

**O CURTA-METRAGEM “PATTAKI (2018)”, UMA OFERENDA A IEMANJÁ:
AFRICANIDADES EM DIÁSPORA**

**THE SHORT FILM PATTAKI (2018), AN OFFERING TO IEMANJÁ:
AFRICANNESS IN DIASPORA**

Wolney Nascimento Santos¹

Fabio Zoboli²

Perolina Souza Teles³

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo descrever e analisar o curta-metragem *Pattaki* (2018), da Intelectual e Diretora Negra Everlane Moraes, interpelando e tensionando africanidades em diáspora. A película foi feita no período de 2015-2018, quando Everlane estudou Direção de Documentário na *Escuela Internacional de Cine y TV* (Eictv) em San Antonio de Los Baños – Cuba. O escrito aborda a trajetória da Diretora no audiovisual sergipano/brasileiro ao mesmo tempo em que disserta sobre aspectos de sua passagem na Eictv. A descrição e análise do filme é feita pontuando o encontro em diáspora – afro-brasileira e afro-cubana – numa obra que se propõe ser uma oferenda à Orixá Iemanjá. Conclui-se que advém do movimento de diáspora, os encontros e desencontros que compõem a heterogeneidade que se apresenta em uma história que celebra o protagonismo de mulheres negras. A obra, que temos como um ponto de chegada, torna-se também ponto de partida. Uma âncora que remete a um lugar de retorno, mas que também proporciona a evasão na chegada. Traduz o entre-lugar do movimento de diáspora, que celebra a luta e a resistência do povo negro.

Palavras-chave: cinema negro; diáspora africana; cinema latino-americano; filme “Pattaki (2018)”; Everlane Moraes.

¹Doutor em Educação. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. Sergipe. Brasil. E-mail: wolneyns@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9581-1567>

² Pós-doutor em Educação do Corpo. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. Sergipe. Brasil. E-mail: zobolito@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5520-5773>

³ Doutora em Educação. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. Sergipe. Brasil. E-mail: perolinasouza@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7334-6553>

ABSTRACT

This essay aims to describe and analyze the short film *Pattaki* (2018), by Black intellectual and director Everlane Moraes, while interrogating and challenging notions of Africanness in diaspora. The film was made between 2015 and 2018, during the period when Everlane studied Documentary Directing at the *Escuela Internacional de Cine y TV* (EICTV) in San Antonio de Los Baños, Cuba. This paper discusses the director’s trajectory in the audiovisual production in the state of Sergipe, Brazil, while also reflecting on aspects of her time at EICTV. The description and analysis of the film highlight the diasporic encounter—between Afro-Brazilian and Afro-Cuban cultures—in a work that positions itself as an offering to the Orixá Iemanjá. It concludes that, through the movement of the diaspora, emerge the encounters and disencounters that compose the heterogeneity present in a narrative that celebrates the protagonism of Black women. The film, which we regard as a point of arrival, also becomes a point of departure—an anchor that evokes a place of return, while simultaneously allowing for escape upon arrival. It conveys the in-between space of the diasporic movement, celebrating the struggle and resistance of Black people.

Key words: Black Cinema; African Diaspora; Latin American Cinema; Pattaki (2018); Everlane Moraes.

Artigo recebido em: 07/09/2025

Artigo aprovado em: 16/10/2025

Artigo publicado em: 16/12/2025

Doi: <https://doi.org/10.24302/prof.v12.6077>

INTRODUÇÃO

*O que é o mundo colonial senão uma montagem de cacos?
O que é a banda de cá do Atlântico senão um aterro das sobras
da construção civilizatória do ocidente europeu?*
(Rufino, 2019, p. 26)

A epígrafe que inicia nosso texto⁴ é retirada da obra “Pedagogia da encruzilhada”, de Luiz Rufino (2019, p. 26), que responde às questões acima postas

⁴ O texto é parte de uma tese de doutorado intitulada “A Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe: primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes” (Santos, 2024), defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS). A pesquisa está alocada ao grupo “Corpo e Política” na linha de pesquisa corpo e comunicação.

mencionando que “uma terra alimentada pelo sangue do sacrifício é uma terra que pulsa a invenção de outras possibilidades de vida”. Diante dessa potente resposta, Rufino traz *Yangí*, o Exu ancestral. “O Exu ancestral está em tudo e, mesmo despedaçado, se levanta, se reconstrói e se põe a caminhar” (Rufino, 2019, p. 26).

A filmografia da diretora e intelectual negra, Everlane Moraes, pode ser vista como parte constituinte desse levante, dessa reconstrução. As obras de Everlane se unem a outros dispositivos que se propõem descolonizadores. A produção audiovisual da diretora, numa perspectiva da construção de categorias analíticas da história negra, apresenta a “Agência” e a centralidade do “Lugar Afrocentrado” em suas histórias e de seus personagens – corpos negros em diásporas – em que pesem aspectos da construção das identidades envolvidas (Domingues, 2025).

Para a construção de seus filmes Everlane toma como base as memórias e as reminiscências da cultura negra que são utilizadas como objeto de estudo, em que converge diálogo com os campos da arte contemporânea, história e da cultura em circularidades afros (Alberti, 2004). As obras fílmicas da diretora não são tão-somente um modo de fazer e/ou pensar cinema, mas um comprometimento com a ressignificação da existência negra, logo, com a reelaboração político-estética de olhar para a sua história e sua cultura.

Everlane Moraes nasceu no ano de 1987, na cidade de Cachoeira, no estado da Bahia. Ainda criança, veio morar em Aracaju/SE, sob a guarda de seu pai José Éverton Santos (Cinéticas, T1E1, 2024). Foi no Bairro Getúlio Vargas, mais precisamente no Quilombo Caixa D’Água, que Everlane iniciou seus estudos e cresceu aprendendo as histórias de sua família e da ancestralidade coletiva da comunidade.

Nos anos 2000, Everlane encontra-se envolvida no grupo coletivo de estudantes e realizadoras/es que promoveram um movimento fecundo nas artes visuais em Sergipe, em especial no setor do audiovisual e no cinema, junto ao trabalho de formação artística realizado pela Prefeitura Municipal de Aracaju (PMA). Deste período em diante, ela participa de diversos cursos e oficinas realizados pelo Núcleo

de Produção Digital Orlando Vieira – NPD; faz parte também das formações em audiovisual realizadas pelo Programa Cultura, através do Setor de Cinema – Serviço Social do Comércio-SESC. Ao mesmo tempo em que faz o Curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Sergipe – UFS. Contudo, infere-se que o ajuntamento com jovens realizadores foi decisivo para que Everlane Moraes decidisse trabalhar com e no cinema. É importante pontuar que, neste momento, para o trabalho coletivo, as artes plásticas, em seu processo, traziam uma tradição de construção profissional individualizada, onde as buscas de uma prática autoral diante do suporte dimensional exigiam uma senda solitária.

Suas primeiras obras são os filmes “A gente Acaba Aqui” (2011-2021); o roteiro para o curta-metragem “Tempos Idos” (2013); “Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?” (2012); e “Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana” (2014). No período de 2015-2018, Everlane Moraes viaja à Cuba, para estudar cinema na Escuela Internacional de Cine y TV (Eictv), cursando Direção de documentário. No tempo em que estudou na escola realizou vários filmes, com destaque para “*El Reflejo*” (2015); “*A Santa Cena*” (2016); “*Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza*” (2016); “*Monga – Retrato de Café*” (2017); “*Aurora*” (2018); “*Pattaki*” (2018).

Para este ensaio emergimos o curta-metragem “Pattaki” (2018) para interpelar e tensionar o corpo negro sob a égide das africanidades em diáspora. A dispersão forçada do povo negro do território africano, para ser escravizado nas Américas, dispõe esses corpos em um entre-lugar. Deste modo, o escrito parte de um cenário, do lugar da cultura negra que é desterritorializada. Consideramos que é um entre-lugar, não um não-lugar, pois ela não representa uma falta, ao contrário, é um excesso, que pela sua diáspora foi produzida à margem de outras culturas que se propunham superiores.

Na película, Everlane tensiona a cultura afro-brasileira com a cultura afro-cubana. “Pattaki” é forjado no entre-lugar desse híbrido de identidades cruzadas que forjam o devir afrodescendente. Ou seja, o filme pontua um encontro em diáspora.

Everlane faz “Pattaki” como “despedida” e como “agradecimento” à Cuba pela sua estadia. De igual modo, ela designa a película como uma oferenda para seu Orixá Iemanjá – a mãe de todos os Orixás, a mãe das águas e dos peixes, a mãe da lua.

A DIRETORA EVERLANE MORAES E O CONTEXTO DA PRODUÇÃO DE PATTAKI (2018): A ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV (EICTV) – CUBA

Como mencionado acima, entre os anos de 2015-2018, a Diretora Everlane Moraes estudou Direção de documentário na *Escuela Internacional de Cine y TV* (Eictv) em San Antonio de Los Baños – Cuba. Aprovada com uma bolsa de estudo pelo governo brasileiro, teve acesso à grade de formação e aulas com profissionais de um dos mais importantes centros cinematográficos do mundo.

Sobre a Eictv, sua história se principia a partir do projeto de sociedade cubana pós-revolução de 1959, com a implementação de uma política cultural tendo como principais agentes: Estado, governo e partido – em que se confundiam os três em um só agente. A política cultural tinha como objetivo refletir e alinhar o que fizeram os países do Bloco Socialista, tendo como principal influência à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS. Sobre isso, o discurso do governo de Cuba objetivava dois grandes intuitos: “a democratização da herança cultural burguesa (levar a arte e a educação às massas); e, a criação de veículos e expressões que servissem à propaganda ideológica” (Villaça, 2010, p. 23).

Com isso, o principal propósito era organizar toda a produção cultural em torno do Estado pós-revolucionário, promovendo ao povo cubano, um sistemático acesso aos bens culturais que foram organizados com a criação de diversas instituições como: *Casa de las Américas; Instituto Cubano de Radiodifusión; Ballet Nacional de Cuba; Cinemateca de Cuba; Editora Nacional; Consejo Nacional de Cultura; Uneac - Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* e outros.

É nesse contexto que o governo cubano cria, em 24 de março de 1959, o Instituto de Cinema, o Icaic – *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*. O principal objetivo foi aprimorar a qualidade dos filmes produzidos e reeducar as massas em sua fruição estética, bem como, informá-las através do *Noticiero Icaic Latinoamericano* e documentários os desdobramentos da política revolucionária por meio de exibição pública com o cine-móvel. Em relação às “unidades móveis”, em 1970, segundo Villaça (2010, p. 69) “eram incluídos jeeps, mulas, barcos e até bicicletas dotadas de projetores”, com intuito de atender a uma meta mensal de exibição, chegando nos lugares mais distantes.

Aqui vale destaque para os cineastas que atuaram no Icaic: Alfredo Guevara (primeiro diretor), Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, Pastor Vega, Jorge Herrera, Jorge Haydú, Leo Brouwer, Tomás Gutiérrez Alea. Humberto Sólaz, Octavio Cortázar, Manuel Octavio Gómez, Saúl Yelin, Julio Garcia Espinosa, Santiago Alvarez, José Massipi, dentre outros.

Contudo, é no final da década de 1970 que se consolida as ações políticas do Icaic na perspectiva de ser “sede” da representatividade “mais autêntica e culturalmente válidas” do cinema novo da América Latina e do Caribe. Isso foi possível com a realização do *I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* (FINCL), em Havana, em 1979. O festival passou a fixar sua realização em Cuba e discutir questões específicas às cinematografias da América Latina. Também foi criada em 1985, pelo Comitê de Cineastas da América Latina, a *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, tendo como seu primeiro presidente o escritor Gabriel García Márquez. Em que pautava sua gestão? Primeiro, no agenciamento e na busca por subvenção financeira para as produções dos filmes. Segundo, em uma política integradora, considerando a produção, a distribuição e a exibição. E, por fim, a construção de uma específica escola latino-americana de cinema.

É nesse contexto que, em 15 de dezembro de 1986, foi fundada a *Escuela Internacional de Cine y TV* (Eictv). Seu primeiro compromisso era a formação de


professores e profissionais da América Latina, Caribe, Ásia e África. Mas, hoje lá estudam pessoas de todas as nacionalidades, com prioridade para as pessoas do Sul do mundo. Importante destacar aqui o primeiro Diretor da Eictv (1986-1991), Fernando Birri – cineasta, poeta, ator e marionetista argentino e cofundador da Eictv. O Brasil teve o segundo diretor que sucedeu à Birri, durante (1991-1994), Orlando Senna – cineasta, ator, roteirista, crítico, jornalista e também cofundador da Eictv. Vale aqui mencionar outros brasileiros que atuaram no Icaic como Iberê Cavalcanti, Glauber Rocha, Wolney Oliveira e Erik Rocha. Também, no Comitê de Cineastas da América Latina, destacamos “Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Sarno, Silvio Tendler e Cosme Alves Neto” (Villaça, 2010; Senna, 2012; Eictv, 2025).

A relação Eictv e Brasil é substancial, com egressos de seus cursos desde o início da escola. Em fevereiro de 2024, a Cinemateca de Cuba, junto à Embaixada do Brasil, a Linhas Produções Culturais e Eictv San Antonio de los Baños realizaram o ciclo “Semana do Novo Cinema Brasileiro: do livro à imagem”, dentro da Feira Internacional do Livro de Havana, na qual foi exibido um recorte com documentários e curtas-metragens de estudantes que passaram com mérito pela escola em uma profícua relação de colaboração com o cinema cubano. Destaque para Everlane Moraes, Janaina Marques Ribeiro, Alice Andrade, Cecília Araújo, Juliana Lobo, Vicente Ferraz, Ottavio Almeida, Aldemar Matias, Daniel Rocha, Marcos Pimentel, Renato Barbieri, Hilton Lacerda, Max Aluin e Dacio Malta (Cubacine, 2025).

Ao retornar ao Brasil, Everlane fixa moradia em Cachoeira/BA, desenvolvendo de forma concomitante vários projetos que lhe atribuíram reconhecimento profissional junto às diretoras negras em atividade no Cinema Negro no Feminino. Seus filmes estão na programação de mostras, festivais e galerias de arte e VOD (*Video on Demand*) como *Sundance*, *Rotterdam*, *BFI*, *Womxn in windows* e *One Story UP*. Atualmente, ministra cursos, oficinas e masterclasses. “Seus projetos de longa-metragem foram premiados no *IDFA Bertha Fund 2021*, *Sundance Institute Documentary Fund 2021* e *William Greaves Fund 2020*” (Instituto Moreira Salles, 2022). No ano de 2023, Everlane Moraes co-

dirigiu o primeiro episódio chamado “Mancha” da série “Histórias (Im)possíveis”, que está disponível na Globoplay⁵, e também foi homenageada no Cabíria Festival – o qual tem por objetivo promover o protagonismo de mulheres na cadeia produtiva do audiovisual.

O FILME “PATTAKI” (2018): OU SOBRE DESPEDIDA E AGRADECIMENTO

	Título	Pattaki
	Ano de produção	2018
	Lançamento	2019
	Dirigido por	Everlane Moraes
	Com	Rodolfo Ofarril Amparo Molina Mauria Herrera Lazara Isis Alexander Quiala
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	12 anos
	Empresa Produtora	Escuela Internacional de Cine y TV - Eictv Cuba.
	Tempo	21 min.
Sinopse: As águas regem e nutrem a vida. À luz da lua cheia, a maré sobe, invade a cidade, inunda os seres que a habitam. Um filme-oferenda para Iemanjá.		

Prólogo

Cuando a la madrugada lapordiosera resbala en el agua e nel preciso momento en que se lava uno de sus pezones, me acostumbro al hedor del puerto, me acostumbro a la misma mujer que invariablemente masturba, noche a noche, al soldado de guardia en médio del sueño de los peces (Piñera, 1943).

O filme “Pattaki” é uma produção de 2018, período em que Everlane Moraes estava concluindo o curso na Eictv. Dentro dessa instituição professores e estudantes, de diversas nacionalidades, passam mais tempo envolvidos com os estudos do curso

⁵ A série foi criada e escrita por Renata Martins, Grace Passô e Jaqueline Souza, e produzida por Leilane Silva, com direção artística de Luisa Lima.

de cinema e, com isso, desfrutam de modo mais reservado o contato com a cultura de Cuba. Everlane Moraes, para melhor conhecer as sutilezas da diversidade do povo cubano e compor o processo de produção do filme, faz um exercício de laboratório e construção de narrativas, decidindo fixar-se na área mais antiga de Havana: “fui buscar meus personagens. Passei a morar em La Habana Vieja - Havana Velha” (Moraes, 2020).

O filme também é fortemente inspirado no poema “*La islã en peso*”, de Virgílio Piñera (1912-1979), que deixou uma obra memorável sobre um olhar peculiar de homem que viveu a Cuba antes e depois da Revolução. Em 1968, foi laureado com o prêmio mais importante de Cuba, pela *Casa de las Américas*, na categoria teatro, com o texto “*Dos viejos pánicos*”. A partir de 1971, o governo acompanhou de perto sua vida, promovendo censura e não autorizando a publicação de seus textos em Cuba e no exterior, assim como o seu sistemático silenciamento (Barreto; Gianera; Samoilovich, 2000).

Ainda sobre a construção do curta, Everlane Moraes menciona que *Pattaki* foi concebido a partir de uma tese:

A minha tese é que todo cubano na sua essência é peixe. Mas, esse peixe vive fora do mar. Ele vive fora do mar e vive com sede, recordando da água e querendo água. Água que faz eles ficarem mais úmidos e como um peixe fora da água ou um peixe guardado num aquário. Essa era mais ou menos a minha tese (Moraes, 2020).

A partir disso, a diretora constrói seus personagens, prioritariamente, no recorte de suas tramas insulares: a mulher cega (vive dos sinais sonoros, do sentido olfativo e da relação tátil com os objetos e as coisas); o homem construtor (com o cotidiano marcado pelo trabalho, assentando tijolo sobre tijolo para a realização da grande obra que é deter a água do mar); a Sacerdotisa ou Babalaô da religião Santeria, que constrói o altar votivo, que, entre os seguidores, é designado de Trono; a personagem híbrida - a mulher trans (mulher/peixe: sereia, que representa a divindade que vive no mar da

ilha). Estes personagens estão cercados por água e marcados pela magia da noite de lua cheia. Por isso, Everlane afirma “optei por filmar tudo de noite. Eu gosto da luz da noite! E, a noite me daria uma densidade maior para o que eu queria filmar” (Moraes, 2020).

A cineasta filma Pattaki em noites de lua cheia. A centralidade temporal de sua narrativa ecoa na reverência a sua mãe de cabeça, Iemanjá. De acordo com Vagner Ôkè (2024), Iemanjá é um “Orixá padroeiro” de Cuba, que vela por tudo que se conecta à vida marinha, tornando sagrado tudo que está dentro do mar e ao redor dele. Everlane opta por trazer o elemento da lua no seu filme para contracenar com a água e com os peixes. Na mitologia Iorubá, quem criou a lua foi Iemanjá. Na sua obra “Mitologia dos Orixás” Reginaldo Prandi disserta da seguinte maneira o nascimento da lua:

Orum, o Sol, andava exausto. Desde a criação do mundo ele não tinha dormido nunca. Brilhava sobre a Terra dia e noite. Orum já estava a ponto de exaurir-se, de apagar-se. Com seu brilho eterno, Orum maltratava a Terra. Ele queimava a Terra dia após dia. Já quase tudo estava calcinado e os humanos já morriam todos.

Os orixás estavam preocupados e reuniram-se para encontrar uma saída. Foi Iemanjá quem trouxe a solução. Ela guardara sob as saias alguns raios de Sol. Ela projetou sobre a Terra os raios que guardara e mandou que o Sol fosse descansar para depois brilhar de novo. Os fracos raios de luz formaram um outro astro.

O Sol descansaria para recuperar suas forças e enquanto isso reinaria Oxu, a Lua. Sua luz fria refrescaria a Terra e os seres humanos não pereceriam no calor. Assim, graças a Iemanjá, o sol pode dormir. À noite as estrelas velam por seu sono, até que a madrugada traga outro dia (Prandi, 2001, p. 391-392).

O filme inicia projetando uma tela escura. Ouvimos os sons do mar enquanto as cartelas dos créditos se sucedem. Na sequência, apresenta-se um plano com alguns peixes estendidos na areia ainda úmida da praia. Um dos peixes se bate contra as últimas gotas de água na areia. O barulho do movimento se mistura aos sons do mar. Na tela escura, aparece um fragmento do poema de Piñera: “*Cada hombre, abriendo su boca como una cisterna, embalsa el agua del mar [...]*” (Piñera, 1943). Em seguida, exibe-se um plano em uma poça d’água, o reflexo na translucidez da luz sobre a arquitetura da

Havana velha reflete na água, enquanto o som de mar se mistura com os reflexos dos passos de uma pessoa. Um acentuado sonoro do escapamento de uma moto com o farol acesso risca do ponto de fuga, em uma diagonal no canto do plano. O som do mar se intensifica aos mistérios de sons metálicos da noite. A imagem da cidade reflete na poça d'água. A tela fica escura. Entra a cartela com o título do filme *Pattaki*.

As sequências iniciais do filme nos dão uma sensação de que há uma parede invisível que separa a câmera das personagens. É como se os múltiplos espaços onde acontece a *mise-en-scène* das ações das personagens fosse um espaço cenográfico micro. Isso é evidente na sequência que surge, com o plano ligeiramente escuro ao fundo, abrindo-se uma porta, por onde sai a mulher cega, que, apalpando as coisas, caminha em direção ao primeiro plano. Abre a janela e em seguida ela bebe água.

[...] *Me ubiquiei*. Me coloquei com o corpo, onde eu achava que a câmera deveria estar, para alcançar este cotidiano dela. Um cotidiano monótono de uma mulher cega, tateando as paredes da casa e tentando sobreviver dentro daquele ambiente dela que, para mim, conceitualmente seria esse aquário (Moraes, 2020).

Os atributos da personagem, velha e cega, contracenam com duas questões caras da diáspora negra. “O proprietário do corpo invisível é uma mulher negra, cujo esgotamento é a consequência da lógica histórica do extrativismo que constituiu a acumulação primitiva do capital” (Vergès, 2020, p. 19). Everlane consegue mostrar, através dessa personagem, o cansaço da extração de trabalhos de corpos racializados em terras colonizadas. “Essa economia do esgotamento dos corpos está ancorada na escravidão, período no qual o ventre das mulheres negras, cuja exploração é indissociável da reprodução social, foi transformado em capital” (Vergès, 2020, p. 19).

O signo da cegueira traz em si a toda a “invisibilidade” que o negro teve na história do direito. Ela escancara a ausência histórica de políticas públicas que dizimassem o racismo, de governos que diminuíssem o fosso criado por anos de exploração e abusos. “Enquanto a modernidade alumiu para os europeus contratos

de organização da vida social, aos seres destituídos de estatuto ontológico, o que foi oferecido foi a vigência de contratos de subordinação” (Rufino, 2019, p. 29). É a partir da invenção da raça e a atribuição da mesma como elemento de exclusão, que se fixaram vários corpos na invisibilidade, no cárcere da não existência. A modernidade, com suas “luzes”, fez sombra nos corpos negros, que pode ser considerado um “corpo cego que cambaleou tateando” a busca pelo direito à existência.

Neste recorte micro do aquário, Everlane dá vida a outro personagem: “o construtor/pedreiro”. Este tem a incumbência de erguer sua obra, que é a construção das moradias individuais – aquários – dos moradores da ilha e, cotidianamente, tapar as fissuras, que são os buracos causados pela ação da força do mar nas paredes. Contudo, este construtor/pedreiro é de singular importância na ação dramática do filme. Pois a ele está dada a missão de agir para que o mar não penetre e vaze a parede do aquário. Nesse sentido, recorremos à outra obra de Virgílio Piñera, o conto “*O Interrogatório*”, escrito no ano de 1945 que está no livro “*Un Fogonazo*” (1987), que trata da história de:

Um homem que acredita chamar-se Porfírio; que seus pais se chamam Antônio e Margarida; que nasceu na América; que tem trinta e três anos; que é solteiro; que é pedreiro, que causou a morte da filha de sua patroa; que é inocente (Piñera, 1987).

Ele é a representação de um homem de histórico familiar simples, que é convocado pelo juiz, pois está sendo acusado de ter causado a morte da filha de sua patroa. Independente da sentença de morte, ou mesmo da sua absolvição (que é de fato determinada pelo Juiz), o pedreiro Porfírio continuará acreditando que é um homem de histórico familiar simples?

Porfírio: [...], mas sou acusado – objeta o pedreiro.
— Até que se provem os fatos, estarei ameaçado de morte.
Juiz: [...] não é essa mesma acusação tão inexistente como todas as suas respostas ao interrogatório? Como o próprio interrogatório?
[...] Não; o senhor acaba de ser absolvido.

Mas vejo com infinito horror que o senhor se chama Porfírio; que seus pais são Antônio e Margarida; que nasceu na América; que tem trinta e três anos; que é solteiro; que é pedreiro; que é acusado de ter causado a morte da filha de sua patroa; que é inocente; que foi absolvido, e que, finalmente, o senhor está perdido (Piñera, 1987).

A nossa inferência em trazer esse personagem do conto em relação ao construtor/pedreiro do filme é na perspectiva de ampliarmos a compreensão de que, no universo da superestrutura, no qual está a personagem Porfírio, o mesmo continuará a ser um homem de histórico familiar simples, assim como o construtor/pedreiro que cotidianamente trabalha para impedir que o mar não vaze o aquário, o que será um trabalho irrealizável, pois a água, em gotículas, começa a cair em sua cabeça e descer pelo seu rosto. Sendo assim, os peixes que estão no aquário, se assim desejarem viver fora dele, morrerão pela falta de água ou pelo influxo da maré cheia que romperá as paredes.

O construtor/pedreiro e Porfírio são imagens de uma reprodução racial onde fica evidente que “de acordo com a *episteme* racista, o corpo negro apanha pelos golpes que não deferiu, mas pelo qual sempre estaria por realizar” (Streva, 2018, p. 194). Por isso, faz-se necessário medidas concretas e implementações que possam diminuir o fosso entre “o jurídico e o real, o silencioso e o gritante, o formal e o material, a corporalidade e a norma, a indiferença e a revolta, a proteção e o extermínio, para assim alcançarmos uma realidade verdadeiramente decolonial” (Streva, 2018, p. 206).

A diretora traz outra personagem, uma senhora que armazena água encanada em baldes (figura 1). Enquanto a vida na Ilha é marcada pela presença de água do mar por todos os lados. Contraditoriamente, a água potável é desperdiçada na ilha e falta em muitas casas. A cena nos faz ver o “velho” paradoxo da colonização. Existe um abismo infinito entre colonização e civilização e de todas as desigualdades geradas por esse projeto sanguinário (Rufino, 2019).

Figura 1 – Mulher que armazena água, *Pattaki*, (2018)



Fonte: Rebouças (2019).

Everlane retira das lindas estrofes de Piñera inspiração para esse personagem da velha rodeada de água. *“Esta noche he llorado al conocer a una anciana que ha vivido ciento ocho años rodeada de agua por todas partes. Hay que morder, hay que gritar, hay que arañar. He dado las últimas instrucciones”* (Piñera, 1943).

A diretora retrata a agonia dos negros em viver em uma ilha cercada de água que é a rememoração do lugar que os trouxe, do caminho utilizado pelo tráfico escravo: o mar. E no percurso dessa viagem, muitos ficaram à deriva, muitos perderam a vida.

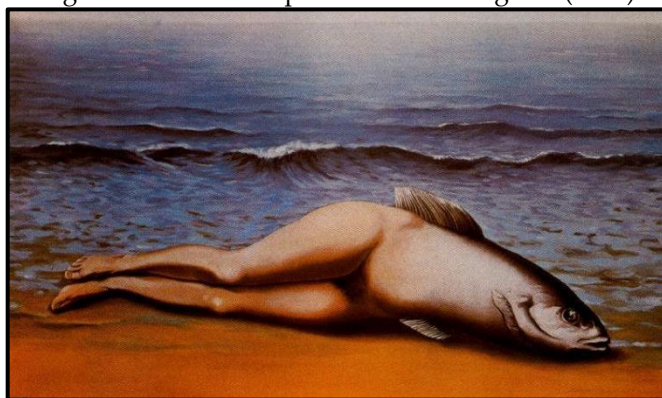
Não à toa, o Atlântico foi nomeado pelas populações negro-africanas que o atravessaram como ‘calunga grande’. Se vocês não sabem o que é calunga grande eu vos digo: é o termo utilizado para designar o oceano como ‘o grande cemitério’ (Rufino, 2019, p. 15).

Quando visualizamos a cena sentimos, de imediato, um desconforto de mistério, onde as imagens são intencionalmente usadas para que não tenhamos uma ideia clara do que se passa *“la maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa Del café. Si no pensara que el agua me rodea como um câncer hubiera podido dormir a piernasuelta”* (Piñera, 1943).

A lua está no ciclo de cheia e a atmosfera do filme apresenta, em seu arco dramático, a sensação do devir, no aparecimento da personagem híbrida, a mulher

trans – mulher/peixe: sereia. Sobre a concepção dessa personagem, Everlane Moraes (2020) diz: “tomei como referência o quadro “A Mulher Peixe”, de Renè Magritte, para fazer a minha personagem sereia que está no filme” (figura 2). Magritte tem a capacidade de, em “suas imagens (muitas obras suas representam pinturas dentro de pinturas), o dentro e o fora, o dia e a noite” (Chilvers, 2001, p. 322).

Figura 2 – A mulher peixe de Renè Magritte (1934)



Fonte: Wahooart.com. Coletivo Invenção

Nesse sentido, percebemos que o filme *Pattaki* é uma composição documental cinematográfica com características da arte surrealista. Digamos que a cenografia, junto com a *mise-en-scène* do filme, que possivelmente foi gravado em espaços distintos, são organizadas pela montagem, que atua em compor sobre esses fragmentos de narrativas – Mulher cega, Pedreiro, Mulher que armazena água, Babalaô da religião Santeria e a Mulher Sereia –, estabelecendo todas num espaço múltiplo onírico criado: o grande aquário externo à cidade rodeada de água; a casa aquário.

Dentro dela, os diversos espaços, e sobre a mesa, o Trono composto com um pequeno aquário em formato de um triângulo, onde vivem outros pequenos peixes. Isso significa dizer que temos a percepção de que há um âmbito e de que este está dentro de outro âmbito, que está dentro de outro. E assim, sucessivamente.

Em outro plano, o enquadramento sugere, em profundidade de campo, a imagem de uma janela, ao fundo do quadro. Entendemos que o recurso utilizado pela fotografia objetiva conduzir o espectador e fixar seu olhar por alguns segundos à janela, que é, para nós, uma passagem para outro espaço.

No plano seguinte, o espectador está dentro de um quadro de uma pintura surrealista. A tela é a entrada de um quarto, onde se vê uma pessoa negra deitada na cama, com um lençol branco, cobrindo dos pés até a cintura, em posição de costa para a câmera. Ao fundo, a janela aberta, deixa entrar a luz da lua que afunda difusa nas entranhas do quarto. Lentamente, em movimento, a simetria bilateral do corpo vai se mostrando. Vemos a cabeça da Mulher Sereia – olhos e boca pequenos e, no alto da cabeça, uma nadadeira dorsal, adornada pela elegância do cabelo longo em tranças – se erguendo e olhando para a câmera.

Aqui é importante mencionar que o corpo na matriz afrodescendente pode ser compreendido a partir de três princípios fundamentais da cosmovisão africana: diversidade, integração e ancestralidade (Oliveira, 2007).

O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem a tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora de semiótica que significa os corpos (Oliveira, 2007, p. 100).

No âmbito das míticas Iorubás que sustentam as religiões afros, o corpo é uma transcendência e toda transcendência é profética, pois anuncia algo que está para além (Oliveira, 2007). Assim, o corpo é um híbrido dele com seu Orixá, o qual já é um elemento da natureza e que já é uma heterogeneidade dela, ou seja, o corpo Iorubá é uma coleção de híbridos. Ele é assim, o fruto de uma interação simbólica concomitante

à comunidade dos humanos e aos Orixás. Isso fica evidente no ritual de iniciação à religião, quando a pessoa se recolhe por um longo período no roncó⁶.

Em primeiro lugar, ele será recolhido do “mundo”. Terá que silenciar os aprendizados da sociedade abrangente para imergir em outra sociedade. No silêncio do roncó aprenderá a andar, a comer, a vestir, a falar, conforme seu orixá. Trata-se na verdade, de um aprendizado de como ser um corpo e de como este corpo é uma manifestação dos princípios ancestrais. Aprenderá tudo que for necessário para aprender a “nascer de novo”. No dia do oronkó, isto é, “no dia do nome”, ele vai sair da reclusão do roncó e proclamará para toda a comunidade seu novo nome: neste dia dar-se a conhecer ao mundo o nascimento de um novo orixá! Aí virão os tabus, as quizilas, as proibições sexuais, os deveres... É um reaprendizado do viver. Uma resignificação de vida. Em suma, para o povo de santo, o corpo é o resultado do deslocamento de matérias ancestrais fornecidas pelos orixás, entendidos como princípios universais, e pelos antepassados, princípios clânicos (Oliveira, 2007, p. 122).

Em outro plano, a mesa do altar votivo – Trono – como é realizado na religião Santeria, em Cuba, e no Brasil, oferenda do *bori*⁷, no Candomblé. A cena é filmada com a câmera em 90º, na posição de *plongée absoluto*.

A Santeria cubana, “Regra de Ocha” é hoje a religião nacional dos cubanos. Contudo, a sua assimilação se deu através da sobrevivência dos sistemas culturais religiosos dos povos Iorubás da África Ocidental, vindos para o plantation nas colônias do Novo Mundo, através do comércio de escravizados no atlântico. Segundo Reid (2024), os Iorubá recém-chegados em Cuba e nas colônias do Novo Mundo eram conhecidos pela denominação *Lucumi*. Os pesquisadores informam que as licenças e vistos para o comércio escravo, no período de 1570 e 1699, davam conta da presença dos *Lucumi* entre mais de 40 etnias africanas, vivendo em Cuba.

Sendo assim, é importante observar que os aspectos da religião Iorubá, ao longo do tempo foram absorvidos nas sutilezas de sua forma e nas práticas dos saberes, entre eles, os mais primitivos em relação à ancestralidade e à cosmovisão da religião africana. No entanto, nas Américas, o culto dos Orixás, teve que se adaptar a geografia

⁶ Espaço físico reservado aos iniciados. É um dos espaços de segredos no terreiro.

⁷*Bori* se constitui em festejos e obrigações que são dados aos Orixás ou aos ancestrais.

do novo território (rios, mar, serras, montanhas, vegetação...) se constituindo uma significativa ressignificação entre o corpo e o Orixá da religião (Vallado, 2019).

Ao longo do tempo, pela tradição dos santeiros e das trocas culturais entre seus seguidores, designaram simbolicamente os elementos estruturais, por meio do sincretismo cultural e religioso, dando uma feição própria à Santeria e à identidade nacional em Cuba (Ayorinde, 2004).

É nesse contexto que deduzimos que o filme apresenta a sacerdotisa ou babalaô no plano cinematográfico em performance de transe, fumando um charuto e cultuando as oferendas do Orixá Iemanjá – búzios, comidas, velas, flores brancas e bebidas –, olhando para o Orum – o Céu dos Orixás –, onde está a câmera. A câmera, em posição subjetiva – Orum –, observa as oferendas postas no Trono que está no Aiê–Terra dos homens –, como se fosse o olhar da deusa das águas, mãe de todos os Orixás. Consideremos o que diz Prandi, (2021, p. 22):

A senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil. É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo.

Sobre o Orixá Iemanjá, parte de seus mitos foram criados no processo da diáspora africana no Brasil e em Cuba. Alguns deles não correspondem ao imaginário sagrado dos iorubás africanos. Contudo, não é em todos os lugares – cidades – do continente africano que Iemanjá está diretamente direcionada às águas do oceano, considerando as relações e hierarquias do mito de formação das cidades iorubás, a favor de suas respectivas divindades. Mas que, em sua maioria, as águas não são apenas relacionadas ao mar (POLI, 2019).

Ainda assim, em um mesmo mito que é citado por Prandi (2001), Iemanjá é violentada pelo filho e dá à luz aos Orixás, e em Poli (2019), quando transcreve o mito que se refere à cidade de *Oyó* – “que não era banhada nem próxima ao mar” –, a partir dos estudos de Pierre Verger, que foram baseados nos relatos de Padre Baudin e de

pesquisadores europeus. Percebemos, neste mito, que “*Yemoja*, dentro da lógica aglutinante da língua iorubá, é a contração de *Yeye* (mãe) *Omo* (filho) *Ejá* (peixe), ou seja: mãe, cujos filhos são peixes, ou mãe dos peixes. Os nomes Iemanjá, no Brasil, e *Yemaya*, em Cuba e nas outras Antilhas, teriam vindo diretamente do nome *Yemoja*” (Poli, 2019, p. 149-150). Vejamos o mito:

Odudua deu a seu esposo Obatalá um menino e uma menina: Aganju [...] (mato ou floresta) e Yemoja (mãe dos peixes).

Yemoja é a divindade dos rios e preside julgamentos pela água. [...] O culto a Aganju [...] tem lugar diante do palácio do rei de Oyó, [...] que ainda se chama Oju Aganju.

Yemoja desposou seu irmão Aganju, do qual teve um filho, Orungan, que [...] seria o ar (entre a terra e o céu). Orungan enamorou-se de sua mãe. [...] aproveitando-se da ausência do pai, a possuiu. [...] Yemoja fugiu, [...] perseguida por seu filho. [...] No momento em que Orungan ia apoderar-se dela, Yemoja caiu [...] Seu corpo inchou imediatamente e de seus seios saíram cursos d’água que formaram lagos. Seu ventre explodiu e dele saiu uma série de deuses: Dada (deus dos vegetais), Xangó (deus do trovão), Ogum (deus do ferro e da guerra), Olokum (deus do mar), Oloxá (deusa dos lagos), Oyá (deusa do rio Niger), Oxum (deusa do rio Oxum), Obá (deusa do rio Obá), orixá Okó (deus da agricultura), Oxossi (deus dos caçadores), Okê (deus das montanhas), Ajê Xalugá (deus das riquezas), Xaponã (deus da varíola), Orum (o sol) e Oxu (a lua). (Verge, 1999, p. 295).

Como é o caso da Orixá Iemanjá, que se ressignifica nas águas e na terra que está em seu entorno. Entronada nas águas, ela se associa também à prata, ao chumbo e à tudo que é transparente, de acordo com Òkè (2024). Esse autor afirma que seu arquétipo está associado ao útero, à fertilidade. É no princípio do elemento água que sua força se estabelece, na água como uma necessidade para tudo que faz nascer a vida.

“[...] E outros e mais outros orixás nasceram do ventre violado de Iemanjá. E por fim nasceu Exu, o mensageiro. Cada filho de Iemanjá tem sua história, cada um tem seus poderes” (Prandi, 2001, p. 383).

Nesse sentido, Yemoja; Iemanjá; Yemaya, não sendo anunciada no mito acima descrito, como rainha do mar. Mas, contudo, dentro da cosmologia iorubá, é também apresentada como mãe de todos os homens e Orixás, e também como mãe da criação

das coisas. Pois, de seu ventre e de seus seios, jorraram líquidos fecundos que contribuíram na criação do mundo.

Nesse momento, o arco dramático do filme chega a seu ápice, em que o título do filme *Pattaki*: significa mito, em Cuba. Só em Cuba existe o *Pattaki* para a Santeria, também denominada como “Regra de *Ocha* ou *Ifá*”. *Pataki* quer dizer “os caminhos dos orixás” (Moraes, 2019).

Prandi (2001) conta no mito que o Orixá mensageiro Exu, preocupado em saber sobre os males que se abatiam sobre os homens e os Orixás, foi aconselhado a ouvir todas as histórias do povo e as possíveis presciências e ações feitas, como as oferendas dadas aos deuses para solucionar os problemas dos consulentes. Dessa formidável escuta dos relatos em oralidades dos mitos, Exu reuniu 301 histórias – “de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, que Exu juntou um número incontável de histórias” – que dão conta dos segredos e inquições sobre a vida, origem do mundo e sobre as coisas da natureza. Esses conhecimentos e saberes dos relatos foram dados ao adivinho Orunmilá, também avocado como *Ifá*, que repassou aos seus seguidores do oráculo de *Ifá*, os babalaôs.

No continente africano, a prática da adivinhação da religião dos iorubás ainda se conserva entre as culturas mais tradicionais. Aqui na América, destacam-se as religiões: o candomblé, no Brasil, com os pais e mães de santo, e, em Cuba, a Santeria, com a tradição dos babalaôs. Ainda segundo Prandi, (2001, p. 18), “para os Iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria antes. Identificar no passado mútuo o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular”.

Nesse sentido, então, o mito do Orixá Iemanjá, que na cosmologia iorubá movimentava a natureza do feminino, sendo a mãe de todos os Orixás, é criadora do universo e senhora das grandes águas dos oceanos. É a Orixá mãe dos peixes e das águas que cercam toda a ilha de Cuba. Sobre o filme, ela diz:

É um sentimento interno meu em relação ao que é viver dentro de uma ilha. Eu, estrangeira, vivi três anos em Cuba. Mas, sou estrangeira. Diferente de um cubano que vive toda a vida ali. E, que é cubano e vive sob o regime e a constituição cubana. [...] eu queria misturar esses dois paralelos de relatos. Esse olhar sobre a realidade e ao mesmo tempo, esse fabular de uma explicação para essa realidade. Então, surgiu *Pattaki* (Moraes, 2020).

Para nossa análise, a própria Everlane Moraes se coloca, assim como todos cubanos, como peixe, sendo ela também regida pelo seu Orixá Iemanjá. Entretanto, a diferença entre ela e os cubanos é que sua chegada ao aquário e a partida de Cuba está programada ao término do ciclo na *Escuela Internacional de Cine y Tv – Eictv*. Aos cubanos, restam os encantos e mistérios do mar que é guiado por *Yemaya*, “mãe cujos filhos são peixes”, onde os peixes não podem sair da ilha!

Nadie puede salir, nadie puede salir! La vida del embudo y em cima la nata de la rabia. Nadie puede salir: el tiburón más diminuto rehusaría transportar un cuerpo intacto. Nadie puede salir: una uva caleta cae em la frente de lacriolla que se abanica lángidamente en una mecedora, y ‘nadie puede salir’ termina espantosamente en el choque de las claves (Piñera, 1943).

Concluimos, na perspectiva de entender que o filme *Pattaki*, é também o encontro de Everlane Moraes, mulher negra brasileira que, em sua busca pelas histórias da diáspora feminina africana e afro-brasileira, através do cinema, tem seu sublime encontro com o onírico e o mitológico de seu Orixá Iemanjá – no Brasil, na religião candomblé –, e dentro do espaço-tempo, em Cuba – na religião Santeria –, quando o Trono Santeiro é mostrado no filme, em oferenda e homenagem à Orixá *Yemoja* (figura 3).

Figura 3 – Everlane Moraes na concepção da cenografia - Trono da Santeria para Yemaya (Iemanjá).



Fonte: Produção, *Pattaki*, 2018.

Também, o filme é um festejo de partida. Podemos inferir que é um agradecimento a todas as forças e energias que estiveram presentes no período em que esteve no insular cubano. Um fechamento de um ciclo de estudos e vivências, e se configura como em devir de constante transição de desdobramentos, para as novas travessias na diáspora cinematográfica. Fechemos este escrito com os últimos versos de Virgilio Piñera, em *La isla en peso*, em que apresenta o amor que o povo cubano tem à sua ilha:

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad, un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios: un velorio, un guateque, una mano, un crimen, revueltos, confundidos, fundidos en laresaca perpetua, aciando leves saludos, enseñando los dientes, golpeando sus riñones, un pueblo descende resuelto en enormes postas de abono, sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes, más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas; un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir, aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales, siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla, *el peso de una islã en el amor de un pueblo* (Piñera, 1943).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomamos o objetivo deste ensaio, que foi de descrever e analisar o curta-metragem *Pattaki* (2018), da Intelectual e Diretora Negra Everlane Moraes, interpelando e tensionando africanidades em diáspora. Percebe-se que se trata de uma obra que tem – tanto em sua poética como em sua estética – elementos de transgressão que escancaram questões ligadas ao colonialismo, logo, do racismo. Acreditamos que a linguagem fílmica da diretora “revela a impossibilidade de separação entre ser, saber e suas formas de produção de linguagem. Assim, a emergência de outras gramáticas perpassa também pela dimensão política de defesa da vida em sua diversidade” (Rufino, 2019, p. 20).

Os personagens criados por Everlane compõem de modo sincrônico com a poesia “*La isla en peso*”, de Virgílio Piñera, fazendo um contraponto interessante e necessário a esse latifúndio de mentiras e desigualdades que foi e é o colonialismo. Ao tensionar a diáspora afro-brasileira com a afro-cubana, Everlane assume uma posição contundente contra o combate ao cárcere racial.

A obra, ao dar centralidade e agência ao corpo negro, se propõem decolonizadora na medida em que ressignifica a existência destes corpos e de sua cultura ancestral. Conclui-se que advém do movimento de diáspora, os encontros e desencontros que compõem a heterogeneidade que se apresenta em uma história que celebra o protagonismo de mulheres negras. O filme, que temos como um ponto de chegada, torna-se também ponto de partida. Uma âncora que remete a um lugar de retorno, mas que também proporciona a evasão na chegada. Traduz o entre-lugar do movimento de diáspora, que celebra a luta e a resistência do povo negro.

Nas variações mítico religiosas, Iemanjá é apresentada, diversas vezes como uma sereia, ou seja, com corpo híbrido metade mulher e metade peixe. No português a palavra sereia tem duas derivações do latim *syreni*: a primeira delas é o termo sereia que designa exatamente isso, um híbrido de mulher-peixe. A segunda é o termo sirene,

um aparelho agudo e estridente utilizado para fazer alarme sonoro. O canto da sereia e o “canto das sirenes” podem se assemelhar no sentido político de gestar comportamentos.

Essa sirene pode ser vista como símbolo de ambulância, de polícia e de muitos outros alarmes de alerta. A imagem da ambulância aqui demarca feridas históricas, que mataram populações inteiras, pautando-se em míticas de inferioridade. O símbolo de polícia, representa todas as vezes que a vigília policial maltratou e categorizou o negro como bandido. Mas também e, principalmente, pela invisibilidade que estes tiveram na história, quando se trata de conquista de direitos. Trazemos essa referência como sinal de alerta, para que as políticas de igualdade e respeito às diferenças continuem avançando na direção de um “com-viver”.

Os sinais que vêm de longe, decodificados na potência da natureza, são capazes de religar elementos aparentemente simplórios, mas que reconectam silenciamentos, dúvidas, perdas. É no movimento constante das águas, com a força inabalável de semente da vida, que se estabelece a comunicação de que o efêmero pode ser também permanente, traduzindo o movimento de diáspora sempre como uma continuação.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AYORINDE, Christine. *A Santeria em Cuba: tradição e transformação*. In.: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D., (org.). **A Diáspora Iorubá no Mundo Atlântico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

BARRETO, Teresa Cristófani; GIANERA, Pablo; SAMOILOVICH, Daniel. Virgilio Piñera: Cronologia. **Revista USP**, n. 45, p. 131-156, mar./maio, 2000.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CINÉTICAS - T1: E1 **“Everlane Moraes: diásporas e narrativas negras.** Filme. Direção de Tila Chitunda e Caroline Margoni. Brasil, 2024 (26'). Empresa Produtora: Alumia Filmes. Disponível em: Claro Tv+ - CURTA!ON - Clube de Documentários Acesso em: 11 Jun. 2025.

WAHOOART.COM. **Coletivo Invenção, René Magritte.** Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8XYU8Y-Rene-Magritte-coletivo> Acesso em; 16 Jul. 2024.

CUBACINE: PORTAL WEB DEL CINE CUBANO. **Brasileiros do cinema cubano:** marcas de colaboração e empatia. Cinemateca de Cuba - Sáb, 17 fev. 2024. Joel del Rio. Disponível em: <https://www.cubacine.icaic.cu/es/articulo/brasilenos-del-cine-cubano-marcas-de-colaboracion-y-empatia> Acesso em: 16 Jul. 2025.

DOMINGUES, Petrônio. Por uma história negra. **Revista Estudos Históricos** - Dossiê Tendências recentes da historiografia brasileira, Rio de Janeiro, RJ, v. 38, n. 85, p. 01-21, Jul. 2025. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/issue/view/5223> Acesso em: 16 Jul. 2025. 15:52

ESCUELA Internacional de Cine y TV (Eictv) em San Antonio de Los Baños – Cuba. Disponível em: <https://www.eictv.org/quienes-somos/historia/> Acesso em: 14 Jul. 2025.

Instituto Moreira Salles – IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/everlane-moraes/>. Acesso em: 05 Jun. 2024.

MORAES, Everlane. Everlane Moraes. [Maio. 2020]. Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. Entrevista concedida para o trabalho de pesquisa O Cinema Negro Sergipano dos realizadores Everlane Moraes e Marcelo Roque Belarmino. 2020.

MOURA, Beatriz Martins. **Pedagogia do ebó:** horizontes possíveis para a universidade a partir de mulheres do axé. Curitiba: Appris, 2023.

ÒKÈ, Vagner. **O Exu que habita em mim:** como a filosofia dos Orixás pode te ensinar a descobrir seu potencial para transformar todas as áreas da sua vida. 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2024.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora gráfica popular, 2007.

PATTAKI. Filme. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2018 (21'). Produção: Gregorio Rodríguez. Empresa Produtora: Escuela Internacional de Cine y TV - Eictv – Cuba Disponível em: <https://vimeo.com/> - (arquivo da Diretora). Acesso em: 29 Maio 2024.

PIÑERA, Virgílio. **La isla en peso**. 1943. Disponível em: [LaislaenpesoGaleria_text.pdf \(archive.org\)](#) Acesso em: 26 Maio 2025.

PIÑERA, Virgílio. **O interrogatório**. 1987. Disponível em: <https://cuartaprosa.com/2024/07/20/el-interrogatorio-virgilio-pinera/> Acesso em: 25 mar. 2025.

POLI, Ivan. **Antropologia dos orixás**: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora. Rio de Janeiro; Pallas, 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REID, Michele. Os Iorubás em Cuba: origens, identidades e transformações. In.: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D., (org.). **A Diáspora Iorubá no Mundo Atlântico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SANTOS, Wolney Nascimento. **A Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe**: primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes. 2024. 468 f. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

SENNA, Orlando. Chévere - Influxo afro-latinos na relação entre Cuba e o cinema brasileiro. **Revista Filme Cultura** - Dossiê Sangue Latino, Rio de Janeiro, RJ, n. 57, p.26-30, out./dez. 2012. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-filme-cultura/arquivo/revista-filme-cultura-57> Acesso em: 16 Jul. 2025.

STREVA, Juliana Moreira. **Corpo, raça e poder**: extermínio negro no Brasil: uma leitura crítica, decolonial e foucaultiana. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2018.

VALLADO, Armando. **Iemanjá**: mãe dos peixes, dos deuses, dos seres humanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução: Carlos E. M. de Moura. Edusp, 1999.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema Cubano**: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.