

## Espaço e identidades culturais em *CARGO*

José Ailson Lemos de SOUZA<sup>1</sup>  
Universidade Estadual do Maranhão  
[ailsonlsj@gmail.com](mailto:ailsonlsj@gmail.com)

**Resumo:** O objetivo do artigo é apresentar uma análise sobre as identidades culturais contextualizadas no Caribe a partir do filme *Cargo* (2017), escrito e dirigido por Kareem Mortimer. Para isso, iniciamos com breves considerações sobre a produção de identidades caribenhas a partir de Hall (1990), e sobre a articulação dessas categorias enquanto posicionamentos a partir de Stam e Shohat (2016). Sobre a crítica a partir da perspectiva teórica pós-colonial, discutimos noções presentes em Prysthon (2014) e Bhabha (1992, 1998). A análise sobre as continuidades e descontinuidades temporais articuladas no filme ampara-se no conceito de cronotopo presente em Bakhtin (2010) e Cohen (2006). E, de modo a contextualizar o cinema periférico e caribenho, destacamos alguns pontos presentes em França (2006) e Hambuch (2015), respectivamente. *Cargo* examina o legado da colonização e os efeitos da exploração econômica a partir de imagens que contrabalançam os estereótipos e clichês a que o cinema *mainstream* com frequência recorre para dar conta de contextos periféricos.

**Palavras-chave:** cinema caribenho, espaço, identidades culturais, Kareem Mortimer

**Abstract:** *The aim of this work is to offer a brief study on Caribbean cultural identities represented in Cargo (2017), a film written and directed by Kareem Mortimer. For that purpose, we start by considering the production of Caribbean identities from Hall (1990), and how these categories are articulated as positionings according to Stam and Shohat (2016). Theoretical frame and criticism from a postcolonial perspective follows Prysthon (2014) and Bhabha (1992, 1998) discussions. The analysis about temporal continuities and discontinuities in the film are based on the notion of chronotope, a concept by Bakhtin (2010) and studied by Cohen (2006). And, in order to contextualize peripheral and Caribbean cinema, we highlight some points present in França (2006) and Hambuch (2015), respectively. Cargo examines the legacy of colonization and the effects of economic exploration from images that balance stereotypes and clichés mainstream cinema often manipulate to account peripheral contexts.*

**Keywords:** *caribbean cinema, cultural identities, Kareem Mortimer, space*

Kareem Mortimer, diretor de *Cargo* (2017), destacou-se logo com o primeiro longa-metragem, *Children of God* (2010), um dos primeiros filmes a abordar explicitamente a temática da homossexualidade e da homofobia no cinema caribenho. Angélique V. Nixon (2015) considera *Children of God* uma complexa representação do Caribe, da sexualidade, uma produção que afirma e cria espaços para possibilidades de amor e desejo livres da repressão religiosa, do patriarcado e da violência colonial.

Em *Cargo* (2017), Mortimer contextualiza a crise de refugiados e migrantes a partir do Caribe, narrando os percalços de um pescador bahamense que participa do lucrativo

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura e Cultura (UFBA). Professor de Literaturas de Língua Inglesa (UEMA/CESBA).

transporte de pessoas entre Nassau e os Estados Unidos, destino em que pretendem entrar ilegalmente. Presente e passado comunicam-se de várias formas no filme, sendo que uma das mais significativas conecta a experiência imposta pelo tráfico de escravos no passado com o presente, em que grupos de pessoas arriscam-se na travessia, por força da instabilidade econômica de países cuja história, marcada pela escravidão, fundamenta em grande medida os problemas enfrentados em países de passado colonial, como o racismo, a grande desigualdade social, relações de exploração e a precariedade como paradigma na vida da maioria das pessoas.

Neste trabalho, discorreremos sobre essa relação que contextualiza as identidades caribenhas a partir do paradigma de continuidades e descontinuidades com o legado colonial, bem como sobre a articulação dessa temporalidade múltipla a partir da noção de cronotopo. Antes da discussão, apresentamos algumas considerações sobre as identidades culturais e dos contextos em que são negociadas e produzidas.

## 1. Cinema e identidades

No âmbito do cinema, questões relacionadas à representação das identidades e seus limites, e, como propõe Stuart Hall (1990), à produção de identidades, na perspectiva de que o termo identidade também comporta um processo ininterrupto de vir a ser, ancora-se em grande medida na visibilidade, precisamente na visibilidade de corpos que relatam determinada experiência em determinado contexto. Os efeitos dessa visibilidade também decorrem de um complexo processo de comunicação ideológica, que perpassa a mediação de diretores, produtores, estúdios e financiamento. Esse processo, portanto, influi nas condições de produção de identidades e subjetividades através do cinema.

As identidades culturais, sua produção e representação, precisam ser pensadas enquanto engajamento crítico a partir do que Robert Stam e Ella Shohat (2016: 416) chamam de “mudança sísmica”, que surge com a descolonização cultural no mundo após a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, os movimentos anticolonialistas do Terceiro Mundo, as diversas lutas por direitos civis nas décadas de 1960 e 1970 e movimentos em prol de direitos e pela liberdade das minorias políticas que têm continuamente recusado referenciais eurocêntricos e colonialistas.

Desde o surgimento de uma crítica que aponta as identidades culturais e sociais como construções formadas historicamente com base em marcadores da diferença, como classe, etnia, sexo e gênero, a partir de relações de poder desiguais e com consequências imediatas na experiência dos grupos e indivíduos, observam-se resistências tanto de pensadores afiliados ao conservadorismo de direita, que acusam essa crítica de ser “separatista” ou de reclamar privilégios em detrimento das majorias, quanto de afiliados ao progressismo de esquerda, que percebem na crítica que propõe a interseccionalidade de marcadores da diferença (para se contrapor às desigualdades sociais e propor mudanças) indícios de despolitização da discussão que deveria estar no centro do debate (diferença de classe), ou particularismos rasos que enfraquecem lutas mais abrangentes ou universalizantes (Stam & Shohat, 2016).

Essa breve contextualização convém para pensarmos as identidades culturais, ainda seguindo Stam e Shotat (*op. cit.*), como:

*[...] marcadores de história, localização social e posicionamento, lentes com que enxergamos o mundo. Ao invés de essências étnico-caracterológicas, as identidades*

*são posicionamentos cronotópicos no interior do espaço social e do tempo histórico, o lugar de onde se fala e se vivencia o mundo.*<sup>2</sup> (Stam & Shohat, 2016: 422)

Esse recorte é interessante para discutir sobre o “posicionamento cronotópico” de que falam os autores, pois a identidade, a diferença cultural e a nova configuração do esquema centro-periferia na modernidade pós-colonial (ou pós-modernidade), especialmente a partir de contextos periféricos, requer tanto a revisão dos termos que conferimos a hierarquias e diferenças quanto categorias que expressam melhor os novos paradigmas no mundo “pós-colonial”. O termo “pós-colonial”, apesar da complexidade teórica que o concerne, aqui refere-se ao que Angela Prysthon (2014: 106) denomina como “empresa de descolonização”, uma articulação teórica do “periférico” na História, « a descolonização da História e da teoria, uma abordagem de fato alternativa do Ocidente ». Nesse sentido, as relações espaço-temporais solicitam reformulações que atentem para as insuficiências, por exemplo, de binarismos como margem e centro, local e global, eu e outro, identidade e alteridade, presente e passado, “Primeiro Mundo” e “Terceiro Mundo”.

Tais insuficiências decorrem da articulação de formas de diferença construídas pelo discurso colonial. Homi Bhabha (1992) percebe os marcadores de etnia e sexo como chave para essa articulação, uma vez que « o corpo se encontra sempre e simultaneamente inscrito tanto na economia do prazer e do desejo quanto na do discurso, da dominação e do poder » (Bhabha, 1992: 179). A crítica com base na dinâmica em torno das identidades parece, portanto, o ponto de partida para o enfrentamento de relações desiguais, estejam essas relações inscritas na diferença cultural ou no interior de uma cultura, nos diversos marcadores da diferença (classe, gênero e etnia), alvo de discursos de dominação e, em contrapartida, funcionam como posicionamentos que orientam estratégias de resistência.

O posicionamento cronotópico faz referência ao conceito de Bakhtin (2010) para tratar da representação do espaço nas formas narrativas. Assim, cronotopo indica o vínculo entre espaço e tempo na representação. Segundo Margaret Cohen (2006), a análise de Bakhtin sugere que a dimensão temporal envolve tanto a representação do tempo no romance quanto o tempo em que os eventos são narrados. O conceito abrange outros componentes da narrativa, como personagens e enredos associados a espaços específicos.

Cronotopos pós-coloniais, portanto, redimensionam essas relações, uma vez que antigas noções de vivência e experiência, além da noção de temporalidade na pós-modernidade, não mais correspondem às definições em que surgiram. Por exemplo, o cosmopolitismo pós-moderno é « quase necessariamente periférico » (Prysthon, 2014: 107). Nas grandes metrópoles periféricas ao redor do globo, percebe-se a tendência para “reescrever” o cosmopolitismo (vivência urbana) a partir do local. Nesses novos contextos, o que antes se imaginava como zonas separadas, como “Primeiro” e “Terceiro” mundos, passam a ter zonas de contato, territórios intermediários, interstícios, e, como salienta Prysthon (*op. cit.*), zonas de negociação entre mundos, uma perspectiva que se repete também nas metrópoles do norte. Homi Bhabha (1998) presume que nessas zonas se estabelecem conflitos, negociações e consensos que realinham definições tradicionais, e assim torna difuso os significados que ambicionam fixar um saber sobre a experiência e a alteridade.

O posicionamento cronotópico pós-colonial, além de abrir-se para a multiplicidade de espaços intermediários, requer também a compreensão de que os espaços periféricos são

<sup>2</sup> Tradução nossa. Texto no original: « [...] identities are markers of history, social location, and positionality, lenses through which to view the world. Rather than ethnocharacterological essences, identities are chronotopic positionings within social space and historical time, the place from which one speaks and experiences the world. ». (Stam & Shohat, 2016: 422)

marcados por uma “heterogeneidade multitemporal”. Prysthon (2014) cita García Canclini (1990, 1997) para discutir essa disposição na cultura latino-americana contemporânea, mas podemos refletir aqui nas possíveis convergências da “multitemporalidade” em outros espaços periféricos. Canclini observa que a modernidade, como condição vivida nas cidades, metrópoles, campos e nos países subdesenvolvidos, transcorre num trânsito temporal ininterrupto marcado pela hibridização e pela globalização. Desse modo, o crescimento desordenado e o multiculturalismo contextualizam a cena em que as metanarrativas históricas se esgotam, assim como as antigas crenças no “desenvolvimento coeso”. As experiências temporais reduzem-se para privilegiar “as conexões simultâneas no espaço” (Canclini *apud* Prysthon, 2014: 110).

As distâncias temporais reduzem-se de modo a conflugar descontinuidades, um aspecto importante na produção de identidades culturais pós-coloniais. Stuart Hall (1990) sustenta que a identidade cultural repousa sobre direções distintas da experiência. Por um lado, a identidade informa o compartilhamento de experiências históricas e códigos culturais. No caso do Caribe, essa experiência compartilhada implica, paradoxalmente, em uma “perda de identidade” decorrente da experiência histórica com o transporte forçado de pessoas e com a escravidão. A separação imposta aos corpos escravizados resulta nesta perda, remediada, em certa medida, pelo trabalho da imaginação, ou “redescoberta imaginativa”, através de diferentes manifestações artísticas e culturais. Esse trabalho é também um recurso de resistência e de reconstrução frente a traumas do passado, bem como a regimes de representação visual (cinema) *mainstream*, que tendem a colonizar o passado, através de distorções e estereótipos.

De modo semelhante à posição cronotópica, Hall (1990) também compreende as identidades como um posicionamento: « *posicionamento no interior das narrativas do passado* » (Hall, 1990: 225), o que implica ocupar um lugar imposto (o Outro do discurso dominante), e, no contexto pós-colonial, resistir a esse discurso e seus desdobramentos. As identidades culturais, assim, são produzidas em meio a essa posição e enfrentamento, que elaboram memórias, narrativas e fantasia.

Para Hall (*op. cit.*), as identidades caribenhas podem ser pensadas mediante um relacionamento dialógico entre similaridade/continuidade e diferença/ruptura. O autor explica essa característica através do paradoxo histórico: pessoas escravizadas de países e comunidades diferentes, de culturas distintas, foram “unificadas” pelo regime de escravidão, motor econômico do mundo ocidental. Esse dialogismo entre diferença e continuidade estabelece um circuito de significados, fragmentos e suplementos que fazem com que o “posicionamento”, a partir do qual poderíamos compreender as identidades, figure enquanto reposicionamentos, uma cadeia de sentidos sempre em movimento a produzir identidades não fixas.

As identidades caribenhas são marcadas pelas presenças africana, europeia e americana. Hall (*op. cit.*) sublinha a presença africana como local do reprimido (silenciado), cuja oclusão pelo discurso colonial instaura descontinuidades que dimensionam o pertencimento e a ancestralidade africana como recurso de elaboração do trauma passado e vínculo ao que Benedict Anderson (1982) teoriza como comunidade imaginada. A presença europeia introduz a questão do poder, a partir de elementos como exclusão, imposição e expropriação na constituição das identidades caribenhas. Por fim, a presença americana surge como solo, local ou território em que o deslocamento contínuo (migração) ocorre, conferindo à experiência caribenha um movimento incessante entre centro e periferia. Essa última presença confere à identidade uma propensão ao nomadismo, ao movimento e à migração. Esse traço torna-se um dos temas

que expressam o cinema caribenho, e que o sintoniza com outras cinematografias periféricas.

Andréa França (2006) discorre sobre as possibilidades de um cinema de resistência a partir da década de 1990, após as mudanças de paradigmas trazidas pelo Terceiro Cinema, ou “cinema periférico”, que, a partir da intervenção de diretores como Fernando Solanas, Octavio Getino, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Sanjinés e Sara Gómez, dentre vários outros, « remetia a uma geografia específica, a uma situação econômica de atraso e opressão que constituía a base sobre a qual nasceria uma arte política comprometida e transformadora » (França, 2006: 396). A exemplo da importância que Hall (1990) confere à “redescoberta imaginativa” para a produção de identidades caribenhas, o Terceiro Cinema, segundo a autora, também trabalha por meio de uma restituição, “pelo imaginário”, para conceber possibilidades para as periferias do capitalismo.

O cinema que deriva dessas intervenções deve, assim como o Terceiro Cinema o fez nas décadas de 1960 e 1970, fazer frente à normatização de imagens produzidas, por exemplo, por Hollywood e outras indústrias, que oferecem imagens « benevolentes e humanistas do mundo ». Essas imagens tendem a alienar sobre as relações de poder que sustentam e reinventam o patriarcado em simbiose com as explorações do capitalismo. França (*op. cit.*) sugere que o cinema de resistência, no esteio do Terceiro Cinema, se estabelece por meio do rompimento com imagens alienantes do cinema *mainstream*, e pode assim fomentar novas relações, com base na diversidade e na miscigenação como paradigmas para uma realidade mais igualitária.

Félix de Rooy, Fernando Pérez, Frances Negrón Muntaner e Luis Molina Casanova são importantes diretores que, na visão do crítico Ricardo Arribas, capturam na tela os potenciais emancipatórios da região a partir da noção de uma estética relacional (Hambuch, 2015). Essa estética deriva do conceito de Édouard Glissant (poética relacional) para pensar a cultura e a identidade caribenhas como um conjunto complexo e múltiplo de circunstâncias históricas, em constante processo de mudança.

## 2. Continuidades e discontinuidades entre presente e passado

O título original do segundo longa-metragem de Kareem Mortimer, *Cargo*, remete às continuidades entre presente e passado sobre a exploração de corpos negros. A comercialização de pessoas ressurgiu com o transporte de imigrantes haitianos situados como mercadoria, a ser descartada no mar, caso necessário, em embarcações que reeditam o horror do passado.

O filme de curta-metragem a partir do qual Mortimer desenvolveu o longa, *Passage* [Passagem] (2013), centra-se na travessia de imigrantes ilegais haitianos para a costa norte-americana, com destaque para a semelhança entre as condições de transporte do presente com os claustrofóbicos e insalubres navios negreiros do passado. Em *Passage* já está presente a conjunção de elementos a ser melhor explorada no longa: o entrelaçamento entre exploração, tragédia, gestos de solidariedade e esperança.

A cena de abertura, que ressurgiu quase ao final do filme, apresenta os contornos trágicos da crise humanitária em torno da imigração na atualidade. Cadáveres estendidos na faixa de areia são banhados pelo mar, a partir de uma visão panorâmica. Celiann (Jessica Geneus), personagem central, presente na travessia trágica próxima ao fechamento da narrativa, narra o seguinte: « Para onde vão as almas perdidas? É um alívio que existe nessa terra? Elas voam para os céus aos cuidados de um deus? Ou elas finalmente chegam ao destino que lutaram tanto para chegar, para que finalmente possam

estar em paz? »<sup>3</sup> (Cargo, 2017: 01:49:03). Almas perdidas, corpos condenados a arriscar tudo o que têm pela esperança de uma vida mais digna, enfrentam o horizonte de uma morte trágica, à espreita, uma rotina naturalizada pelo noticiário. No caso de não conseguirem chegar ao destino, aventa-se a paz final, como consolação.

Violet (Jamie Donnelly), a mãe de Kevin, bem representa a presença débil, mas persistente, do discurso colonial, quando comenta sobre a chegada da família às Bahamas: só havia pedras. A narrativa de empreendedorismo do colonizador, em detrimento e negação das populações que habitavam o local e daquelas trazidas à força para o trabalho braçal de construção, emana de uma personagem cuja memória se degrada, fazendo com que confunda o filho com um amante, o neto com um estranho. Nesse ponto, a narrativa fílmica sutilmente sugere a não sustentação de discursos como esse. A incapacidade de Kevin em elaborar o esfacelamento de narrativas como essa o conduz para uma cegueira trágica. Berneice (Persia White), a esposa amargurada de Kevin, explica esse tipo de cegueira: Kevin quer parecer maior do que é, sem medir as consequências desse desejo para os que estão a sua volta.

Kevin mergulha no mar do Caribe numa das cenas iniciais, momento em que ele aparece como pescador. Em seguida, ele, homem branco, eviscera um peixe para o espanto de uma criança negra. Ele a conforta presenteando-lhe com uma concha. A cena prefigura o encontro entre Kevin e Celianne, a imigrante haitiana que sonha com um futuro melhor para o filho. Kevin é capaz de gestos crus e insensíveis, mas também de gentilezas, de uma disposição para fomentar sonhos diante das asperezas do cotidiano.

Celianne e Kevin assemelham-se, em um primeiro momento, quanto aos esforços para oferecer aos filhos oportunidades futuras através da educação. Ambos enfrentam dificuldades para pagar as mensalidades escolares. No entanto, parece claro que, para Kevin, a grande dificuldade está em administrar os erros do passado e aproveitar os privilégios de classe e etnia que detém como bahamense. Já para a imigrante, o trabalho precário e mal pago e as péssimas condições de moradia na periferia de Nassau fazem do esforço obviamente maior, um obstáculo quase intransponível.

Os personagens bem sintetizam a relação dialógica entre similaridade/continuidade e diferença/ruptura que dinamiza as identidades caribenhas. Ambos vivem sob o legado do passado colonial, que torna a vida profundamente desigual em contextos periféricos do capitalismo. No interior desses contextos, há relações de poder que reescrevem a opressão racial do passado, como a exploração a que Kevin submete Mona (Sky Nicole Gray), a imigrante jamaicana cuidadora da mãe senil. Mona, além de ser submetida ao trabalho sem pagamento, sob a ameaça de ser denunciada às autoridades bahamenses por não estar autorizada a trabalhar no país, tem a casa saqueada por Kevin após o acidente em que ela é atropelada. Kevin também deixa a esposa acreditar que foi a cuidadora, e não ele, quem roubou as joias do quarto. A vulnerabilidade do corpo negro tem continuidade num contexto periférico e mestiço, reforçada pela crise da imigração.

A lógica da exploração também é reeditada em contexto periférico, mesmo quando não há distinção de cor entre antagonistas, como a chefe negra de Celianne, que afirma não querer ser confundida com a mãe de uma haitiana quando é chamada de *mama* pela garçonete. As interações entre a chefe bahamense e a empregada haitiana são breves na tela, porém, fica patente que as agressões verbais demarcam uma hierarquia com base no *status* econômico dos países, bem como no regime de exploração a que imigrantes estão submetidos. Contudo, talvez até mesmo por conta da indistinção racial entre as personagens, há uma cena de enfrentamento, quando Celianne rebela-se contra o *bullying* imposto pela chefe e deixa o serviço.

<sup>3</sup> Texto a partir das legendas com tradução de Bruno Freitas (Legendas ETC Filmes).

O filme aborda também novas formas de exploração do trabalho, próximas da escravização dos corpos no passado, e que, visto de maneira geral, não faz distinção de cor. Kevin foi bancário no passado e seus erros e escolhas fazem com que ele se torne devedor. A dívida com o banco leva-o ao trabalho com a pesca e, posteriormente, com o tráfico de pessoas. Esse tema certamente não é aprofundado na narrativa fílmica, mas a quase inviabilidade de livrar-se da dívida com o banco faz de Kevin um corpo branco escravizado no presente, situação que o envolve como um anti-herói trágico pós-colonial. Observa-se, de modo exemplar, a dinâmica entre passado e presente no território intermediário, região periférica em que mundos colidem criando “entre mundos”. Como Prysthon (2014) salienta, esse espaço, o entrelugar articulado por Homi Bhabha, aciona discursos de dominação que se deslocam indistintamente do que antes se convencionou pensar a respeito de um centro e uma periferia. A escalada trágica de Kevin pode ser pensada como recusa em ser dimensionado como outro.

### 3. Cronotopos na tela: espaços de horror e sobrevivência

Margaret Cohen (2006) destaca alguns cronotopos aquáticos que remontam aos primórdios das formas narrativas: água azul (mar aberto), água marrom (profundidade turva de um rio), água branca (efeito do choque das ondas no mar, demonstrando os perigos da força da natureza), a ilha (terra rodeada por água), a costa (zona de contato entre terra e mar), o navio ou embarcação (parte instável de “terra firme” que impele indivíduos sobre o mar). Segundo a autora, esses espaços possuem grande afinidade com o conceito de Bakhtin, uma vez que neles « o espaço é experimentado como movimento » (Cohen, 2006: 648). Essa noção de movimento, aproveitada para uma leitura do filme de Kareem Mortimer, situa bem a interlocução entre os horrores do passado, com cenas de sobrevivência, de afirmação da vida e de esperança. Com vistas a salientar esses dois pontos no filme, discutiremos brevemente os cronotopos do mar e da embarcação.

As primeiras imagens do filme mostram as profundezas do mar em que flutua um objeto, um colar, espécie de rosário, a indicar talvez um naufrágio, uma ausência, e, seguindo a narração em *voice-over*, a amarga constatação sobre o valor da vida tornada mercadoria: « Na vida, não recebemos o que merecemos, mas o que negociamos » (Cargo, 2017: 00:00:13). O mar do Caribe, espaço marcado pela transfiguração de corpos em mercadorias, importante ponto do Atlântico narrativamente associado com um momento primevo do capitalismo, dispõe-se no filme como imagem de fundo para a reflexão sobre o poder que se impõe aos corpos, expropria-se deles e os descarta, inflexível como uma força da natureza.

Esse mar, que figura inicialmente como espaço trágico e de ponderação sobre a pouca valia dos corpos-mercadoria, é também a profundidade na qual Kevin mergulha para retirar o sustento. Logo sabemos que o pescador está passando literalmente por um momento de descida: a pesca é o que restou para um ex-banqueiro, que, em algum momento, por ter sido flagrado traficando drogas, foi deportado dos Estados Unidos junto com a esposa. O que poderia marcar um recomeço, resvala com a inabilidade, e talvez não aceitação, em se readaptar diante de novas circunstâncias. Mesmo com dívidas e hipotecas, Kevin mantém o filho numa escola que não pode arcar com as mensalidades. O mergulho no mar e a descida às profundezas marcam o ponto em que o personagem se defronta com um deslocamento a situá-lo cada vez mais como despossuído, apesar das oportunidades e vantagens que sua cor, sexo e classe lhe concederam naquele contexto. Nas periferias do capitalismo, essas zonas de encontro, interstícios em que centro e

margem se misturam, apesar de toda a estrutura social altamente excludente, favorecem a dramatização dessa descida.

Além da metáfora para o deslocamento social do personagem, o mar figura como espaço de cenas trágicas. Antes do naufrágio, que abre e fecha a narrativa, durante o trajeto no qual Kevin conduz o grupo com Celianne, Anna (Dana J. Ferguson), amiga que a havia encorajado a sair de Nassau rumo aos Estados Unidos, adoece durante a viagem e é lançada ao mar. Apesar de o trajeto entre as Bahamas e a costa da Flórida ser relativamente curto, Anna repete o destino de milhares de vítimas do passado lançadas ao mar, seja porque estivessem doentes, como ela, ou para que seus algozes recebessem valores de seguro, fato histórico registrado em obras como *The History and Abolition of the Slave Trade* (1808), de Thomas Clarkson, ou em pinturas, como *The Slave Ship* (1840), de J. M. W. Turner, quadro inspirado pela obra de Clarkson. Ao mar, lançam-se os haitianos, forçados por Kevin quando este se depara com a polícia norte-americana. Dentre esses, Celianne, sua ex-amante, junto com o filho.

Logo após se conhecerem, Kevin leva Celianne a uma praia deserta, seu lugar secreto em Nassau. Ela não sabe nadar e, nessa ocasião, confia seu corpo ao amante. O mar, local de origem da vida, simboliza na cena tanto o erotismo entre os amantes nus, como no paraíso, quanto fundo para o sonho com uma vida mais plena existencialmente. Kevin instrui Celianne a flutuar na água, um tipo de leveza em meio à dura realidade de imigrante nas Bahamas, ao passo que ele tem a oportunidade de experimentar ser admirado e desejado, em contraste com a insustentável relação que mantém com a esposa. Posteriormente, quando Kevin desiste da relação com Celianne, ela retorna à praia, dessa vez com o filho, que também aprende a sustentar-se sobre as águas. Em contraponto às cenas trágicas descritas anteriormente, o mar aqui desponta como espaço de leveza, sensualidade e aprendizagem.

As embarcações a transportar os haitianos, de proporções diminutas em comparação com os navios negreiros, também funcionam como espaços para reencenar os horrores do passado. Enquanto porção de “terra firme” sobre o mar, a embarcação enfatiza a divisão de corpos em Nassau: na parte inferior, comprimem-se os haitianos, sentados no chão lado a lado, com dificuldades para respirar; na parte superior, os bahamenses (geralmente, apenas Kevin), que lucram em cima dos imigrantes. Em meio ao calor sufocante, enjoo e sede no interior escuro, o encarregado de “garantir a ordem”, de barrar qualquer tentativa de sublevação, é também um imigrante, uma figura semelhante ao que, no contexto escravocrata brasileiro, por exemplo, ficou conhecido como capitão do mato: um homem negro, cuja atribuição, era garantir que os escravos não fugissem, ou que fossem recapturados. Essa figura, que auxilia a deflagrar o horror quando arremessa Anna ao mar, furta os pertences da vítima e proíbe qualquer tipo de manifestação (o canto de Celianne), tem o mesmo destino de suas vítimas. Ele também é forçado a se lançar na água e junta-se, posteriormente, aos corpos estendidos na praia.

O filme também instiga uma interessante reflexão sobre posicionamentos cronotópicos em contextos periféricos. Os estrangeiros (jamaicanos, haitianos) são marcados como outro em Nassau. Em determinado ponto, quando conhece o local onde Celianne reside, Kevin observa que nunca havia estado naquele ponto da ilha. Ao que parece, o local abriga os imigrantes sem documentos que vivem na cidade. Local de moradias improvisadas, sem água encanada e repleto de lama, é um espaço que contrasta com a parte onde Kevin reside com a família. Outra observação é a de que ele, Kevin, por vezes, esquece de como aparenta. Apesar de a maioria dos bahamenses com quem interage ser negra, Kevin percebe-se diferente quando pisa na periferia da cidade. Celianne retruca que em Nassau nunca permitem que ela esqueça quem é, e que isso não é algo ruim. A

narrativa demarca os contornos da diferença que hierarquizam eu e outro enquanto bahamense e estrangeiro.

O outro, assim como em diversos contextos (centros e periferias), carrega o fardo do estereótipo e, por isso, acaba por expiar crimes que não cometeu. Berneice, quando reclama de Mona para Kevin, lembra que jamaicanos não são confiáveis, pois são conhecidos por roubar. Quando Kevin rouba as joias da esposa, Mona é imediatamente acusada do crime. Kevin, além de dever dinheiro para a cuidadora jamaicana, rouba o dinheiro que ela mantinha em casa, logo após ela sofrer um acidente.

Entretanto, Kevin, Berneice, Mona e Celianne, apesar das diferentes posições que ocupam em Nassau, são igualmente seres deportáveis em território norte-americano. O grande trauma para o casal bahamense, fato que determinou a insustentabilidade conjugal, foi a deportação devido ao envolvimento de Kevin com o tráfico de drogas. Essa espécie de alteridade reversa, em que o “eu” se descobre implicado como “outro”, é talvez um dos momentos-chave em filmes como *Bacurau* (2019), filme do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. Nesse filme, um casal brasileiro, cúmplice de mercenários norte-americanos, percebem-se distintos da população local, do nordeste brasileiro. Quando o casal verbaliza sua diferença em relação aos locais, e a suposta semelhança racial com os estrangeiros, torna-se alvo do riso do grupo, que compreendem etnia de forma completamente diferente de como os brasileiros pensam sobre essa marca. Essa alteridade tem contornos cômicos no filme brasileiro e trágicos no filme caribenho.

A narrativa filmica, portanto, ressalta a incapacidade dos personagens de se reconhecerem no interior de práticas discursivas que insere todos em um sistema de dominação do qual podem facilmente tornar-se vítimas. A manutenção de discursos hierarquizantes e opressores, herança do passado colonial, conduz a esse tipo de cegueira trágica, difícil de ser percebida e remediada em contextos em que a temporalidade (presente e passado) e o espaço (centro e periferia) hibridizam-se e, com isso, requerem uma crítica verdadeiramente abrangente e ética das práticas discursivas que hierarquizam corpos e identidades.

### Considerações finais

*Cargo* recorre a diversos elementos que conformam e problematizam as identidades no contexto caribenho, como a relação dialógica entre o passado colonial e o presente implicado numa periferia capitalista. O filme utiliza essa relação entre continuidades e ruptura a partir de cronotopos e de posicionamentos cronotópicos que tensionam a narrativa de modo a explorar os paradoxos e desdobramentos de uma multitemporalidade e de uma hibridização de categorias que se alteram continuamente nas periferias.

O protagonista descobre tardiamente sobre a alienação de discursos traiçoeiros, como o que afirma oportunidades, êxito e realização de sonhos para todos. Seu drama é não se reconhecer como possível alvo de práticas de dominação e subjugação que impõe ao outro (estrangeiro). O filme de Kareem Mortimer, assim como outras produções recentes que destacam a crise de refugiados no âmbito de uma crítica ao regime capitalista, como *Atlantique* (2019), dirigido por Mati Diop, é interessante por apresentar essa crítica contemplando a complexidade em que o espaço (inclusive nele, o desejo) se abre para elaborar identidades que colidem e se reconfiguram por meio de “alteridades reversas”, como a que observamos acima.

Procuramos destacar o espaço marítimo a produzir imagens que reeditam o horror do passado no presente. Nesse mesmo espaço, porém, o filme de Mortimer oferece contrapontos de vitalidade para os personagens, produzindo uma experiência nuançada

sobre as identidades culturais do Caribe e sobre as alternativas disponíveis para a vida. O mar caribenho agrega fronteiras diversas, em que a diferença cultural produz relações de poder que confundem uma separação estanque, por exemplo, entre opressor e oprimido. A noção de cronotopo em Bakhtin (2010), que vincula tempo e espaço na representação em formas narrativas, auxilia a discussão sobre a construção da narrativa fílmica, que apresenta um interessante panorama da diferença cultural no espaço mais amplo que engloba o Caribe. Bahamenses, haitianos e jamaicanos ocupam diferentes hierarquias na trama em Nassau, porém, em território norte-americano, tornam-se idênticos: seres deportáveis. No mar, as hierarquias ainda pesam, o necropoder orientado pelo lucro deflagra o horror, mas nesse espaço também se articula aprendizagem e desejo, esperança e alguma sorte. *Cargo* examina o legado da colonização e os efeitos da exploração econômica a partir de imagens que contrabalançam os estereótipos e clichês a que os grandes centros recorrem para dar conta de contextos periféricos.

## Referências

- Bakhtin, M. (2010). *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec.
- Bhabha, H. K. (1992). A Questão do “Outro”: Diferença, Discriminação e o Discurso do Colonialismo. Hollanda, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 177-203.
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cohen, M. (2006). The Chronotopes of the Sea. Moretti, F. (ed.). *The Novel*. vol. 2. New Jersey: Princeton University Press.
- França, A. (2006). Cinema de terras e fronteiras. Mascarello, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas/SP: Papirus. pp. 395-412.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. Rutherford, J. (Ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart. pp. 222-237.
- Hambuch, D. (2015). Caribbean Cinema Now: Introduction. *Imaginations* 6:2, December, 7. pp. 4-9.
- Prysthon, A. (2014). Teorizando o Terceiro Mundo: estudos culturais, pós-colonialismo, subalternidade. Oliveira, M. P., Pereira, M. M. S. & Carrascosa, D. (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA. pp. 99-118.
- Stam R.; Shohat E. (2016). Critical Ethnic Studies, Identity Politics, and the Right-Left Convergence. Nada, E., et al. (Eds.). *Critical Ethnic Studies: A Reader*. Durham: Duke University Press. pp. 416-434.

## Filmografia

- Mortimer, K. (Produtor & realizador). (2017). *CARGO* [Prime Video]. Bahamas: Best Ever Film Production Company.