

Plano aberto de Fanfan, solitário em um quarto em Porto Príncipe, sentado na cama. Luz entrando pela janela. Som de rádio, pessoas e carros na rua. Ele se levanta e vai até outra janela, ficando em contra plongê no contraluz da janela. Em plano aberto, vê-se o movimento na rua do mercado. A câmera começa a acompanhar Andrée caminhando na multidão, vestida de amarelo. Plano aberto da janela com Fanfan observando. Ele olha para baixo. Ela o vê e acena, seguida por dois homens que caminham trazendo suas malas. A câmera se distancia em *zoom out* mostrando-a em meio à multidão. Trilha musical com acordeom e percussão. Ela dança ao passar pela janela dele, que bate palma quando a vê e começa a gargalhar. Movimenta o braço direito fazendo um semicírculo em sua direção e dizendo “venha”.

Cena 43:

Plano conjunto frontal do táxi, no qual Candice está sentada ao lado do motorista (não mais no branco de trás). Ela diz a Gegê que não parece que ele está em Montreal há apenas poucas horas. Conta que está faminta e que vai comer uma montanha de espaguete. Eles riem. A trilha começa com violino. Em plano geral vê-se o táxi passar pela estrada. Há fumaça saindo de trás de prédios industriais e um veículo sobre um rio congelado, rodeado por neve. A câmera para na paisagem urbana quando o carro sai de quadro. Em voz *off* ouve-se Candice perguntar a Gegê quanto ela lhe deve. Os créditos aparecem sobre a imagem dos prédios e do rio congelado, enquanto o dialogo prossegue. Gegê responde que ela não lhe deve nada por ter sido sua primeira cliente, mas lhe cobra um beijo. Candice diz não conhecer essa moeda. Ele a informa que trata-se da moeda nacional no país dele. Ela ri e pergunta se ele pode fazer a ela um preço especial. Ele dá uma gargalhada. Ouve-se os estalos dos beijos, enquanto a voz de Gegê, em *off*, conta “um, dois, três”. Plano conjunto frontal dos dois dentro do táxi, quando ele a adverte que terão que recomeçar porque ele não sentiu o último beijo e isso é grave. Com o carro parado, eles trocam um longo beijo na boca. O som da trilha abaixa, a imagem escurece em *fade out*. Volta a tocar a trilha do início do filme, com a imagem dos créditos finais subindo na tela.

APÊNDICE B – Sequência narrativa de *O Tempo dos Orixás*

Curta-metragem, sonoro, ficção

Duração: 21 minutos

Cor

Ano e local de produção: 2014, Brasil

Direção: Eliciana Nascimento

Abertura do filme: plano geral do céu ensolarado, música suave e sons de pássaros. Surge no centro da tela o título do filme.

Cena 1:

Sequência de montagem:

Áudio dessincronizado, sons de pássaros, tambores e música de suspense. *Tilt* apresenta uma paisagem com vegetação farta, luz do sol atravessando troncos das árvores. Panorâmica continua apresentando a mesma paisagem, em plano geral, com muitos *flares*. Uma voz feminina começa a narração, em *off*. Planos fechados de momentos ritualísticos em câmera lenta: mulher segura um prato de comida colorida; pessoas tocam tambores, batem palmas, tocam chocalho. Planos médios de pessoas fazendo oferenda em cachoeira (vestidas de branco). Um homem eleva um arranjo com girassóis em direção à cachoeira, duas mulheres atrás dele e duas pessoas tocando tambor ao lado. Uma senhora movimenta um objeto que solta fumaça entre as plantas, e a tela é quase toda tomada pela fumaça. Pessoas peneirando farinha amarela. Plano detalhe de forno a lenha. Plano geral de pessoas trabalhando com farinha numa mesa acima do forno. Plano geral do pôr do sol no mar. Pessoas à beira da praia fazendo oferenda, com arranjo de flores e vasos de barro.

Cena 2:

Som de água corrente. Plano fechado numa criança, Lili, sentada num barco no mar, pensativa. Plano médio de uma mulher, também sentada no barco, falando com a menina. Vê-se a inscrição “Verão da Barra” na lateral do barco. Som de crianças brincando ao fundo. Plano geral se aproxima do barco, num *travelling*. Plano conjunto de mulher e Lili (mãe e filha) sentadas no barco. *Travelling* acompanha o movimento da lateral do barco, mostrando o exterior. Plano próximo de dois meninos disputando queda de braço. Plano médio mostra Lili, em primeiro plano, contemplando as águas, e em segundo plano os meninos, dentro do mesmo barco. Plano subjetivo da menina olhando o mar. Começa uma música grave, de suspense, enquanto alguns sussurros de vozes femininas repetem “se você se jogar, você vai se machucar”. A montagem alterna entre planos de Lili ouvindo os sussurros e olhando para o mar, e dos meninos, que estão prestes a se jogar na água. Apenas quando o segundo se lança ela fala a frase que escutara. A mãe se surpreende e o menino emerge, sangrando, ferido na testa. A menina olha entristecida para ele.

Cena 3:

Plano fechado de fitas brancas enfileiradas no teto balançando ao ar. Uma senhora entra em quadro de costas. A câmera na mão acompanha seu movimento em direção ao altar. Ela para no caminho e faz um gesto de cumprimento a alguém. Vemos que é um menino caracterizado como Elegua, vestido de vermelho e preto. Ele a cumprimenta

com o chapéu e some no ar (efeito especial), desfazendo-se em penas pretas, brancas e vermelhas. A senhora chega ao altar, faz sinal de saudação com o corpo e se senta.

Cena 4:

Plano próximo do ferimento na testa do menino. Uma mão acaricia-o próximo ao corte. A senhora aconselha a passar mastruz no ferimento. Ela fala para Lili que está feliz porque os netos foram visitá-la. Os irmãos provocam a menina fazendo caretas. Ela os xinga. A mãe a repreende.

Cena 5:

Mãe e filha andam pela floresta, a primeira aconselhando a segunda a não brigar com os irmãos. Sons de risadas em *off* e de algo tilintando. Penas voando no ar fazem Elegua aparecer atrás das árvores. Só Lili o vê. Enquanto isso, sua mãe pede para que ela conte ao ver coisas estranhas. Lili permanece calada e pensativa. Elegua troca as folhas que a mãe colheu, sorrindo. Lili avisa à mãe que não é mastruz a folha que está levando. A mãe a ignora. Elegua ri ao fundo.

Cena 6:

Plano detalhe de fitas brancas enfileiradas no teto balançando no ar. Voz *off* de mulher rezando. Senhora com vela branca acesa, de frente para o altar, pedindo proteção a Ogum e Yemanjá. Plano detalhe da chama da vela com santos ao fundo.

Cena 7:

Mãe e filha voltam para casa com as ervas e a senhora pergunta se encontraram mastruz. A mãe percebe que as folhas que trouxe não são as desejadas. A senhora fala que Lili vai encontrar. A menina, rebeldemente, diz que não vai e é repreendida novamente pela mãe.

Cena 8:

Tomada de movimento pela mata. Sons de natureza e de pássaros. Voz *off* da senhora enquanto espalha a fumaça do incenso pelas plantas acompanhada por Lili. A senhora explica para a neta sobre o poder de cura das folhas. Lili, então, resolve buscar a folha. Elas se abraçam e a senhora a beija. Lili sorri e sai em direção à mata. Sons de algo a tilintar e da risada de Elegua. Ele aparece na frente das árvores, convidando Lili a segui-lo com gestos provocativos e brincalhões. Ela corre atrás dele. A senhora volta para casa.

Cena 9:

Plano detalhe de um pé descalço andando na mata. Lili procura por Elegua. Aparecem as penas voando pelo ar. Som de tilintar e música de suspense. Elegua aparece e desaparece em lugares diferentes da floresta. Lili fica aborrecida e continua procurando. Risadas dele em *off*. Lili se irrita e diz energicamente: "cansei desse espírito besta". Elegua, então, aparece. Ele diz que acreditava ser Lili a escolhida, segundo a história que a avó havia lhe contado há pouco. Diz ainda que Yemanjá está brava e que a ilha só existe por causa dela; se não fizerem a festa, muita coisa poderá acontecer. Elegua desaparece novamente, deixando penas pelo ar. Lili fica procurando por ele. Plano geral da floresta. Sons da risada de Elegua em *off*. Lili está no fundo da mata. Ouve-se o tilintar e os sons da floresta. Plano subjetivo de Lili andando pela mata. Aumenta a intensidade da música de suspense. Planos detalhes da mata. Planos próximos de vasos de barro no chão da mata. Plano detalhe de búzios, com Lili contemplando-os, abaixada

em segundo plano. Plano detalhe de Lili pegando um adereço de palha pendurado num galho. Plano detalhe de utensílios de barro no chão, em meio a folhas roxas. Lili se abaixa ao fundo do quadro diante deles.

Cena 10:

Sons de água corrente. Plano geral de cachoeira. Plano do riacho em câmera lenta. Entra em quadro uma mulher em plano detalhe dos pés descalços se aproximando. Música de piano, canção com voz feminina. Sons de tilintar e de água corrente. Uma mulher vestida de dourado, caracterizada como Oxum, com pintura corporal brilhante e adereço no cabelo, caminha ao lado do riacho. Ela emana uma luz dourada (efeito especial). Lili caminha a seu lado, observando-a. Uma tomada acompanha a mulher, que faz gestos com os braços como se orquestrasse as águas. Plano detalhe dos pés a mostra entrando no riacho, enquanto Lili fica na margem. Surge o seu reflexo no riacho, vestida de branco, ao lado de outras mulheres com vestidos e turbantes brancos. Uma transição funde o plano médio delas se aproximando do riacho. Oxum à frente, sorrindo, as recebe na água. Todas entram no riacho e envolvem Lili numa roda. Elas banham a menina passando uma muda de folhas pelo seu corpo. Plano detalhe da roupa branca em contato com a água.

Cena 11:

Tomada acompanha Lili de costas, caminhando pela floresta, vestida de branco (com turbante). Ouve-se bater de tambores e de chocalho. Lili chega a um ritual com pessoas vestidas de amarelo, outras de branco, com símbolos brancos pintados no rosto e no corpo. Elas dançam em volta da menina. Homens vestindo branco rodeiam Lili, percutindo tambores com as mãos. Em câmera lenta há planos próximos das pessoas dançando com Lili; plano detalhe das mãos tocando os tambores; plano próximo dos rostos das pessoas dançando e olhando para a câmera. Lili é posta sentada no chão. A música para.

Cena 12:

Som suave, canção com voz feminina. Plano detalhe de folhas. Plano detalhe de uma vestimenta azul, em movimento. Plano detalhe de braço pintado de prata. Tela branca. Surge uma figura feminina em meio ao clarão num plano fechado. *Zoom* se aproxima de Lili, ainda sentada no chão, que se levanta e dirige-se à mulher de azul caracterizada como Yemanjá. Sorrindo, ela coloca um cordão no pescoço de Lili. Logo em seguida, Lili a encara e desmaia. A menina sai de quadro e vê-se o fundo da mata desfocado. A luz do sol preenche a tela até ficar toda branca. Imagem da mata entrando em foco. A luz do sol preenche a tela e se funde com um fundo desfocado. Voz *off* de Yemanjá chama Lili, diz que irá guiá-la. Contra *plongê* de Yemanjá entrando em foco, sorrindo. *Plongê* de Lili deitada, ela acorda e olha à sua volta. A música para. Sons da floresta. Vê-se Lili de costas se levantar e sair correndo.

Cena 13:

Lili corre de frente para a câmera, sorridente, em meio a uma fumaça que toma conta da mata. Encontra sua avó. Música de suspense. A senhora está feliz e a elogia. A menina percebe que seu irmão está chorando logo à frente. Ela pergunta à avó o porquê e a senhora diz para ela não se preocupar. Lili se aproxima do irmão. Sua roupa volta a ser a mesma de quando saiu anteriormente para buscar as folhas (veste jardineira jeans e camiseta). Lili vai em direção à casa, vestida de branco (de turbante). Plano da sua avó cabisbaixa, de costas para a casa. Lili entra. Plano subjetivo do interior da casa. Velas

acesas estão distribuídas pelo ambiente. Vozes *off* de pessoas rezando. Plano detalhe de velas acesas. A câmera acompanha Lili de frente que caminha lentamente em direção às vozes. A menina está chorando, está novamente sem a roupa branca. Vê-se as velas ao fundo. A senhora está morta, deitada sobre uma base branca e vestida de branco. Há muitas velas em segundo plano, desfocadas. A mãe de Lili está sentada ao lado do corpo. Ela se dirige à filha para ampará-la, mas a menina se vira e sai gritando, procurando pela avó.

Cena 14:

Lili sai da casa, vestida de branco. Plano subjetivo de movimentos rápidos de um lado para o outro enquanto ela procura a avó pela floresta. A menina chega à praia e encontra sua avó segurando buquês amarelos. A música ganha intensidade. A avó diz algo a Lili, mas não há o som de sua fala. Lili está feliz. As duas seguram um buquê cada uma e caminham em direção ao mar de mãos dadas. Vê-se Lili sozinha de costas, que se abaixa de frente para as ondas. Funde-se ao plano detalhe dos pés de Yemanjá, com suas roupas azuis esvoaçantes. Plano próximo do rosto de Yemanjá, que entra em foco ao se aproximar, em câmera lenta. Canção com vozes femininas. Lili continua diante do mar, luzes brancas refletindo em seu rosto. Planos próximos de pessoas vestidas de branco num ritual de oferenda para Yemanjá. Planos detalhes de arranjo de flores e frutas. Som de tambores. Planos conjuntos dessas pessoas na praia. Lili e sua avó estão entre elas. A montagem alterna entre plano próximo de Yemanjá dançando e das pessoas oferendando na praia. Narração em *off*, mesma voz feminina do começo. Lili ajoelhada de frente para o mar. Tela preta com cartela de dedicação do filme “para minha mãe”.

APÊNDICE C – Sequência narrativa de *Teorema*

Curta-metragem, sonoro, ficção

Duração: 45min14s

Cor

Ano e local de produção: Cuba, 2011

Director: Mariela Lopez

Abertura: som de música de rap

Cena 1:

Som de música de rap. *Travelling* da direita para esquerda mostra adolescentes de frente sentados na sala de aula em plano conjunto (mais negros do que brancos). Tela preta e letreiro com nome do filme e créditos do roteiro.

Cena 2:

Som de música de rap. Em plano conjunto, *travelling* da esquerda para direita mostra os alunos de costas copiando a lição. Ao fundo, professor de costa para alunos escreve no quadro. Crédito de assessoras aparece na tela da cena. Crédito de atores aparece em tela preta.

Cena 3:

Sem trilha sonora. Em planos médios, alunos uniformizados no pátio da escola. Hora do intervalo. Alguns de pé, outros sentados. Batem palma e movimentam o corpo no ritmo das palmas enquanto tomam o lanche. Créditos de atores surgem na tela da cena. Koky e Farah descem a escada do prédio da escola e a câmara acompanha o movimento. Eles ajeitam fones de ouvido no qual ouvem juntos o ritmo *rap*. volta a tocar. Tela preta aparece com créditos.

Cena 4:

Som de música de rap. Estudantes andam pela rua a caminho do ponto do ônibus. *Travelling* os acompanha lateralmente, através de grades de portão. Ouve-se o freio do ônibus. Surge tela preta com créditos de atriz convidada.

Cena 5:

Câmera em movimento, de frente para os estudantes, que correm e chamam uns aos outros para alcançarem o ônibus. Chuviscos na imagem. Gritam para que o motorista os espere. Amontoam-se na porta do ônibus junto a outros passageiros que tentam embarcar. A câmara se movimenta para o interior do veículo, mostrando ônibus lotado. Passageiros passam apertadamente uns pelos outros, pedindo passagem. Estudantes entram. Surge tela preta com créditos.

Cena 6:

Dentro do ônibus, jovem passageira se levanta, vagando um assento ao lado da janela, que é ocupado pelo casal de estudantes Koky e Farah. A mulher sentada no banco do lado do corredor grita para que eles tenham cuidado com a criança que está em seu colo. Continua a reclamar e Koky a olha com cara feia, balbuciando palavras inaudíveis. Se ajeita no colo da namorada. Surge tela preta com crédito de responsável pelo som.

Cena 7:

Plano e contraplano de diálogo entre Koky, Farah (de um lado) e mais dois amigos (no lado oposto) sobre outro jovem com quem eles têm diferenças. Tem início uma discussão na qual Koky não quer que Farah se envolva. Jovens fazem piadas e dão risada. Plano conjunto em que Farah interrompe a conversa para pedir ao namorado que alterne de lugar com ela. Eles invertem posições e ela se senta no colo de Koky. Plano e contraplano da conversa que continua entre Koky e “Musulungo” (José?). Koky avisa que vai resolver a questão (não revelada) sozinho. Mermelada e Farah intervêm com comentários adicionais. Mermelada pede a opinião da mulher com a criança (sentada ao lado de Koky e Farah). Os jovens riem. A mulher permanece séria. Koky diz a ela para “baixar-lhe o piano” para que a respeitem e mostra como fazer, batendo com os dedos na testa do amigo. A mulher diz duas vezes para terem cuidado com a menina em seu colo. Na segunda vez, Koky repete a frase junto com ela, fazendo cara caricatural enquanto fala e vira-se para a janela, fechando a cara. Mermelada e “Musulungo” dão tapas na testa um do outro. Surge tela preta com créditos.

Cena 8:

Som de música de Rap. Câmera na lateral do ônibus mostra um dos jovens, que põe a cabeça para fora da janela do ônibus e grita para alguém ter cuidado do lado de fora. Plano médio do motorista do coletivo muito sério, observando pelo retrovisor. Uma motocicleta entra na mesma via do ônibus e some atrás do coletivo. Em plano conjunto, Mermelada reclama do comportamento do amigo, dizendo “eu não ando com vocês”. Surge tela preta com créditos.

Cena 9:

Som de música de Rap. Plano e contraplano da conversa que prossegue dentro do ônibus. “Musulungo” pergunta a Koky por que Pescado não vai acompanhá-los na ação misteriosa. Koky lhe responde que Pescado só participa de ações maiores. Mermelada comenta: “Se o Siciliano o pega, frita ele”. Tem início uma discussão entre eles. Koky o chama de imaturo e Farah põe um basta à conversa. Tela preta surge com créditos.

Cena 10:

Som de música de rap. Plano próximo, de Koky e Farah beijando-se na boca. Ao fundo, dois dos amigos pedem licença e separam os rostos do casal, pondo fim ao beijo. Surge tela preta com crédito.

Cena 11:

Som de música de Rap. Plano conjunto em que vários passageiros descem do ônibus. Os quatro estudantes pedem passagem aos demais passageiros e descem do ônibus em grande alvoroço de corpos e vozes. Surge tela preta com crédito da direção do filme.

Cena 12:

Som de música de Rap. Plano conjunto dos quatro estudantes uniformizados andando de frente para a câmera em uma rua de terra. Eles chupam o “durofrío” (picolé). Vê-se um homem e um carro ao fundo e casas na lateral direita. A câmera se movimenta combinada ao picolé, que passa de mão em mão entre os quatro estudantes. Eles dobram à esquerda e ultrapassam a câmera, que passa a acompanhá-los de costas. Quando chegam à esquina, Mermelada faz sinal com a mão para Koky e eles se viram novamente de frente para a câmera. Mermelada aponta na direção dos jovens que falam sobre uma ação. Em primeiro plano, um jovem de costas conversa com alguém a seu

lado. Os quatro estudantes param diante deles. Koky faz sinal para que a namorada espere com os amigos. A câmera permanece entre os estudantes que ficaram e vê-se Koky indo em direção aos demais, aparentemente mais velhos que os adolescentes uniformizados. Trajam camiseta e calça e estão parados diante de uma casa. Farah desobedece o namorado e o segue. Iniciam uma conversa na qual Koky procura saber se os jovens têm notícia do MP3 de Farah, que sumiu. Koky menciona ter sido informado por Pescado. Um dos rapazes diz que Pescado mentiu. Depois de desafiarem Koky, resolvem lhe dar outro MP3 como presente para Farah, mandando-o embora em seguida. Koky, Farah e os dois amigos se retiram. Um dos rapazes que permaneceu sentado tira um canivete que estava encravado no chão e o segura, levantando-se para se reunir aos demais, que assistem à partida dos estudantes. O dono do canivete propõe que, se gostam de peixe, é hora de irem ao aquário. E saem caminhando.

Cena 13:

Plano conjunto dos estudantes, que dobram a esquina. Câmera em movimento acompanha-os de frente. Conversam sobre o MP3 que Farah ganhou. Koky abraça Farah. Mussulungo abraça Mermelada. *rap* começa a tocar. Mussulungo e Mermelada se estranham e fingem dar tapas um no outro pela brincadeira do abraço. A câmera é ultrapassada por eles e os mostra se afastando. Uma criança de seis anos passa de mãos dadas com outra de uns três anos na frente dos estudantes. Pessoas sentadas nas calçadas aparecem do lado esquerdo do quadro, enquanto os estudantes passam pela rua.

Cena 14:

Interior de uma casa. Câmera na mão. Imagens escuras. Som de rádio. Em plano conjunto um homem negro, grisalho, caminha em direção a outro aposento e chama por Eusébio (o professor) para que se levante. O rádio de madeira cuja transmissão se ouve aparece do lado esquerdo do quadro, em primeiro plano, enquanto o avô chama pelo neto em segundo plano. O neto não se levanta. Pede ao avô que ligue na escola e diga que ele tem febre. Plano médio do avô na cozinha, à esquerda da cena. Há um quadro de um militar e uma imagem de Jesus na parede. O avô diz que não vai inventar nada. A cafeteira italiana que estava sendo utilizada pelo avô aparece em primeiro plano no fogão. Eusébio se levanta, reclamando, ao fundo. Entra no banheiro, sua imagem aparece no espelho. O avô conversa com ele da cozinha. Eusébio sai do banheiro falando com o avô, que já está sentado à mesa coberta com uma toalha de plástico quadriculado verde e branca, tendo à frente copo de metal. Um copo com leite e um pão estão à frente do assento vago. Eusébio se aproxima da mesa e move o pão para o lado em que o avô está sentado. De pé, Eusébio pega o copo de leite e mantém a conversa com o avô, entre um gole e outro. O avô o apressa, diz que a camisa limpa está na cadeira. Eusébio muda de aposento, dizendo para o avô comer o pão. O avô diz que não come pão pela manhã. Eusébio retorna à mesa, curva-se na direção do avô e olhando-o seriamente empurra o pedaço de pão, colocando-o à sua frente. Eusébio se retira. Plano próximo do avô, abaixando o olhar.

Cena 15:

Som de música de Rap. Barulho de pessoas jogando bola. Plano geral de quadra de basquetebol com adolescentes jogando. Câmera na mão. Planos médios e rápidos acompanham os movimentos dos jogadores. Eusébio chega à quadra, chamando Pescado. Alternam-se plano, contra plano e plano conjunto deles discutindo. Pescado sai de quadro e a câmera fica em Eusébio, que permanece na quadra e participa do jogo. Câmera acompanha o movimento da bola encestada por Eusébio.

Cena 16:

Farah passa ao fundo do quadro e se aproxima do local onde os estudantes e o professor jogam basquete. Câmera acompanha Koky jogando. Ele avista Farah, sai do jogo e senta-se ao lado dela. Em plano e contraplano atrás deles, o casal conversa sobre a nota baixa recebida por Farah na prova de química. Koky diz que isso a fará passar o aniversário estudando. Eles se beijam e Koky volta ao jogo.

Cena 17:

Câmera acompanha Pescado de costas. Ele retorna à quadra para tirar satisfação com Eusébio. Plano conjunto dos jogadores ao lado de Eusébio, observando Pescado se afastar.

Cena 18:

Jovens deixam o campo de basquete para acompanhar Eusébio, que está em primeiro plano ao lado de Koky, enquanto os outros seguem atrás. Koky lhe pergunta sobre os quilates da corrente que está usando no pescoço. A câmera para e eles saem à direita do quadro.

Cena 19:

Som de música *rap* (voz feminina). Dois dos jovens do bairro siciliano conversam encostados a uma grade, e vê-se outros dois se aproximando. A câmera passa a acompanhá-los. Não se ouvem as falas. Plano detalhe em que um deles entrega um MP3 ao recém-chegado. Plano próximo do rosto deste último e do que fez a entrega. Plano detalhe do receptor, que pega o dinheiro da carteira e efetua o pagamento.

Cena 20:

Música suave de transição rápida. Pescado para sua bicicleta junto à guia da calçada e encosta numa cerca de arame desgastada. Música para. Koky se aproxima e eles conversam através de um buraco na cerca, em plano e contraplano. Pescado pede que Koky guarde um pacote. Em plano conjunto, entrega o pacote a Koky. Pescado sai de bicicleta pela esquerda do quadro. Ouve-se sino de igreja.

Cena 21:

Plano geral da sala de aula. Câmera no fundo da sala, na altura do olhar dos alunos sentados. Professor Eusébio, ao fundo, chama estudante para resolver um exercício na lousa voluntariamente. Em primeiro plano, Koky e Farah conversam e mexem no celular. Planos médios dos alunos na sala. Professor convoca um aluno à frente e caminha pela sala. Plano detalhe de Koky, com celulares no colo. O professor o surpreende e pega os aparelhos. O exercício na lousa é referente ao cálculo da amplitude de ângulo D, F, E. Koky utiliza o *Teorema de Thales* para solucionar o exercício. O professor o corrige e diz: “Se te equivoca no procedimento, perde todos os pontos. Zero.” Plano próximo em que Eusébio faz o sinal de “0” com os dedos em primeiro plano e o rosto de Koky ao fundo.

Cena 22:

Câmera acompanha mãe de Koky com pratos na mão. Ela serve Pescado, que está sentado à mesa de um restaurante. Plano e contraplano de breve conversa sobre pai de Pescado que (com limitações quanto ao que se pode apreender do diálogo), entende-se que está na cadeia.

Cena 23:

Locação: Rua

Sequência de montagem:

Música instrumental/rap (suspense). Menina de cerca de sete anos anda na rua sozinha usando um guarda-chuva para proteger-se do sol. Carro passa em primeiro plano e preenche o quadro.

Plano médio de três homens no balcão de um bar.

Plano médio de mulher caminhando na calçada com carrinho contendo dois botijões de gás.

Plano próximo com *zoom* em um dos homens do bar.

Plano médio de homem velho sentado, que fita a câmera.

Plano médio com *zoom* nas costas de um homem andando na rua com carrinho de mão.

Zoom out em ônibus que para no ponto para pegar passageiro.

Plano conjunto de rapaz carregando criança no método cavalinho andando pela rua.

Plano próximo dos mesmos transeuntes.

Plano conjunto de uma mulher e um adolescente que carregam um botijão de gás.

Plano médio de homem sem camisa e de bermuda que passa carregando um saco no ombro.

Plano médio em mulher que entrega algo a um homem.

Câmera acompanha um cachorro na rua, solto, sem coleira e com a língua de fora.

Plano médio de uma mulher que pendura roupas no varal.

Plano conjunto em que crianças jogam bolinha de gude na rua.

Plano médio em que um menino de cerca de cinco anos anda sozinho na calçada.

Plano médio em que um homem vestindo shorts e camiseta mexe em uma caçamba.

Plano próximo em dois homens de meia idade que conversam; um deles sorri.

Cena 24:

Som de música de Rap. Plano conjunto de Pescado e mais dois jovens do bairro siciliano sentados em uma esquina. Um deles assovia para chamar alguém. Koky se aproxima deles e cumprimenta Pescado alegremente. Em plano conjunto os outros jovens saem à direita do quadro. Plano detalhe das mãos de um homem sentado. Plano médio mostra o jovem manuseando um canivete. Plano e contraplano em movimento dos jovens conversando. O diálogo é inaudível.

Cena 25:

Som de música de Rap. Em plano conjunto, Pescado e dois jovens estão parados na calçada quando Koky se aproxima e cumprimenta Pescado, que lhe entrega dinheiro. Os dois se abraçam e seguem andando.

Cena 26:

Plano médio de homem de meia idade que passa de bicicleta e olha para a câmera.

Plano médio de homem grisalho que passa segurando um bolo confeitado.

Planos próximos de Pescado e outros jovens jogando basquete.

Cena 27:

Casa de Pescado. Plano detalhe de Pescado (parece afiar algo). Voz *off* feminina chamando um menino. Plano aberto com Pescado sentado ao fundo. Sua mãe passa pela câmera em primeiro plano, o filho se vira para atendê-la. Plano e contraplano deles conversando. O menino sai da casa. A mulher se dirige a Pescado. Plano e contraplano deles conversando. Ela vai para outro cômodo e o diálogo continua em plano e

contraplano. Em plano médio, Pescado se levanta e vai até a geladeira, abre o congelador e pega um peixe, com o qual “conversa”, chamando-o de Willie, para em seguida devolvê-lo ao freezer. A mulher entra em quadro ao fundo e os dois passam a discutir em plano e contraplano. Ela atira uma escumadeira nele e o manda sair. Música suave (piano). Lado de fora da casa, Pescado sai, ao mesmo tempo em que um homem entra. Em plano médio, a mulher se aproxima do homem, em primeiro plano no quadro. Ela lhe oferece café, que ele aceita, e sai à direita do quadro. A mulher pega a garrafa térmica e a xícara para servi-lo.

Cena 28:

Casa de Farah. Plano médio, câmera na altura de Farah, que está deitada no sofá, lendo e ouvindo música com fone de ouvido. Ouve-se o som do fone e a voz da mãe reclamando. Plano e contraplano plongê em Farah e contraplongê na mãe, dando broncas em Farah, que reage com desdém. A mãe pega um dos fones da filha e coloca em seu próprio ouvido; o som fica mais intenso. Ouve-se barulho de porta abrindo. Câmera na altura de Farah mostra o pai entrando em casa, ao fundo. Farah demonstra alegria ao vê-lo e se levanta cumprimentando-o com um beijo. Vê-se um pé de girassol na entrada da sala. Plano médio da mãe com ar de reprovação. Plano detalhe do pai, que tira dinheiro da carteira e entrega à filha. Em plano médio, Farah abraça o pai em agradecimento. Ela volta para o sofá e coloca os fones. Os pais passam pela câmera localizada no fim do corredor e saem de quadro à direita.

Cena 29:

Plano médio de Pescado andando num beco e sendo surpreendido por jovens do bairro siciliano. Eles o encurralam violentamente e fazem uma cobrança, aplicando-lhe uma surra em seguida. Alterna-se entre planos na altura de Pescado caído no chão e contraplongê dos jovens agredindo-o. (Música instrumental ritmo rock: guitarra, baixo e bateria). Plongê próximo de Pescado que, ainda no chão, encara os jovens. Contraplongê de um dos jovens, que cospe em Pescado. A música para. Som de tensão (grave). Pescado se levanta e sai chorando.

Cena 30:

Mesmo som de tensão (grave) da cena anterior. Casa de Pescado. Em plano médio, a mãe de Pescado o interroga na sala de casa. Ele se altera com as perguntas e responde aos gritos. Ela revida gritando e batendo nele. Em plano conjunto plongê, Pescado sai de casa novamente.

Cena 31:

Barulho de talheres e louças. Plano médio, câmera à altura das pessoas sentadas à mesa do restaurante. Vê-se um homem comendo em primeiro plano e Pescado ao fundo. Plongê da mãe de Koky, servindo-o. Vê-se, no lado esquerdo do quadro, em plano próximo, o mesmo homem, e ao fundo, à direita do quadro, Pescado continuando sua refeição.

Cena 32:

Casa de Koky. Rádio está ligado e voz masculina fala sobre desenvolvimento essencial do ser humano. Plano médio de Koky e sua mãe se servindo na cozinha. Eles se dirigem à sala de jantar, e o som do rádio fica mais intenso. Em plano e contraplano próximo, os dois jantam sentados à mesa e conversam sobre a possibilidade de Koky comprar um presente para uma garota.

Cena 33:

Sons de cidade e transeuntes conversando. Em plano e contraplano médio Koky e Pescado conversam sobre a venda do MP3 de Farah, na rua, encostados a um muro. Pescado se altera e sai de bicicleta. Plano próximo de Koky parado. Koky se retira do local e a câmera o acompanha de frente, enquanto Pescado se afasta ao fundo. Koky sai de quadro pela esquerda e vê-se apenas Pescado se afastando.

Cena 34:

Em plano médio, a câmera acompanha Farah e Eusébio de frente. Eles caminham na rua e dividem o fone de ouvido. Ouve-se a música pouco intensa. Koky entra em quadro pela esquerda e os interrompe. Farah pausa a música. Eusébio volta a andar e Koky o chama para conversar. Eles, em primeiro plano, Farah entre os dois, em segundo plano. Eusébio pede que Farah os deixe a sós. Farah pede para falar com Koky primeiro. Eles conversam, em plano e contraplano. Farah se afasta, Koky a chama e lhe deseja felicidades. Koky em primeiro plano e Farah ao fundo. Eusébio pergunta quando é o aniversário dela e Farah responde que é no dia seguinte e que passará o dia estudando. Farah os deixa. Eusébio e Koky conversam a sós, em plano e contraplano próximos. Eles falam sobre o pacote que Pescado entregou a Koky. Eusébio diz que quer falar com a mãe de Koky, vira-se e vai embora. Em plano médio, Koky o segue, em primeiro plano, de costas para câmera, com Eusébio ao fundo. Koky desiste e sai na direção oposta, se afastando da câmera.

Cena 35:

Montagem paralela.

Som de música instrumental (Rap). Em seu quarto, Koky pega o pacote que Pescado havia lhe dado.

Som de música instrumental e de sirenes de polícia. Em plano próximo, câmera em movimento lateral, da esquerda para a direita, passa por dois colegas de Pescado sentados na calçada e para ao chegar em Pescado, também sentado no mesmo local. Atrás deles, um homem limpa peixes.

Plano médio de Koky em seu quarto, guardando o pacote na mochila.

Em plano próximo, câmera em movimento lateral, agora da direita para a esquerda, passa de Pescado para o colega ao lado. Pescado faz um sinal para o colega, que assovia e ambos olham na mesma direção, à frente.

Em plano médio, Koky para o que está fazendo, atento ao assovio. Com semblante preocupado embrulha um HD externo e o coloca em uma mochila. Veste um boné, sai do quarto, pega sua bicicleta e se dirige à porta. Ele passa à frente de janela de vidro, a câmera para e vê-se Pescado sentado com os dois colegas do outro lado da rua, enquanto Koky abre a porta e sai. Vê-se, através da janela, que todos se levantam quando Koky se aproxima. Koky entra em quadro e monta na bicicleta. A música muda para sons sombrios, de suspense. Juntos, eles saem de quadro pela direita.

Cena 36:

Mesma música instrumental da cena anterior. Plano aéreo de Koky, Pescado e seus dois colegas, diante de uma cova no cemitério. Pescado joga a mochila de Koky no chão. Em plano e contraplano próximos, os dois discutem. Pescado cobra dinheiro a Koky e o ameaça com uma arma. Os colegas de Pescado seguram Koky. Pescado beija o rosto do adolescente e revela que a arma é de brinquedo. Todos riem de Koky. Pescado pede

que ele os leve até o professor. Plano aéreo dos jovens, que se retiram do local. A música fica mais intensa.

Cena 37:

Mesma música instrumental da cena anterior. Plano próximo de um jovem parado diante da casa de Eusébio. Plano subjetivo dele mostra a fachada da casa com a porta aberta. *Travelling* lateral do jovem rondando a casa. Plano subjetivo em movimento mostra o avô de Eusébio sair à porta e entrar na casa novamente. Jovem retorna à entrada da casa e observa através da porta aberta. Em plano médio, Eusébio faz musculação diante do espelho. Pescado, colegas e Koky estão parados na rua. Planos subjetivos mostram que observam o portão da casa de Eusébio. Em plano médio Eusébio continua a musculação em seu quintal. Pescado, colegas e Koky esperam na rua. Eusébio termina seu exercício e deixa a casa. Música agitada de Rap. Pescado, Koky e os colegas o seguem. O rapaz (Siciliano) observa a movimentação e corre atrás deles. Vê-se, através de uma cerca de arame, num *travelling* lateral, Eusébio caminhando pela rua. Mesmo enquadramento de Koky e Pescado na bicicleta, seguindo-o. O jovem passa novamente em frente à casa de Pescado, o padrastró aparece à porta e o encara. De frente para a câmera, que o acompanha, Eusébio dobra a esquina (a música para), passando por quatro homens de meia idade sentados vendendo frutas expostas na calçada. Vê-se, da esquina (a música recomeça), Eusébio se afastando ao fundo do quadro enquanto os quatro jovens (Pescado, Koky e os colegas) o seguem em duplas de bicicleta. O rapaz siciliano que segue o grupo dobra a esquina. Quando os quatro jovens passam por Eusébio, arrancam-lhe a corrente de ouro que traz no pescoço, derrubando-o. A música para. O siciliano que vem correndo atrás observa tudo. Os quatro jovens seguem correndo e Koky olha para trás.

Cena 38:

Mesma música instrumental da cena anterior. Casa de Pescado. Plano detalhe da mãe de Pescado cortando a cabeça do peixe (Willie) que estava no congelador. Alterna-se plano próximo da mãe e plano detalhe do peixe sendo limpo. Sons de sirenes de polícia (da música). Plano médio de um homem grisalho que vai até à porta, observa através das grades do portão. Panorâmica mostra os colegas de Pescado andando na mesma bicicleta.

Cena 39:

Casa de Farah. Em plano conjunto alguns jovens sentados no sofá estudam em grupo. A câmera está na altura deles. Plano e contraplano em movimento do grupo conversando. Mãe de Farah se aproxima e questiona se estão conversando ou estudando. Vê-se, através da janela, outros jovens se aproximando da casa. A mãe de Farah faz sinal com as mãos para eles passarem rápido. Farah telefona para alguém e ouve-se o telefone chamando.

Cena 40:

Câmera acompanha Koky e Pescado chegando ao cemitério onde os outros dois colegas os esperam. Em plano e contraplano, eles discutem. Koky cobra Pescado o motivo da atitude violenta contra Eusébio. Em plano conjunto, Koky se retira do local. Pescado ordena que ele deixe a mochila. Koky se afasta ao fundo do quadro.

Cena 41:

Casa de Farah. Depois de telefonar à casa de Koky, ela confirma que o namorado não está lá. À direita do quadro os amigos entram na sala e trazem bolo surpresa para Farah. Quando ela se levanta, é possível visualizar a boneca da Oxum que se encontra na estante sobre a qual está a televisão. Em plano e contraplano em movimento eles conversam sobre a preparação do aniversário surpresa. Cantam parabéns para Farah e vê-se o pai da aniversariante de costas, entrando em quadro com uma câmera fotográfica a postos. Num plano conjunto todos se unem diante dele. O pai fotografa. Som de “clic”. Aparece a imagem congelada da foto, que movimenta lentamente no quadro. Em plano médio, o pai tira outra fotografia, sem som de “clic” e congelamento da imagem. Vê-se a foto através da tela da câmera dele.

Cena 42:

Som de alguém batendo à porta. Plano próximo da porta abrindo, vê-se Koky do lado de fora através das grades do portão. Eusébio abre o portão. Em plano médio, eles conversam frente a frente. Plano e contraplano da conversa. Koky tenta se explicar em razão dos fatos anteriores. Eusébio volta para casa e bate a porta. Plano próximo de Koky sozinho.

Cena 43:

Sons de pássaros. Plano e contraplano de Pescado no cemitério conversando com os outros dois jovens. Eles discutem. Pescado gesticula muito, tentando convencer os colegas. Em plano aberto, os dois jovens saem insatisfeitos. Eles se aproximam de frente para a câmera. Pescado vai atrás deles, que param e se viram. Plano e contraplano da conversa, Pescado ao centro do quadro. Música de Rap. Os jovens não lhe dão ouvidos, pegam a bicicleta e saem, deixando Pescado sozinho.

Cena 44:

Casa de Eusébio. Vê-se ele e o avô de costas, sentados na cama. O avô faz compressa na região do ombro e do pescoço de Eusébio com folhas. Plano e contraplano deles conversando. O avô quer denunciar os jovens que roubaram o neto, mas Eusebio discorda. Plano conjunto, o avô se retira do quarto.

Cena 45:

Plano médio. Pescado chega a casa com sua bicicleta e empurra a porta, que faz barulho. Ao fundo, sua mãe é surpreendida com um homem em outro cômodo e vem em sua direção. Ela diz a Pescado que não entre por ali e pede que se retire. Pescado dá meia-volta e ela bate a porta.

Cena 46:

Plano próximo de Pescado sentado à mesa no restaurante onde trabalha a mãe de Koky. Eles conversam em plano e contraplano. Música de tensão. Pescado abaixa a cabeça. Voz *off* e abafada de sua mãe que se repete no *flashback* a seguir.

Cena 47:

flashback

Mesma música de tensão da cena anterior. Pescado está sentado à mesa de jantar com sua família. A mãe repete a frase da cena anterior: “hoje não tem jantar pra você”. Ela o expulsa da mesa. Pescado se retira da cozinha.

Cena 48:

Plano médio de Pescado sentado à mesa com a comida intacta no prato. Som *off* abafado da fala anterior de sua mãe. A mãe de Koky serve-lhe o suco. Pescado a segura pelo braço e mostra a mochila de Koky. Em plano próximo ela o questiona seriamente sobre a mochila e bate na mesa. Plano detalhe dos olhos de Pescado avermelhados e cheios d'água, olhando em direção a ela. Introdução de música de *rap* (triste). Ele abaixa os olhos e não responde nada.

Cena 49:

Continua a introdução da música triste da cena anterior. Vê-se a mãe de Koky se aproximar da câmera com uma bicicleta ao lado e uma mochila pendurada no ombro. Ela chega a casa. A música fica mais intensa e passa a ter vocais femininos e outros instrumentos. Ela entra em casa. Em plano e contraplano troca olhares com o filho, que foi recebê-la na sala. Ela fecha a porta e acende a luz. Quando suspira para começar a falar a música para. Eles conversam em pé. Koky permanece parado e sua mãe, enquanto fala, se aproxima dele aos poucos. Ela pega a mochila e pede explicações sobre o que fazia com o filho de Ronco (que está na cadeia) e o porquê de levar um HD externo em um camping. Quando Koky começa a se explicar, os planos e contraplanos passam a ser próximos, iniciando-se uma música de tensão. Ele explica fazendo analogia com um *Teorema*. Lágrimas escorrem no rosto de mãe enquanto o escuta.

Cena 50:

Mesma música de tensão da cena anterior. Em plano geral de mata à noite, vê-se Pescado ao fundo do quadro se aproximando da câmera. Atrás dele, dois jovens o seguem. Em seguida, entra em quadro outro jovem, que anda em direção a Pescado. Os jovens sicilianos o cercam. Plano médio de Pescado sendo surpreendido pelos rapazes. Plano detalhe de um deles, abrindo o canivete. A música fica mais intensa. Pescado se movimenta como que tentando uma rota para fugir, mas é esfaqueado. Cai ao chão em câmera lenta. A música para. Os jovens vão embora.

Cena 51:

Música de rap. Koky e sua mãe se abraçam e choram, em plano médio lateral.

Cena 52:

Mesma música de *rap* da cena anterior. *Zoom*, em câmera lenta, mostra Pescado caído no chão. Sua mão ensanguentada fica em primeiro plano. Congela a imagem. Efeito de *fade out* para tela preta.

Sobem créditos em tela preta.

APÊNDICE D – Sequência narrativa de *Parish Bull*

Curta-metragem, sonoro, ficção

Duração: 21min

Cor

Ano e local de produção: 2013, Jamaica

Dir.: Michael “Ras Tingle” Tingling

Cena 1:

Ouve-se cantiga entoada durante ritual de encaminhamento espiritual de jovem morta um ano antes. No quadro, vê-se imagem desfocada, cores vermelho-alaranjadas, chamas flamejando. Plano próximo de velas acesas. Plano detalhe em câmera lenta de pessoas camufladas na fumaça.

Cena 2:

Plano próximo de homem despertando na cama ao som de despertador. Plano detalhe de um despertador que toca. Em plano aberto, vê-se o quarto em que um jovem jamaicano, deitado numa cama de casal, se espreguiça abrindo os olhos para desligar o despertador. Há uma penteadeira com fotos no espelho. Sobre o móvel encontra-se o rádio-relógio e alguns poucos objetos, como carrinho de madeira e produtos de higiene pessoal.

Cena 3:

Em plano aberto, o jovem, já vestido com uniforme da empresa em que trabalha, vai para seu carro, estacionado na rua. Enquanto abre a porta, vê duas mulheres que passam, em primeiro plano, fazendo o *jogging* matinal. Plano próximo do rapaz que emite som onomatopeico, algo como “psi”, para chamar a atenção delas, que não correspondem. Plano médio da cintura para baixo das mulheres correndo. Volta plano próximo do rapaz, observando-as.

Cena 4:

Câmera em movimento. Plano próximo de mulher que segura um cartaz com dizeres em *patois*: “Mi cum fi mi Money!!” (“Vim pelo meu dinheiro”). Ela gesticula apontando para o cartaz e para a barriga. A mulher emite sons. Ela é muda, está grávida e reclama com o ex-companheiro, cobrando-lhe apoio financeiro. Em contraplano médio, o rapaz esbraveja gestualmente em sua direção, tentando expulsá-la. Enquanto isso, outros dois homens riem da situação. Michael chega ao trabalho e se depara com a confusão. Ele sai do carro e diz ao rapaz “veja se para de fazer sexo com garotas mudas”. Em plano aberto a mulher se retira, ainda esbravejando.

Cena 5:

O patrão de Michael sai da empresa se aproximando da câmera, ao fundo do quadro. Michael, em primeiro plano, de costas, ao deparar-se com ele no caminho pede um aumento salarial. A câmera acompanha Michael em *travelling*. Corta para Michael de frente, em primeiro plano, e seu chefe ao fundo, de costas. Michael se vira para alcançá-lo e a câmera ainda o acompanha. Os dois ficam lado a lado, de costas para a câmera, virados um para o outro. Contraplano médios dos dois em quadro de frente para a câmera. O chefe responde que talvez o aumento possa ser concedido. Bate-lhe na barriga e diz “você tem um longo caminho pela frente” (“you have a long way to go”). O patrão sai à direita do quadro, Michael fica.

Cena 6:

Em plano aberto, quatro colegas de trabalho conversam em uma sala da pequena empresa de nome Campbells. O único rastafári entre eles está contando uma história. Vê-se Michael chegando, em plano próximo. Um dos colegas na sala desacredita as palavras do rastafári e o manda calar a boca. Michael troca aperto de mãos com outro colega, em sala anexa à da conversa entre os quatro trabalhadores. Ao fundo, entre eles, pela abertura da porta, veem-se os homens discutindo na outra sala. Michael e seu colega observam a discussão entre o rastafári e o funcionário da empresa que deslegitima o seu vegetarianismo e a cultura rastafári em geral. Plano e contraplano em movimento dos colegas discutindo. Michael e seu amigo conversam ao fundo do quadro. O amigo quer saber se Michael conseguiu falar com a “gatinha”, pela qual estava interessado, na noite anterior. Plano e contraplano próximo deles, conversando. Michael responde que esteve com ela na noite de sexta e também no sábado. O amigo lhe diz “você deveria tomar jeito. Sua mãe morreria de vergonha”.

Cena 7:

Em plano aberto, Michael e o colega se dirigem a outro departamento da empresa. Michael entra em uma baia. Plano detalhe do telefone em que Michael tecla o ramal da telefonista. Plano próximo de Michael, olhando para ela, que está no mesmo ambiente, mas não o vê. Michael aguarda a chamada, ao fundo do quadro. Muda-se o foco para o primeiro plano e a telefonista atende, reconhecendo sua voz e seu já conhecido galanteio barato. Ela faz um som de estalido da língua entre os dentes (expressando desaprovação) e lhe dá o fora, lembrando-o que havia sido dispensada por ele na semana anterior. Plano e contraplano próximo dos dois conversando ao telefone. Ele promete um “aumento”, utilizando verbo em inglês que também significa “levantar”. Ela responde que ele poderia levantar até um defunto, mas que ela continuaria a mantê-lo “em espera”. Plano detalhe dela, que desliga o telefone na cara de Michael. Ele se levanta e, de dentro da baia, começa a chama-la fazendo sucessivos “psi, psi”.

Cena 8:

Plano próximo do chefe, que abre a porta da sala em que estão todos (a telefonista e a baia na qual se encontra o autor da cantada) e pergunta por Michael. Em plano aberto, Michael se dirige ao chefe, que o manda para um serviço na empresa Morris Electric, que fica em área rural, na cidade de Saint Thomas. Eles conversam em plano e contraplano próximo. O chefe o adverte para não dar carona a nenhuma “garota agourenta” (“jinxed girl”) pelo caminho e nem a ninguém mais, uma vez que ele não é motorista de táxi. Plano próximo da telefonista rindo ao fundo.

Cena 9:

Plano próximo de Michael arrumando suas coisas para sair. Em plano médio, vê-se chegar seu amigo e o rastafári, que oferecem ajuda no serviço externo, pois trabalhos fora da firma lhes permitem sair da rotina. Plano e contraplano próximo e plano conjunto deles conversando. Michael responde: “o chefe ficaria irritado em ver tantos homens indo fazer o conserto de um único chamado. Além disso, nunca se sabe quando se precisará de espaço extra no carro”, dando uma risada. O rastafári o adverte: “Cuidado, jovem rapaz. Ainda não aconteceu de a confusão ter problemas para encontrar pessoas. Especialmente quando são as pessoas a procurar por ela”. Michael o olha e sai. Entra trilha sonora anunciando uma toada fúnebre, mas que se transmuta em ritmo de *reggae*.

Cena 10:

Plano aéreo de uma Kingston urbanizada, na qual se veem alguns prédios altos, vias pavimentadas, árvores e, com uma área mais verde, a costa oceânica. A caminhonete dirigida por Michael aparece na estrada. No quadro, a paisagem vai mudando, de urbana e industrializada para uma paisagem do campo, em que o verde já não é tão verde assim, com áreas desmatadas sendo mostradas em meio a grandes montanhas e áreas verdes mais amplas. Michael segue dirigindo. O som instrumental de música *dub*³⁰¹ acompanha as imagens.

Cena 11:

Michael entra na local em que foi fazer o serviço. O contratante (Bobby) se surpreende com a rapidez com que ele chegou. Em plano conjunto eles trocam algumas palavras. O serviço é concluído em alguns minutos, e Michael pergunta se ele conhece um motel (“fuck shop”) por perto. Bobby o informa quanto a um, a que Michael responde: “beleza, fica na paz, irmão” (“allright, blessed, man”), despedindo-se e partindo em retirada sem nem mesmo olhar no rosto de Bobby.

Cena 12:

Num plano aberto, a câmera enquadra a lateral da estrada permitindo ver o verde que a circunda. A caminhonete de Michael, acelerada, cruza o quadro do lado direito para o esquerdo. Em seguida, uma motoca passa em sentido contrário.

Cena 13:

Plano médio de uma mulher vestindo branco e portando uma flor vermelha atrás da orelha andando no acostamento da estreita estrada. A câmera acompanha a mulher de frente. Atrás da caminhonete, a câmera passa a acompanhar Michel a partir das costas. Vê-se a mulher ao fundo do quadro de costas. Corta para a mulher de frente e a caminhonete se aproximando dela. Corta para Michael, que reduz a velocidade e fala em voz alta “Hoje é um bom dia para pegar a estrada”.

Cena 14:

Ele começa a trafegar ao lado dela. Em plano próximo ele a aborda com galanteios. Alterna-se com planos próximos da mulher, ouvindo e caminhando, apática. Já com o carro parado, ela também para de caminhar. Michael apresenta-se e pergunta seu nome. Ela, que estava cabisbaixa, levanta o rosto e responde, sem qualquer expressão de emoção na face: “Selena”. Ele elogia o nome, ela se vira em sua direção, e o som do guizo de uma cobra acompanha seu movimento. Ele indaga aonde ela vai e se mora por ali. Ela diz que está indo visitar a mãe. Ele abre a porta do carro para que ela entre, dizendo “vamos visitar a mamãe”. Fecha a porta e dá partida no carro. Ouve-se som de pássaros e a câmera se movimenta na direção do céu, voltando a acompanhá-los de frente, dentro do carro. O veículo passa pela câmera, que numa panorâmica corrige e o enquadra de trás. Em plano e contraplano, Michael joga sua conversa em Selena, que continua apática. Com a câmera parada, vê-se o carro se distanciando ao fundo. Volta ao plano e contraplano de dentro do carro. Depois de alguns galanteios, Michael diz à mulher que conhece um lugar onde podem parar para conversarem com mais privacidade. Ela não o encara em nenhum momento. Ele pergunta: “o que você diz?”. Ela não responde e nem vira o rosto em direção a Michael.

³⁰¹ Estilo popular surgido na Jamaica no fim dos anos 1960, baseado em vocais ou instrumentais de *reggae*, alterados pela interferência de efeitos de estúdio. (LOPES, 2004)

Cena 15:

Dentro do quarto do motel, em plano aberto, vê-se a porta sendo aberta por Michael, que espera que Selena entre para então acompanhá-la. O quarto tem uma cama, um criado mudo, um abajur, um ventilador e uma tábua de passar roupa. Predominam os tons de vermelho no lençol, nas cortinas de renda e no piso-batido, como os que se vê no interior do Brasil. Há dois pequenos quadros pendurados na parede. Em um deles, vê-se uma cachoeira e a paisagem que a circunda. Em plano próximo, Selena se senta na cama. Michael senta-se a seu lado e começa a beijar sua mão. Ela lhe diz: “apague a luz”. Nesse momento, sua voz soa metalizada. Selena está em primeiro plano e vê-se, ao fundo, em *jump cut*, Michael se despir alvoroçadamente e depois apagar as luzes. Em plano aberto, ele deita Selena e começa a subir seu vestido, deixando suas coxas à mostra, em plano próximo. Vê-se Selena inerte, em plano próximo, olhando para o teto. Ele é quem faz cada movimento necessário para que o ato sexual se consuma. Quando a penetra, seu corpo começa a tremer. Alterna-se entre plano plongê de Selena deitada de frente e contraplóngê de Michael sobre ela. Ele pergunta se ela tem frio e lhe diz que logo vai aquecê-la. Os gemidos femininos que se ouve nesse momento não saem da boca de Selena, que segue inerte quando Michael a penetra e pergunta se ela está gostando. Ela desfalece quando ele chega ao orgasmo. Michael lhe diz “você pode acordar agora”, mas o que se ouve durante o ato sexual são gemidos femininos em *off*. A imagem vai ficando desfocada até esvaecer para a tela preta, enquanto Michael prossegue em seu coito.

Cena 16:

Em imagens desfocadas com rápidos movimentos de câmera, vê-se abrir a porta de um carro parado na rua, acompanhado da entrada de uma música instrumental e do som de uma mulher que grita distante. Há muita fumaça alaranjada no quadro. Plano próximo de Michael, que abre os olhos deitados na cama do motel, dando a ideia de que a cena teria lhe aparecido em sonho. Em plano aberto, vê-se Michael deitado ao lado do corpo translúcido de Selena, acompanhado de uma trilha sonora de suspense. Quando ele a olha, se assusta e levanta da cama afoito.

Cena 17:

Pássaros matutinos cantam do lado de fora. Plano fechado em Michael, de frente, ainda deitado, e Selena a seu lado, ao fundo. Ele abre os olhos e se vira para olhá-la. Ela tem os olhos arregalados fixos no teto do quarto. Ele se levanta e sai do quadro. Ela segue inerte.

Cena 18:

Vê-se a caminhonete de Michael se aproximando de uma cerca de madeira, que separa a rua do quintal da casa da mãe de Selena. O portão é pintado de branco e a caixinha dos correios de metal pendurada é de cor vermelha. De início, ouve-se cricrilar de grilos e o latido de um cachorro, anunciando a aurora, o que também pode se notar pela coloração do céu, transmutando entre noite e dia. A seguir, uma trilha de suspense se junta aos sons do ambiente externo. Em plano médio, Michael entra em quadro e passa na frente da câmera, dirigindo-se a Selena e abrindo a porta do carro para ela. Selena sai do carro olhando para o chão. Em plano conjunto, ela olha para frente, move o rosto em sua direção e lhe dá um beijo no rosto. Selena sai de quadro e Michael a segue com um olhar maroto. Do lado de dentro do portão, vê-se, em plano aberto, Selena parada. Ao fundo, Michael entra no carro. Em plano médio, dá a partida, acena e dá uma buzina.

Ela fica parada com o rosto voltado para dentro do quintal da casa e a câmera se afasta junto com o carro. A imagem escurece em *fade out*. Tela preta.

Cena 19:

Ouve-se um galo cantar. No quadro, está a caminhonete de Michael estacionada em frente à sua casa, já com sol alto. Ao segundo cantar do galo, vê-se uma imagem desfocada, Michael aparece em quadro focado em primeiríssimo plano, ao se sentar na cama despertando. No terceiro cantar do galo, Michael fala em voz alta: “*Rass*, o alarme nunca falhou”³⁰². Olha no rádio-relógio, muda-se o foco para o objeto, que marca 8h. Plano detalhe de Michael pegando o despertador. Ele se levanta e começa a se arrumar em planos rápidos em movimento. Ouve-se um *dub* como trilha sonora. Michael sai pela porta da casa, a câmera o acompanha ao passar pelo portão ainda se vestindo. Ele coloca um botijão de gás dentro do carro. O galo canta mais uma vez. Plano detalhe do pneu furado. Ao ver o estrago, Michael pronuncia “Jesus”, tira a camisa do uniforme e pega o macaco para trocar o pneu. A câmera, embaixo do carro, mostra ele começando a acionar o macaco.

Cena 20:

Em plano geral, a câmera retrata a encruzilhada. A caminhonete de Michael entra em quadro. Ouve-se o som do escapamento da caminhonete falhando. Na esquina, vê-se homens parados à frente de um estabelecimento comercial do bairro, enquanto na outra esquina uma criança passa. A caminhonete enguiça no meio da rua. Em plano americano, Michael desce do carro. Em plano próximo, todo suado, acena as mãos para o alto e pergunta a Deus o que teria feito para merecer aquilo.

Cena 21:

Dentro da empresa, vê-se um homem trabalhando, em plano aberto. Ouve-se som de serras elétricas e outros equipamentos ao fundo. Ouve-se a voz *off* de Michael: “Se ontem foi preto, hoje é branco”. Em plano próximo, ele continua sua fala mexendo a cabeça para os dois lados: “oposto total, irmão (*brethren*)”. Em plano e contraplano próximo, começa a narrar floreadamente sua aventura sexual quando é interrompido por Mr. Campbell. “Aquela garota era um verdadeiro dooooooce” (ele diz “*sweeeeet*”, o tom da voz sobe, as sobrancelhas também). “Um pouco estranha no início, sabe. Mas – estala a língua nos dentes – talvez ela estivesse apenas tímida”. Em plano médio, o chefe aparece à porta e lhe chama a atenção: “Walters [este é o sobrenome de Michael], o que você estava fazendo hoje de manhã? Você deve ter transado com alguma garota agourenta ontem à noite. Você não deveria transportar ninguém no carro. Não se lembra do que eu lhe disse? Você tem um caminho longo pela frente.” Michael diz que Deus é testemunha de que nunca fez nada na *van* do chefe. Olha para o amigo e cochicha, gargalhando, “não foi na *van* que eu transei com ela”. “Você tem que se comportar”, diz o amigo. A trilha sonora muda, entram *riffs* de guitarra aos quais se juntam bateria e teclado.

³⁰² A legenda em inglês traduz “*Rass*” como “*God*” (Deus) e não no sentido apontado no dicionário de *patois jamaicano* de Adams (1991), que traduz como “*backside*, *rump*” ou “*traseiro*, *alcatra*” (p. 59).

Cena 22:

(A mesma trilha prossegue, chegando ao clímax que anuncia “clima romântico”) Michael está no trabalho, apressadamente arrumando as coisas para sair. O amigo se aproxima e lhe pergunta por que a pressa. “Tenho a oportunidade de ver Selena de novo e você de ter umas férias no campo”. Em plano conjunto eles saem e a imagem se funde com o plano seguinte.

Cena 23:

(A trilha chega ao clímax, que anuncia “clima romântico”) Michael e o amigo estão em um bar tomando drinks. Eles conversam em plano e contraplano próximo. O amigo lhe diz que deve ir devagar se quiser ver sua namoradinha logo mais. Michael diz que está bem, levanta-se empolgado e repete muitas vezes, “let’s go”.

Cena 24:

(A trilha prossegue mais lenta) Vê-se a caminhonete se aproximando da cerca de madeira branca com a caixa dos correios de metal vermelha, anunciando a frente da casa da mãe de Selena (do lado de dentro). Michael desce do carro. Com caixa do correio em primeiro plano e o fundo desfocado, a mão de Michael se aproxima, bate na caixa de metal com a ponta das unhas. Grita “hello” e o foco muda para o fundo, onde está a casa. Ouvem-se grilos. Vê-se seu rosto de bêbado sério em plano próximo. Ele bate novamente, grita mais duas vezes. A mãe de Selena levanta-se e aparece na sacada, com cara de assustada por ouvir chamar em sua casa àquela hora da noite. Usa vestido vermelho e pano branco amarrado à cabeça. Quando ela abre a porta de madeira, vê-se a cadeira de balanço movimentando-se vazia atrás dela. Eles conversam em plano e contraplano com a cerca os separando. Ela pergunta “quem é você”? Ele pede desculpas e se apresenta. “Estou aqui para ver Selena”, ele diz. Ela faz cara de espanto: sua sobrancelha se arqueia, abre a boca e toda sua expressão facial se levanta. Com os olhos arregalados, pergunta a ele sobre o que está falando. “Eu a encontrei há três semanas na estrada e a deixei aqui”. A mãe põe as duas mãos sobre a boca. Ele diz que elas se parecem e que Selena deve ser filha da mulher. Ela lhe pede para parar e pergunta por que ele a está torturando. O amigo sai da van e diz que Michael está torturando a mulher. Ela lhe diz, “jovem rapaz, vá pra casa e se banhe em incenso puro e mirra por três dias” (“for threeeee dayyyyyys”, com cara de espanto). Com a sobrancelha franzida, a expressão dele começa a se abrir e dá risada, o amigo também. Ele arregala os olhos e pergunta: “porque diabos eu ia querer fazer isso”? Ela diz que sua filha Selena está morta há mais de um ano. E chacoalhando a cabeça e acenando para ele diz “e você a trouxe para casa”.

Cena 25:

Flashback: tela preta. Luzes de farol do carro iluminam a via escura. Ouve-se o som de uma batida de automóvel. A câmera acompanha a mãe de Selena que sai do carro gritando. Em plano próximo, aparece metade do corpo de Selena caído para fora do carro e sangue escorrendo por sua testa. A mãe, vestida como se voltasse de uma festa, aparece gritando e chorando diante dela. Há muita fumaça ao redor. (trilha sonora de suspense).

Cena 26:

(Trilha sonora de suspense) A mulher pergunta a Michael o quão perto ele chegou da filha. “Você fez sexo com ela? Me responda”. Ele vira as costas e entra apressado no

carro e o amigo o acompanha. Ela corre gritando atrás deles, com as mãos para o alto, chorando.

Cena 27:

(Trilha sonora de suspense). Plano detalhe de chamas de velas preenchendo todo o quadro. Imagens desfocadas.

Cena 28:

(Trilha sonora de suspense). Montagem paralela. Plano médio de Michael sentado numa banheira com aspecto de pavor. Ele treme e a imagem se move anamorficamente (efeito especial). Imagens de Serena aparecem como lembranças dele. Ouve-se uma cantiga entoada por voz feminina em *off*. Ele repete "Jesus" e se lava apavoradamente. Plano detalhe da preparação do banho. Michael se esfrega com os ingredientes do banho. Plano detalhe de um painel com fotos de Selena com velas na frente. Em plano aberto, revela-se a mãe de Selena, vestida de branco, cantando e realizando um ritual com ervas nas mãos. Ela dança em volta de uma mesa com o painel de fotos e muitas velas acesas. Michael joga a bebida da garrafa sobre sua cabeça. Os sons dos ambientes das duas cenas se sobrepõem. Plano próximo da benzedeira. Plano próximo de Michael, que esfrega ervas em seu corpo. A benzedeira coloca bebida na boca e esguicha sobre a mesa. Os planos ficam mais rápidos. A câmera vai se distanciando de Michael lentamente e ao mesmo tempo desfocando a imagem. De repente, ele olha à sua frente e se assusta, soltando um grito de horror e se projetando para trás. Um clarão aparece do lado direito do quadro. Ele se estremece todo dentro da banheira, a câmera continua se distanciando, saindo do banheiro e esmaece até a tela ficar branca.

Cena 29:

(Trilha sonora de suspense). Sons de pássaros. Plano aberto no cemitério na altura das cruzes das covas mostra o fantasma de Selena voltando ao túmulo. Uma imagem transparente dela aparece andando sobre as covas e desaparece. A câmera se distancia lentamente em *travelling*. Tela preta.

APÊNDICE E – Lista de termos técnicos cinematográficos

Close: Enquadramento de um rosto.

Fade out: Efeito de transição de esvaecimento total da imagem.

Flare: Efeito causado pela luz incidida diretamente na lente da câmera, gerando manchas de luz circulares ou hexagonais.

Flashback: Interrupção de sequência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente.

Jump cut: Corte que remove parte de uma cena gerando dois planos ou mais e uma transição brusca entre eles, para efeito de aceleração ou salto no tempo da mesma cena.

Montagem paralela: Alternância entre planos de duas sequências, concomitantes ou não.

Panorâmica: Movimento horizontal de câmera sem mudança de eixo.

Plano aberto: Enquadramento geral de uma cena com personagens enquadradas, geralmente, de corpo inteiro.

Plano aéreo: Enquadramento geral de uma paisagem com ângulo muito aberto e distante do chão, geralmente em movimento.

Plano americano: Enquadramento aproximadamente da coxa para cima da personagem.

Plano conjunto: Enquadramento aberto com visão parcial da cena, geralmente com todos os personagens em quadro.

Plano detalhe: Enquadramento detalhado de alguma parte do corpo ou de um objeto.

Plano e contraplano: Planos que estão geralmente opostos um ao outro, frequentemente usados para estabelecer diálogo entre as personagens.

Plano contraplongê: Enquadramento abaixo do nível dos olhos da personagem, voltado para cima.

Plano geral: Enquadramento de uma paisagem ou um cenário completo.

Plano médio: Enquadramento aproximadamente da cintura para cima da personagem.

Plano plongê: Enquadramento acima do nível dos olhos da personagem, voltado para baixo.

Plano próximo: Enquadramento, aproximadamente do busto para cima, da personagem ou próximo ao objeto.

Plano subjetivo: Enquadramento do ponto de vista da personagem.

Tilt: Movimento vertical de câmera sem mudança de eixo.

Travelling: Movimento de câmera com mudança de eixo.

Voz off: Voz não diegética, que não corresponde a personagens em cena.

Zoom in: Movimento da objetiva (lente) – movimento que simula a aproximação da imagem na tela.

Zoom out: Movimento da objetiva (lente) – movimento que simula o afastamento da imagem na tela.