

**VODU HAITIANO E DEMONIZAÇÃO CULTURAL
CRÍTICA AO DISCURSO COLONIALISTA VIA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: A
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A PROBLEMÁTICA DA ALTERIDADE**

***HAITIAN VODOO AND CULTURAL DEMONIZATION
CRITIQUE OF COLONIALIST DISCOURSE VIA AUDIOVISUAL PRODUCTION:
CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE AND THE PROBLEM OF OTHERNESS***

Esp. Lucas Vinícius Rocha De Araujo

Prof. Dr. José Ronaldo A. Mathias

RESUMO

Este estudo possui como finalidade investigar a práxis de demonização cultural acerca do vodu haitiano via representações audiovisuais, focalizando a linguagem cinematográfica a fim de estabelecer um diálogo crítico entre arte e sociedade. Desta forma, a presente pesquisa fundamenta-se numa abordagem antropológica que parte dos estudos culturais e dos estudos de comunicação social, com o intuito de compreender noções no tocante à cultura e à recepção do público e como este decodifica as mensagens transmitidas por intermédio de representações fictícias na indústria cinematográfica, formando assim, um imaginário coletivo acerca de costumes e práticas litúrgicas próprias do Haiti. Por esse ângulo, surge a indispensabilidade de adotar-se uma abordagem decolonial para a realização da presente investigação.

Palavras-chave: Cinema; Cultura; Decolonialidade; Estudos Culturais; Vodou.

ABSTRACT

This study aims to investigate the practice of cultural demonization regarding Haitian Voodoo through audiovisual representations, focusing on the cinematographic language in order to establish a critical dialogue between art and society. In this regard, the present research is based on an anthropological research which stems from cultural studies and social communication studies, with the interest to comprehend notions regarding culture and public reception and how the later decodes the messages transmitted through fictional representations in the movie industry, forming, therefore, a collective imaginary regarding customs and liturgical practices proper from Haiti. In this way, it emerges the indispensability to adopt a decolonial approach for the realization of the present investigation.

Keywords: Cinema; Culture; Decoloniality; Cultural Studies; Voodoo.



REVISTA BELAS ARTES

Volume 40

Setembro - Dezembro / 2022

ISSN: 2176-6479

1. Haiti: um breve panorama histórico, social e cultural sobre o processo de consolidação do vodu

O sistema escravagista que assolou os países africanos encontrou na Ilha de São Domingo, antigo nome do Haiti, um espaço propício para o alastramento de suas práticas exploratórias e de comercialização de seres humanos. O papel de líderes espirituais foi fundamental para a insurgência dos haitianos diante da dominação francesa. Um desses líderes foi Makandal, que segundo Loudmia Amicia Pierre Louis (2017) era tido como “[...] possuidor de poderes sobrenaturais, conhecedor de várias línguas, do poder das plantas e das tradições ancestrais africanas [...]”. Sendo considerado um dos primeiros líderes que levou os escravos à insurreição, Makandal “estabeleceu uma rede de organizações secretas entre os escravos das plantações, que lideraram uma revolta que se estendeu desde 1750 até 1758.” (LOUIS, 2017)

Diante da barbárie colonial se inicia então, a partir da segunda metade do século XVIII, um levante revolucionário por parte da população haitiana, o que anos mais tarde, em 1791, resultaria na primeira abolição da escravatura da história e, em 1804, na proclamação da independência, por Jean Jacques Dessalines. Fato é que, o que antecede o marco histórico que levou o Haiti a ser a primeira nação negra a se tornar independente está altamente – se não completamente – tomada pela influência desses líderes espirituais, logo, do vodu. No entanto, até meados do século XVIII o vodu ainda não era tido como uma religião estabelecida, era visto apenas como conjunto de práticas recreacionais pelos colonizadores. Este conjunto de costumes, tais quais as danças, os cantos e o saber local resultaram no surgimento do vodu enquanto prática religiosa e que, ao longo do tempo, passou a incorporar uma série de influências, desde elementos religiosos de povos nativos da África Ocidental, como os Iorubá, do catolicismo, instaurado como religião oficial do país e emerge então a partir de uma hibridização cultural, conceito do autor Néstor García Canclini.

De acordo com Louis (2017),

Essas pessoas tinham agora também em comum as crenças em forças sobrenaturais, possuíam sacerdotes, um sistema de reconhecimento mútuo e uma solidariedade constituída, baseada em uma mesma esperança, a partir de uma mesma cosmovisão, constituída no vodu e em seu sistema simbólico. Sendo assim, o vodu passará a estar intimamente ligado não apenas à identidade do povo haitiano, mas também à própria formação de um conceito de nação.

Figura 1 - . Ilustração da Revolução Haitiana



Fonte: < <https://blogdaboitempo.com.br/2012/02/01/a-maravilhosa-revolucao-haitiana/#prettyPhoto> > Data de acesso: 11 de nov. 2022

Portanto, os líderes europeus e estadunidenses viam o vodu como uma atividade altamente perigosa, que poderia causar um levante contra a ordem colonial e atrapalhar seus interesses. Assim, o vodu assume, pelas lentes ocidentais, uma representação de tudo aquilo que não é civilizado, ou seja, como queriam os evolucionistas, de tudo aquilo que é primitivo. Surge então uma ideia completamente distorcida a respeito da cultura haitiana. Em visto conceito de cultura, o autor Terry Eagleton exemplifica que,

A origem da ideia de cultura como um modo de vida característico, está estreitamente ligada a um pendor romântico anticolonialista por sociedades “exóticas” subjugadas. O exotismo ressurgirá no século XX nos aspectos primitivistas do modernismo, um primitivismo que segue de mãos dadas com o crescimento da moderna antropologia cultural. (EAGLETON, p. 24, 2011)

Os EUA, interessados em recursos presentes no Haiti, invadiram o país sob a desculpa de pacificação dos conflitos na região. Assim, “De 1915 a 1934, tempo do processo de dominação do Haiti pelos Estados Unidos, o vodu passou novamente a figurar como objeto de estereótipos, difundidos estes nos Estados Unidos e na Europa pela imprensa e, sobretudo, no cinema, como culto de canibais em que imperavam sacrifícios e bruxaria.” (LOUIS, 2017) Dentre esses filmes encontram-se *White Zombie* (1932)¹, *Black Moon* (1934) *Voodoo Island* (1957), *Voodoo Woman* (1957), e tantos outros que estabeleceram uma identidade própria ao

¹ Ver: Figura 2.

cinema do gênero terror. Nota-se, portanto, o esforço para demonizar a cultura do povo haitiano, posto que o discurso do colonialismo distorce o natural e implementa uma ideia artificial do que é a cultura e as práticas do vodu.

O cinema auxilia o papel de cultivo dessas noções, apresentando estereótipos que se fincam no imaginário coletivo propondo inverdades que solidificam a demonização das religiões de matriz afro como um todo.

Figura 2 - O ator Bela Lugosi em White Zombie, filme de 1932.



Fonte: < <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/06/zumbi-branco-1932/>> *Data de acesso:* 02 de nov. 2022.

2. O discurso colonial enquanto aparato de poder, prática de discriminação e construção de estereótipos: a questão do outro

2.1. Cristianismo e a *práxis* da demonização

O ato de demonizar o outro e a sua cultura data desde muito antes da colonização do Haiti e da construção dos estereótipos acerca do vodu. Desde os primórdios do cristianismo e a sua implementação no Império Romano, a leitura que se fazia das antigas religiões era de que as divindades adoradas não passavam de forças demoníacas agindo sobre os romanos. De acordo com a autora Catherine Nixey (p. 52, 2018),

Tudo em relação às velhas religiões era demoníaco. Como Santo Agostinho vociferava: “Todos os pagãos estavam sob o poder dos demônios. Os templos

havia sido erigidos aos demônios, os altares tinham sido preparados para os demônios, os sacerdotes ordenados para o serviço dos demônios, os sacrifícios oferecidos aos demônios, e os extáticos frequentadores das festas eram trazidos como profetas para os demônios.” (NIXEY, p. 52, 2018)

Portanto, cabia aos cristãos a função de “exorcizar” o mal que ali se encontrava instalado, pois, “os demônios, diziam os clérigos, viviam nas mentes daqueles que praticavam as velhas religiões.” (NIXEY, p. 54, 2018). Inicia-se desta forma uma perseguição massiva que resultou no apagamento de diversas culturas e religiões, destruição de obras de arte preciosíssimas e na construção de estereótipos que habitariam o imaginário coletivo de forma duradoura, tal qual o queriam os cristãos. Segundo Nixey (p. 79, 2018),

Permitir que alguém continuasse numa forma alternativa de adoração ou numa forma herética de Cristianismo não eram apenas liberdade religiosa; era permitir que Satanás prosperasse. Santo Agostinho, embora impressionado com a harmonia dos seus vizinhos, não estava disposto a estender essa tolerância a si mesmo. Era, concluiu, o dever de um deus converter os heréticos – pela força, se necessário. (NIXEY, p. 79, 2018)

No que tange à destruição em massa das obras de arte, havia ali como motivação central a profanação de templos e estátuas na busca pela demonstração de soberania cristã. Havia até mesmo um manual de profanação. “Um tratado judaico”, segundo Nixey (p. 145, 2018)

[...] conhecido como *Avodah Zarah*, oferecia instruções detalhadas acerca de como maltratar uma estátua. Pode-se profanar uma estátua², aconselhava, ‘cortando-lhe a ponta da orelha ou do nariz ou do dedo, batendo-lhe repetidas vezes – ainda que a sua massa não seja diminuída – ficará profanada’. O simples ato de a derrubar ou de lhe cuspir ou de a arrastar ou de lhe deitar terra para cima não era, avisava o tratado, suficiente – ainda que o engenhoso cristão se possa dedicar a todas essas atividades para humilhar o demônio no seu interior. (NIXEY, p. 145, 2018)

² Ver: Figura 3.

Figura 3 - Conjunto de estátuas profanadas no período clássico



Fonte: < <https://www.curtoecurioso.com/2019/03/nao-e-coincidencia-por-que-estatuas-antigas-sem-nariz-orelha.html> > *Data de acesso:* 02 de nov. 2022

Aimé Césaire (p. 15, 1978), teórico basilar dos estudos decoloniais, “neste domínio”, aponta que, “o grande responsável é o pedantismo cristão, por ter enunciado equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria”. Curioso observar que o primeiro movimento do cristianismo foi a iconoclastia e a destruição de obras de arte, mas que na modernidade, mais de mil e quinhentos anos depois, faz uso dos aparatos cinematográficos, ou seja, frutos de uma linguagem artística, a fim de perpetuar suas práticas de demonização do outro, sendo este o colonizado.

2.2. Discurso de poder e sistema de representação

Uma vez compreendidos alguns dos principais fatores históricos, sociais e culturais que levaram à propagação de uma visão distorcida acerca do vodu através das lentes imperiais e colonialistas, desde o surgimento do cristianismo até meados do século XX, torna-se preciso analisar mais a fundo as motivações que levaram a este processo de demonização cultural e fincamento de uma concepção estereotipada no imaginário coletivo. É crucial questionar esses modos de representação da alteridade que estão apoiados no discurso colonial.

Para o teórico crítico Homi K. Bhabha (p. 111, 1998), o discurso colonial é utilizado “como aparato de poder”, visto que “se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas.” Segundo o autor,

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. [...] Ele (*o discurso*) emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo. (BHABHA, p. 111, 1998, grifo meu)

Posto que o discurso colonial é, portanto, um aparato de poder, essa chave de entendimento nos permite operar o conceito foucaultiano de poder/conhecimento (*pouvoir/savoir*) que “coloca sujeitos em uma relação de reconhecimento que não é parte de uma relação simétrica ou dialética – eu/outro, senhor/escravo – que pode então ser subvertida pela inversão.” (BHABHA, p. 113, 1998)

Ora, uma vez que a prática escravagista chega à sua eventual abolição, inicia-se uma busca por novas maneiras de se manter no poder e é justamente ao fazer uso do cinema enquanto ferramenta de construção de “conhecimento”, com o intuito de levar (des)informações à população estadunidense e sustentar seu estereótipo de “mocinho” contra vilão, que os EUA, via cinema³, solidificam o estereótipo acerca do vodu haitiano. Para mais, cabe aqui a provocação de Tomaz Tadeu da Silva que, a este respeito, diz que, “onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder.” (SILVA, p. 81, 2020)

No que tange esses estereótipos, o processo de construção de alteridade e a relação de poder/conhecimento, Bhabha nos diz que,

Reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política. [...] Para compreender a produtividade do poder colonial é crucial construir o seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normatizante. Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do objeto do discurso colonial – aquela “alteridade” que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade. (BHABA, p. 106, 1998)

³ Ver: figura 4.

Figura 4 - Cena do filme Black Moon, de 1934, mostrando uma clássica representação de boneco de vodu.



Fonte: < <https://www.daaracarchive.org/2017/10/black-moon-1934.html> > *Data de acesso:*
02 de nov. 2022

Todavia, engana-se aquele que acredita no estereótipo como uma mera simplificação. O estereótipo, segundo Bhabha, está para além desse simples entendimento, posto que está vinculado a uma “fixidez” que nega o jogo da diferença e que, ao fazê-lo, “constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”, uma vez que nada mais é do que uma falsa representação de uma determinada realidade, a realidade do Outro. (BHABHA, p. 117, 1998). Sobre a representação, Tomaz Tadeu alega que,

É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade”, “a identidade é isso”. [...] No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação. (SILVA, p. 91, 2020)

Nota-se assim a complexidade que se manifesta na abordagem da problemática referente ao discurso do colonialismo e da construção de estereótipos que possuem diversas camadas, todas elas com o intuito de discriminar e subalternizar o Outro, este outro que é o não-europeu, o latino, o indígena, o negro, demonizando sua cultura e criando um imaginário coletivo bastante cristalizado. Em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), o autor Luiz Rufino comenta acerca da violência presente no processo de demonização das culturas negro-africanas:

Essa violência expressa nas práticas de demonização dos saberes negro-africanos contribuiu para a constituição de regimes de verdade em torno da narrativa colonial, mas também o tornou refém das limitações de seu caráter monocultural e monorracional. Nesse sentido, a cultura ocidental construiu o demônio, o colocou na garrafa e garantiu sua tentativa de se qualificar como oposição ao ‘mal’, todavia, está destinada a padecer no inferno de sua própria arrogância e intransigência. (RUFINO, p. 51, 2019)

Todo esse esforço violento, altamente arquitetado, fornece resultados bastante negativos em relação ao entendimento coletivo sobre quem de fato é este *outro*, qual é a sua cultura e como esta se articula. Isto conduz a uma hierarquização no campo da cultura, no qual a cultura dominante, a “alta cultura” prevalece como sendo a do homem branco ocidental, a identidade normativa, ao passo que sobra para o Outro, para as outras identidades, a demonização cultural por intermédio de falsas representações, aqui sendo analisadas no campo do cinema.

A respeito dos prolegômenos referentes à discussão sobre questões de identidade e diferença, Tomaz Tadeu da Silva se propõe a olhar minuciosamente o funcionamento dessa relação eu/outro na perspectiva dos estudos culturais. A proposta de Tadeu se faz bastante valiosa para o presente estudo e me parece essencial retomá-lo, uma vez que, segundo o autor,

A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma identidade*, mas simplesmente como *a* identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “étnica” é a música ou a comida dos outros países. (SILVA, p. 83, 2020, grifo do autor)

Essa discussão acerca de uma postura hierarquizante no que diz respeito à cultura tem sido superada (ao menos, percebe-se que há um esforço da produção intelectual para tal) na contemporaneidade. Nesse sentido, Eagleton (p. 27, 2011) enuncia que,

A cultura como civilização tinha tomado emprestadas suas distinções entre elevado e baixo dos primórdios da antropologia, para quem algumas culturas eram claramente superiores a outras; mas à medida que os debates foram desenvolvendo-se, o sentido antropológico da palavra tornou-se mais descritivo do que avaliativo. Ser simplesmente uma cultura de algum tipo já era um valor em si; mas não faria mais sentido elevar uma cultura acima de outra do que afirmar que a gramática do catalão era superior à do árabe. (EAGLETON, p. 27, 2011)

Conseqüentemente, é fundamental que coloquemos em xeque as noções de construção de identidade e diferença, posto que, “se a cultura”, segundo Eagleton, “[...] deve ser uma crítica efetiva, precisa manter sua dimensão social. Ela não pode simplesmente recair em seu antigo sentido de cultivo individual.” (EAGLETON, p. 23, 2011)

2.3. Das relações entre colonizador e colonizado: identidade, diferença, racismo e as problemáticas da alteridade

As relações entre colonizador e colonizado não se dão de forma acidental ou ingênua. Muito pelo contrário: são pensadas e possuem uma estrutura intrinsecamente elaborada. Conforme apresentado previamente, a investigação das relações entre “eu” e o “outro” requerem um olhar meticoloso, principalmente quando, segundo o autor Tzvetan Todorov (p. 212, 2019), “[...] a diferença se degrada em desigualdade; a igualdade em identidade; são essas as duas grandes figuras da relação com o outro, que delimitam seu espaço inevitável. ”

O racismo desempenha um papel fundamental no funcionamento desse circuito relacional quando se trata da desigualdade enquanto resultado da diferenciação. O autor Albert Memmi (p. 54-55, 2007) exemplifica em seus pressupostos que,

Não é uma coincidência: o racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado. [...] Ora, a análise da atitude racista revela três elementos importantes:

1. Descobrir e pôr em evidência as *diferenças* entre colonizador e colonizado.
2. *Valorizar* essas diferenças em benefício do colonizador e em detrimento do colonizado.
3. Levar essas diferenças ao *absoluto* afirmando que são definitivas e agindo para que passem a sê-lo. (MEMMI, p. 54-55, 2007)

No entanto, parece-me indispensável reforçar aqui a diferenciação entre etnocentrismo e racismo exemplificada pela professora israelita Ella Shohat e o teórico de cinema americano

Robert Stam (p. 51, 2006), a fim de antecipar o cuidado diante das armadilhas do discurso colonialista:

Qualquer grupo pode ser etnocêntrico na medida em que olha o mundo através das lentes de sua própria cultura. Mas essa ação não é necessariamente racista, assim como não é racista apontar diferenças físicas ou culturais, evitar membros específicos de um certo grupo, ou mesmo não aprovar elementos culturais de grupos específicos. O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômicas, política, cultural ou psicológica. (SHOHAT; STAM, p. 51, 2006)

O autor Tzvetan Todorov (p. 269-270, 2019) nos apresenta uma tipologia na relação com o outro e explicita ao menos 3 pontos no que tange à problemática da alteridade, indispensáveis para o fomento da presente investigação:

Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho autoestima...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): adoto os valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores. (TODOROV, p. 269-270, 2019)

Nota-se, portanto, que no plano axiológico, o colonizado é quase sempre representado nas produções audiovisuais como mau ou inferior; no plano praxiológico, há uma imposição da imagem do colonizador/homem branco que coloca o colonizada na condição de submissão; e por fim, no plano epistêmico, explora-se esta gradação infinita no campo da superioridade do homem branco em camadas cinematográficas que podem variar das mais sutis às mais evidentes⁴. Nessa lógica, percebe-se que há

[...] a tendência da mídia de apresentar negros como delinquentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras. Portanto, a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que

⁴ Ver: figura 5.

grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. (SHOHAT; STAM, p. 270, 2006)

Nessa lógica, esta pesquisa propõe descolonizar a experiência do público diante das produções audiovisuais que se utilizam da linguagem cinematográfica como aparato de poder e ferramenta do discurso colonialista.

Figura 5 - Pôster do filme Voodoo Island, de 1957



Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt0051173/> > *Data de acesso:* 02 de nov. 2022

3. Da crítica à imagem eurocêntrica: a linguagem cinematográfica como ferramenta do discurso colonialista

Os estudos da imagem e do som fornecem vasta bibliografia no que tange às obras cinematográficas e seus múltiplos níveis de acesso. Nesta seção, encontram-se alguns elementos substanciais para acessar as diversas camadas da sétima arte com uma postura crítica diante do eurocentrismo imperativo nessas obras.

Recomenda-se que alguns questionamentos estejam alinhados em perspectiva crítica e decolonial ao nos depararmos com filmes como *Coração satânico* (*Angel Heart*, 1987),

Orquídea Selvagem (Wild Orchid, 1989), entre outros; em Shohat e Stam (p. 302-303, 2006) os autores argumentam que,

Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença em status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas? (SHOHAT; STAM, p. 302-303, 2006)

São perguntas que direcionam o olhar do público, fomentam uma postura ativa diante das narrativas veiculadas por meio do objeto de arte e impedem a propagação de falsas representações étnicas, religiosas, sociais e culturais como um todo. As religiões são apresentadas a partir de cultos supersticiosos, rituais canibalísticos e com uma erotização extrema. Por esse ângulo, notam-se também alguns pontos cruciais que se fazem presentes na produção desses estereótipos religiosos. Segundo Shohat e Stam (p. 294, 2006),

As religiões africanas são vistas como:

1. Orais, mais do que escritas, o que significa que a elas “falta” o refinamento cultural associado às religiões “do Livro” (quando na verdade o texto simplesmente tem outras formas, orais-semióticas, como nas canções de louvor iorubas);
2. Politeístas, e não monoteístas (uma hierarquia questionável e, de qualquer modo, uma representação falsa da maioria das religiões africanas”;
3. Supersticiosas mais do que científicas (uma herança da visão positivista da religião como um sistema que evolui do mito à teologia e finalmente, à ciência), quando na verdade todas as religiões contam com o elemento da fé;
4. Corpóreas e lúdicas, e não possuem as “qualidades” da abstração e da austeridade teológica;

5. Pouco sublimadas (por exemplo, elas envolvem sacrifícios de animais mais do que sacrifícios simbólicos); e
 6. Gregárias, apagando as personalidades nas fusões coletivas e transpessoais do transe, desrespeitando a consciência unitária e individual.
- (SHOHAT; STAM, p. 294, 2006)

Em vista disso, é possível reafirmar que os meios de comunicação, sobretudo o cinema, dispõem de um esforço vigoroso em representar a cultura do outro (na presente pesquisa, o vodu) a partir de uma elaboração sistematicamente pensada com intuito de colocá-la nos planos axiológico, praxiológico e epistêmico, tais quais acompanhamos previamente nas formulações teóricas de Todorov e fazendo uso da relação poder/saber foucaultiana trazida à tona por Bhabha ao olhar para o discurso colonial como prática de dominação cultural, também citada anteriormente.

Este ponto da representação das religiões negro-africanas no cinema foi analisado cuidadosamente por Shohat e Stam (p. 158-159, 2006):

Seguindo o padrão clássico da entrada em cena de corpos negros freneticamente embalados ao som do ritmo dos tambores, tais filmes reforçavam o caráter fetichista das religiões nativas. Trances cerimoniais (representados como um tipo de histeria coletiva) despertavam o incontrolável *id* de seres libidinosos. A ciência etnográfica proporcionou, portanto, um disfarce para a expansão de impulsos pornográficos. Desse modo, a exposição cinematográfica de corpos morenos alimentou desejos nos espectadores e marcou fronteiras imaginárias entre o “próprio sujeito” e o “outro”, mapeando assim esferas homólogas: macrocósmicas (o globo) e microcósmicas (a esfera do conhecimento sensual). (SHOHAT; STAM, p. 158-159, 2006)

A defesa desta investigação representa o cuidado que deve haver perante essas falsas representações, demonizações e idealizações presentes no cinema e tão recorrentes enquanto temática central de muitos filmes, uma vez que,

Essa batalha sobre o significado tem importância porque o filme pode induzir as plateias que não estão familiarizadas com os fatos a acreditarem em uma versão fundamentalmente incorreta da história americana, que idealiza o FBI e encara os afro-americanos como testemunhas mudas da história, e não seus agentes. Assim, a despeito do fato de que não existe uma verdade absoluta, nenhuma verdade distante da representação e da disseminação, ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que

informam a visão de mundo de certas comunidades. (SHOHAT; STAM, p. 262-263, 2006)

A demonização monoteísta dessas religiões via cinema ainda se faz presente em filmes recentes e/ou relativamente recentes; continuam a alimentar e aterrorizar o imaginário coletivo acerca do vodu, tais quais os filmes *Feitiço* (*Spell*, 2020), *A Chave Mestra* (*The Skeleton Key*, 2005) e *Adoradores do Diabo* (*The Believers*, 1986). Em vista do terceiro exemplo citado, os autores Shohat e Stam (p. 295, 2006) argumentam que,

Adoradores do Diabo (*The Believers*, 1986)⁵ apresenta a santería como um culto dominado por rituais de comedores de crianças, lembrando os “ritos indescritíveis” registrados pela literatura colonialista. Inúmeros filmes erotizam a religião africana de modo a transmitir uma atração e repulsão ambivalentes. [...] Em resumo, os procedimentos eurocêntricos podem caracterizar fenômenos culturais complexos como práticas grotescas sem utilizar estereótipos. (SHOHAT; STAM, p. 295, 2006)

Figura 6 - Cena do filme Adoradores do Diabo, de 1987



Fonte: < <https://morbidlybeautiful.com/daily-dig-believers-1987/> > *Data de acesso:* 02 de nov. 2022

Ao adotar produções audiovisuais como base para a crítica do discurso colonialista e da falsa representação de religiões negras-africanas, revela-se a indispensabilidade da teoria de comunicação social como dispositivo investigativo perante o processo de codificação e

⁵ Ver: figura 6.

decodificação das mensagens veiculadas via meios de comunicação e seus agentes: emissor (do discurso colonialista), mensagem (o discurso em si) e o receptor (público).

Feitas as considerações a respeito de possíveis entendimentos acerca da ideia de cultura, do discurso do colonialismo, noções de estereótipo, representação, identidade e diferença, podemos avançar para o campo dos estudos de comunicação social a fim de melhor examinar as maneiras como se dão a emissão do discurso colonial via audiovisual e a recepção do público diante da linguagem cinematográfica.

4. Codificação, decodificação e recepção na teoria da comunicação social

No processo de comunicação, transmissão de uma mensagem, requer-se a operação de três agentes: emissor, mensagem e receptor. No entanto, Stuart Hall (2011) reconhece que esse arranjo não se dá de maneira linear. O autor reconhece que há uma operação que funciona como um circuito, uma relação de trocas que não pressupõe o receptor como um simples agente passivo, receptáculo de uma mensagem, mas que, dentro desse funcionamento comunicacional e no que tange o consumo de mensagens audiovisuais, é possível notar que se pratica o processo de diferenciação entre eu e o Outro, conforme as noções explicitadas anteriormente. Logo, compreende-se que, a partir de Jesús Martín-Barbero (p. 62, 1995), “O consumo não é só o lugar de afirmação da distinção, é também o lugar de circulação de seus sentidos, de comunicação entre eles, para que haja ao mesmo tempo exclusões e legitimações.”

Durante a primeira metade do século XX, os intelectuais da Escola de Frankfurt enxergaram nos meios de comunicação, os então chamados *mass media*, a possibilidade de alienação das classes populares via indústria cultural. Todavia, caíram no mesmo engano de traçar distinções entre alta arte/cultura e baixa arte/cultura. Walter Benjamin, em seu clássico ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, se propõe a olhar a arte por uma perspectiva diferente, considerando a fotografia como grande linguagem de mudança no sistema das artes e a sua possibilidade de ser reproduzida inúmeras vezes, resultando na criação do cinema e de uma proposta que visava a experiência do público coletivamente. Segundo Márcio Seligmann-Silva (p. 26, 2020), “as ideias de Benjamin sobre as artes só podem ser compreendidas no contexto da vanguarda”. Aqui meu interesse em trazer Benjamin para o

presente estudo, ainda que de forma breve, a fim de traçar um ponto de partida e estabelecer um fio condutor para as teorias de comunicação. Benjamin se propõe então a analisar os modos de reprodução a partir da técnica, uma vez que, “A técnica, para ele, sempre determina nossos modos de percepção.” (SELIGMANN-SILVA, p. 24, 2020)

Benjamin demonstra grande relevância para a vigente pesquisa pois se debruçou sobre a análise do fazer artístico via cinema e a recepção do público frente à sétima arte. Nesse sentido, o autor compreende que a experiência artística agora não se concentrava apenas na experiência individual, mas sim coletiva. Para Benjamin, “a pintura era caracterizada por uma recepção concentrada e isolada da parte do receptor; já o cinema, exige uma recepção coletiva. (SELIGMANN-SILVA, p. 41, 2020) Desta forma, podemos nos apoiar nessa formulação para pensar nos modos de recepção coletiva e na formação do imaginário popular a partir dessa experiência, posto que, “formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição”. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a sua existência única por uma existência massiva. (BENJAMIN, p. 57, 2020)

Consideremos esse argumento como ponto de partida para compreender a recepção do público. “Benjamin nos ensina a ler a história do ponto de vista da técnica e de sua determinação sobre nosso modo de ver e perceber o mundo.” (SELIGMANN-SILVA, p. 31, 2020)

A partir de uma nova leitura, muito mais contemporânea e coerente, uma vez que desconsidera essa visão hierarquizante da cultura, autores como Stuart Hall e Jesús Martín-Barbero, vinculados aos estudos culturais, lançam luz sobre esse debate no tocante aos modos de entender o funcionamento desse circuito na comunicação. Apoiam-se em uma nova maneira de discutir a comunicação, que parte da conciliação de sentidos, na participação do receptor e, por esta senda, Martín-Barbero explicita que,

Estamos discutindo um outro modo de ver a comunicação, estamos propondo que o processo de recepção é um processo de negociação do sentido. Não há comunicação se cada um ler no jornal o que lhe der na cabeça. Dão-se outras coisas: neuroses, histerias, mas não um processo de comunicação. Nesse ponto, não podemos cair em extremos. (MARTÍN-BARBERO, p. 57, 1995)

Hall, por sua vez, argumenta que se deve levar em consideração a determinação do processo de codificação e decodificação, destacando a relevância da forma discursiva e a

apreensão de sentido a partir dos meios (materiais) e de relações sociais (de produção). A este respeito, o autor esclarece que,

O processo, desta maneira, requer, do lado da produção, seus instrumentos materiais – seus ‘meios’ – bem como seus próprios conjuntos de relações sociais (de produção) – a organização e combinação de práticas dentro dos aparatos de comunicação. Mas é sob a forma discursiva que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. [...] Se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito. O valor dessa abordagem é que, enquanto cada um dos momentos, em articulação, é necessário ao circuito como um todo, nenhum momento consegue garantir inteiramente o próximo com o qual está articulado. [...] os momentos de “codificação” e “decodificação”, embora apenas “relativamente autônomos” em relação ao processo comunicativo como um todo, são momentos *determinados*. (HALL, p. 366, 2011)

Vale ressaltar que, para Hall, o receptor, diferente de Benjamin, não é simplesmente uma figura passiva. Ele é um agente elementar para o funcionamento desse circuito porque o processo de consumo está diretamente vinculado ao processo de produção dessa mensagem televisiva. Em Hall (p. 368, 2011) encontra-se a seguinte elucidação:

O consumo ou a recepção da mensagem da televisão é, assim, também ela mesma um “momento” do processo de produção no seu sentido mais amplo, embora este último seja “predominante” porque é “o ponto de partida para a concretização” da mensagem. Produção e recepção da mensagem televisiva não são, portanto, idênticas, mas estão relacionadas: são momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo comunicativo como um todo. (HALL, p. 368, 2011)

O discurso visual, argumenta Hall, não pode ser o referente pois nada mais é do que a representação do real, é a transposição do tridimensional para o bidimensional. Portanto, é fundamental desconfiar das narrativas veiculadas pelos meios de comunicação e, nesse sentido, nota-se o esforço cinematográfico em transpor uma falsa realidade com base no subjetivismo presente no discurso do colonialismo, que arquiteta as noções de identidade e diferença com base em um olhar e um fazer que manipula signos e os discursos audiovisuais. No tocante ao signo televisivo, para além de seu discurso audiovisual, Hall esclarece que,

[..] é um signo icônico, na terminologia de Pierce, porque “possui algumas das propriedades da coisa representada”. [...] A realidade existe fora da linguagem mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: e o que nós

podemos saber e dizer tem de ser produzido no discurso e através dele. O conhecimento discursivo é o produto não dá transparente representação do “real” na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais. Assim, não há discurso inteligível sem a operação de um código. Os signos icônicos são, portanto, signos codificados também – mesmo que aqui os códigos trabalhem de forma diferente daquela de outros signos. Não há grau zero em linguagem. Naturalismo e “realismo” – a aparente fidelidade da representação à coisa ou ao conceito representado – é o resultado, o efeito, de uma certa articulação específica da linguagem sobre o “real”. É o resultado de uma prática discursiva. (HALL, p. 370, 2011)

Hall faz uso de aspas ao colocar as palavras “real” e “realismo” pois reconhece a manipulação do real a fim de criar uma representação, que, segundo o próprio autor, nada mais é do que pura representação, é incapaz de transpor o “real”, por mais fiel que seja ao signo representado. Seguindo esta base de análise, é importante olhar para o cinema como ferramenta de construção de convenções sociais, da chegada dessa mensagem televisiva de forma massiva. Hall vai chamar o signo articulado no processo de codificação da mensagem de *signo arbitrário*. A este respeito, o autor elucida que, “a articulação de um signo arbitrário – seja visual ou verbal – com o conceito de um referente é o produto não da natureza, mas de uma convenção, e o convencionalismo dos discursos argumenta que os signos icônicos ‘parecem com objetos do mundo real porque reproduzem as condições perceptivas (ou seja, os códigos) de quem o vê.” (HALL, p. 371, 2011)

No que corresponde à recepção do público, Hall argumenta que existem níveis *conotativos* e *denotativos* no processo de significação da mensagem e dos códigos ali existentes e que servem com o único propósito de ferramentas analíticas. Em um discurso emitido de maneira efetiva haverá a articulação desses níveis e a recepção pode alargar os seus significados, muitas vezes vinculando-os a sentidos ideológicos, operando o nível conotativo, ou seja, de associação a partir de significados próprios do universo do significante. A respeito da significação atribuída aos signos a partir destes dois níveis e as possíveis transformações que eventualmente possam sofrer, o autor diz que,

Muito poucas vezes os signos organizados em um discurso significarão *somente* seus sentidos “literais”, isto é, um sentido quase universalmente consensual. Em um discurso de fato emitido, a maioria dos signos combinará seus aspectos denotativos e conotativos [...] Pode-se, então, perguntar por que manter essa distinção. É, em grande medida, uma questão de valor analítico. É porque os signos parecem adquirir seu valor ideológico pleno – parecem

estar abertos à articulação com discursos e sentidos ideológicos mais amplos – no nível dos seus sentidos “associativos” (ou seja, no nível da conotação) – pois aqui os sentidos *não* são aparentemente fixados numa percepção natural (ou seja, eles não estão plenamente naturalizados) e a fluidez de seu sentido e associação pode ser mais completamente explorada e transformada. Portanto, é no *nível conotativo* do signo que as ideologias alteram e transformam a significação. [...] Desse modo, os termos “denotação” e “conotação” são meramente ferramentas analíticas úteis para se distinguir, em contextos específicos, os diferentes níveis em que as ideologias e os discursos se cruzam, e não a presença ou ausência de ideologia na linguagem. (HALL, p. 373)

Considerando os argumentos propostos por Homi K. Bhabha no que se refere ao discurso do colonialismo, Albert Memmi sobre a relação colonizador e colonizado e Tzvetan Todorov acerca da problemática da alteridade e do racismo nota-se que, o processo de decodificação de uma mensagem por parte de um público cuja cosmovisão está atrelada aos discursos imperiais e colonialistas, naturalmente haverá um processo de decodificação da mensagem atrelado às suas ideologias, a este imaginário coletivo que foi forjado e estimulado com base num processo de imposição cultural, o que pretendo discutir mais à frente. Essa imposição de classificações e subjuíamentos da cultura é uma tendência própria de toda sociedade, o que não nos impede de contestar tais práticas, sendo este o objetivo desta investigação. Sendo assim, para Hall,

Toda sociedade ou cultura tende, com diversos graus de clausura, a impor suas classificações do mundo social, cultural e político. Essas classificações constituem uma *ordem cultural dominante*, apesar de esta não ser nem unívoca nem incontestável. [...] Dizemos dominante não “determinado”, porque é sempre possível ordenar, classificar, atribuir e decodificar um acontecimento dentro de mais de um “mapeamento”. Mas dizemos “dominante” porque, de fato, existe um padrão de “leituras preferenciais”, e ambos – dominante e determinado – têm uma ordem institucional/política/ideológica impressa neles e ambos se institucionalizaram. (HALL, p. 374, 2011)

Assim, diante desse processo de emissão e recepção das mensagens contidas em filmes de terror sobre o vodu haitiano, me parece imprescindível operar a pedagogia das encruzilhadas proposta por Rufino, ou seja, posicionar-se com desconfiança perante a construção de discursos televisivos, tais quais os filmes citados previamente, refutando a lógica violenta do imperialismo e do discurso colonial no sistema das artes. Para finalizar esta seção, cito Rufino (p. 44, 2019) e sua provocação valiosa e pertinente aos estudos decoloniais:

A pedagogia das encruzilhadas reage com cisma e desconfiança aos regimes de verdade entoados pela razão ocidental. Regimes esses que são obcecados pela representação e classificação das experiências sob a lógica de uma circunscrição binária. Assim, a dicotomização do mundo compreende os esforços de uma política que se pretende dominante e universalista. Porém, o mundo colonial opera em uma dinâmica alteritária, em que se confrontam as suas oposições e ambivalências. A meu ver, esse traço dimensiona a necessidade que o projeto dominante tem de interditar o signo, uma vez que é ele quem escolhe as lógicas que são fiéis às dicotomias. (RUFINO, p. 44, 2019)

5. Catarse coletiva e a imposição cultural irrefletida

Nesta última seção, proponho-me a investigar, a nível psicológico, como se dá a formação do imaginário coletivo via demonização cultural das religiões negro-africanas, neste caso o vodu haitiano, e de maneira mais meticulosa, explicitar esse processo a partir da psicanálise clássica repensada pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon.

Fanon emprega grande esforço em questionar as práticas coloniais e nos deixa um valioso arsenal bibliográfico que visa compreender os impactos não só históricos e sociológicos do colonialismo, mas sobretudo, examinar os impactos psicológicos que essas práticas desencadearam na população colonizada. Em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020), ao analisar o negro e a psicopatologia, Fanon discorre a partir do conceito de *catarse coletiva*, uma atividade que possui como finalidade canalizar energias acumuladas tendo como prática central a liberação dessas energias de forma agressiva. Essa agressividade é facilmente percebida em filmes como *White Zombie* ou *Voodoo Island*, pois em seu processo de comunicação, codifica signos via representação imagética que carregam grande nível de violência. Por este ângulo, Fanon nos diz que,

Em qualquer sociedade, em qualquer coletividade, existe, deve existir, um canal, uma porta de saída por onde as energias acumuladas sob a forma de agressividade possam ser liberadas. É a que visam brincadeiras nas instituições que acolhem crianças, os psicodramas nas terapias coletivas e, de forma mais ampla, as revistas ilustradas para jovens – naturalmente, cada tipo de sociedade requer uma forma específica de catarse. [...] São revistas escritas por brancos para crianças brancas. Mas o drama reside nisso. [...] E o Lobo, o Diabo, o Gênio Maligno, o Mal, o Selvagem são sempre representados por um negro ou um índio, e, como há sempre uma identificação com o vencedor, a criança negra se torna o explorador, o aventureiro, o missionário ‘que corre o risco de ser comido pelos negros malvados’ com a mesma facilidade com que o faz a criança branca. (FANON, p. 162, 2020)

A priori, a recepção do público nas salas de cinema, nas salas de suas casas, com base nos quadrinhos que liam, se deu a partir de um fascínio assustador diante das representações aterrorizantes que esses meios midiáticos proporcionaram, sem perceber, arrisco dizer, que havia ali uma falsificação tão “real” que parecia verdade. Desta forma, a mentira contada nas telas, venceu a verdade e assim, forneceu os dispositivos necessários para a formação deste imaginário coletivo aqui contestado. “Em outras palavras”, escreve Fanon,

[...] existe uma constelação de dados, uma série de proposições que, lentamente, insidiosamente, por intermédio dos textos literários, dos jornais, da educação, dos livros escolares, dos cartazes, do cinema, do rádio, penetram um indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade a que ele pertence. (FANON, p. 167, 2020)

A representação do negro como o Mal, parte desde a linguagem e expressões cotidianas – “[...] a Cãndida Justíça, a Clara Verdade, a Virgem Imaculada.” E estende-se por diversas outras ramificações da vida cotidiana, alastrando o comportamento racista, contribuindo para a solidificação de estereótipos e permeando o imaginário coletivo ao estimular a permanência desse discurso que é próprio do colonialismo. Fanon cita um exemplo que aqui se encaixa perfeitamente:

Ambos (*o judeu e o negro*) representamos o Mal. O negro ainda mais, pela simples razão de que é preto. [...] Conhecemos um antilhano que, ao falar de outro, dizia: “Seu corpo é preto, sua língua é preta, sua alma também deve ser preta. Essa lógica é aplicada pelo branco cotidianamente. O negro é símbolo do Mal e do Feio. (FANON, p. 192, 2020, grifo meu)

No que diz respeito à formação do imaginário coletivo, Fanon apoia-se no conceito junguiano de inconsciente coletivo, o que me parece cabível para a presente investigação, uma vez que estamos examinando a construção do que coloquei como imaginário coletivo. Fanon apoia-se em Jung, mas contesta-o ao argumentar que o inconsciente coletivo não é algo herdado geneticamente, mas sim uma construção cultural que é adquirida ao longo do tempo em meio a determinados povos e grupos. Nada mais pertinente do que esta argumentação para perceber que a emissão do discurso colonial via cinema desprende enorme esforço e estratégia no tocante à formação cultural dos estereótipos que permeiam

este inconsciente coletivo, o que o autor vai chamar de *imposição cultural irrefletida* (p. 202, 2020).⁶

Figura 7 - Arte de divulgação do filme Spell, de 2020, mostra uma mão negra soterrada por bonecos de vodu



Fonte: < <https://www.justwatch.com/br/filme/spell-2020> > *Data de acesso:* 02 de nov. 2022

Nesse sentido, Fanon esclarece que,

Jung situa o inconsciente coletivo na substância cerebral herdada. Mas, sem que haja necessidade de recorrer aos genes, o inconsciente coletivo é simplesmente o conjunto de preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um determinado grupo. [...] esse inconsciente coletivo é cultural, isto é adquirido.”(FANON, p. 200, 2020)

Ainda com base na psicanálise clássica, Fanon estabelece um diálogo crítico com o conceito arquetípico de *sombra* presente na psicologia analítica Junguiana, que, em síntese, baseia-se em tudo aquilo que é “primitivo” no campo das emoções, nos instintos que são reprimidos pelo seu consciente e que o indivíduo recalca intimamente. Por vezes, segundo a psicologia analítica de Jung, é justamente esse arquétipo que é projetado no outro (com emprego negativo), formando assim o Outro com base no Eu. Fanon comenta esse conceito e explicita esse funcionamento de projeção olhando para o branco europeu como *a* cultura

⁶ Ver: figura 6.

dominante, conforme visto em Tomaz Tadeu, e o negro como o Outro, o exótico, o primitivo da seguinte forma:

Jung normalmente equipara o estrangeiro com a obscuridade, com a má índole: ele tem plena razão. Esse mecanismo de projeção, ou de transativismo, se assim preferirem, foi descrito pela psicanálise clássica. Na medida em que descubro em mim algo insólito, repreensível, só me resta uma solução: livrar-me disso, atribuir a paternidade disso a outro. Assim, ponho fim a um circuito tensional que ameaçava comprometer meu equilíbrio. [...] Na Europa, o negro tem uma função: representar os sentimentos inferiores, as más índoles, o lado obscuro da alma. (FANON, p. 201, 2020)

Evidencia-se, portanto, o processo de construção do imaginário coletivo a partir das representações do negro-africano e de suas culturas com base na articulação das ideias de Fanon que, tomando como base o inconsciente coletivo junguiano e contestando a herança genética desse inconsciente, mostra como essa formação está encravada em uma prática cultural, a chamada imposição cultural irrefletida.

5. CONCLUSÃO

Este estudo objetivou investigar a formação de um imaginário coletivo com base na demonização cultural do vodu haitiano via representações no cinema. Para tal, realizou-se uma análise metodológica que partiu de conceitos fundamentais de cultura na perspectiva dos estudos culturais, tomando emprestados conceitos e provocações teóricas a fim de questionar práticas da criação de estereótipos por intermédio da veiculação de representações fictícias na indústria do cinema, revisitando o surgimento do cristianismo e o seu papel nas práticas de destruição e demonização de outras religiões.

Buscou-se, para além, verificar como se dá o processo de veiculação dessas mensagens estereotipadas tendo como base estudos de comunicação social, atentando-se aos níveis de emissão e recepção da mensagem televisiva a partir do processo de codificação de elementos da realidade a partir da representação e da recepção do público, por muitas vezes, vinculado ao nível conotativo, ou seja, associativo, tomando como referencial os significados próprios aos seus universos, operando assim um processo de decodificação que atribui sentido à mensagem veiculada e dá vida ao circuito comunicativo. Por esse ângulo,

verificou-se a possibilidade da formação de um imaginário coletivo com base na psicanálise clássica como resultado de um processo de imposição cultural, ao qual o psiquiatra Frantz Fanon denominou de imposição cultural irrefletida.

Sob a luz das formulações teóricas de Ella Shohat e Robert Stam, o presente estudou empenhou-se em:

1. Enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
2. Assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de “prisões de imagens”. (SHOHAT; STAM, p. 289, 2006)

Diante dos argumentos fornecidos, ressalta-se a presença de estratégias bastante concretas no que se refere ao método de construção de falseamento representacional de culturas, criação de estereótipos e a demonização cultural referentes ao vodu haitiano e as problemáticas da alteridade. Adotou-se, para a realização da presente pesquisa, uma postura com base na pedagogia das Encruzilhadas, de Luiz Rufino, ao tomar como sustentação a desconfiança diante das representações cinematográficas referentes ao desenvolvimento de identidades construídas com base na diferenciação imposta pela cultura dominante estadunidense, que controla a indústria cinematográfica e acaba sendo o principal agente nesse processo de formação do inconsciente coletivo via imposição cultural irrefletida.

Esta pesquisa surge e se encerra, portanto, com base nas palavras de Albert Memmi: “É preciso se livrar dessa imagem acusadora e aniquiladora; é preciso atacar frontalmente a opressão, já que é impossível contorná-la. Depois de ter sido recusado durante tanto tempo pelo colonizador, chegou o dia de o colonizado recusar o colonizador. (MEMMI, p. 170, 2007)

Figura 8 - Mulheres em um verdadeiro culto de vodu haitiano



Fonte: < <https://faleafrofuturo.medium.com/makandal-o-revolucion%C3%A1rio-herbalista-1f5986deb4a4> > Acesso em: 02 de nov. de 2022

REFERÊNCIAS

A ILHA DO TERROR. A Ilha do Terror. **IMDB**. c2022. Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0051173/> > Acesso em: 02 de nov. de 2022.

AFP Português. **Raízes do Vodou**. YouTube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ArYNu99YXdU>> Acesso em: 04 de jun. de 2022.

BLACK MOON (1934). **The Department of African American Research, Arts, and Culture's**, 2017. Disponível em: < <https://www.daaacarchive.org/2017/10/black-moon-1934.html> >. Acesso em: 02 de nov. de 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica/ Walter Benjamin**; organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020

BHABHA, Homi K. A Outra Questão – O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHIREAU, Yvonne (Harvard Divinity School). **Black Magic Matters: Hoodoo as Ancestral Religion**. YouTube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KneAoofSGJE>> Acesso em: 04 de jun. de 2022.

EAGLETON, Terry. Versões de Cultura. In: **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FANON, Frantz. O Negro e a Psicopatologia. In: **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERRAZ, Matheus. Zumbi Branco. **Boca do Inferno**, 2013. Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/06/zumbi-branco-1932/>>. Data de acesso: 02 de nov. 2022.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LISSE, Bobby. The daily dig: the believers (1987). **Morbidly Beautiful**, 2017. Disponível em: <<https://morbidlybeautiful.com/daily-dig-believers-1987/>> Acesso em: 02 de nov. de 2022.

LEE, Nadia. The Appropriation of Magic: How White People Demonized Voodoo. **Brizo**, 2020. Disponível em: <<https://brizomagazine.com/2020/06/15/the-appropriation-of-magic-how-white-people-demonised-vooodoo/>> Acesso em: 04 de jun. de 2022.

LOUIS, Loudmia Amicia Pierre. **Vodu: da constituição de um sistema simbólico libertário à perseguição ideológico cultural**. 2017. Disponível em: <<http://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/30/simp30art18.pdf>>

MAKANDAL: O REVOLUCIONÁRIO HERBALISTA. **Afrofuturo**, 2018. Disponível em: <<https://faleafrofuturo.medium.com/makandal-o-revolucion%C3%A1rio-herbalista-1f5986deb4a4>>. Acesso em: 02 de nov. de 2022.

MARTIN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: **SOUSA, Mauro Wilton de (Org.), Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NÃO, NÃO É UMA COINCIDÊNCIA. POR QUE TANTAS ESTÁTUAS ANTIGAS TEM NARIZ QUEBRADO?. **Curto e curioso**, 2019. Disponível em: < <https://www.curtoecurioso.com/2019/03/nao-e-coincidencia-por-que-estatuas-antigas-sem-nariz-orelha.html> > Data de acesso: 02 de nov. de 2022.

NIXEY, Catherine. **A chegada das trevas: como os cristãos destruíram o mundo clássico**. Porto Salvo, Portugal: Edições Saída de Emergência, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SADER, Emir. A maravilhosa revolução haitiana. **Blog da Boitempo**, 2012. Disponível em: < <https://blogdaboitempo.com.br/2012/02/01/a-maravilhosa-revolucao-haitiana/#prettyPhoto> > Data de acesso: 02 de nov. de 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward**. 15. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SPELL (2020). **JustWatch**, c2022. Disponível em: < <https://www.justwatch.com/br/filme/spell-2020> > Acesso em: 02 de nov. de 2022.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

TOUSSAINT-STRAUSS, Josh (The Guardian). **How 'voodoo' became a metaphor for evil**. YouTube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4amMTitO714>> Acesso em: 04 de jun. de 2022.