

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOCISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIANA ANGELITO BESSA DE SOUZA

MULHERES NOS CINEMAS AFRICANOS: AS DIFERENTES FORMAS DE SE VER
MULHER EM ÁFRICA PRESENTES EM *MOSSANE* E *ATLANTIQUE*



Niterói
2022

MARIANA ANGELITO BESSA DE SOUZA

MULHERES NOS CINEMAS AFRICANOS: AS DIFERENTES FORMAS DE SE VER
MULHER EM ÁFRICA PRESENTES EM *MOSSANE* E *ATLANTIQUE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D278m De Souza, Mariana Angelito Bessa
Mulheres nos Cinemas Africanos : As diferentes formas de se
ver mulher em África presentes em Mossane e Atlantique /
Mariana Angelito Bessa De Souza ; Fabián Rodrigo Magioli
Núñez, orientador. Niterói, 2022.
102 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.14213360733>

1. Cinemas Africanos. 2. Safi Faye. 3. Mati Diop. 4.
Análise Fílmica. 5. Produção intelectual. I. Núñez,
Fabián Rodrigo Magioli, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **MARIANA ANGELITO BESSA DE SOUZA**, na forma em que se segue:

Aos nove dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **MARIANA ANGELITO BESSA DE SOUZA** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador-UFF), Eliany Salvatierra Machado (UFF) e Juscielle Conceição Almeida de Oliveira (UAlg/FFLCH-USP). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: “Mulheres nos cinemas africanos: as diferentes formas de se ver mulher em África presentes em *Mossane e Atlantique*”. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta a maturidade crítica em uma pesquisa de um tema relevante, ao discutir aspectos candentes a partir da diversidade dos cinemas africanos a partir da análise de dois filmes feitos por cineastas mulheres, com protagonistas mulheres. A banca também estimula a continuação dos estudos em pesquisas futuras.

Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA (X) NÃO APROVADA ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fabián Rodrigo Magioli Núñez, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador - UFF)

Profa. Dra. Eliany Salvatierra Machado (UFF)

Profa. Dra. Juscielle Conceição Almeida de Oliveira (UAlg/USP)

Agradecimentos

Acredito que quando uma mulher, mãe, latino-americana, mestiça, de classe média, consegue se dedicar à uma pós-graduação, numa universidade pública, durante a primeira infância de sua filha, é porque há muito o que agradecer. Essa dissertação trata também sobre as diversas formas como as mulheres “terceiro-mundistas”, racializadas, expostas à maternidade compulsória, acabam se afastando de seus desejos, suas vontades profissionais e acadêmicas. Porque o que se espera de uma mulher nas sociedades patriarcais ocidentalizadas é que cumpra horas como cuidadora - da criança e do lar – e possibilite que os homens conquistem boas possibilidades na carreira, seus sonhos, seus desejos.

Se hoje eu pude escrever as páginas que se seguem - estando eu também na periferia do ocidente, sendo mãe, dependendo de políticas públicas de incentivo à pós-graduação e ao cinema - é graças ao esforço de muita gente, além do meu próprio. O tempo e as atividades de pesquisa foram sempre equilibradas ao silencioso trabalho da maternidade e ao esforço de me sustentar financeiramente com trabalhos complementares, tendo em vista à crise sanitária e financeira que se deram durante o processo de escrita do presente texto. Se agora o concluo, à despeito das adversidades, é porque não o concluo sozinha. O concluo principalmente com a ajuda de minha filha, Iúna, que é a primeira imagem que eu vejo ao acordar e quem me dá forças para escrever já com os olhos ardendo pelo cansaço das noites mal dormidas (muitas vezes, à ela também dedico o insucesso das noites de sono). Além da pequena mulher que pari, agradeço também à grande mulher da onde eu vim e toda a minha linhagem familiar de mulheres que sempre me evocou muita força e muita coragem. Também ao pai da minha filha, agradeço pela dedicação com a pequena para que eu pudesse estudar, escrever, trabalhar e todas as coisas que me propus à fazer e obtive apoio e a divisão justa dos afazeres com nossa rebenta. Pelo mesmo motivo, agradeço a toda rede de amigas, avós e avôs, todos que se propuseram a ser apoio quando eu tive que estar ausente.

A possibilidade de ingressar como mestranda no PPGCine - UFF, em 2019, só um ano depois do nascimento da minha filha, foi uma janela de onde eu pude voltar a ver a pesquisa acadêmica e os estudos sobre africanidade, temas que sempre foram relevante para mim, desde antes da maternidade. Ao retornar a pesquisa e a estudar cinema, pude, então, retornar à mim mesma, minhas vontades e percepções que tive durante a graduação de cinema, na

mesma Universidade. Gostaria muito de agradecer, portanto, todas as pessoas que me foram companhia nessa jornada, desde os professores, alunos e funcionários do Departamento de Cinema e Vídeo, do IACS e da Universidade Federal Fluminense como um todo. A Fabián Núñez, meu profundo agradecimento pela orientação, que além de muito cuidadosa e paciente, foi certa me indicando pontos de relevância da pesquisa, bem como me ajudando a encontrar o recorte mais adequado. Agradeço também à Marina Berthet e Marina Tedesco pela participação na banca de qualificação, que foi realmente um divisor de águas na pesquisa, bem como o esforço das duas pesquisadoras para que eu tivesse acesso a livros que foram fundamentais para a escrita da dissertação. Agradeço muito o esforço e a confiança, portanto, de tantas pesquisadoras, pesquisadores, professores, professoras, cineastas e toda sorte de pessoas que contribuíram para que esta pesquisa fosse possível. Meus agradecimentos e respeitos aos que vieram antes e trilharam estes mesmos caminhos que agora eu caminho.

RESUMO

Esta investigação se foca na participação de mulheres nos cinemas africanos. Baseia-se em um panorama geral dos cinemas africanos no feminino, seguida de uma análise de dois filmes feitos por mulheres de genealogia africana, mas que tem entre si uma importante lacuna temporal. Através da análise da narrativa de *Mossane* (Safi Faye, 1996) e *Atlantique* (Mati Diop, 2019), percebemos como há em percurso uma mudança na forma como a mulher africana se vê e é vista através dos filmes. Essa mudança diz respeito também à uma transformação global a respeito da forma como socialmente se vê uma jovem mulher negra. A partir destes dois filmes, percebe-se como se ampliou o leque de possibilidades de se representar o destino de mulheres racializadas.

Palavras-chave: Cinemas Africanos; Safi Faye; Mati Diop.

ABSTRACT

This investigation focuses on the participation of women in African movies. It is based on an overview of African cinemas in the feminine, followed by an analysis of two films made by women of African origin that have an important time gap between them. Through the narrative analysis of *Mossane* (Safi Faye, 1996) and *Atlantique* (Mati Diop, 2019), we perceive an ongoing change of the way in which African women see themselves and are seen through cinema. This change is also about a global transformation regarding the way a young black woman is socially seen. From these two films, one can see how the range of possibilities for representing the fate of racialized women has expanded.

Keywords: African Cinemas; Film Analysis; Women Directors.

Lista de Imagens

Figura 1: *A negra de...*, de Ousmane Sembène

Figura 2: *Mooladé*, de Ousmane Sembène

Figura 3: *Madame Brouette*, de Moussa Sene Absá.

Figura 4: *Nha Fala*, de Flora Gomes

Figura 5: *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo

Figura 6: *Sambizanga*, de Sarah Maldoror.

Figura 7: *La nuit de la vérité*, de Fanta Régina Nacro.

Figura 8: *Entre Eu e Deus*, de Yara Costa.

Figura 9: *Rafiki*, Wanuri Kahiu.

Figura 10: Plano inicial de *Mossane*

Figura 11: Ritos religiosos em *Mossane*.

Figura 12: *Mossane* na cerimônia de confirmação da união.

Figura 13: *Mossane* é carregada por sua família.

Figura 14: Ada caminha pelas ruas de Dakar.

Figura 15: A jovem incorporada por um dos rapazes que morreu no mar.

Figura 16: *Inserts* do mar em *Atlantique*.

Figura 17: Os Pangools em *Mossane*.

Figura 18: *Mossane*

Figura 19: Ada

Figura 20: Ada no momento de transformação da personagem.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – Mulheres nos Cinemas Africanos	18
1.1 Delimitando o tema	18
1.1.1 Os cinemas africanos e as dificuldades conceituais	18
1.1.2 Filmes africanos com protagonismo de mulheres	25
1.2 Realizadoras africanas	34
1.2.1 As primeiras gerações de cineastas africanas	34
1.2.2 A participação de mulheres no cenário atual	39
Capítulo 2 – Análises Fílmicas	48
2.1 Mossane	48
2.1.1 Safi Faye	48
2.1.2 Análise fílmica	49
2.1.3 Desdobramentos	53
2.2 Atlantique	59
2.2.1 Mati Diop	59
2.2.2 Análise fílmica	61
2.2.3 Desdobramentos	66
Capítulo 3 – Diálogos entre os filmes e correlações teóricas	72
3.1 Paralelos entre os filmes	72
3.1.1 Encontros entre as narrativas	72
3.1.2 Sobre as personagens	77
3.1.3 Finais distantes	81
3.2 Conexões teóricas	84
3.2.1 Questões sobre autoralidade e colonialidade	84
3.2.2 Qual é a melhor lente epistemológica para ler os filmes?	86
Considerações Finais	92
Referências Bibliográficas	97
Filmografia	102

“Algumas memórias são presságios.”

Ada em *Atlantique*, de Mati Diop.

Introdução

Datam do último século os primeiros livros publicados a respeito dos cinemas africanos. As primeiras publicações sistematizadas sobre o tema, escritas em língua inglesa, são da década de 1990. Os livros *African cinema: politics and culture* de Manthia Diawara foi lançado em 1992 e *Black African cinema* de Frank Ukadike foi lançado em 1994. Na mesma década, em 1996, estreou o *Mossane*, primeiro longa-metragem de ficção da Safi Faye, expoente diretora senegalesa - ainda que o filme tenha sido rodado no final da década anterior. Se no fim do século XX, os cinemas africanos estavam começando a se solidificar enquanto linguagem e campo teórico (FERREIRA e NAFAFE, 2020, p. 48), contemporaneamente já se tem claros indícios que as cinematografias africanas se consolidaram na indústria cultural do terceiro milênio. Um exemplo é o longa-metragem *Atlantique*, de 2019, dirigido por Mati Diop – que também tem origem senegalesa mas é nascida na França. O filme teve um percurso atípico, tendo sido premiado no Festival de Cannes mesmo sem ter passado nos cinemas do mundo, pois foi adquirido pela Netflix logo que ganhou o Prêmio do Júri (o filme só foi aos cinemas comerciais na França) (ESTEVEVES, 2020, p.132). Os dois filmes foram feitos por mulheres de genealogia africana e tiveram um percurso exibidor que inclui os maiores festivais do mundo. De forma interessante, os filmes se conectam através da narrativa, pois partem de um mesmo pressuposto: mulheres que tem o casamento decidido pela comunidade e são prometidas a um homem, mas desejam ter outro par. As duas obras têm linguagens e recursos distintos, mas trabalham a representação das subjetividades de duas jovens africanas e suas paixões e limitações. A pergunta que fica é: como está lacuna temporal, entre um filme e outro, vai construir narrativas diferentes a partir de formas distintas nas quais a mulher africana é vista e representada?

A pesquisa tem como objetivo pensar os cinemas africanos fazendo um recorte de filmes nos quais a narrativa parta de uma personagem-mulher. Interessa-nos pensar como as mulheres africanas são representadas dentro do cinema do continente. A problemática se centra em entender dois pontos em pontos em particular: 1) como a diferença de tempo entre as realizações e as diferenças entre as realizadoras se faz ver nos filmes; 2) qual seriam as epistemologias mais indicada para ler as obras e como elas podem ser relacionadas aos estudos de gêneros e suas diferentes problematizações. Sendo uma investigação que se funda no campo teórico do cinema, mais particularmente no eixo dos cinemas feitos em África, nosso principal arcabouço teórico

serão as bases epistemológicas dos estudos de cinema. No entanto, a ideia é criar correspondências com epistemologias que se fazem urgentes no atual cenário sociopolítico.

De maneira objetiva, a pesquisa busca, num primeiro momento: delimitar as dificuldades de se categorizar o que são os cinemas africanos; mapear formas de representação e marcas de representatividade de mulheres africanas nos filmes; estruturar as análises narrativas dos longas-metragens *Mossane*, de Safi Faye, e *Atlantique*, de Mati Diop, e estabelecer uma análise comparativa entre os filmes, percebendo como as narrativas partem de um mesmo pressuposto para culminar em finais bem distintos.

Os dois filmes a serem analisados pertencem aos cinemas africanos e têm como protagonistas personagens femininas jovens e que são atravessadas por opressões nas quais o seu gênero de nascimento importa. São longas-metragens que trazem na narrativa jovens africanas que passam pela supressão das suas vontades, mas através de narrativas bem distintas – cujas estruturas versam também sobre a diferença temporal entre as obras. Sobretudo, nos interessa pensar como uma narrativa pode ser considerada o desdobramento da outra, a medida em que partem de uma mesma premissa – a questão do casamento arranjado e “obrigatório” - e se enveredam por tramas distintas. As obras apontam, através da narrativa, que houve uma mudança na maneira como se vê e como se pensa a mulher africana com o passar do tempo.

A composição entre filmes e textos se dá na tentativa de costurar diferentes conceitos, trazendo um índice de interdisciplinaridade que é muito caro à esta pesquisa. Pensando de modo mais amplo, a pesquisa também intenciona tensionar as fronteiras de representatividade, lugar de fala e os lugares ainda pré-definidos nas divisões de trabalho no audiovisual, onde as mulheres muito comumente estão frente às câmeras, mas raramente são convidadas a estar atrás das câmeras. Entender os filmes analisados como trampolins para fazer saltar ideias sobre o audiovisual e suas relações com questões de gênero, raça, política e cultura.

É importante ressaltar que o caminho que aqui será trilhado se dá graças ao empreendimentos de pesquisas outras dentro do escopo das mulheres nos cinemas africanos. Destaca-se o livro *Women in African cinema: beyond the body politic* (Routledge, 2019) de Lizelle Bisschoff e Stefanie Van de Peer. Da mesma forma, a pesquisadora Betti Ellerson com sua publicação *African women in cinema* e os escritos no *blog* homônimo também são grandiosas referências na área. No Brasil, as pesquisas de Carolin Overhoff Ferreira e Janaína Oliveira também confluem para a participação de mulheres nos cinemas africanos e são de

suma importância para esta investigação. Num olhar mais panorâmico, autores como Frank Ukadike, Manthia Diawara, Olivier Barlet, Beatriz Leal Riesco, Mohamed Bamba, Carmen Lúcia Tindó Secco, Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira também abriram muitas portas conceituais no ambiente dos cinemas africanos.

Apontamentos sobre gênero e linguagem

A partir do fato que a pesquisa se baseia num recorte de gênero, é importante pontuar algumas questões. Quando colocamos o conceito de mulheres no centro da problematização da pesquisa, não temos como parâmetro uma noção biologizante sobre a expressão. Melhor dizendo: mulher, para a pesquisa, é quem se entende como mulher. Não é uma questão do sexo de nascimento mas sim de como a pessoa se entende socialmente. Por conta disso, durante o texto não traremos delimitações específicas sobre estarmos falando de mulheres *cis* ou *trans*. Estaremos sempre nos referindo de maneira ampla à quem, dentro de seu entendimento individual, se considera uma mulher. No entanto, a respeito desta questão, a pesquisa não encontrou filmes sobre transsexualidade ou diretoras que se identifique como mulheres transsexuais ou não binárias. Sabemos que as temáticas de gênero e sexualidade é complexa no continente africano, onde muitos países ainda proíbem a homossexualidade e a transsexualidade por questões culturais e religiosas¹.

Esse posicionamento *não biologizante* se baseia no pensamento da socióloga Oyèrónké Oyewùmi materializado na obra *A invenção das mulheres* (Bazar do Tempo, 2021), livro no qual a autora expressa a não universalidade do conceito de gênero como é entendido no Ocidente. Oyewùmi aborda o fato de que na cultura iorubá não há uma definição do que é ser mulher que seja ligada ao corpo, ou seja, que tenha uma perspectiva biológica de gênero. Oyèrónké Oyewumi é uma pesquisadora nigeriana, oriunda de uma linhagem tradicional iorubá, que vivenciou a cultura iorubana de forma muito aproximada, pois seu pai ascendeu ao trono de uma unidade política oyó-iorubá. A pesquisadora optou por se formar em ciência política e desenvolveu uma importante pesquisa associando estudos de gênero a perspectivas africanas. Nestes estudos, percebeu como, diferente do Ocidente onde a característica biológica definia gênero, nas sociedades iorubás o gênero não era dado por um determinismo biológico

¹ Para mais informações sobre o tema, ver: WEBER, Douglas Ribeiro. Valores africanos e homofobia de estado em África: a Lei Anti-Homossexualidade do Uganda como estudo de caso. 2019.

(OYEWUMÍ, 2021, p. 19). Ainda que os filmes trabalhados não sejam do escopo cultural iorubá, entendemos que o pensamento de Oyèrónké Oyewùmi pode nos auxiliar a pensar questões de gênero dentro das sociedades africanas. Nas associações ocidentais, corpos físicos são sempre corpos sociais, enquanto que em muitas sociedades africanas os corpos físicos não dizem respeito à uma projeção ou uma hierarquização social. A diferença fundamental é que nas sociedades iorubás, antes da instalação forçada dos valores ocidentais, a identidade estava ligada a uma natureza situacional (OYEWUMÍ, 2021, p. 20), onde o sujeito reflete o que vive e com quem se relaciona. Já nas construções de identidade do Ocidente, tem uma natureza essencializada, onde um sujeito vai performar características de acordo com seu tipo anatômico.

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos do “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. (...) O termo “cosmovisão” que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. (OYEWUMÍ, 2021, p. 28-29)

O *ocularcentrismo*, apontado pela autora, é também fundamental para a consolidação das artes visuais e do cinema². Percebe-se, então, que o mesmo centramento no olhar que condicionou estereótipos de gênero nas sociedades ocidentais, funda também a cultura das imagens e a prática cinematográfica. Não à toa, o cinema serviu-se também da cultura dos estereótipos de gênero e reafirmou valores ligados ao dualismo de gênero e o entendimento de que o que se configura gênero é o sexo biológico.

É importante dizer que esta pesquisa não tem a pretensão de trazer esse debate de maneira aprofundada. Por ser uma investigação do campo do cinema, mais especificamente dos cinemas africanos, a intenção é pensar, na medida do possível, como pessoas que se entendem enquanto mulheres se autorrepresentam no cinema africano. Em última análise, ainda que a pesquisa interseccione o estudo dos cinemas africanos com um debate de gênero, a força motriz da pesquisa são os filmes e não os estudos de gênero. Porém, de certa forma, algumas discussões sobre gênero se darão no segundo e no terceiro capítulo.

² Ver VIEIRA, João Luiz. *O olhar e o corpo: aprendendo com Foucault*. Práticas Pedagógicas na Pós-modernidade.

Estrutura do texto

Essa investigação tem uma forma metodológica híbrida e será empreendida de diferentes formas dependendo do momento da pesquisa. Num primeiro momento, tem um caráter quantitativo, pois se interessa em mapear filmes africanos com temas que tratem sobre mulheres, sejam através das personagens ou da direção. Num segundo momento, quando se trabalharão as análises filmicas, a pesquisa é feita de forma qualitativa, pois irá analisar especificamente os filmes selecionados e a forma como suas narrativas conversam. E, em última análise, se trata de uma análise teórica que irá fazer dialogar os filmes com algumas epistemologias que podem servir de apoio para levantar algumas questões sobre as obras. Por fim, o encontro entre as obras de Safi Faye e Mati Diop pode ser o ponto de partida para analisar filmes africanos, feitos por mulheres e que projetam questões sobre a subjetividade de mulheres jovens africanas, sujeitas a um engendramento opressivo interseccional e situadas socialmente na periferia do Ocidente.

No primeiro capítulo desta dissertação, trataremos das genealogias dos cinemas africanos. Os primeiros filmes, como foram se formando as principais cinematografias, principais realizadores e realizadoras, assim como o caráter difuso e transnacional da estruturação do termo “cinemas africanos”. Serão expostos alguns filmes com protagonismo feminino, para iniciar a discussão sobre narrativas e personagens que se dará no capítulo seguinte. Também se empreenderá, ainda no capítulo inicial, um panorama com as principais realizadoras mulheres, tanto da primeira geração de cineastas africanas quanto as principais diretoras da contemporaneidade. Optamos por fazer uma apresentação mais abrangente sobre os cinemas africanos e as principais diretoras, com o intuito de aprofundar melhor na análise dos filmes e seus desdobramentos.

Portanto, no segundo capítulo serão feitas as análises filmicas. Por ordem cronológica, o primeiro filme a ser analisado é *Mossane*. É feito, previamente, um resumo biográfico da diretora, seguido da análise da narrativa do filme. Posteriormente, são elencados alguns pontos a respeito do filme que são relevantes para o entendimento do mesmo. Como, por exemplo, acontecimentos que se sucederam após a produção do filme, a recepção, bem como declarações da diretora a respeito da produção. Igualmente, com *Atlantique*, a análise vem acompanhada da biografia da diretora e de algumas páginas com discussões e desdobramentos sobre o filme. Nos dois casos, as questões que surgem são ligados à narrativa e também à recepção dos filmes pelo público e crítica.

Por fim, no terceiro capítulo, se dará o encontro e a análise conjunta das duas narrativas, seus pontos de intercessão e distanciamento. Serão elencados pontos importantes que os filmes têm em comum, o quanto as narrativas partem de um mesmo lugar e tomam diferentes rumos. As mais notáveis diferenças entre as obras também serão expostas e se fará uma análise comparativa dos filmes tendo como ponto de partida as protagonistas. O texto, por fim, indaga qual seria a melhor epistemologia para se trabalhar questões de gênero em relação aos filmes, visto que este é o principal desafio desta investigação: conjugar o estudo dos cinemas africanos com as problemáticas de gênero. Nas considerações finais, o tom científico dá lugar ao relato pessoal da pesquisa, convidando o leitor a saber mais sobre a intimidade da construção deste texto, que perpassou também um tempo, um lugar e um corpo específico.

A escolha de conjugar o estudos dos cinemas africanos com o debate de gênero parte, claro, da própria narrativa dos filmes – visto que tanto *Mossane* quanto *Atlantique* evocam questões sobre mulheridade – mas também de uma vontade de trazer à luz o trabalho de mulheres cineastas africanas. Dar enfoque e visibilidade à estes filmes é o grande impulso desta pesquisa.

Capítulo 1 – Mulheres nos Cinemas Africanos

1.1 Delimitando o tema

1.1.1 Os cinemas africanos e as dificuldades conceituais

Segundo o pesquisador inglês Roy Armes, “não existe um conjunto de obras que possa ser chamado de cinema africano” (ARMES, 2014, p. 19). Isto porque não há um conjunto - único - que possa ser denominado como tal. Existem filmes africanos filmados fora de África, bem como filmes filmados em África que não são africanos. Dois exemplos são *Africa sur Seine* (1950), dirigido por Mamadou Sarr e Paulin Soumanou Vieyra, considerado o primeiro filme africano que curiosamente foi filmado em Paris (pois não obteve autorização para filmar em África por conta do colonialismo); e toda a filmografia de *Tarzan*, que tem como cenário o continente africano, mas reafirma valores coloniais e heranças racistas - e que não é associado aos cinemas africanos. Esta falta de limites conceitual é, por vezes, uma dificuldade; mas, por outro lado, também resguarda uma especificidade deste campo, onde se delimita através da característica “africano” um espectro muito mais amplo de filmes do que os que geograficamente se situam no continente.

África é um continente geograficamente amplo e socio-culturalmente muito diverso. O legado do colonialismo está em tudo: as divisões dos estados-nações (visto que o continente foi fatiado pelas nações imperialistas); questões étnicas complexas (problemas ligados a árabes e não árabes e entre muçulmanos e cristãos, por exemplo); e questões raciais (como a problemática formação da população branca na África do Sul). Houve guerras e ditaduras que afastaram artistas, críticos e intelectuais e fizeram contingentes de pessoas migrarem. Então, o campo do audiovisual africano também reflete essas questões.

Na época em que o cinematógrafo chega em África (Argélia e África do Sul: 1896, Marrocos e Tunísia: 1887; Nigéria: 1903), o continente tinha acabado de receber as punhaladas dadas pela conferência de Berlim (1894 e 1895) na qual a Europa repartiu a África e decidiu que ali se dariam seus novos impérios (ARMES, 2014, p. 20). As primeiras produções cinematográficas locais se dão quando essa relação colonial se desfaz, graças às revoluções. O que é considerado o primeiro longa-metragem feito em África foi rodado no Egito em 1910. Em 1922, o Egito se torna independente formalmente e os primeiros filmes

pós-independência são feitos em meados de 1920. Na metade do século passado, quando as colônias francesas conquistaram independência, logo fundaram seus centros nacionais de cinematografia, inspirados no centro cinematográfico francês.

No entanto, os primeiros filmes feitos em África não foram realizados por pessoas do continente (ARMES, 2014, p. 21). No Egito, os primeiros realizadores eram exilados cosmopolitas que moravam no Cairo e em Alexandria. Na África do Sul, o primeiro filme produzido foi por uma empresa anglo-americana. Na Nigéria e Marrocos, os primeiros filmes são de diretores europeus e estadunidenses. Aos poucos, o lugar de direção foi sendo assumido pelos africanos. Na maioria dos países do continente africano, o cinema se consolida depois da independência e da instauração de novos governos. Destes, muitos irão investir no fomento do audiovisual local. Alguns desses países eram socialistas e tiveram investimento da União Soviética e de Cuba e parte desse dinheiro foi empregado no setor audiovisual (BAMBA, 2011, p. 4).

O professor Mohamed Bamba foi pesquisador na Universidade Federal da Bahia e movimentou muitas ideias dentro do campo da recepção de filmes africanos no Brasil. Nascido na Costa do Marfim, teve o desenrolar da sua carreira acadêmica no Brasil, tendo passado por diversas universidades em nosso país. Centralizou em sua pesquisa a análise dos cinemas africanos como objetos de discurso e produziu muitos textos a respeito do tema. Em seu artigo *O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural*, o autor traz importantes reflexões a respeito das origens dos cinemas feitos em África. Este foi um capítulo da publicação *África*, pertencente à coleção organizada por Alessandra Meleiro, *Cinema mundial contemporâneo* (Papirus, 2018). Posteriormente, Bamba e Meleiro organizaram um livro juntos sobre cinemas africanos, intitulado *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos* (Edufba, 2012).

No artigo citado acima, Mohamed Bamba faz uma genealogia dos cinemas africanos que, na época, acabavam de completar oitenta anos (BAMBA, 2008, p. 216). De início, o autor já cita a dificuldade das produções africanas, que não têm políticas públicas de incentivo e a escassez das pesquisas e críticas (que são tão poucas quanto os filmes). Apesar das dificuldades, segundo Bamba (2008, p. 216), o cinema em África se faz graças às individualidades e nasce, por isso, plural. Os filmes africanos estão sobrevivendo à duas forças antagônicas: a liberalização da economia mundial e as políticas de dominação cultural encabeçada pela França e a União Europeia. Ainda que os filmes africanos feitos logo após as

independências - que é o marco inicial destes cinemas - sejam nacionalistas, os filmes contemporâneos dependem do capital internacional.

De acordo com Mohamed Bamba (2008, p. 219), ainda que o Egito tenha inaugurado a experiência da produção (1928) quanto da exibição (1896), os primeiros filmes foram feitos por europeus que moravam na região. Em 1953, essa prática se torna proibida, com a revolução que instaurou a República do Egito.³ Depois da revolução, o Estado tinha poder sobre todas as cadeias de produção. Portanto, o filme que é considerado, de fato, o primeiro filme africano é *Africa sur Sene*. No filme, uma voz fala na primeira pessoa de suas experiências enquanto pessoa africana na diáspora. Os autores, Paulin Vieyra e Mamadou Sarr, conseguiram trazer questões sobre a diferença entre a infância na África e atualidade na França, em “trocar o sol por névoa”.

São muitos os atributos de pioneirismo concedidos ao filme, tanto em inaugurar esse olhar audiovisual orientado por artistas africanos quanto em lançar mão da discussão sobre a migração de jovens africanos para Europa. Existe uma vontade de trazer para si o olhar e talvez esta seja a força motriz do filme e, posteriormente, dos filmes feitos no continente africano.

Ainda no período colonial, especificamente nas colônias britânicas havia um projeto chamado *Bantu Educational Cinema Experiment*, idealizados pelos ingleses Notcutt e Latham. Os criadores do projeto costumavam dizer que os “jovens africanos inteligentes” poderiam até ser treinados para funções técnicas, mas jamais produziram seus próprios filmes (ARMES, 2014, p. 22). Alguns anos depois Paulin Soumanou Vieyra - que nasceu no Daomé (que corresponde hoje à região do Benim) mas viveu e trabalhou no Senegal - se formou em cinema em Paris. De acordo com a legislação francesa, isso não lhe dava o direito de filmar na África, portanto, realiza com Mamadou Sarr, o *África Sur Sene*, que foi filmado em Paris, imitando algumas regiões da África em alguns trechos do filme. Historicamente são cerca de 6000 filmes africanos, realizados por 1253 cineastas de 37 países (ARMES, 2014, p. 23)⁴. O que aponta o quanto a fala de Notcutt e Latham era totalmente infundada e inconfundivelmente racista.

³ Em 1952, um grupo progressista e nacionalista comandado por Gamal Abdel Nasser derruba a monarquia egípcia e inaugura uma república. Também conhecido como “Revolução Nasseriana”.

⁴ Contagem de 2014.

Atualmente, existe uma dificuldade dentro do campo de classificar estes cineastas. A nacionalidade seria o modo mais “recorrente” de agrupá-los. No entanto, existem muitos cineastas que nasceram em diáspora e há também diretores estrangeiros que migraram para África, dificultando ainda mais a equação. Uma forma conhecida de se classificar os cinemas africanos é através da língua oficial, formando-se, portanto, os cinemas anglófonos, francófonos, lusófonos, etc. No entanto, essa organização acaba por reproduzir parâmetros coloniais. As dificuldades de definição dos cinemas africanos foram se acentuando ao longo do tempo. Isto porque nos anos 1960 existiam muitas iniciativas relativas ao cinema estatal, mas entre 1960 e 1980 isso foi se deteriorando.

Ninguém poderia prever nos anos 1960 que os filmes da primeira geração de africanos nascidos pós a independência fariam parte, em muitas regiões da África, de um cinema de exílio. Quase todos os jovens cineastas da África Francófona, sejam eles magrebinos ou subsaarianos, foram treinados em escolas europeias e vivem, hoje, em Paris ou em Bruxelas. (ARMES, 2014, p. 27-28)

Mohamed Bamba (2008, p. 221) divide os cinemas africanos em três gerações de cineastas: os cineastas do período das independências (1960-1980), que filmaram as transições entre mundos colonial e pós-colonial – Ousmane Sembène, Paulin Vieyra, Med Hondo, etc - ; os do período de desencanto pós-independências (1980-1990), que filmaram as desilusões políticas do mundo pós-colonial, revelando uma aprendizagem com a primeira geração – Soulaymane Cissé, Djibril Diop Mamberty, Gaston Kaboré, etc - ; e os cineastas da diáspora, realizadores que vivem em diáspora e pretendem fazer filmes africanos, filmam temas como migração, mestiçagem e revelam um olhar mais ocidental - : Mahamat Saleh Haurun, Mati Diop, entre outros. Conforme afirma Bamba (2008, p. 221), os da primeira geração colocam suas negritudes a frente da prática como realizador, enquanto os da terceira se dizem primeiro cineastas do que africanos.

Existem milhões de norte-africanos na França e aos poucos essas pessoas vão reivindicando um espaço sociocultural próprio. São uma geração marcada pelo preconceito religioso e racial, que vivem entre dois mundos. Por tal, alguns cineastas magrebinos se consolidaram no cenário audiovisual internacional, como Abdel Kechiche, Yamina Benguigui, Rachid Bouchareb e outros (BAMBA, 2008, p. 224). A indústria cultural francesa tem uma relação direta com o audiovisual africano, não só pelos cineastas que são agentes dessa fusão, quanto pelos modos de financiamento que a França oferece a cineastas africanos.

O investimento e participação de empresas europeias foi e é presente nos cinemas africanos. Renomados cineastas africanos fizeram filmes com investimentos de empresas estrangeiras e a grande maioria dos filmes africanos só foi e é possível graças às políticas públicas culturais da França. Isto porque, independente do país de origem, todo filme que recebe financiamento francês é considerado “francófono” e contribui para o status da França de ser protagonista na cena cinematográfica internacional (ARMES, 2014, p. 29). Uma variedade de fundos foram sendo criados para incentivar as produções francófonas “do sul” e os grandes cineastas africanos se beneficiaram desses fundos. Uma colocação importante feita por Rafael Millet: “não é a política de apoio francesa que ajuda a cinematografia do sul, mas é esta que ajuda a política cultural francesa” (ARMES 2014, p. 31).

Na perspectiva de Bamba (2008, p. 220), nas últimas décadas, esses agenciamentos culturais transformaram o cinema africano num cinema nômade, sem nacionalidade definida. Fator que afasta ainda mais os filmes do público africano. Tais fatores nos fazem questionar o quanto os investimentos europeus não acabam cerceando as temáticas dos filmes, fazendo serem “aprovados” os recursos a filmes que não confrontem diretamente a relação desigual entre os continentes europeu e africano. Ainda que os cinemas africanos sejam sempre pontuados pela sua inventividade, o quanto pode estar sendo restrita a criatividade de realizadores africanos que querem apontar mais diretamente a herança colonial que ainda perdura entre Europa e África. Acerca do financiamento europeu de filmes africanos, Jean Michel Frodon é categórico: “filmar no sul para o norte com o dinheiro do norte” (BAMBA, 2008, p. 219).

Um outro ponto importante quando se trata do cerceamento das temáticas dos filmes africanos são as questões com censura. Há países onde o governo exerce um controle total sobre a indústria, desde a produção até a exibição dos filmes. Nesses países, ainda que haja editais de fomento a filmes, o cinema não reflete uma identidade nacional, visto que os temas passam pelo crivo do governo e a censura acaba limitando as narrativas. Por esse e tantos outros motivos, é muito escorregadia a conceituação dos cinemas africanos, ainda mais sob o aspecto das “nacionalidades” – visto que as fronteiras nacionais são colonialistas e alguns poderes “nacionais” cerceiam a produção dos filmes.

Dos poucos países onde se vê uma marca nacional mais expressiva é o Egito: produziu 56% dos filmes nacionais, possui uma estrutura bem organizada e um relacionamento direto com os espectadores nacionais (ARMES, 2014. p. 34). Outro país que tem uma

nacionalização significativa do seu cinema é a Nigéria, com a indústria mais dinâmica e expoente de todo continente atualmente. *Nollywood*, como é popularmente conhecida de indústria filmográfica nigeriana, reformulou o cenário do audiovisual africano ao privilegiar a tecnologia de vídeo em detrimento à película. Com mecanismos de produção muito mais baratos, conquistou o público interno graças à venda de fitas VHS e DVDs nas ruas do país. Mohamed Bamba comenta a ascensão da indústria *nollywodiana* e seus efeitos no campo da pesquisa dos cinemas africanos. Bamba cita em seu artigo o pesquisador Tunde Kelani que vê no vídeo o futuro do cinema africano e autor Manthia Diawara, que defende que *Nollywood* “é o esquema mais bem resolvido de uma autorrepresentação africana” (BAMBA. 2008, p. 227), pois é esteticamente ligado ao continente. No entanto, o pesquisador Roy Armes, tido como referência neste capítulo diversas vezes através de seu artigo *Cinemas africanos: uma tentativa de definição* (presente no livro *África: um continente no cinema*, de Carolin Overhoff Ferreira), não faz menção como um cinema nacional de relevância. Percebe-se que, de alguma forma, a pesquisa dos cinemas africanos diverge opiniões sobre *Nollywood* e sua importância nos cinemas do continente.

É relevante destacar, para esta pesquisa, o quanto é fluída a conceituação dos cinemas africanos, por diversos fatores – incluindo estes que não poderão estar presentes nestas páginas. Os limites do campo passam por questões étnicas – o cinema da região do Magreb, por exemplo, por vezes necessita de uma conceituação distinta — ; por questões de nacionalidade – já que toda ideia de nação do continente africano nasceu com a imposição colonizatória – ; por questões de produção – como os filmes da indústria de vídeo ou película, cinema de autor e cinema comercial, etc. Ou seja, é um tema que é difícil ser delineado e é, diversas vezes, estigmatizado: é comum o público ou a crítica entenderem os filmes africanos como pertencendo ao campo do exótico, do excêntrico ou do socialmente engajado. São conhecidos sempre por filmes com temática “afropessimista”, expondo dor, sofrimento, guerras, etc. Deixa-se de ver como arte e passamos a ver como uma questão social ou antropológica.

Há também problemáticas teóricas, de como se “define” os cinemas africanos: cinema do terceiro mundo ou terceiro-mundista; cinema periférico; cinema do mundo; cinema emergente; cinema das margens. Todos acabam sendo termos que acompanham conceitos econômicos ou reafirmam a centralidade da Europa ou EUA. Independente do conceito, da categoria, do gênero, da indústria, do financiamento, o cinema africano é feito por pessoas

que querem evocar para si o direito de se narrar e contar suas histórias – e de seus antepassados – através do cinema. Nomes como Djibril Diop Mambéty (Senegal), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Lionel Ngakane (África do Sul), Med Hondo (Mauritânia), Haile Gerima (Etiópia), Kwaw Ansah (Gana), Safi Faye (Senegal), Sarah Maldoror (França/Guadalupe/Angola), Souleymane Cissé (Mali), Flora Gomes (Guiné Bissau), Ousmane Sembène (Senegal) e Paulin Vieyra (Benim/Senegal) foram os agentes da emancipação dos cinemas africanos do colonialismo europeu. São nomes das primeiras gerações de cineastas que despontaram caminhos para que os cineastas africanos atuais estejam, hoje, ocupando cadeiras em festivais do mundo todo.

Uma interessante alegoria da relação dos cinemas africanos com seus cineastas é o filme *O enredo de Aristóteles* (1996), de Jean-Pierre Bekolo. O único cineasta africano que foi convidado a rodar um longa-metragem em comemoração aos cem anos de cinema, a convite de *British Film Institute*, faz um filme extremamente sarcástico em relação a conceituação do próprio cinema africano. São múltiplas camadas na narrativa, um filme conceitual e satírico. É um filme cujo centro é a emancipação africana, citando muitas vezes ao longo do filme Thomas Sankara, líder da revolução da Burkina Faso, pan-africanista, que derrubou um governo ainda muito vinculado à ex-Metrópole, e que garantiu direitos às mulheres, investiu em alfabetização e reforma agrária, além de abrir espaço para o FESPACO, que é o principal festival de cinemas africanos.

Segundo o diretor, Jean-Pierre Bekolo, sempre pedem para os cineastas africanos “provarem” que o filme é africano. Então, ele brinca com dois conceitos: de ser cineasta e de ser africano. Ele rompe com *Aristóteles*, mas traz suas próprias referências: o cineasta local e seu avô (a oralidade). O filme é excelente para pensar as conexões e contradições dos cinemas africanos e, ao mesmo tempo, construir uma crítica à invasão cultural do cinema hollywoodiano. O diretor é inteligente e divertido nas analogias com uma narrativa consegue tecer uma crítica sarcástica sobre um panorama do audiovisual africano (GOMES, 2020, p. 236).

Por fim, nota-se como a diversidade dos cinemas africanos é sua grande dificuldade conceitual, mas é, principalmente, o que traz complexidade e força à filmografia. Se hoje os cinemas africanos são considerados sempre plurais, é graças às complexidades étnicas, políticas, sociais africanas, que resultaram em formas distintas do fazer cinematográfico. Na conclusão de seu artigo, Mohamed Bamba aponta como as novas gerações não fazem um

cinema menos político que as antigas gerações e que mesmo os autores que optam por filmes mais intimistas ou aqueles que apostam na tecnologia do vídeo, todos estão perseguindo um traço autoral e uma produção própria, distante daquelas imagens que a mídia veicula sobre a África (BAMBA, 2008, p. 230).

1.1.2 Filmes africanos com protagonismo de mulheres

Desde sua origem, após as lutas pelo fim do sistema colonial, o cinema africano se tornou uma ferramenta usada pelo povo africano para reconstruir sua história, valores e cultura, depois de tantos anos de dominação sobre as identidades africanas. A partir deste fato, existe uma transposição dos mecanismos de tradição oral e literária para o cinema. A importância das personagens mulheres nos mitos e contos africanos é enorme, portanto, a presença e a importância de personagens mulheres nos cinemas africanos é uma característica destes cinemas. Segundo a pesquisadora Beatriz Leal Riesco:

A função didática do audiovisual em um continente com altos índices de analfabetismo marcou a passagem para o cinema de muitos escritores, que lhe importaram mecanismos e tradições de uma linguagem literária ancorada na tradição oral. A arte foi colocada a serviço da especificidade cultural, denunciando as desigualdades, a corrupção e os problemas sociais. Neste momento, as mulheres aparecem tipificadas, carregadas de simbologia como heroína ou vítima e sem voz real, ocupando espaços próprios de reclusão social (o pátio, o círculo das festas tradicionais) que as contextualizam e que, por vezes, as colocam num posição ambivalente graças à libertação momentânea que supõe a performatividade das danças e cantos rituais. (RIESCO, 2011, p. 34, tradução nossa)⁵

Pelo fato das figuras femininas mitológicas terem uma papel central em muitas culturas africanas, sempre foi comum os filmes girarem em torno de protagonistas mulheres. Diretores como Med Hondo, Souleymane Cissé, Henri Duparc, Djibril Diop Mambety e Ousmane Sembène exploraram temáticas da mulheridade africana em seus filmes. São numerosas as representações de mulheres vitimadas e muitas vezes esse sofrimento provém do embate tradição versus modernidade, que é muito comum nos cinemas do continente

⁵ La función didáctica del medio en un continente con altas tasas de analfabetismo marcó el salto al cine de muchos escritores, los cuales importaron a éste mecanismos y tradiciones de un lenguaje literario anclado en la tradición oral. El arte se puso al servicio de la especificidad cultural, a la vez que denunciaba desigualdades, corrupción y problemas sociales. En este momento la mujer aparece tipificada, cargada de simbolismo como heroína o víctima y sin una voz real, ocupando unos espacios propios de reclusión social (el patio, el círculo de celebraciones tradicionales) contextualizadores y que, en ocasiones, la sitúan en una posición ambivalente gracias a la liberación momentánea que supone la performatividad de danzas y cantos rituales.

africano. São comuns também filmes ligados aos problemas matrimoniais (a maioria devido ao casamento forçado ou amores contrariados pela família) e ligados à maternidade (gravidez precoce, mães que criam seus filhos sozinhas, etc). Uma questão interessante é que é raro o aparecimento de uma personagem hipersexualizada, algo tão comum nos cinemas ocidentais. O caráter sexual está presente de forma natural e dosada, mas não existe uma prática de extrema sexualização do corpo feminino.

As visões das culturas africanas sobre intimidade e privacidade têm uma abordagem do sexo, nudez e erotismo que difere da abertura associada à maioria dos ocidentais. Este é um dos fatores que explica a relativa escassez de exibições de sexualidade nas culturas do cinema africano (BISSCHOFF, 2009). As cenas sexuais são caracterizadas por sua intimidade e sigilo. Elas tendem a ser associadas à reprodução, de forma bastante direta, sem quaisquer preliminares (TCHEUYAP, 2005). O erotismo é raro (PFAFF, 1996). A paixão e o romance não são retratados apenas por meio do encontro sexual, mas também por meio de olhares prolongados (BISSCHOFF, 2009). No entanto, essas atitudes em relação à representação do sexo na tela têm mudado nas culturas africanas contemporâneas. (TCHEUYAP, 2005, p. 144). (SENDRA, 2020, p. 36)

O que se nota olhando, de forma panorâmica, a filmografia africana é que os cineastas das primeiras gerações criaram muitas personagens-mulheres fortes, icônicas, vítimas e heroínas da sua própria história; ao passo que os cineastas contemporâneos estão mais preocupados em criar papéis ligados à mulher real, complexa, verossímil (RIESCO, 2011, p. 34). É arriscado tentar achar linhas bem definidas de tipificação das personagens mulheres em filmes africanos, mas se pode rascunhar alguns modelos de representação, com base em filmes assistidos e nas palavras de pesquisadoras estudadas. São muitos os filmes em que mulheres são protagonistas; neste momento do texto citaremos apenas alguns, como exemplificação. São temas recorrentes do protagonismo feminino o casamento e gravidez precoces; luta por direitos; mulheres rurais; mulheres guerrilheiras; mulheres imigrantes; mães solteiras; mulheres soropositivas, entre tantos outros. Há uma série de questões a respeito de como as mulheres africanas são inúmeras vezes atravessadas pelos mais variados fatores socioculturais: mutilação genital, casamento forçado, gravidez prematura, guerra. São todas maneiras de se tirar violentamente a liberdade de uma mulher. E é interessante pensar o quanto o cinema tenta dar conta dessas interrupções.

O primeiro filme que trazemos como exemplo é *A negra de...* (1966), que corresponde ao terceiro filme, mas primeiro longa-metragem, do diretor Ousmane Sembène. As reticências do título já sintetizam a provocação do filme: seria a negra de alguém? de algum lugar? de

alguma cultura? O filme tem características metalinguísticas, tanto no título quanto na escolha de se filmar em preto e branco, exteriorizando as dualidades que serão apresentadas na obra. Na trama, a personagem Diouana foi “convidada” a ir à França, cuidar dos filhos de seus patrões. Ela é ludibriada e feita a acreditar que viveria uma vida livre na França, enquanto na realidade viveria em uma condição análoga à escravidão. Os diversos episódios de racismo que Diouana sofre no filme, acompanhados da narração em voz *off* da personagem, nos trazem um retrato bastante cru do que era ser uma mulher negra na Europa do século passado – ainda que haja muita herança desta relação social. Levando em consideração a exotização, a ilusão, a humilhação, são muitos os fatores de contraste racial que Sembène lança mão no filme. É, portanto, um filme de embate direto antirracista e traz consigo um símbolo primordial: uma máscara africana que Diouana presenteou seus patrões quando chegou na França. Percebe-se desde o princípio do filme a força narrativa desta máscara, símbolo da cultura, danças e rituais africanos, mas que na casa dos patrões brancos permanece na parede como um ornamento. É através dela que Diouana demonstra seu descontentamento, a toma dos patrões e diz que eles não vão mais a dominar. A briga entre Diouana (representando África) e sua patroa (representando Europa) disputando a máscara (representando a cultura

africana) é icônica e dotada de muita



simbologia.

Figura 1: *A negra de...*, de Ousmane Sembène

Logo após a morte de Diouana, seu patrão vai ao Senegal devolver a máscara e as coisas de Diouana à sua família. Um menino da comunidade persegue o homem com a máscara para fora de sua vila e o acompanha como uma assombração. Não se pode ignorar o papel dos europeus na degradação e na morte de pessoas africanas, mas sua cultura segue viva e assombra as estruturas colonizadoras.

Há mais um filme importante de Ousmane Sembène para as representações de mulheres nos cinemas africanos é *Mooladé* (2004). O diretor é conhecido por filmes contestadores e tal fato pode ser reflexo da própria vivência do realizador que teve uma educação islâmica, viveu um alistamento forçado, esteve em diáspora trabalhando como estivador e se alistou ao Partido Comunista francês. Desde o seu primeiro curta, *Borom Sarret* (1963), o autor já traz suas críticas a colonização e também a questões de classe, raça e gênero. Em *Mooladé*, o autor retrata o dia-a-dia de uma aldeia africana, que não é geograficamente explicitada de forma proposital. Na aldeia, uma mulher é procurada por um grupo de crianças que quer escapar do ritual de mutilação genital, prática comum em regiões da África de tradição islâmica. Esta mulher recebe as crianças e evoca o *mooladé*, uma espécie de feitiço que protegeria as crianças de serem circuncisadas. Todo o filme gira em torno de tal fato.

Colle Ardó, personagem principal, também não permitiu que sua filha fosse circuncisada e se desdobra toda uma discussão que envolve estas personagens e um outro grupo de mulheres da aldeia, que é responsável pelos rituais de mutilação. Como é de costume, a narrativa também engloba uma promessa de casamento, homens que tomam decisões na aldeia, temáticas de gravidez, etc. Num desabafo com sua filha, Colle Ardó lhe conta como a

mutilação a tirou a habilidade de parir outros filhos e também a de sentir prazer. Ela pretende resguardar esses direitos às outras meninas da aldeia.



Figura 2: *Mooladé*, de Ousmane Sembène.

Um personagem-chave deste filme é a figura do mercenário, presente desde o princípio da obra como alguém que já morou fora daquele contexto e que coleta e traz informações. O personagem sempre aparece à margem das narrativas, mas existe um momento em que ele se impõe que é quando Colle é espancada no centro da vila, mas ainda assim não desfaz o feitiço. Ela é humilhada e ferida até que o mercenário interfere, fazendo com que o marido pare. Os homens da comunidade se voltam contra ele, até sabermos que foi assassinado. Existiria, portanto, uma conexão entre o personagem do mercenário e o autor, Ousmane Sembène? Ambos têm proximidades ideológicas, falam francês, serviram no Exército, moraram na Europa. É ele que tenta impedir o espancamento de Colle e, por isso, é mal visto por outros homens da tradição, numa alusão ao diretor, que estava empenhado num filme cujo tema é espinhoso para o continente africano. Sembène era um pan-africanista, defendia grupos étnicos que foram islamizados na costa ocidental da África no século dezenove. Tem um olhar muito crítico para os europeus que tentam dar conta de temáticas africanas e seus filmes possuem, em sua maioria, essa tentativa de desconstruir tabus e questões ligadas à cultura africana. *Mooladé* foi o último filme do diretor, que faleceu em 2007.

Outro filme de importância para as temáticas ligadas à mulheridade é o *Madame Brouette* (2002), de Moussa Sène Absa. O filme conta a história de Mati, uma mulher mãe,

que vende frutas em um carrinho pelas ruas e no mercado de Dakar. Logo no início do filme, Mati mata o pai de um dos seus filhos. O filme dá conta de mostrar como Mati e Naago caminharam para chegar nessa situação. Eles se conhecem na rua, Naago era policial, do tipo que sustenta os esquemas do crime na cidade. Bebe muito, recebe dinheiro de bandidos, agencia prostitutas, etc. Inicialmente demonstra para Mati ser uma pessoa boa e responsável, mas se transforma depois que Mati engravida; muda completamente. Ficam claros os abusos, traições, corrupções. Ela se vê sem o apoio dele na gravidez e consegue se reinventar. Depois de buscar e vender um lote de contrabando, ela consegue dinheiro para comprar uma casa, montar um restaurante e prosperar. Naago manda pôr fogo na casa de Mati. A relação de Mati com Naago acaba interferindo na criação de sua filha. Quando Naago chega depois de uma festa, vestido de mulher, Mati aponta uma arma para ele. Ele a acerta e pega arma, eles brigam. Após a confusão, a menina decide alvejar Naago. Mati a apoia e elas o matam. Mati vai presa, mas evoca o simbolismo da perdiz. A perdiz evoca essa simbologia da liberdade, sintetizando a vida de uma mulher forte, que lida com uma série de opressões, mas continua caminhando.



Figura 3: *Madame Brouette*, de Moussa Sene Absá.

Se faz pensar, no entanto, o porquê da maternidade em África sempre ser representada em uma formatação da mulher forte, que materna e trabalha, que dá conta das coisas e se exaure ou adoce, que é abusada, que não tem dinheiro, etc. Quantos traumas há nesse “continente-mãe” para que as mulheres sejam constantemente apresentadas dessa maneira. O

próprio diretor do filme, Moussa Senè Absa, teve o pai morto quando ele tinha apenas três dias de vida.⁶ Foi criado pela mãe e pelas mulheres de sua família, morou na rua, esteve exposto à uma série de desconfortos sociais. Talvez a maternidade em África seja vista de uma forma tão dura, pois existe uma ausência da paternidade, já que muitas vezes são os homens que migram, vão para guerra ou se ausentam de alguma outra forma.

Em *Nha Fala* (2002) de Flora Gomes, cineasta da Guiné-Bissau, temos uma trama voltada para a temática do silenciamento das mulheres africanas. Por antagonismo, o filme se trata de um musical. O filme é protagonizado por Vita, uma jovem que tem uma maldição familiar: todas as mulheres que cantarem serão perseguidas pela morte. Ainda que Vita prometa para a mãe não romper a tradição, ela acaba por cantar diante de uma paixão vivida com um produtor musical, na ocasião em que a personagem vai a França estudar. Diante do seu destino, Vita decide voltar a África e organizar o seu próprio funeral e é a partir da aceitação de sua morte que sua vida urge e Vita mostra para sua aldeia a possibilidade de romper com algumas tradições, resignificando-as. Ela reinventa a maldição, organizando seu próprio funeral para, depois, ressuscitar-se. O filme faz menção direta à retomada da voz africana, a começar pelo título, que em crioulo significa “Minha fala”. Tendo citações de líderes da independência e uma forte perspectiva afrocentrada, com referência direta ao líder revolucionário Amílcar Cabral. Tais referências dialogam diretamente com a formação do diretor, Flora Gomes, que estudou cinema em Cuba, durante o governo de Fidel Castro, graças a uma política do governo revolucionário bissau-guineense, liderado por Cabral.



Figura 4: *Nha Fala*, de Flora Gomes

⁶ Ver entrevista com Ana Camila Esteves <https://youtu.be/iaYvIV15Qv0>. Acesso em: março/ 2022.

Por fim, trazemos como exemplo um filme de um diretor que não é africano, mas faz filmes na África e com temáticas do feminino. Licínio Azevedo é brasileiro e foi para Moçambique durante o período pós-independência, ao ser convidado pelo então presidente e líder revolucionário Samora Machel. Licínio faz parte da primeira geração de cineastas do país e produziu diversos filmes documentais sobre Moçambique. No longa ficcional *Virgem Margarida* (2012), o realizador aborda a temática dos campos de reabilitação para mulheres durante o governo socialista. Mulheres consideradas de “má vida” eram levadas a regiões isoladas, para serem “reabilitadas” a viver como uma mulher condizente aos valores socialistas, tal qual as mulheres do campo. Margarida é a protagonista, que vai parar no centro de reabilitação por engano, o que faz com que as outras mulheres aprisionadas se unam para ajudá-la a sair daquele lugar. O filme tem imagens belíssimas de um elenco praticamente todo de mulheres africanas, mas acaba por cair em certos estereótipos em suas personagens principais: como a virgem, a prostituta, a mulher masculinizada, a mãe, etc. Ainda assim, é um filme interessante para se pensar o protagonismo de mulheres nos cinemas africanos.



Figura 5: *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo

As pesquisadoras Lizelle Bisschoff e Stefanie Van de Peer publicaram um importante livro para o estudo da presença de mulheres nos cinemas africanos: *Women in African Cinema: beyond the body politic*. É uma publicação que discute representação e representatividade das mulheres africanas no cinema, realizada por duas autoras que uniram

suas pesquisas para tentar abranger esse amplo universo da atuação de mulheres no audiovisual africano. Segundo as autoras:

A imagem da mulher africana foi frequentemente estereotipada por dois polos opostos: a da mulher forte e engenhosa que representa a espinha dorsal de sua comunidade e “a mãe da nação”, por um lado; e a mulher africana como vítima silenciosa que carrega o fardo de sua sociedade, por outro. No entanto, entre esses dois opostos há um espectro de posicionamentos de sujeitos, e os filmes de mulheres africanas retratam a diversidade de identidades que fazem parte da feminilidade africana. Os múltiplos papéis que as mulheres africanas cumprem em suas sociedades, e as esferas diferentes, mas frequentemente cruzadas, de raça, classe, nacionalidade, etnia, sexualidade e gênero que informam sua subjetividade, fazem-nos entender que a identidade feminina na África é fluida e plural. (BISSCHOFF & VAN DE PEER, 2020, p. 68; tradução nossa⁷)

É possível identificar algumas destas noções tipificadas presentes nos filmes aqui mencionados. São filmes importantes para a filmografia africana, que tem um protagonismo de mulheres, mas que acaba caindo em certos lugares-comuns, um tanto tipificados em suas personagens. Os diretores, sem dúvida, alavancaram discussões importantes para temáticas ligadas às mulheres e à busca por direitos igualitários, mas são visões externas, que tendem à uma certa idealização das diversas formas de ser mulher em África e no mundo.

O fato de as mulheres terem dirigido muito menos filmes do que os homens resulta em uma representação desequilibrada das complexidades socioculturais e nas representações desproporcionais de subjetividades e de identidades individuais e coletivas. Não estamos desprezando o fato de que muitos cineastas africanos do sexo masculino abordaram as questões das mulheres e criaram visões alternativas para a sua emancipação e transformação. Afirmamos, no entanto, que continua sendo essencial que essas representações sejam complementadas por cineastas mulheres, a fim de possibilitar um ponto de vista cada vez mais justo e equilibrado. (BISSCHOFF & VAN DE PEER, 2020, p. 6; tradução nossa⁸)

⁷ The image of the strong, resourceful woman as backbone of her society and “mother of the nation” on the one hand, and the African woman as silent, helpless and impoverished victim, on the other hand. However, such a reading ignores the nuances of the multiple subject positionings depicted in the film. Most films by African women depict the diversity of identities that form part of African womanhood. As we show in this chapter and in the book as a whole, the multiple roles that African women fulfil in their societies, and the different but often overlapping spheres of gender, race, class, nationality, ethnicity and sexuality that inform their subjectivity, mean that female identity in Africa, as elsewhere, is fluid and plural.

⁸ The fact that women have directed far fewer films than men results in an imbalanced representation of socio-cultural complexities, and disproportionate representations of individual and collective subjectivities and identities. This is a problematic reality of the underrepresentation of women and of Africans, an imbalance and marginalisation that this book aims to redress. As such, we are not disregarding the fact that many male African filmmakers have tackled women’s issues and have created alternative visions for (female) emancipation and change. We maintain, however, that it

A intenção de trazer, nesta investigação, filmes em que mulheres foram representadas, antes mesmo da explanação sobre a participação feminina no audiovisual africano, se dá por uma vontade de demonstrar aos leitores o quanto as representações mais icônicas de mulheres nos cinemas africanos foram criadas por homens. Não queremos postular que só mulheres podem contar histórias sobre mulheres, mas frisar o quanto a representação é feita de forma desigual. Assim como não é proibido um europeu fazer um filme sobre África, mas gostaríamos de ver mais filmes africanos feitos por africanos; igualmente, essa pesquisa busca valorizar os filmes africanos com protagonismo feminino que foram feitos por mulheres. Para que as mesmas contem suas próprias histórias.

1.2 Realizadoras africanas

1.2.1 As primeiras gerações de cineastas africanas

A participação feminina em filmes africanos sempre se deu, na frente e atrás das câmeras. Porém, poucas foram as cineastas que ganharam destaque no primeiro cinema africano, no papel de direção. Antes de analisar propriamente a filmografia que se refere às mulheres diretoras de cinema africanas, é necessário postular que esta pesquisa não poderia ser feita sem o trabalho prévio de importantes pesquisadoras da área. Betti Ellerson foi pioneira no estudo dos filmes feitos por mulheres em África. Através do blog *African Women in Cinema*, produziu diversos artigos e entrevistas que fomentaram muito o campo de pesquisa. Ellerson cataloga filmes que foram feitos por diretoras africanas, tendo feito diversas e raras entrevistas com as realizadoras. O conteúdo se encontra ainda no *blog*, mas Betti Ellerson também publicou um livro, *Sisters of the screen* (2000) e posteriormente um documentário com o mesmo título, de 2002. Para além de Ellerson, foi de suma importância o livro *African Women in Cinema* de Lizelle Bisschof e Stefanie Van der Peer, já aqui citado, e também o trabalho da pesquisadora Beatriz Leal Riesco. Estas pesquisas conseguem visibilizar os filmes africanos feitos por mulheres e, por conta disso, ajudam a diminuir esse “desequilíbrio representativo”.

remains essential for these representations to be complemented by women filmmakers in order to enable an increasingly fair and balanced point of view.

Quando as escritoras assinaram seus primeiros livros na década de 1970, as mulheres africanas já eram representadas por homens desde que estes escreveram as primeiras obras africanas na década de 1930. Até meio século depois, e sem entrar no estudo detalhado de excepcionais autores “feministas” como Sembène, as personagens femininas faziam parte de um discurso mais generalizante a respeito do continente. São símbolos da luta de África contra a opressão, vítimas de uma história dividida entre a tradição e a modernidade. Consequentemente, “abundam as imagens tipificadas e idealizadas, ligadas sobretudo ao mito da mãe e à exaltação e veneração da fertilidade da mulher” (Coletti, 2001: 31). “Mãe África” é a garantia de que o sonho de um passado idealizado e utópico é possível, através de seus atributos de beleza, sacrifício e coragem. Quando as mulheres falam na década de 1970, elas o fazem para narrar/mostrar-se em primeira pessoa. Embora permaneçam fortes e idealizados, agora estão no centro da narrativa e sua construção é mais complexa. As escritoras reivindicam a palavra feminina por meio da autobiografia neste momento inicial para, nas décadas de oitenta e noventa, tornarem-se mais inovadoras em conteúdo e forma, revisitando as estruturas da tradição oral para reinventá-las posteriormente, graças a uma maior liberdade de expressão e crítica, conhecimento. Fala-se até de um “novo romance africano no feminino, que indica uma forte transformação sob o signo da subversão. (RIESCO, 2011, p. 33-34; tradução nossa⁹)

Das primeiras gerações de cineastas africanos, existem sempre muitos nomes de realizadores homens. Dois nomes femininos figuram, no entanto, no *hall* da primeira geração de cineastas africanos: Safi Faye e Sarah Maldoror. São sempre elas a serem consideradas mulheres pioneiras na realização de filmes africanos. Das duas, apenas Safi Faye de fato nasceu na África, no Senegal. Começou sua carreira no início dos anos 1970, mas mesmo antes dessa data já haviam mulheres fazendo cinema na África. A diferença é que estas não tiveram a mesma projeção que Safi Faye e não produziram obras efetivamente comerciais.¹⁰ Ainda em 1963, a camaronesa Thérèse Sita-Bella dirigiu *Tam-Tam à Paris*, considerado o primeiro filme feito por uma mulher africana. Além de cineasta, Thérèse Sita-Bella teve uma

⁹ Cuando las escritoras firmaron sus primeros libros en los años setenta, la mujer africana ya había sido representada por hombres desde que éstos escribieran las primeras obras africanas en los años treinta. Hasta medio siglo después, y sin entrar en el estudio detallado de excepcionales autores «feministas» como Sembene, los personajes femeninos forman parte de un discurso más general sobre el continente. Son símbolos de la lucha de África contra la opresión, víctimas de una historia que se debate entre tradición y modernidad. En consecuencia, abundan las «imágenes tipificadas e idealizadas, ligadas sobre todo al mito de la madre y a la exaltación y veneración de la fecundidad de la mujer» (Coletti, 2001: 31). La «madre África» es la garantía de que el sueño por un pasado idealizado y utópico es posible, a través de sus atributos de belleza, sacrificio y valentía. Cuando en los años setenta las mujeres toman la palabra lo hacen para narrarse/mostrarse en primera persona. Si bien siguen siendo fuertes e idealizadas, se sitúan ahora en el centro de la narración y su construcción es más compleja. Las escritoras reivindican la palabra femenina a través de la autobiografía en este momento inicial para, en los ochenta y noventa, volverse más innovadoras en contenido y forma, revisitando las estructuras de la tradición oral para reinventarlas luego, gracias a una mayor libertad de expresión y conciencia crítica. Se llega incluso a hablar de una «nueva novela africana en femenino, que indica una transformación fuerte bajo el signo de la subversión

¹⁰ O primeiro filme africano comercializado dirigido por uma mulher foi *Kaddu Beikat - Carta Camponesa* - (Safi Faye, 1976) (BISSCHOFSS & VAN DER PEER, 2020, p. 16).

carreira diversificada, como jornalista, escritora, musicista e até política (BISSCHOFF & VAN DE PEER, 2020, p. 16). O filme é um documentário de 30 minutos sobre a companhia de dança de Camarões durante um *tour* em Paris. A obra foi ao primeiro FESPACO (na ocasião se chamava Semana do Cinema Africano), em fevereiro de 1969, junto com filmes de cineastas renomados como Mustapha Alassane, Ousmane Sembène, Paulin Vieyra, etc. (ELLERSON, 2000, p. 2). Vale lembrar que Thérèse lançou seu primeiro filme no mesmo ano em que Sembène realizou seu filme de estreia, demonstrando, portanto, que não existe uma lacuna temporal relevante entre a inserção de homens e mulheres no audiovisual africano.

Por sua vez, Efua Sutherland, de Gana, produziu *Arabia: the village story*, um documentário de 1967. O filme aborda o sucesso da *Atwia Experimental Community Theatre Project*, coordenado pela diretora. O projeto foi internacionalmente conhecido como um modelo pioneiro de teatro e a carreira de Efua se consolidou mais como dramaturga e escritora do que como cineasta, pois dentro do teatro ficou mundialmente conhecida (ELLERSON, 2000, p. 2).

Além dessas três mulheres africanas que enveredaram pelos caminhos do cinema nos primeiros anos do cinema no continente, houve a presença de Sarah Maldoror. Mulher da diáspora, nasceu em Guadalupe, no Caribe, e foi casada com Mário Pinto de Andrade, um dos líderes da revolução em Angola. Sarah Maldoror tem uma inquestionável colaboração aos cinemas africanos: estudou cinema na União Soviética junto de Ousmane Sembène (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 38) e com seus filmes apoiou a causa da luta de libertação angolana. Em 1969, ela filmou o curta-metragem *Monangambé*, na Argélia, e em 1972 seu mais expoente filme, o longa *Sambizanga*. Ambos são adaptações de obras de Luandino Vieira, novelista angolano (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 38). *Monangambé* fez parte da segunda edição do FESPACO, em 1970, e *Sambizanga* ganhou o mais importante prêmio do Festival de Cinema de Cartago, o Tanit D'Or (ELLERSON, 2000, p. 2). Essas participações nos festivais mais tradicionais e importantes de África demonstram o quanto trabalho de Sarah Maldoror é relevante para o continente.



Figura 6: *Sambizanga*, de Sarah Maldoror.

No entanto, o posicionamento de Maldoror enquanto africana é um debate. Tendo nascido em diáspora, Sarah não é aceita como africana por algumas mulheres do continente. Durante o I Encontro de Mulheres Africanas de Cinema, em 1991, sua presença foi questionada. A respeito do tema, Sarah afirma:

Disseram-nos para sair porque não éramos considerados africanas. Estamos na África, claro que sou africana. Certamente, meus pais eram africanos. Por que sou de Guadalupe? Porque meus familiares foram vendidos como escravos. Faço parte do grupo de africanos que foram escravizados e deportados. Faço parte dessa deportação, mas sou africana, talvez antilhana, mas também poderia ter nascido na América e ser uma negra americana hoje. Portanto, quando nos disseram para sair porque não éramos africanos, o que eu poderia ter feito de outra forma? Quanta falta de cultura! Eu não sei mais o que dizer. Fiquei atordoada. Havia mulheres que vinham dos Estados Unidos, mandaram elas embora. Que diferença existe entre uma americana negra, uma africana e eu? Todas nós viemos da mesma terra. Achei ultrajante. É por isso que nunca sairemos de nossa condição, porque não conseguimos nos aceitar. *Voilà!* (ELLERSON, 2000, p. 165; tradução nossa¹¹)

¹¹ We were told to leave because we were not considered African. We are in African of course I am African. Certainly, my parents were Africans. Why am I Guadeloupean? Because my parents were sold into slavery. I am part of the group of Africans who were enslaved and deported. I am part of that deportation, but I am African, Antillian perhaps, but I could have also been born in America and be a Black American today. Therefore, when we were told to leave because we were not African, what could I have done otherwise? Such a lack of culture! I don't know what else to say: I was stunned. There were women who came from United States, they were told to leave. What difference is there between a Black American, an African, and me? We all come from the same land. I found it outrageous. That is why we will never get out of our condition, because we cannot accept ourselves. *Voilà!*

Ainda que tenha havido esse infeliz descompasso entre mulheres africanas e da diáspora, o movimento “mulheres do cinema africano” foi um movimento importante para a organização e movimentação de mulheres no espaço audiovisual africano. Emergiu no final dos anos 1980, quando mulheres africanas do audiovisual concretizaram seu desejo de estarem juntas como força para terem seus interesses assegurados. Em fevereiro de 1991 se deu o momento histórico em que o movimento se consolidou, durante a 12ª edição do FESPACO. Uma parte da plataforma do festival foi montada pensando a presença de mulheres no audiovisual africano, quando algumas mulheres da diáspora foram convidadas a se retirar da reunião (ELLERSON, 2000, p. 3).

Os eventos desse encontro servirão de base para o que se tornou a *Association des Femmes Africaines professionnelles du cinéma, de la télévision et de la vidéo* (AFAPTV), que foi reconhecido em 1995 sob o nome de a *Unión panafricaine des femmes de l’Image* (UPAFI) (ELLERSON, 2000, p. 4). Essas organizações inspiraram modelos em outras partes da África e da diáspora. A intenção era que mulheres africanas tivessem um espaço para trocar experiências e adotar posicionamentos que iriam ajudar outras mulheres a adentrar no meio audiovisual. As organizações ajudaram a seguir uma estrutura de diálogo e ação comum e identificar frustrações das mulheres da área. Algumas metas dos primeiros encontros foram: desenvolver um índice de mulheres africanas que produzem seus filmes; uma realizadora promover internacionalmente o trabalho das outras; estabelecer um treinamento itinerante; treinar instrutores de diferentes áreas da produção audiovisual; buscar financiamento para que as mulheres possam assistir e participar regularmente de festivais de cinema (ELLERSON, 2000, p. 4).

Em resumo, as experiências das primeiras mulheres africanas que dirigiram filmes e as organizações que foram formadas nos anos 1980 e 1990 serviram de indicação para as mulheres africanas realizadoras dos tempos atuais. Vimos como algumas mulheres entraram na realização audiovisual de uma forma intencional (como Safi Faye e Sarah Maldoror) e outras foram parar no cinema como complemento do seu campo de atuação (como Thérèse Sitá-Bella e Efua Sutherland), tendo realizado apenas um filme. Independente dos caminhos, nas décadas seguintes cada vez mais mulheres foram se interessando pelo fazer audiovisual.

1.2.2 A participação de mulheres no cenário atual

Mapear - ainda que de maneira simplificada – o cenário contemporâneo de mulheres realizadoras na África é reconhecer e trazer à luz o trabalho de pessoas que estão para além dos nomes canonizados dos cinemas africanos. A lógica da indústria audiovisual africana tem nos festivais sua principal fonte de difusão (RIESCO, 2011, p. 31) e são dois os festivais com mais destaque no continente: o de Cartago e o de Ouagadougou. Os nomes das premiações destes festivais exemplificam o quanto a valorização de figuras femininas é presente na cultura africana. Isto porque, nos dois festivais, os maiores prêmios são nomes de mulheres importantes para as culturas da Tunísia e da Burkina Faso: a deusa Tanit e a princesa Yennenga, respectivamente. Segundo Beatriz Leal Riesco,

Estas duas mulheres fortes, guerreiras e heroínas míticas, simbolizam um pan-africanismo em que o continente tem um rosto feminino, uma figura idealizada e corajosa, embora com atributos ainda masculinos. (RIESCO, 2011, p. 31, tradução nossa¹²)

Para além da homenagem no nome dos prêmios, se faz pensar que essa identificação dos festivais de cinemas africanos com as figuras femininas não passa de uma dimensão simbólica. Isto porque, na história dos festivais, quase nenhuma mulher foi premiada. Com a exceção de Sarah Maldoror, premiada na Tunísia com o Tanit D'Or por *Sambizanga*, e Moufida Tlatli (Tunísia), que ganhou o prêmio por *Os silêncios do palácio* (1993), nenhuma outra mulher ganhou o ouro da premiação de Tanit. Safi Faye conseguiu o bronze, em 1980, por *Fad'jal*, mas sem a mesma relevância de ganhar a estatueta de ouro (RIESCO, 2011, p. 31). O Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO, Burkina Faso) nunca premiou nenhuma mulher com sua Estatueta de Ouro de Yennenga em todas as décadas de história do festival. Safi Faye ganhou apenas uma Menção Honrosa por *Carta camponesa*, em 1976. Muitos anos depois, Fanta Régina Nacro (Burkina-Faso) ganhou através de *Bintou* o prêmio de Melhor Curta de Ficção na 17ª edição (2001) e, posteriormente, em 2005, a premiação de Melhor Roteiro para a *La nuit de la vérité* (2004).

¹² Estas dos mujeres fuertes, guerreras y heroínas míticas, simbolizan un panafricanismo en el que el continente tiene rostro femenino, figura idealizada y valerosa, aunque con atributos todavía masculinos.



Figura 7: *La nuit de la vérité*, de Fanta Régina Nacro.

No entanto, é notório o espaço que as realizadoras africanas estão tomando no quesito documentários nos últimos anos. Em 2009, todos os prêmios da seção de documentários foram para diretoras mulheres: Leila Kilani (Marrocos) com *Nos lieux interdits* (2008), Jihan El-Tahri (Egito) com *Behind the rainbow* (2008), e Osvalde Lewat (Camarões), com *Black business* (2008). Em 2011, seguiu a tendência de mulheres documentaristas: a realizadora Fatima Ouattara (Burkina-Faso) venceu o prêmio de melhor documentário com *Oh whites*. Em 2013, Nadia El Fani (França/Tunísia) também ganha o prêmio maior como documentarista com *Même pas mal* (2012) e, no mesmo ano, *Yema* (2012) de Djamila Sahraoui (Argélia) ganhou o segundo prêmio de melhor longa-metragem (BISHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 19). *Moi Zaphira* (2013), da diretora Apolline Traoré (Burkina-Faso), também esteve em competição em 2013. Traoré é um nome importante atualmente nos cinemas africanos, tendo participado novamente do FESPACO em 2017, com o filme *Fronteiras*. Em suas últimas edições, o festival tem incluído na lista dos selecionados filmes de autoria feminina, mas nenhum destes chegou a ganhar a competição. Em 2015, participaram Dyana Gaye (França/Senegal) com *Under the starry sky* (2013) e Raja Amari (Tunísia) com *Tunisian spring* (2014). Em 2017, além de Traoré, participou Rahmatou Keita (Nigéria), com o filme *The wedding ring* (2016). O FESPACO de 2019 contou com a presença de quatro filmes de diretoras mulheres, entre eles o quarto longa-metragem de Traoré, *Desrances* (2019). Além deste, Yasmine Chouikh (Argélia) apresentou *Until the end of the time* (2017), Wanuri Kahiu (Quênia) exibiu *Rafiki* (2018) e Selma Bargach (Marrocos) apresentou o filme *O Índigo* (2018) (BISHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 19).

Em 2021 o FESPACO chegou à sua vigésima sétima edição. Com o foco na temática “Cinemas da África e da Diáspora: novas perspectivas, novos desafios”, contou com 239 filmes de cinquenta países diferentes. Mais uma vez a estatueta de ouro de Yennenga não foi parar nas mãos de uma mulher. O ganhador foi Khadar Ahmed (Somália) com o filme *A mulher do coveiro* (2021), que ganhou também o prêmio de melhor música. No entanto, a estatueta de prata foi para Gessica Geneus (Haiti) pelo filme *Freda* (2021) e a Yennenga de bronze foi para Leyla Bouzid (Tunísia) com o filme *Une histoire d'amour et de désir* (2021). Com esses dados podemos ver que a presença de mulheres no festival de Ouagadougou vem se tornando mais frequente e substancial, ainda que o prêmio principal não tenha sido ainda entregue à uma mulher. E para além da premiação em si, o FESPACO tem se firmado como um espaço de discussão e proposição sobre a participação feminina no mercado audiovisual africano. Em 2019, durante o festival, foi organizada uma mesa redonda intitulada “O lugar das mulheres na indústria cinematográfica na África e na diáspora” que contou com a presença de realizadoras, jornalistas, atrizes e curadoras (BISCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 19). Durante o evento, se discutiu o fato de que, ainda que o prêmio da estatueta de Yennenga faça alusão à importância das mulheres nas histórias e culturas africanas, nenhuma mulher jamais ganhou a premiação, ainda que tenham sido vencedoras de outras categorias das premiações do festival (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 20).

Optamos por, até então, fazer um recorte sobre a participação feminina em festivais, pois os cinemas africanos são bem marcados pela presença e circulação de filmes nesta rede de exibição. São janelas de exibições do continente que concretizam uma troca maior de informações da indústria cinematográfica em África e, conseqüentemente, promovem uma cadeia de produção e distribuição entre os países africanos. O fato de as mulheres estarem subrepresentadas na categoria de direção, além de apontar mais um aspecto da desigualdade de gênero, também é denunciante de uma série de características socioculturais do continente. Não é um fato isolado, mas sim resultado de um engendramento de estruturas sociais, culturais e políticas de África. Segundo Lizelle Bisschoff e Stefanie Van de Peer:

Algumas cineastas expressaram os preconceitos que sofreram de uma sociedade ou cultura que pode não considerar o cinema como uma carreira honrosa para uma mulher. Onde as mulheres conseguiram obter acesso à indústria cinematográfica, sua presença e participação normalmente seguem padrões familiares de relações de gênero nas sociedades africanas e em outros lugares, com mulheres trabalhando “nos bastidores” enquanto são os diretores (principalmente homens) que são aclamados publicamente. Além disso, dirigir um filme significa, na maioria dos casos, dirigir uma equipe

majoritariamente masculina, o que pode ser problemático em sociedades patriarcais onde a autoridade das mulheres é frequentemente minada. A maioria das mulheres que trabalham na indústria cinematográfica africana – e isso é verdade internacionalmente – permanecem nos papéis “tradicionalmente” femininos como gerente de produção, assistente de figurino e maquiagem, elenco, edição e continuidade. Os papéis de direção e técnicos, incluindo cinematografia, são convencionalmente considerados como uma reserva masculina. (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 20; tradução nossa¹³)

Por tais fatos, a inserção de mulheres no audiovisual africano se dá mais por papéis que são “tradicionalmente” femininos e são, por consequência, também trabalhos menos valorizados se comparados à direção, fotografia, som direto, etc. Devido à inserção difícil no mercado, as mulheres que conseguem se inserir vão geralmente pelo caminho dos curtas-metragens e documentários até conseguir a direção de um longa-metragem de ficção. Existe também um padrão no qual esta inclusão na indústria se dá através de ONGs ou instituições internacionais, o que acarreta uma falta de controle sobre os filmes e suas narrativas. Por intermédio desse tipo de financiamento, as temáticas são restritas e muitas vezes tem de abordar “temas femininos” (BISHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 21). Por consequência, muitos filmes feitos por mulheres na África abordam questões acerca da mutilação genital, gravidez precoce, abuso doméstico, etc. Por certo também tem diretoras que escolhem por si mesmas abordar estes temas, mas, em alguns casos, filmes sobre “questões femininas” são encomendados por ONGs e demais instituições (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 21).

É possível notar também uma mudança no ingresso das mulheres nos cinemas africanos depois do acesso às tecnologias digitais. Com o barateamento das produções, muitas cineastas africanas tiveram a oportunidade de pôr na tela suas ideias. Como acontece em *Nollywood*, na Nigéria, que a tecnologia de vídeo possibilitou o acesso de mulheres nigerianas a cargos de direção. Ainda que a temática dos filmes nigerianos (*nollywoodianos*) seja muitas vezes uma visão estereotipada e subjugada em relação às mulheres (BISSCHOF & VAN DER

¹³ Some female filmmakers have expressed the prejudices they have endured from a society or culture that might not regard filmmaking as an honourable career for a woman. Where women have managed to gain access to the film industry, their presence and participation typically follow familiar patterns of gender relations in African societies and elsewhere, with women working “behind the scenes” while it is the (mostly male) directors who are publicly acclaimed. Furthermore, to direct a film means in most cases to direct a largely male crew, which can be problematic in patriarchal societies where the authority of women is often undermined. The majority of women who work in the African film industry – and this is true internationally – stay within the “traditionally” female roles like production manager, wardrobe and make-up assistant, casting, editing and continuity. Directing and technical roles, including cinematography, are conventionally regarded as a male preserve.

PEER, 2020, p. 50), a indústria como um todo empregou muitas mulheres, a começar por atrizes, produtoras, diretoras de arte, mas foi lenta e gradual a chegada de mulheres ao cargo de direção. Destaca-se os nomes de Amaka Igwe, que por anos foi a única realizadora mulher de *Nollywood*, tendo sido exemplo para muitas cineastas que vieram depois, como, por exemplo, Genevieve Nnaji, diretora de *Lionheart* (2018), o primeiro filme *nollywoodiano* a estar em plataformas de *streaming* internacionais - neste caso, a Netflix.

É importante reafirmar o quanto este texto não conseguiria dar conta de mencionar todas as diretoras mulheres que foram importantes para o continente, mas nossa intenção aqui é tentar esboçar as principais formas nas quais mulheres conseguiram se inserir na indústria audiovisual africana e, neste processo, sublinhar alguns nomes que se destacam na cena de mulheres cineastas africanas. Portanto, destacaremos a seguir alguns nomes, mas sem a pretensão de dar conta de toda a pluralidade de mulheres que sustentam a participação feminina nos cinemas africanos. Seria incabível tecer a multiplicidade de cineastas africanas em algumas poucas páginas, mas tentaremos trazer à tona alguns nomes que exemplificam a diversidade dos filmes contemporâneos feitos por mulheres africanas.

A começar por uma cineasta contemporânea, afinal, não tão contemporânea, mas que merece destaque: Anne-Laure Folly (Togo). Nascida em 1954, produziu entre os anos de 1992 e 2000 um total de onze filmes, entre eles *Women with open eyes* (1994) e outros filmes queridos pela crítica. Também dos anos 1990, o filme *Fátima Amaria* (1993), curta-metragem documental de Nádía Chérabi, foi o filme de estreia da diretora, que depois passou a chamar-se Nádía Labidi. O filme, de 1993, é um documentário sobre a vida de uma menina argelina e muçulmana que adorava cantar. Katy Léna N'diaye é uma diretora franco-senegalesa que também teve destaque na virada entre os séculos, tendo dirigido o documentário *Awaiting for a man* (2007), sobre mulheres pintoras do interior da Mauritânia que se expressam através de seus murais. Em Moçambique, a diretora Isabel Noronha, além de fundamental na formação da indústria de cinema de seu país, dirigiu diversos filmes relevantes como *Ngwenya, o crocodilo* (2007), um documentário sobre o pintor Malagantana, destacado pelo Festival de Milão. Da mesma geração de cineastas se destaca também a franco-tunisiana Nadia El Fani, aqui já citada como ganhadora do prêmio de melhor documentarias do FESPACO 2013. Nadia foi assistente de alguns cineastas, como Roman Polanski e outros, e dirigiu também seus próprios filmes, com destaque para *Ouled Lenine* (2007), sobre o pai da diretora, um dos líderes da revolução tunisiana.

Nos últimos anos se seguiu a tendência das realizadoras africanas a se expressar na linguagem documental. A maioria dos filmes feitos por mulheres africanas que circulam em festivais internacionais é de documentário, em especial documentários autobiográficos (RIESCO, 2011, p. 36). Em 2018, estrearam dois documentários autobiográficos feitos por mulheres: *New moon*, de Philippa Ndisi-Herrman (Alemanha/Quênia), que se desdobra sobre a jornada espiritual da realizadora através do Islamismo; e *In search*, o corajoso documentário de Beryl Magoco (Quênia) sobre sua própria busca de fazer uma cirurgia de reconstrução genital, feita por mulheres que por razões culturais sofreram mutilação. Eva Munyiri também é de origem queniana e dirigiu um filme autobiográfico chamado *Waithira* (2017), sobre sua própria linhagem familiar, uma vez que a diretora saiu muito cedo de seu país. Também sobre origens familiares, há o documentário *Becoming black* (2019), da diretora Ines Johnson-Spain, que vai em busca de suas raízes togolesas depois de ter sido criada na Alemanha.

Percebe-se, neste recorte de filmes, - para além da tendência biográfica - uma recorrência da temática de família/maternidade/infância. Aicha Macky (Niger) dirige, em 2016, o comovente *L'arbre sans fruit*, sobre mulheres que não podem ter filhos e o quanto isso é ainda um tabu no continente africano. Por sua vez, Nicole Schafer (África do Sul) dirigiu *Buddah in Africa* (2019), sobre um adolescente do Malawi criado em orfanato budista chinês, situado no interior do continente africano. A atriz Lupita Nyong'o (Quênia/México) teve sua estreia na direção com o documentário *In my genes* (2009), na qual ela acompanha e entrevista pessoas albinas africanas, que são brancas em uma sociedade majoritariamente negra. O filme trabalha questões sobre preconceito, pertencimento, identidade e representação. Abordando a respeito do preconceito religioso, o documentário de Yara Costa (Moçambique), *Entre Eu e Deus*, faz uma importante crítica sobre liberdade religiosa, radicalismo e discriminação que permeiam a presença do Islã em Moçambique.



Figura 8: *Entre Eu e Deus*, de Yara Costa.

Há também, claro, cineastas que preferem pegar o caminho da ficção – mas que, ainda assim, geralmente começam suas carreiras na linguagem documental. É o caso de Safi Faye com *Mossane* (trataremos com detalhes no próximo capítulo) e Judy Kibinge, queniana que escreveu e produziu diversos filmes e peças publicitárias e em 2013 lançou um longa-metragem de ficção chamado *Um perdão necessário*, sobre uma mulher que tem de se reconstruir depois de perder o marido numa agitação civil que tomou as ruas do Quênia depois da eleição de 2007. Também levando em conta condições sociopolíticas, mas trilhando o rumo da ficção, o longa-metragem *Atlantique* (que analisaremos também com mais minúcias no segundo capítulo), dirigido por Mati Diop (França/Senegal), é um belo exemplo. Trata do tema da migração através do olhar das pessoas que ficam e foi um filme reconhecido e premiado internacionalmente. Outro filme contemporâneo que acumula prêmios é *Rafiki* (2018), da diretora queniana Wanuri Kahiu, que trata sobre a relação de duas adolescentes que ultrapassam a amizade e se descobrem apaixonadas. O filme foi proibido no Quênia, onde sexo homossexual é motivo de punição. Mas tal fato fez com que a coragem das pessoas que o realizaram fosse valorizada ao redor do mundo.



Figura 9: *Rafiki*, Wanuri Kahiu.

Há ainda filmes experimentais, que transcendem a barreira entre ficção e documentário, como é o caso de *Ethereality* (2019), de Kantarama Gahigiri (Suíça/Ruanda). O filme tem rodado o mundo através de festivais e, através de uma linguagem simples, mas ao mesmo tempo complexa, versa sobre as dificuldades de ser africano fora de África, do exílio voluntário e suas contradições. Pode-se perceber que muitas diretoras aqui citadas tem uma dupla nacionalidade e, muitas vezes, não vivem no continente africano. Porém, ao esmiuçar os filmes africanos feitos por mulheres, se percebe que o ponto de vista de cada diretora vai muito além de suas nacionalidades ou do lugar onde vive. Nas palavras de Betti Ellerson:

Qual é, então, a visão de uma mulher africana, seu olhar, sua maneira de ver e visualizar? À medida que a câmara se torna o seu olho, à medida que a lente se torna o veículo para expressar enquanto mulher/mulheres e suas experiências e mostrar a sua visão do mundo, muitas mulheres africanas transcendem geografias e locais, as fronteiras são borradas, seus posicionamentos vão além da nacionalidade e do país. Os temas e assuntos de seus filmes refletem experiências pessoais, a busca de identidade, as demandas dos financiadores, bem como a divindade autoimposta para ensinar e revelar injustiças e construir imagens positivas das mulheres da sociedade africana em geral. (ELLERSON, 2000, p. 13; tradução nossa¹⁴)

É importante frisar que, ao analisar uma filmografia como esta, são levados em conta filmes que foram feitos apesar de todas as condições que dificultam a atuação de uma cineasta africana. Há que se levar em consideração todos os filmes não feitos, todas as mulheres que não puderam ser cineastas, todos os outros exemplos de realizadoras africanas que foram invisibilizadas por uma indústria que é genuinamente heteropatriarcal. Uma forma de valorizar todas as mulheres que conseguiram fazer seus filmes “apesar de”, é pôr luz nos nomes de realizadoras e filmes que, juntos, compõe este recorte filmográfico que é, em si, diversificado e único. Nas próximas páginas aprofundaremos o olhar para dois destes filmes, prestando atenção nos detalhes que compõe os filmes de Safi Faye e Mati Diop.

¹⁴ What, then, is an African woman’s vision, her gaze, her way of seeing and visualizing? As the camera becomes her eye, as the lens becomes the vehicle for expressing woman/women’s experiences and showing her vision of the world, many African women transcend geographies and localizations, boundaries are blurred, their positionality goes beyond nationality and country. The themes and subjects of their films reflect personal experiences, to search for identity, the demands of financiers, as well as the self-imposed duty to teach, to reveal injustices, and to construct positive images of women and African society in general.

Capítulo 2 – Análises Filmicas

2.1 Mossane

2.1.1 Safi Faye

Safi Faye foi pioneira no cinema dentro do continente africano e a primeira mulher a comercializar filmes na África (UKADIKE, 2002). Nasceu em 1943 em uma família camponesa residente em Dakar, Senegal. Seus pais viveram em Fad'jal, povoado que ela homenageia posteriormente em um de seus filmes¹⁵. Faye era professora da escola primária quando conheceu Jean Rouch no Festival de Artes Negras de Dakar, em 1966. Trabalharam juntos em algumas produções e o modo de fazer filmes do realizador a inspira tanto que na década de 1970, Safi busca sua formação como etnóloga, tendo já concluído seu doutorado na Universidade de Paris. Em 1980, vai para Berlim estudar audiovisual, mas antes disso já produzia curtas-metragens.

Estreia com *La passante* (1972) e dirige outras dez produções documentais até chegar em seu longa de ficção, *Mossane*, filmado em 1990 e lançado em 1996. Com uma carreira de mais de quarenta anos no cinema, Safi Faye é até hoje reverenciada por sua trajetória e por conquistar visibilidade dentro do cinema – um fazer majoritariamente masculino – mesmo sendo uma mulher africana, vinda do campo. É notável o interesse da diretora na temática camponesa, na qual seus filmes, independente da diversidade de formato e linguagem, sempre retornam para questões da vida nos interiores do continente africano.

A rigor, Safi Faye não é a primeira mulher cineasta africana, mas a primeira a fazer longas-metragens e ter uma projeção internacional. Sabe-se que desde o início dos anos 1950 até meados dos anos 1970, existem poucas mulheres africanas diretoras de cinema. Depois da escola de cinema de Burkina Faso¹⁶, as ocorrências foram aumentando (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 44). Contemporaneamente, existem muitas mulheres africanas produzindo em todo o continente e, pode-se dizer, que Safi Faye foi de alguma forma precursora deste movimento. Ainda assim, suas obras são de difícil acesso.

¹⁵ *Fad'jal*. França/Senegal, 1979.

¹⁶ Foi criada no período entre 1977 e 1987, através do Instituto de Educação Cinematográfica de Ouagadougou (INAFEC), pela FEPACI e financiada também pela UNESCO, mas a maior parte do seu financiamento foi federal. A Burkina Faso tem uma tradição em cinema que se iniciou a partir do legado deixado por Thomas Sankara, líder revolucionário e primeiro presidente do país, após a sua mudança de nome ao abandonar a denominação de Alto Volta, herdada do período colonial. Sankara empreendeu muitas mudanças no país e financiou o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), que data de 1969.

Seu último longa-metragem, *Mossane* ensaia uma forma filmica distinta. Misturando uma linguagem *etnodocumental*¹⁷ com ficção, tem trechos misturados, musicais, planos mais sensíveis. A forma do filme não se encaixa perfeitamente ao modelo de narrativa tradicional, há uma espécie de hibridismo de ficção com *etnodocumentário*, que Mohamed Bamba vai chamar de *etnoficção* (BAMBA, 2009, p. 101), conceito que provém de Jean Rouch. Ainda que o filme etnográfico seja, na maioria das vezes, um filme documental, Jean Rouch vai buscar, por meio do seu *cinema vérité*, formas de utilizar a ficção misturada ao registro documental, na busca de uma maior “verdade” dentro de seus filmes. Esta fórmula é uma quebra de paradigma entre o drama e o documental; é uma forma híbrida do cinema clássico com uma linguagem diferenciada, mais porosa, contra-hegemônica. Em seu filme, ainda que a equipe seja transnacional e diversa, Faye consegue imprimir suas origens e sua subjetividade no filme.

2.1.2 Análise filmica

Mossane narra a vida da personagem que dá nome à obra: uma adolescente de 14 anos que vive em um pequeno povoado africano. Logo em seu primeiro plano, *Mossane* se desvela e se situa. Vemos uma jovem banhando-se num rio que reflete luz dourada. Fica claro que o filme vai tratar de uma temática africana (através principalmente da trilha e das vozes narrativas cantadas que se repetirão por todo o filme) e feminina (pelo privilégio do olhar para o corpo da atriz nos planos iniciais). Na primeira parte do filme, a personagem é vista em tarefas que parecem habituais: cuida de seu irmão doente, encontra uma amiga, vai até o tio que é curandeiro pedir ajuda. Abre-se logo também esta janela para a religiosidade, os ritos tradicionais, questão que o filme retornará recorrentemente.

Outra questão que é logo abordada se refere à exaltação da beleza de Mossane e como ela está sendo constantemente notada, cobiçada. Ela é perseguida por meninos mais novos e encarada por uma personagem masculina que parece ter sua idade. Fica claro também que ela se relaciona com um rapaz, que é introduzido no filme ao chegar ao vilarejo de carroça, ouvindo um rádio. Posteriormente, saberemos que esse rapaz se chama Fara, é estudante e retorna ao povoado por sua faculdade estar em greve.

¹⁷ O documentário etnográfico combina a forma do filme documental com os registros de determinado grupo cultural.

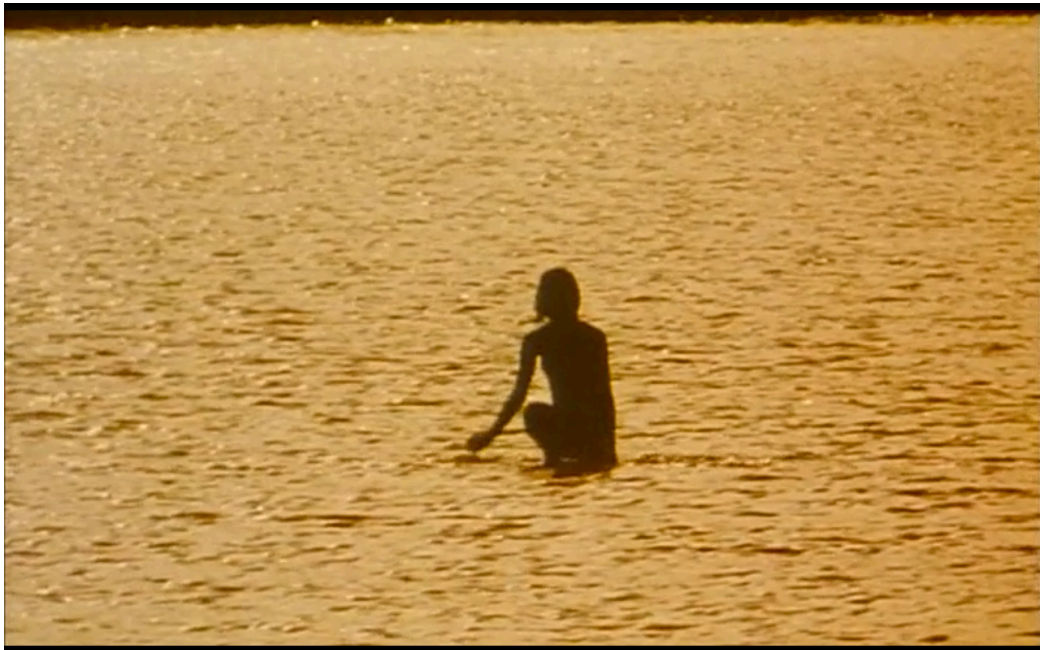


Figura 10: Plano inicial de Mossane.

O filme parece acessar um lugar narrativo que se assemelha muito a um etnodocumentário, como os anteriormente produzidos por Safi Faye. Com a exceção do primeiro plano, que é mais poético, o filme mantém uma linguagem direta, quase que “transparente”. Como em um “etnodocumentário ficcional”, a câmera permanece crua, a serviço da narrativa e registra o entorno de forma curiosa, privilegiando características étnicas e culturais. Com planos esteticamente aprazíveis da paisagem: a savana, o rio, o baobá. Durante uma cerimônia de cunho religioso (demandada pelo tio curandeiro de Mossane para que se cure seu irmão), vemos detalhes das oferendas feitas à *Beep*, uma deidade para os nativos; os alimentos sendo ofertados nas raízes do baobá e o sacrifício de um animal na beira do rio.

Ao longo do filme, vai sendo desenrolada uma questão que é cara à trama, que diz respeito ao arranjo do casamento de Mossane. Muitas são as menções de seus familiares e amigos sobre o quanto a moça é prendada e bonita e como será sortudo o homem que a desposar. Além disso, a forma como todos se refere à Mossane é pela sua beleza. Questões de relacionamento se apresentam, tanto nas cenas entre Mossane e Fara, seus momentos íntimos, diálogos e movimentos, mas também em relação a outros relacionamentos, como quando Mossane interrompe um momento de sexo de sua amiga com o seu marido e a amiga a trata como sendo “ainda uma criança”. Mossane fala sobre Fara e a amiga lhe dá alguns conselhos sexuais. Todo esse aparato narrativo sobre as relações afetivas de Mossane se faz necessário para que o nó principal da trama se dê e o círculo dramático se complete.

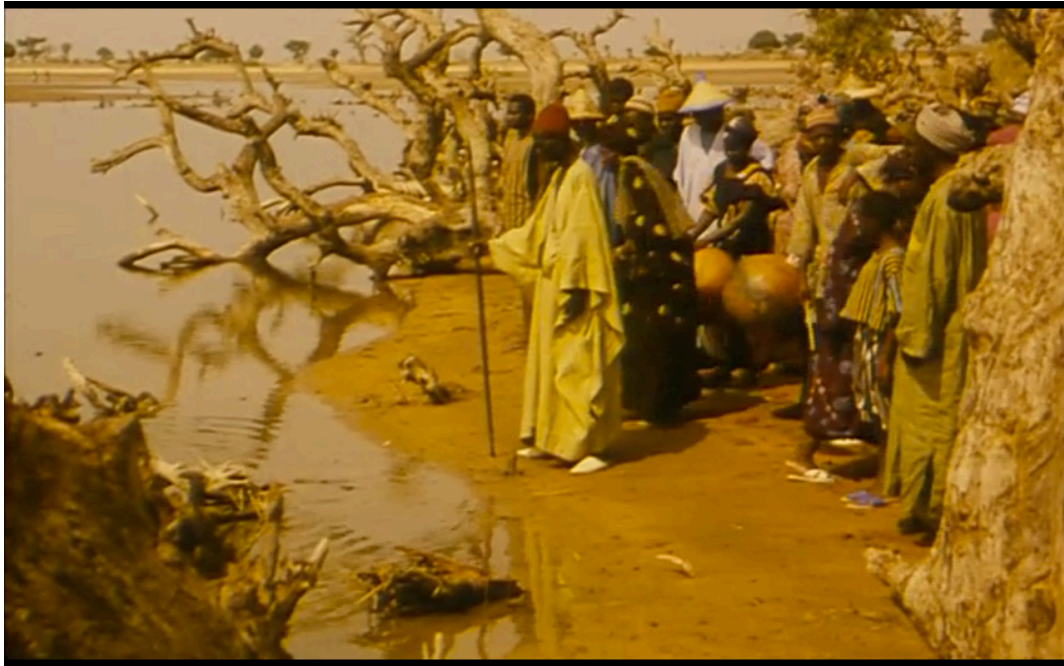


Figura 11: Ritos em *Mossane*.

A narrativa toma corpo e se encaminha para o seu ponto mais alto quando novamente o tio de Mossane é requisitado para que ajude seu sobrinho. Através de um jogo oracular com pequenas conchas (que no Brasil são conhecidas como *búzios*), o homem afirma que Mossane e seu irmão têm uma ligação única e alguns desconfiam dessa relação. “Nós vivemos num mundo de tentações”, ele diz. Afirma também que isso tudo está acontecendo porque a mãe teve um sonho relacionado a isso quando grávida. Ele ainda revela: “minha sobrinha é tão linda que seu irmão está apaixonado por ela”. Ele diz que isso tem que parar e que sua beleza está criando conflitos. Eles têm que lhe arrumar um marido e lhe casar em uma encruzilhada, fora da aldeia. O casamento, para além de um fator social, nesse caso tem também uma dimensão religiosa, porque acredita-se que isso irá afastar o mal do irmão de Mossane.

Promove-se um ritual com Mossane e seu irmão: amarrados em um buraco na terra, o tio sacrifica um galo e pede aos deuses para que depois disso, todos durmam bem. Sua mãe atea fogo próximo a eles e ali, sob à luz das fogueiras, passam a noite. Mossane acorda encostada no ombro do irmão, quando sua mãe solta-os e leva seu filho para viver com o tio, na intenção de deixá-los separados. A partir daí, toda a trama se dirige para a questão do casamento de Mossane e o marido que lhe foi prometido: um rapaz que havia ido morar em Paris e tem excelentes condições financeiras. Chama-se Diogoye e no filme fica claro que esse casamento é um arranjo antigo entre famílias. Todo o processo de agenciamento desse

casamento é promovido pelo *griot* da vila, um homem articulado que faz o intermédio da relação entre as famílias.

Mossane diz ao *griot* que não vai ceder, porque é apaixonada por Fara. Ela discute também com os pais e vai para a terra, cava um buraco, profere maldições. Ela invoca os *pangools*, espíritos da floresta, ancestrais. Tudo na trama agora se direciona ao casamento vindouro: mulheres comentam no mercado da vila, sua amiga e sua avó dialogam se mostrando contrárias ao casamento e até há um diálogo entre Fara e seu amigo (primo de Mossane) em que este incentiva Fara a se opor ao casamento de Mossane com Diogoye. Fara afirma que não tem nada a oferecer a Mossane que alcance Diogoye. O amigo lhe diz: “eles venderam a filha, isso não é moral”. Fara responde: “quando a terra não nutre mais os homens, não há mais moral”. Essa frase ecoa mesmo depois de ser dita, porque a partir daí se nota cada vez mais presente que o fator financeiro é fundante nesse casamento.



Figura 12: Mossane na cerimônia de confirmação da união.

É feita uma cerimônia para firmar a união de Mossane e Diogoye. A menina está distante e triste. Diogoye oferece muitos bens a Mossane e o *griot* fala na cerimônia o tempo todo com o dinheiro na mão. Todos os envolvidos ganham coisas, parece que a comunidade está festejando a chegada daqueles recursos, vindos de Paris. Mossane diz na cerimônia que não se casará, diz que ama Fara. A mãe lhe promete amaldiçoar se não der

continuidade ao casamento. Mossane foge para encontrar Fara, mas ele havia voltado para a universidade porque a greve havia acabado. Ela corre pela floresta e para em frente ao poço, a observar. Sua família a procura, ela está num barco à deriva, que começa a encher de água.

Corta-se abruptamente para um plano de dia, no qual vemos as mulheres da aldeia olhando para um ponto fixo no rio e gritando, desesperadas. Elas recebem o corpo de Mossane na beira do rio. As vozes narrativas cantam a morte de Mossane, que faleceu na costa. Muitas perguntas permanecem com o fim do filme, mas algumas certezas se instauram. A mãe e a aldeia como um todo têm forte ligação com o que aconteceu com Mossane. Culparam sua beleza, a quiserem impor futuro. Sem sucesso.



Figura 13: *Mossane* é carregada por sua família.

2.1.3 Desdobramentos

O enredo do filme diz respeito às rachaduras da tradição. Pelo que podemos apreender no filme, a comunidade tinha sua ideia de casamento pautada pela permuta entre famílias. O filme nos conta que Mossane gostaria de se casar motivada pelo que sente por Fara. A obra mostra a personagem rompendo com essa lógica, sintetizando um desacordo de sua geração com as tradições de seu povo. A menina nasce prometida a um casamento, mas esse

matrimônio não envolve apenas ela mesma, mas uma série de pessoas, seus familiares, sua comunidade. Como recusar o dote, então, se ele melhora a vida de uma comunidade inteira? Diante do fator colonizatório, o que é o dote, além de uma mercantilização das relações? A colonialidade altera as relações e seus contextos, trazendo uma consequência irreversível da pobreza, que é estabelecer uma certa comercialização dos afetos, como ocorre em *Mossane*.

A personagem principal, a seu modo, confronta a estrutura, força uma atualização. Etimologicamente, “Mossane” significa pura, inocente, virtuosa (BARLET, 1997). É uma personagem que carrega em si uma alegoria da mulher africana, que tem suas vontades suprimidas pela tradição e/ou pela colonialidade. Um corpo de mulher negra que sintetiza a contradição de ser excessivamente desejada e, ao mesmo tempo, constantemente desrespeitada, oprimida e silenciada. Safi Faye traz, em sua obra ficcional, uma narrativa que faz menção à suas raízes.

Como foi mencionado anteriormente, Safi Faye trabalhou com Jean Rouch e dessa parceria carregou muitas influências. O primeiro dos filmes que trabalharam juntos, *Petit a petit* (1970), é uma obra que caracteriza o que alguns chamam de *etnoficção*. Nas palavras de Mohamed Bamba:

Se muitos definem o cinema de Rouch como uma “etnoficção”, é por causa da mistura de dois tipos de subjetividade na realização de seus documentários: a do cineasta (com controle sobre aquilo que filma) e a do sujeito filmado (livre, até certo ponto, para interagir na representação). Essa restituição do estatuto de sujeito pleno ao homem africano foi objeto de várias teses e comentários. Embora essa opção estilística e ética já estivesse presente nos trabalhos de outros documentaristas, nos documentários de Rouch o protagonismo do homem negro filmado pelo homem branco ganha uma nova ressonância e relevância. (...) Apesar da implicação direta e colaborativa de Jean Rouch e de seus protagonistas naquilo que era representado, Soumanou Vieyra, historiador e coautor do primeiro filme do cinema negro africano, *Afrique-sur-Seine* (1959), via na ‘etnoficção’ “uma deformação perigosa, na medida em que ela ostentava as aparências da autenticidade” (VIEYRA, 1972: 195). O que é questionado nesse filme não é a relação com o homem negro, mas sim o olhar de cima de um cineasta ocidental. (BAMBA, 2009, p. 102)

Em *Mossane*, Faye contava com uma equipe transnacional, entre eles um fotógrafo alemão que havia trabalhado para o diretor Fassbinder e um produtor francês. Ela dispunha de verbas de investimentos internacionais e era para ter sido uma produção sem maiores problemas, porém teve seus imbróglis por conta de uma conduta de má fé do produtor, que

lhe roubou os direitos do filme e uma boa parte do dinheiro da produção. Tal fato fez com que Safi Faye tivesse que arcar com o custo de uma longa batalha judicial, além de estendidos custos de produção. Numa entrevista dada à Olivier Barlet, na ocasião do Festival de Cannes em 1997, Faye é perguntada sobre o caso e responde:

Como minha mãe diz, é o destino. Estava escrito que eu tivesse que passar por esse julgamento, mesmo depois de 20 anos nesse ramo. Havia um mistério em torno do filme. Eu havia dado autoridade ao produtor francês designado que havia adquirido - sem nosso conhecimento - os direitos do filme, bem como todo o financiamento que eu havia obtido na Itália e na Suíça. Tudo desapareceu no ar. Por seis anos tive que lutar sozinha até que o caso se resolvesse no tribunal. De qualquer modo, meu filme foi inteiramente filmado durante 1990, quando Mossane tinha 14 anos. O que aconteceria se faltassem algumas cenas, agora que Mossane tem 21? Eu quero esquecer os últimos seis anos. *Mossane* terminou e estou feliz por finalmente ter chegado lá. Eu gosto muito desse filme. (BARLET e FAYE, 1997; tradução nossa¹⁸)

Hoje em dia, o controle dos próprios filmes e da imagem é uma grande preocupação para a diretora. Para uma mulher que tentou muitas vezes alcançar o olhar do outro através do documentário, certamente foi angustiante ter sua primeira ficção - sendo esta dentro de uma temática que versa muito sobre a vida da diretora - ter sido roubada. O fato de Safi Faye nunca mais ter lançado nenhum filme também indica o quanto o episódio foi relevante e marcou negativamente sua carreira como realizadora. Num olhar mais expandido sobre o acontecido, pode se perceber como um homem branco se sente autorizado a se apropriar do que é feito e pensado por uma mulher negra e como uma diretora africana é desafiada de tantas formas em sua carreira – muito mais o do que qualquer realizador dentro do espectro do hetero-patriarcado branco burguês.

O fato dos direitos de *Mossane* terem sido literalmente roubados de Safi Faye ocasionou uma ruptura na carreira da diretora. Este foi seu último longa filmado, ela não retornou a fazer filmes nos últimos trinta anos. Por mais que a diretora mencione em entrevistas o fato como algo passado – um assunto que ela não deseja mais retornar – , fato

¹⁸ As my mother says, it's fate. It was written that I had to go through this trial, even after 20 years in the business. There was a mystery surrounding the film. I had given right of authority to the designated French producer who had acquired – without our knowledge – the rights to the film, as well as all the funding that I had obtained from Italy and Switzerland. It all disappeared into thin air. For six years; I had to fight on my own until the end of the court case. In any case, my film was entirely filmed during 1990, when Mossane was 14. What would happen if there were some scenes missing, now that Mossane is 21? I want to forget the past six years. **Mossane** is finished and I'm glad I finally got there. I like this film a lot.

é que o problema se torna presente justamente na ausência de outros filmes na carreira da realizadora. Faye foi a primeira mulher negra a realizar um longa-metragem de forma comercial e se mostrou muito empenhada na realização de sua primeira ficção, mas suas perspectivas de certa forma foram atravessadas pela apropriação de um dos seus filmes por parte de uma pessoa da equipe. É importante questionar o porque de um homem branco europeu se sentir no direito de se apropriar da produção intelectual de uma mulher negra africana, ainda que a resposta seja óbvia e recheada de valores colonizatórios. Mas maiores ainda que as causas desta ação, são as consequências. Quantos mais filmes poderiam ter sido idealizados e produzidos por Safi Faye, nos últimos trinta anos, não fosse o problema com os direitos roubados? Qual o preço pago por uma mulher negra africana em ocupar os espaços que por tanto tempo lhe foram negados?

Ainda que sua carreira tenha sido atravessada por questões de gênero, Safi Faye afirma que seus filmes não são feitos apenas sobre mulheres, já que nas culturas africanas o olhar tende a ser para a comunidade. Nas palavras da própria diretora, em entrevista à Frank Ukadike:

Seus filmes prestam atenção meticulosa à feminilidade; como você coloca em primeiro plano a vida das mulheres e como, através dos personagens, o espectador experimenta uma visão da cultura e atesta a contribuição das mulheres para a sociedade. Eu sei que você disse que seus filmes não são apenas sobre mulheres, mas sobre toda a sociedade.

Não, não! Porque as mulheres sozinhas não podem viver em África. As mulheres vivem em uma comunidade e eu não posso eliminar a comunidade. Esta é uma reflexão sobre mim: não posso viver sem o meu povo. Não posso separar um indivíduo. Mas isso é típico das culturas africanas. Você não pode viver sozinho; você não pode fazer isso porque uma grande família, uma grande comunidade, está ao seu redor. (Ukadike, 2002; tradução nossa¹⁹)

Safi Faye já assumiu publicamente não ser feminista, já que vem de uma sociedade matriarcal, na qual as mulheres vivem em igualdade com os homens (quando não em posição

¹⁹ *Your films pay meticulous attention to womanhood; how you foreground women's lives and how, through the characters, the viewer experiences vignettes of culture attests to women's contributions to society. I know you have said that your films are not only about women but about all of society.*

No, no! Because women alone cannot live in Africa. Women live in a community, and I cannot eliminate the community. This is a reflection on me: I cannot live without my people. I cannot separate out an individual. But this is typical of African cultures. You cannot live alone; you can't do it because a big family, a big community, is all around you.

superior)²⁰. Safi Faye vem de uma cultura matrilinear na qual o feminismo não pertence como base epistemológica. Embora esta investigação compreenda a importância do feminismo para discutir muitas questões das culturas originárias africanas, árabes, indígenas e tantas outras, é necessário pontuar que as mulheres envolvidas nestas problemáticas de gênero não se engajam necessariamente nas pautas do feminismo, justamente pelo próprio feminismo ser encarado como uma epistemologia ocidental. Ainda que as demandas do feminismo sejam importantes à nível global, não é um problema pensar que talvez os feminismos não deem conta das perspectivas, pluralidades e discursos das mulheres de todo o planeta.

Yuderkis Espinoza Miñoso em seu artigo *Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica* pontua que o pensamento feminista clássico foi produzido a partir de um grupo de mulheres que detinham privilégio epistêmico graças às suas origens de classe e raça (ESPINOZA-MIÑOSO, 2014, p. 7). O debate feminista parte de uma base ocidental e é, portanto, mantenedor de categorias dominantes de classe, raça e gênero que, por sua vez, interessam aos poderes hegemônicos. É chegado o momento, segundo a autora, de propor uma desobediência epistêmica que derrube as imposições da modernidade ocidental.

A episteme clássica feminista produzida por mulheres burguesas brancas radicadas em países centrais não conseguia reconhecer a maneira como sua prática reproduzia os mesmos problemas que criticava o modo de produção do conhecimento nas ciências. Ao criticar o universalismo androcêntrico, se produziu a categoria de gênero e a aplicou universalmente a todas as sociedades e culturas, sem nem mesmo ser capaz de dar conta da maneira como o sistema de gênero é uma construção que surge para explicar a opressão das mulheres nas sociedades modernas ocidentais e, portanto, se sustentaria. As teorias e críticas feministas brancas acabam produzindo conceitos e explicações não relacionados ao desempenho histórico do racismo e da colonialidade como importantes na opressão da maioria das mulheres, ao mesmo tempo em que reconhecem sua importância. (ESPINOZA-MIÑOSO, 2014, p. 9, tradução nossa²¹)

Segundo Aníbal Quijano (2005), através dos conceitos de *colonialidade do saber, do poder e do ser*, as relações de colonialidade nas esferas econômicas, políticas e culturais não

²⁰ Ver o *podcast* Feito Por Elas sobre Safi Faye - <https://youtu.be/wTztscTXNNE> Acesso em: março de 2022.

²¹ La episteme feminista clásica producida por mujeres blancoburguesas asentadas en países centrales no pudo reconocer la manera en que su práctica reproducía los mismos problemas que criticaba a la forma de producción de saber de las ciencias. Mientras criticaba el universalismo androcéntrico, produjo la categoría de género y la aplicó universalmente a toda sociedad y a toda cultura, sin siquiera poder dar cuenta de la manera en que el sistema de género es un constructo que surge para explicar la opresión de las mujeres en las sociedades modernas occidentales y, por tanto, le sería sustantivo. Las teorías y las críticas feministas blancas terminan produciendo conceptos y explicaciones ajenas a la actuación histórica del racismo y la colonialidad como algo importante en la opresión de la mayor parte de las mujeres a pesar de que al mismo tiempo reconocen su importancia.

terminam no processo de descolonização. Ao contrário, os agenciamentos da pós-colonialidade repercutem o poder colonial. As formas de dominação colonial se mantêm e isso se percebe nas formas econômicas e políticas dos países africanos e latino-americanos, que são lugares periféricos da divisão internacional do trabalho. Determinados territórios vão se racializar a partir da experiência da modernidade. É a partir da experiência colonial que o outro é racializado. Por exemplo, na viagem de Marco Polo ao Oriente, nas experiências narradas ele percebe as diferenças fenotípicas, mas não tem um aspecto de subordinação. A invenção do outro racializado nasce a partir da promoção de um eu ocidental, branco, heteropatriarcal.

Pedra angular do eurocentrismo e do cientificismo é a formulação “Penso, logo existo”, de Descartes, elaborada em 1637. Duas ideias são fundamentais no *Discurso do Método* de Descartes: o solipsismo e o dualismo corpo/mente. Não só a certeza do conhecimento objetivo e verdadeiro é gerada a partir de um monólogo interno, baseado na desconfiança perante as demais pessoas, mas há uma desvalorização das sensações como possíveis fontes de conhecimento válido. No momento da formulação do *Discurso do Método*, Descartes inaugura uma tradição de pensamento que se imagina produzindo um conhecimento universal, sem determinações corporais nem determinações geopolíticas. (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2018, p. 11)

No entanto, ao apontar o pensamento europeu como a métrica da razão universal, Descartes inaugura a noção de conhecimento como um padrão mundial de poder. A perigosa ligação entre conhecimento e existência abre espaço para uma lógica causal: se o outro não pensa, não existe. Fica subentendida uma divisão entre aqueles que supostamente produzem conhecimento válido e os que são incapazes de produzi-lo. A estes, os que não pensam e não produzem cultura letrada, a existência pode faltar. Foi uma questão de aperfeiçoamento apontar a raça como indicadora de uma suposta selvageria ou falta de razão, característica que justificam então sua desimportância, sua morte prenunciada.

A cultura ocidental deslegitima conceitos da periferia do mundo e o faz como prática fundamental. Faz parecer menor as tecnologias culturais dos povos tradicionais, como o rezo, a música, a dança, a intuição. O pensamento como base da existência ignora os conhecimentos do corpo. Se dá uma separação entre corpo e mente e uma consequente desvalorização das sensações. E em sua face mais cruel, desumaniza o outro, desclassifica seu direito de existência. É o que torna, por exemplo, produtos culturais da África ou da América Latina, obras “menores” que as produções europeias ou norte-americanas. Dentro do audiovisual, uma

tecnologia intrinsecamente moderna e eurocentrada, essa divisão se torna ainda mais visível: o cinema hegemônico detém espaço midiático, bilheteria, crítica, enquanto os cinemas não ocidentais têm pouco circuito exibidor, repercussão e crítica escassas.

O não reconhecimento desta “heterogeneidade histórico-estrutural” é, de acordo com Anibal Quijano, precisamente o que sustenta a perspectiva eurocêntrica do conhecimento (QUIJANO, 2000, p. 222). No momento em que se nega “a dependência histórico-estrutural” das histórias visuais periféricas que se dão pelos efeitos da colonialidade do poder, as expressões simbólicas da América Latina – que incluem sua arte e seu cinema – simplesmente deixam de acontecer, caem no que Frantz Fanon chamou de “a zona do não ser”. Isso não significa que não haja histórias da arte ou do cinema na América Latina, mas que elas têm um estatuto paradoxal de existência por meio do qual sua inscrição histórica e discursiva tem que se referir a um lugar epistêmico de enunciação expropriada. Como Quijano alertou, a colonialidade do poder foi constituída como um padrão de dominação a partir do qual as hierarquias econômicas, sociais, intersubjetivas e políticas foram estabelecidas entre identidades europeias e não europeias. A partir da implementação dessa matriz de poder, “as culturas dominadas seriam impedidas de objetivar autonomamente suas próprias imagens, símbolos e experiências subjetivas, isto é, com seus próprios padrões de expressão visual e plástica. Sem essa liberdade de objetivação, nenhuma experiência cultural pode ser desenvolvida” (QUIJANO, 1999, p. 99). (LEON, 2019, p. 63)

Por essa razão, ainda é – infelizmente – muito comum no campo do cinema, analisar filmes não ocidentais através de bases teóricas eurocêntricas e hegemônicas. É uma prática a supressão das significantes de um filme para fazer caber em estruturas epistêmicas que não são compatíveis com o que está sendo analisado. Afirmar que um filme indígena está dentro do escopo da ideologia socialista ou que um filme africano tem um olhar feminista seria tentar comparar organizações epistemológicas que não são (necessariamente) combináveis. Um exemplo destas acomodações infelizes de estruturas de pensamento ocidental com produtos culturais contra-hegemônicos é a insistência do público em entender Safi Faye como feminista. Safi Faye não reivindica para si o feminismo, o que não impede que suas obras possam ser lidas sob uma perspectiva feminista. É importante, no entanto, separar o posicionamento da autora de uma possível interpretação sobre sua obra.

2.2 Atlantique

2.2.1 Mati Diop

Mati Diop teve seu nome internacionalmente projetado através do seu primeiro longa-metragem de ficção, *Atlantique*. O filme ganhou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes em 2019 e teve sua carreira alavancada para uma projeção internacional. A cineasta e atriz tem origem senegalesa, mas nasceu em Paris, em 1982. É filha de Wasis Diop, músico senegalês, e Christine Brossard, francesa. Mati Diop também é sobrinha do cineasta Djibril Diop Mambéty, expoente nome nos cinemas africanos. A realizadora cresceu entre a África e a Europa e passa essa influência a seus filmes, apesar de caracterizar a experiência como distante de um binarismo (AGUILAR, 2019) e mais parte de uma realidade híbrida e complexa.

Tendo passado a infância entre a França e o Senegal, Diop volta ao país de sua origem familiar aos vinte anos de idade e mantém contato recorrente com sua família senegalesa. Depois de ter seguido uma carreira como atriz, na qual atuou no longa-metragem de Claire Denis, *35 Shots of Rum* (2008), Mati Diop se aprofundou no fazer filmográfico, se tornando realizadora. Ela estudou na França, na Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains, e no *Palais de Tokyo*, em seu estúdio experimental. Em 2004, dirigiu seu primeiro curta e, cinco anos depois, em 2009, ganhou o prêmio Tiger Award do Festival Internacional de Cinema de Roterdã e outros prêmios com o curta-metragem *Atlantiques* – que serviu de base narrativa para o longa-metragem a ser analisado neste capítulo. Entre o curta e o longa-metragem, Mati Diop filmou três outros curtas-metragens, entre eles, *Milles soleils*, de 2013. A obra aborda questões relacionadas ao ator Magaye Niang, que atuou em *Touki Bouki* (1973), filme de grande importância dirigido por Djibril Diop Mambéty, tio de Mati Diop.

Em 2012 houve uma grande manifestação em Dakar, depois da Primavera Árabe²². Na ocasião, entre os jovens, havia o impasse de quem ia ao mar e tentava uma vida melhor na Europa e quem ficava para as lutas sociais e tentava uma vida melhor ainda em África. Essa mobilização motiva ela a fazer um cinema político. Ela voltou a África para filmar, para agregar mais informação ao discurso sobre imigração.²³

Com *Atlantique*, Mati Diop foi muito premiada e se tornou a primeira mulher negra a ganhar o Prêmio do Júri em Cannes. Logo depois do prêmio, o filme foi adquirido pela

²² Como ficou conhecida a onda de protestos que tomou o Oriente Médio e o Norte da África, a partir de dezembro de 2010. Foi um momento que marcou o ápice da crise econômica e, por consequência, a população saiu às ruas demandando o fim das ditaduras e a transição para novas democracias.

²³ Ver entrevista de Mati Diop para Kênia Freitas, no Janela do Recife. Disponível em: <https://youtu.be/tF6655xJoFY>. Acesso em março/2022.

Netflix, obtendo um feito curioso: pela primeira vez um filme premiado num dos maiores festivais de cinema do mundo, não passou nos cinemas. O filme teve estreia apenas em Paris e, quando o resto do mundo quis ver a premiada obra nas grandes telas, a plataforma de *streaming* o comprou e impossibilitou o processo. *Atlantique*, então, além de ser um filme destacável por seu corpo filmico, também o é pelo seu inusitado percurso exibidor.

2.2.2 Análise filmica

O que primeiro chega do filme é o som do mar. Ainda nos créditos iniciais, o som do mar vai se confundindo com o barulho de uma obra, localizada próxima à praia. Vemos homens trabalhadores discutindo. O ruído da obra se soma ao falatório e logo se entende que os personagens exigem um pagamento. Eles reivindicam com o patrão quatro meses de salários atrasados. Os homens discutem, falam sobre a falta do dinheiro, da necessidade de sustentar suas famílias, etc. Logo em seguida, já vemos imagens do mar - essa referência se dará por todo o filme. Os homens cantam em cima de um caminhão e percebe-se a insistência em retratar o rosto de um dos jovens. Ele se encontra com sua namorada e, na primeira vez no filme que se olham, um veículo os atravessa o olhar e se percebe de imediato que esse casal tem grande importância narrativa. Eles se encontram na praia e o mar também se faz bastante presente na cena. Esses jovens são Ada e Souleiman, são o par principal do filme – e, justamente, a obra se dá versando sobre seus encontros e desencontros e todas as coisas que os atravessam – tendo sempre o oceano Atlântico como plano de fundo.

Diversas vezes o mar será uma presença, quase como um personagem. É como se ele testemunhasse os acontecimentos do filme e desse seu relato a nós, espectadores. Ada e Souleiman se encontram na praia, trocam carinhos, conversam. Eles vão para uma casa abandonada para estarem a sós, mas são interrompidos pelo dono do lugar. Ao se despedirem, se percebe uma certa tensão. Souleiman entrega um cordão para a namorada. Ele insiste para ela ficar, ela diz que não pode. Ela age de forma normal, cotidiana, mas se percebe tensão nas ações de Souleiman. Ainda assim, eles combinam de se encontrar à noite. Logo sabemos que esse encontro não vai acontecer.

Ada se encontra com uma amiga, Mariama, e ela se apresenta de forma mais “tradicional” do que Ada. Ela usa os trajes muçulmanos e fala mal de outras amigas de Ada. Ela também lhe lembra de seu noivo Omar, com quem Ada tem o casamento marcado.

Mariama também diz sobre como Souleiman só quer Ada para se relacionar sexualmente e não casar. Ela demonstra preocupação em Ada perder sua virgindade. Ada também interage com mulheres da sua família: elas falam sobre o casamento e orientam sobre como Ada deve agir com os homens. Ela demonstra desinteresse em seu casamento enquanto olha o colar que lhe foi presenteado por Souleiman. Ela vai à praia com outras amigas e chegam até um bar, onde planejam encontrar os homens que vimos no início trabalhando. Só há mulheres no recinto e todas se olham preocupadas. Uma amiga informa Ada que os homens foram para o mar. Elas se põem nervosas e lamentam a partida dos homens. Nessa cena, o tom azulado – que irá caracterizar outros momentos do filme – toma bastante força, configurando uma imbricação entre a fotografia (principalmente a temperatura fria das imagens) e a temática oceânica, atlântica. O filme tem um certo estado de expansão subjetiva, em planos mais sensíveis, com poesia, jogos de luzes, o mar, detalhes dos cenários e tantos outros aspectos.

Depois da partida de Souleiman, Ada se mostra triste, desmotivada. A vemos chorar, deixar de comer, perder sua vitalidade. Suas amigas tentam a animar, ela tem maus presságios, está tomada por um luto. Ela encontra seu noivo, Omar. Eles parecem estar em um lugar sofisticado, à beira do mar. Omar lhe presenteia um *Iphone*, percebemos o quanto a situação financeira dele é diferente dos demais. Ada continua bastante apática. Um plano belíssimo do mar antecipa a cena da celebração da união de Ada e Omar, no qual se diz como uma mulher é valorizada através do casamento e como suas famílias estão satisfeitas com a união.

Ada mostra para a amiga a casa onde viverá e todas se encantam com o luxo; lhe dizem como ela tirou a sorte grande por se casar com Omar. Suas amigas mais “ocidentais” valorizam o dinheiro, mas dizem também sobre como Ada parece triste na ocasião. Mariama diz a Ada que acaba de ver Souleiman e a casa subitamente começa pegar fogo, no colchão da cama do casal. Souleiman passa a ser suspeito do crime. Há uma confusão pelo incidente na casa e, logo em seguida, é apresentada a Issa, o responsável por investigar a tentativa de incêndio. O investigador interroga a mãe de Souleiman e Ada para que elas digam onde ele está, mas as duas insistem em dizer que ele está no mar. Ada é culpada pelos seus pais e lhe tomam o celular dado por Omar.

Issa parece não estar bem de saúde e ao estar entrando numa espécie de estado inconsciente. Igualmente Fanta entra neste estado e parece passar mal. Uma terceira personagem, amiga de Ada, também está na mesma situação e a família chama uma mulher

para a ajudar, possivelmente alguém ligado à espiritualidade. Então se dá um momento em que o filme se torna mais misterioso. Uma áurea de terror, mistério e fantasia adentra na trama. Vemos mulheres com olhos sem íris, indo cobrar o dinheiro do dono da obra em que os homens trabalhavam. Elas falam como se fossem os homens trabalhadores que vimos nas primeiras cenas do filme e, com isto, percebemos que há uma espécie de incorporação ocorrendo. As mulheres acordam com os pés sujos de areia e sem se lembrar do que ocorreu. A trilha sonora acompanha esta instância mais misteriosa e o filme abre uma porta importante na sua narrativa.

Ada é obrigada a fazer um teste de virgindade que Omar está lhe impondo. Também Issa faz exames para que se explique as alterações que lhe estão passando. O exame de Ada confirma sua virgindade e ela toma de volta seu celular. Ao ver Ada, Issa a segue, na esperança de encontrar Souleiman. Ada encontra Dior e lhe diz que Souleiman voltou, mas sua amiga não parece concordar, Dior insiste que a mensagem que Ada recebeu foi da polícia. Ao sair, as duas encontram Issa, que interroga Ada na rua e depois a prende, arbitrariamente. Na delegacia, o investigador fica sabendo de um barco que afundou no oceano. Omar manda soltar Ada, mas eles acabam se desentendendo. Ada vai embora e Omar a chama de louca. Este momento da trama sinaliza um ponto de virada, quando a personagem parece tomar as rédeas das suas escolhas. A trilha sonora acompanha essa virada da personagem e vemos Ada vendendo o celular dado por Omar e depois indo encontrar Dior no bar, ao que parece ela está pensando em trabalhar. Ada se empodera de suas vontades graças aos próprios caminhos que sua vivência lhe trouxe.



Figura 14: Ada caminha pelas ruas de Dakar.

Os espíritos dos homens continuam pedindo o dinheiro ao patrão. As mulheres incorporadas saem de suas casas à noite, colocam fogo na obra onde trabalhavam os homens. Quando Ada finalmente encontra Souleiman e vê o policial, pensa estar sendo seguida. Ele lhe explica que é Souleiman, mas ela sai do lugar confusa. No entanto, ela chega no bar e tem a notícia que os homens voltaram. Ela vê Fanta e outras mulheres com seus olhos sem íris e percebe o que está ocorrendo. Ada percebe que as mulheres estão incorporadas com os espíritos dos rapazes que foram ao mar e ouve o relato de um deles, que diz como Souleiman se arrependeu de não se despedir e que ele dizia como Ada era o seu amor. Ela narra como eles estavam quase chegando quando aconteceu um acidente e o barco afundou e todos morreram. Através do reflexo no espelho vemos o espírito dos rapazes, são cenas muito bonitas e sensíveis, com uma escolha estética muito bem definida: na iluminação, na escolha das cores, na trilha sonora.



Figura 15: A jovem incorporada por um dos rapazes que morreu no mar.

O investigador também percebe o que está acontecendo, através de um vídeo. Ele se vê na festa através do vídeo, com os olhos brancos e se põe muito nervoso. Quando percebe

que de novo vai escurecer e entrará no transe, ele tenta resistir, se prende em casa com uma algema para que não saia de casa. O sol está se pondo, os espíritos começarão a voltar e essa será a noite em que cobrarão a dívida do patrão. Dior trança o cabelo de Ada. Está em percurso a mudança da personagem e o filme se encaminha para o seu desfecho. O patrão entrega o dinheiro as mulheres incorporadas e é dito para que ele cave suas covas. É bem forte a cena na qual o patrão abre buracos na terra, para enterrar corpos que estão no mar, enquanto é vigiado pelos próprios funcionários, no corpo dessas mulheres.

Ada e o espírito de Souleiman se encontram no bar. Ela está muito diferente do início do filme: seu corpo acompanhou seu processo de mudança. Eles se abraçam, se beijam. No reflexo do espelho, vemos Souleiman, enquanto nos planos sem o espelho vemos Issa. A cena de sexo é bem subjetiva, com planos lentos e bem aproximados, troca de olhares e uma narração em voz *off* bastante poética, a respeito dos sentimentos do casal. O mar volta enquanto eles dizem o quanto se querem, sobre o sal e o suor dos corpos, sobre essa relação tão íntima e, ao mesmo tempo, distante.

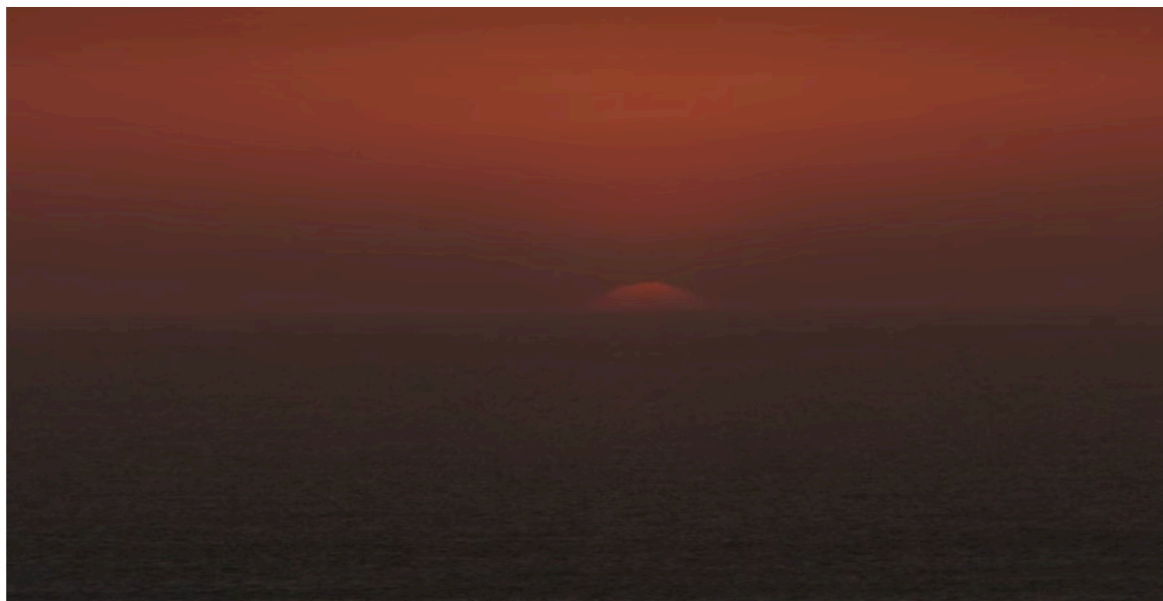


Figura 16: *Inserts do mar em Atlantique.*

O investigador dá o caso como encerrado e sai de cena. Ada está diferente, com o cabelo trançado, iniciou sua vida sexual e está começando o dia com Dior no bar. Sua voz, ao fim, nos diz que algumas memórias são presságios, algo que passou por ela para lhe mostrar quem ela é: uma Ada a qual o futuro lhe pertence. O final é muito simbólico, porque esta personagem, diferente de muitas personagens jovens nos cinemas africanos, não morreu e

mais, reivindicou seu futuro, se abriu para o novo. O personagem de Souleiman, por sua vez, atravessa a fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos para se despedir de Ada. E entre esses mundos - o material e o imaterial; a Europa e África; o velho e o novo; e também entre Ada e Souleiman – está o mar.

(...) *Atlantique* (Mati Diop, 2019), o mar torna-se elemento recorrente, apontando para as representações e reconfigurações dos sentidos que nele habitam ao considerarmos o Atlântico, conforme assinalado anteriormente, como espaço de incubação e principal meio de passagem e efetivação da escravidão transatlântica e, mais recentemente, da migração. As imagens marítimas, pois, configuram-se como forma de representação da memória, conferindo a ela um caráter imaginativo ao passo que direciona para potenciais reparações e remontagens. (MARIANI, 2021, p. 5)

O mar, em *Atlantique* é como comunicador entre dois mundos e também como testemunha das dores. O Atlântico como observador das dores dos personagens e dos continentes: a escravidão, o colonialismo europeu, as migrações, as perdas, as pessoas que partiram e as pessoas que ficaram. Seria um entre-lugar, portanto. Uma espécie de espaço-comum entre um continente e outro. Um posicionamento que é bem condizente com a biografia da diretora, que também se está entre Europa e África.

2.2.3 Desdobramentos

A forma como Mati Diop se coloca no filme é através do Atlântico. Esse entre-lugar entre a Europa e África é também onde habita a realizadora. Uma mulher franco-senegalesa, mestiça, que absorve um tanto de cada mundo dos quais faz parte. Em entrevista à Kênia Freitas na ocasião do festival Janela do Recife, Mati afirma que o mar é um território que separa os dois territórios dela mesma – algo que abrange também a questão da mestiçagem. O mar sintetiza esse encontro entre continentes e é bem marcante na paisagem de Dakar que é uma península, onde a visão é cercada pelo oceano.

Em 2009, quando Mati Diop esteve em Dakar para filmar seu curta *Milles soleils*, durante o processo de pesquisa, ela teve contato com os relatos dos jovens que iam para Espanha tentar melhores oportunidades. Através de seu primo, a diretora conheceu alguns rapazes que já haviam tido essa experiência e, baseado nos seus relatos, Mati rodou *Atlantiques*, curta-metragem documental de 2009, que serve como base para a narrativa do longa-metragem de 2019. Parte da motivação para realizar o documentário é a forma

displicente como a mídia ocidental lidava com o tema. Segundo relata na citada entrevista com Kênia Freitas, Mati Diop questionou muito sobre a dominação da cultura ocidental branca sobre as culturas africanas. Mati decidiu realizar um filme que colocasse no centro estes jovens africanos que buscavam um estado de bem estar social na Europa, numa dupla ruptura, na qual repara sua própria história e se libera de uma dominação colonial, dando a palavra do filme ao amigo de seu primo, que havia passado por essa experiência intensa ao tentar migrar. Mati Diop relata também se sentir muito atravessada pelos protestos que ocorreram em Dakar em 2012 e simbolizaram a insurreição de uma juventude que escolheu ficar na cidade para lutar por melhoras em sua qualidade de vida.

Durante o processo de pré-produção do filme, Mati Diop ficou ciente da morte do amigo de seu primo, que havia lhe contado a história em que ela baseava sua narrativa. A diretora relata ter estado diante de um dilema moral: será que eu tenho direito de continuar? E se sim, em torno de quê? De seu desaparecimento? De sua morte?”, expõe Mati Diop durante a entrevista feita na ocasião do Janela do Recife. Foi então que ela fez a transição para a palavra feminina. A diretora quis recolocar a palavra do protagonista no centro, mas ao mesmo tempo colocando perspectivas mais amplas, para que essa experiência fosse vista em outros níveis da discussão. Ela direciona a narrativa do filme para a fabulação: o que emerge da perda? Ada tem sua própria trajetória, sua migração interna. É como um destes jovens que não vão ao mar, mas que se transformam e se reformulam na sociedade. Em seu monólogo ao fim do filme, olhando para a câmera, Ada acaba sendo uma metáfora do destino africano: para além das fraturas e das perdas, se torna mestra da sua própria história, se reconquista.

A narrativa do filme é construída através de muitas camadas de significâncias, desde essas metáforas e figuras de linguagem, como o mar, o espelho, Ada e tantas outras. Mas o que parece ser mais forte na narrativa é essa característica real-fantástica, essa dimensão fantasmagórica. A forma como a narrativa tende ao realismo fantástico também tira um pouco da carga dramática do filme, já que a temática central da obra é bastante séria, relevante e atual. A temática das migrações é uma tendência do audiovisual africano desde suas origens, pois a própria história africana engloba questões migratórias. *Afrique sur Seine*, que é considerado o primeiro filme africano, é um filme feito num contexto migratório e muitas vezes filmes africanos vão representar o dia a dia de pessoas em migração.

O que se observa, especialmente a partir dos anos 2000, é um distanciamento do filme “sobre” migrações, uma vez que, na condição de imigrantes,

emigrantes e sujeitos que circulam pelo mundo, os realizadores e os personagens passam a falar simplesmente da sua vida cotidiana, o que equivale a falar sobre si ou sobre relações afetivas e lugares de memória, ao mesmo tempo em que experimentam em gêneros e formatos, como o já citado documentário em primeira pessoa, além de filmes experimentais e mesmo filmes de gênero. A ideia de que “não sou nem muito de lá, nem muito de cá”, a ambivalência que surge do fato de cultivar imaginários de suas origens africanas ao mesmo tempo em que se sentem profundamente cidadãos dos países onde nasceram e/ou moram, tudo isso surge nas narrativas - sensações de estranhamento, o entre-lugar, as negociações possíveis, as dores, a solidão, o dilema entre ser “cosmopolita” e ser “autóctone” (MBEMBE, 2001) ao mesmo tempo. (ESTEVES, 2020, p. 127)

O aspecto do entre-lugar se vê em *Atlantique* não só pelo simbolismo do oceano ou a migração dos personagens, mas também pela própria diretora que é uma mulher mestiça e que pertence à uma família que migrou do Senegal para a França. Mati Diop discorre sobre a sua mestiçagem em suas entrevistas e percebe-se como esta característica é decisiva para alguns posicionamentos políticos de Mati. A diretora, através de seu filme, tenta se opor ao tratamento que a mídia dá ao tema das migrações e, através do mesmo filme, consegue uma grande repercussão midiática, projetando nas telas de todo o mundo sua visão a respeito do tema.

Pensando o trajeto do filme de forma global, de como ele nasce de um curta-metragem documental e se torna uma ficção de grande projeção, pode-se dizer que Mati Diop conseguiu tirar algo de um microcosmo para elevar a um macrocosmo, num movimento que faz jus a relevância do tema. Todavia, o período que o filme percorreu as telas de cinema foi bastante reduzido, pois a obra rapidamente foi comprada pela Netflix. Tal fato discorre sobre as novas formas de arranjo da indústria audiovisual e a rapidez com a qual as plataformas de *streaming* estão adquirindo filmes sem que os mesmos tenham tempo de serem exibidos nas salas de cinema e festivais. Marion Berger, diretora do Festival de Cinema Africano, se posiciona da seguinte forma em entrevista coletiva concedida à Mostra de Cinemas Africanos:

Não tenho nada contra a Netflix em si, sou contra a política deles de “sequestro” de filmes com respeito a festivais. Que não possamos exibir e incluir em competição no nosso festival, quando passamos 17 anos desenvolvendo com grande esforço e entusiasmo o trabalho de divulgação dos cinemas africanos num país onde não são vistos, o filme *Atlantique* (2019) de Mati Diop porque a Netflix, que já estreou no canal espanhol, recusa-se a deixá-lo ser exibido no festival, parece-me escandaloso. Os festivais fazem um trabalho de “caçadores” de novos talentos, encontram os artistas, exibem todos os seus trabalhos desde o primeiro curta, e de repente deixam de ter acesso aos seus trabalhos mais recentes porque a ignorante e

superpoderosa Netflix compra os direitos deles para sempre! Entendo que pode ser economicamente atraente para os diretores, entendo que permite que os filmes sejam vistos muito mais, mas mais uma vez: sem acompanhamento, sem contextualizar... A Netflix deveria rever o seu posicionamento sobre os festivais, e se trata de adicionar e não subtrair; ou nem deveria adquirir os direitos para festivais. Plataformas exclusivamente para filmes africanos não estão nada mal, embora os isole. Acho que também deveria haver plataformas internacionais que incluam o cinema africano, para elevar as cinematografias africanas ao mesmo nível que outras cinematografias do mundo. A questão é encontrar um equilíbrio entre tudo, plataformas e festivais, duas coisas que se complementam e não precisam pisar uma na outra. (ESTEVEES & OLIVEIRA, 2020, p. 290)

A Netflix começa a se interessar por títulos africanos a partir da repaginação dos filmes da indústria nigeriana, conhecida como *Nollywood*. Trata-se de um cinema amplamente comercial, baseado no formato de vídeo, cuja própria origem remonta a uma necessidade de ordem mercadológica: o primeiro filme de *Nollywood* foi produzido por um empresário que precisava vender velhas fitas VHS (OFOMA, 2020, p. 198). Depois de décadas tendo sido considerados filmes “menores” pela falta de qualidade técnica ou pelo forte traço comercial das obras, se dá início a um processo de aprimoramento da indústria nomeado como a “*Neonollywood*”. Obras gravadas em inglês, com maior preocupação com a linguagem, que visam participações em festivais. A nível mercadológico, são filmes mais voltados a exibição em salas de cinemas do que o varejo da indústria nigeriana de vídeos; são, portanto, filmes destinados à classe média alta, que visam maior lucro financeiro.

Foi nesse momento que a Netflix “notou” *Nollywood*, com interesse em públicos internacionais que eram espectadores desses filmes em festivais. *Lionheart* (Genevieve Nnaji, 2018) – primeiro filme que é comprado pela Netflix. Em 2018, o filme passou no festival de Toronto e depois foi comprado pela plataforma. A partir deste, muitos filmes de *Nollywood* foram parar no catálogo da Netflix. De alguma forma, existe uma tendência de explorar a imagem de que dão “voz ao cinema africano”, mas acabam reforçando estereótipos ligados ao continente. A diáspora negra gera um imaginário de África problemático, cheio de símbolos e significados repetitivos e a Netflix incorpora essa ideologia na escolha de seus filmes, a partir da demanda de seus públicos (principalmente a população negra norte-americana).

No caso específico de *Atlantique*, foi adquirido logo após o prêmio do Júri em Cannes e teve tão pouco espaço de exibição depois que entrou para o catálogo do Netflix. O filme também teve sua estreia no Senegal, o que pode ter significado uma baixa receita de ingressos, mas possibilitou a obra ser elegível para o Oscar representando o país coprodutor

(DIAO, 2020, p. 193). Esse fato, apesar de trivial, é denunciante de alguns fatos a respeito de situações vividas pelos cinemas africanos. Primeiramente, a questão da *transnacionalidade*, filmes africanos que são produzidos e coproduzidos por países europeus e isso representa uma série de desequilíbrios para as indústrias africanas. No caso específico da França, como já comentamos no capítulo anterior, o país tem uma série de políticas de apoio a filmes africanos e, de acordo com as normas da indústria cultural francesa, todo filme com financiamento francês é um filme francófono, o que acaba contribuindo com o status de protagonismo francês na cinematografia mundial (ARMES, 2014, p. 29).

Mati Diop é também uma cineasta francesa que, de alguma forma, está inserida nessa lógica mercadológica que inclui as cinematografias africanas e a indústria cultural da França. Seu filme se passa em Dakar e é um filme que pensa e debate questões oriundas do continente africano, além de ser falado em *wolof*, por isto se trata, indiscutivelmente, de um filme africano. No entanto, sua realizadora é uma mulher mestiça – de origem francesa e senegalesa – e o filme é uma coprodução entre Senegal, França e Bélgica. Há, portanto, que se levar em conta o grau de *transnacionalidade* na obra em questão. Não só relacionada à produção ou materialidade do filme, mas também no índice de autoralidade, o que há da subjetividade da diretora apresentada na obra. Não há aqui um interesse em postular se Mati Diop é ou não uma cineasta africana, ou ainda querer categorizar racial ou territorialmente a cineasta. No entanto, é interessante perceber, que existe na obra uma mestiçagem imbricada e que esta se faz presente desde o título da obra até os seus desdobramentos mais sutis. O fato de ser uma mulher mestiça se apresenta como uma força de não pertencimento, algo que é a origem e a potência do filme. A respeito do tema, Mati afirma:

É uma experiência muito complexa ser mestiça, de ser atravessada por culturas diferentes. É um assunto muito complexo por si só e muito disso é expresso no meu filme. De fato, não é tão binário. É uma paisagem mais fragmentada e híbrida. Não é francês ou africano. É mais ocidental versus o resto do mundo. É difícil falar sobre isso como um assunto em geral, porque é bastante complexo, mas acho que o filme é realmente uma resposta à relação muito fragmentada e caleidoscópica que tenho com a diversidade das minhas influências, e também a necessidade de não ser definido ou confinado em qualquer categoria, tanto esteticamente, cinematograficamente, ou em termos de gênero e raça. O filme é realmente um convite para se livrar de qualquer categoria e realmente quebra muitos padrões. Como uma mulher mestiça, não sou branca e sou negra, sou uma mistura de tantas culturas diferentes. Constantemente experimento a hibridização de minha própria identidade complexa e móvel, que tantas

peças experimentam - a maioria das peças, na verdade. (ERBER, Roger e DIOP, Mati. 2019)²⁴

Sobre a questão da mestiçagem, no Brasil, dentro das ciências sociais, muitas vezes o debate é feito sob a ótica da miscigenação ser uma forma de embranquecimento da população. Sem excluir esse argumento, mas ampliando a visão até os estudos contemporâneos de Glória Anzaldúa e seu entendimento da mestiçagem como uma força que rompe com a binariedade ocidental. No livro *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, a autora trabalha as possibilidades da mestiçagem no que diz respeito à esta fusão entre fronteiras ou acerca de uma certa encruzilhada existencial em que se inserem as pessoas mestiças. Anzaldúa, através de uma escrita híbrida entre o acadêmico e o poético, circunscreve justamente esse devir miscigenado, que é tanto uma coisa quanto outra. Pontua:

A resposta para o problema entre a raça branca e a de cor, entre homens e mulheres, reside na cicatrização da divisão que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas, nossa cultura, nossas línguas, nossos pensamentos. Extirpar de forma massiva qualquer pensamento dualista no indivíduo e na consciência coletiva representa o início de uma longa luta, que poderá, com a melhor das esperanças, trazer o fim do estupro, da violência, da guerra. (ANZALDÚA, 1987, p. 80; tradução nossa²⁵)

Em *Atlantique*, Mati Diop lança mão dessas estratégias de um olhar mestiço, para contar uma história sobre pessoas que estão prestes a migrar entre dois mundos. Estes mundos, fundantes para a diretora, são banhados por um oceano comunicador e limitador, que pode narrar as dores de tantos povos nos últimos séculos. Ao reivindicar sua mestiçagem, Mati Diop cria uma obra híbrida, miscigenada, transnacional que versa sobre a dor dos que vão e os que ficam e de tantas mágoas históricas que são intrínsecas a estes dois continentes.

²⁴ It's a very complex experience to be mixed, to be crossed by different cultures. It's a really complex subject on its own and a lot of it is expressed in my film. It's not really that binary. It's a more fragmented and hybrid landscape. It's not French or African. It's more Western versus the rest of the world. It's hard to talk about it as a subject in general, because it's quite complex, but I think that the film is really a response to the very fragmented and kaleidoscopic relationship I have to the diversity of my influences, and also the need not to be defined or confined into any category, both aesthetically, cinematographically, or in terms of gender and race. The film is really an invitation to get rid of any categories and it really breaks a lot of molds. As a mixed girl, I'm not white and I'm black, I'm a mix of so many different cultures. I constantly experience the hybridizing of my own complex and mobile identity, which so many people experience—most people do actually.

²⁵ The answer to the problem between the white race and the colored, between males and females, lies in healing the split that originates in the very foundation of our lives: our culture, our languages, our thoughts. A massive uprooting of dualistic thinking in the individual and collective consciousness is the beginning of a long struggle, but one that could, in our best hopes, bring us to the end of rape, of violence, of war.

Capítulo 3 – Diálogos entre os filmes e correlações teóricas

3.1 Paralelos entre os filmes

3.1.1 Encontros entre as narrativas

Mossane e *Atlantique* são obras que têm algumas aproximações e algumas dessemelhanças. São filmes que possuem uma forma de narrar distinta e escolhas estéticas quase opostas – enquanto *Mossane* tem tons quentes e inserções musicais, *Atlantique* tem tons frios e fatias de surrealismo. São obras que refletem um tom de autoria das realizadoras e, por se tratarem de pessoas com uma biografia tão distinta, essas diferenças se fazem visíveis nos filmes. Não obstante, as obras têm muitos aspectos – sobretudo narrativos – em comum.

A começar pelo ponto de partida das narrativas. Nos dois casos, as tramas partem de uma personagem mulher, jovem, africana, que está no limiar de uma situação que envolve o antagonismo entre o matrimônio involuntário e desejo pessoal das personagens. A temática dos casamentos forçados é comumente encontrada em filmes africanos, justamente porque é parte de questões culturais e religiosas do continente.

As religiões monoteístas modernas, incluindo o cristianismo e o islamismo, são predominantemente patriarcais, nos quais os direitos das mulheres e a propriedade corporal são restritos e um prêmio é colocado na virgindade, castidade e obediência feminina. A importância do casamento, tanto no cristianismo quanto no islamismo, indica uma heteronormatividade compartilhada entre essas duas religiões (Arnfred, 2004, 20). É dentro desses contextos socioculturais históricos e contemporâneos que as mulheres africanas ainda estão negociando e reivindicando suas sexualidades. (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 176, tradução nossa²⁶)

Estas heranças religiosas ainda pesam sob os corpos das mulheres africanas e, por tal motivo, diretoras de cinema ainda colocam suas narrativas a serviço deste tema. Nos filmes analisados, tanto *Mossane* quanto *Ada* estão em vias de se casar com um homem devido à pressão de suas famílias e comunidades, enquanto desejam estar com outros homens e são impossibilitadas. Este é o ponto de partida da narrativa dos dois filmes, ou seja, os filmes

²⁶ Modern monotheistic religions, including Christianity and Islam, are predominantly patriarchal, with women's rights and bodily ownership being curtailed and a premium placed on female virginity, chasteness and modesty. The importance of marriage, in both Christianity and Islam, indicates a shared heteronormativity between these two religions (Arnfred 2004, 20). It is within these historical and contemporary socio-cultural contexts that African women are still negotiating and reclaiming their sexualities.

partem de um mesmo problema, para dar diferentes soluções. Os trajetos das personagens se desenrolam de forma bem distinta, mas se iniciam com a mesma premissa. De forma mais superficial, se pode dizer que as problemáticas giram em torno do casamento, mas com um olhar mais apurado se nota que o aspecto que mais pesa dentro das narrativas são as necessidades econômicas das famílias e comunidades envolvidas.

Isto porque, tanto Ada quanto Mossane, são induzidas à casar por conta de argumentos financeiros. Os maridos que lhes foram prometidos são mais abastados e prometem uma melhora na situação econômica tanto da família das personagens quanto da comunidade. Por outro lado, os homens que elas escolhem amar não conseguem lhes garantir um futuro com segurança financeira e, por isto, as personagens são o tempo todo encorajadas a se casarem com os rapazes que lhes trarão benesses financeiras. Alguns personagens secundários são parte do processo de convencimentos das personagens, para que elas cumpram a promessa de se casar com os maridos que suas respectivas famílias lhes impuseram. Tal fato ocorre tanto em *Mossane* quanto em *Atlantique*.

Enquanto o casamento mostra os aldeões chegando com presentes, cantando e celebrando, Mossane está sentada sozinha em uma sala separada das celebrações, coberto por um véu branco como uma mortalha. Ela passa seus presentes de casamento para seus amigos e sai da sala com raiva para declarar sua recusa em se casar com Diogoye na frente de todos os aldeões (...) (BISSCHOF & VAN DER PEER, 2020, p. 144, tradução nossa²⁷)

Assim como Mossane, Ada também decide recusar uma vida de privilégios para lutar pelo seu próprio desejo, sua própria vontade. A cena em que Ada vende o celular que ganhou de seu noivo é um símbolo desta tomada de decisão, na qual ela se desfaz do que a prende. A rigor, ambos os filmes têm um certo apelo à imaterialidade. Concretamente, tanto *Mossane* quanto *Atlantique* contam as histórias de mulheres que se recusaram a casar por pressão da comunidade ou vida financeira e se reivindicaram como atuantes em seus destinos.

Nos dois casos também há inserções de atributos sobrenaturais, imateriais. Em *Mossane*, com os *pangools* e seus cantos premonitórios, aliados aos trabalhos espirituais que Mossane participa, liderados por seu tio. Já em *Atlantique*, as mulheres que estão incorporadas com os espíritos dos rapazes que morreram no mar, o transe, a vingança que os

²⁷ While the wedding shows the villagers arriving with gifts, singing and celebrating, Mossane is sitting alone in a room separate from the celebrations, covered in a white shroud-like veil. She passes down her wedding gifts to her friends, and storms out of the room to angrily declare her refusal to marry Diogoye in front of all the villagers.

trabalhadores tramam no pós-vida. No entanto, diferente de *Mossane*, em que o fator da espiritualidade está presente desde o início do filme, em *Atlantique* o aspecto fantástico vai se desvelando com o passar do filme. O espectador vai sendo surpreendido com a dimensão fantasmagórica que vai se criando na obra de Mati Diop. A inserção desta fantasmagoria é feita aos poucos e vai se inserindo na narrativa a ponto de se tornar fundamental para a trama.

O mar assume uma dimensão fantasmagórica, é dele que emergem os fantasmas daqueles que se foram. A febre, invasora noturna, abre os corpos daquelas que ficaram, jovens mulheres em sua maioria, e os transformam nos hospedeiros das almas dos jovens mortos. Em busca de justiça, vão ao encontro do patrão, confrontando o poder dominante. Os ecos dos que partiram nos corpos daquelas que permanecem, apontam para a reparação no presente. (MARIANI, 2021)

Em *Atlantique*, portanto, o dispositivo desta dimensão fantástica é o mar. Após a morte dos rapazes que tentaram migrar, seus espíritos retornam para resolver questões que deixaram para trás. Já em *Mossane*, o que desperta o viés espiritual da trama é o rio. As águas são, nos filmes, os aparelhos que acionam o viés sobrenatural. Em entrevista a Olivier Barlet (1997), a diretora Safi Faye afirma que Mossane “tem que atravessar o rio sozinha, mas os espíritos vivem na água, acredita-se no meu país, e um espírito a levou para outro destino”²⁸. Portanto nos dois filmes, os elementos que caracterizam na narrativa uma mudança para uma dimensão espiritual da trama são colocados através de elementos da paisagem, as águas, a natureza. Os filmes compartilham essa mistura entre uma narrativa material – a trama, a vivência das personagens, os aspectos sociais - e uma dimensão imaterial – os espíritos, os rituais, as possessões.

A presença dos *pangools* precisou ser justificada diante do público que esperava um filme com um teor de “verdade”, já que a carreira de Safi Faye havia sido até então na área documental. No entanto, as representações são totalmente ficcionais, ainda que baseadas na cultura *sérèr*.

Já em *Mossane*, um filme ficcional com traços autobiográficos, os rituais apresentados na narrativa, embora inspirados em referências culturais do grupo étnico *sérèr*, foi deliberadamente inventado para o universo da narrativa fílmica. Apesar disso, não raro, os rituais foram interpretados como verídicos e o filme uma representação do “real”. Conforme atesta a cineasta em uma entrevista: Quando eu o mostrei em Paris e convidei meus ex-

professores de antropologia e etnologia para assistir ao filme, eles admiraram a imaginação criativa envolvida na realização dessas imagens. É claro que eles entendiam que eram imagens fictícias que eu inventei, mas algumas pessoas acham que a história é real. Um dos professores disse para mim, ‘Srta. Safi, você sabe que essa é a origem dos mitos. Em vinte anos, as pessoas ainda dirão que esse é o mito de Safi Faye’. Mesmo assim as imagens não são realistas. (UKADIKE, 2002, apud LIMA, 2020, p. 145)

Ou seja, parte do público e da crítica interpretou os rituais e demais inserções de espiritualidade no filme como reais. Diante de uma estética documental presente em *Mossane*, algumas pessoas se deixaram levar pelos símbolos e representações inventados por Safi Faye. Para a diretora, o filme foi resultado de um processo criativo necessário para criar um alegoria a respeito de aspectos religiosos de sua cultura. O uso de figuras de metáforas e representações que fazem menção à sua própria cultura é, portanto, um dos destaques do filme (ainda que sejam ficcionais, os elementos têm base no berço cultural de Safi Faye). Diferente de *Mati Diop*, que mostrou as possessões de uma forma que foi aderente à narrativa, sem precisar sair do curso da trama para agregar o teor sobrenatural, Safi Faye escolheu trazer a espiritualidade de maneira simbólica, alegórica, com inserções pontuais na trama. Em entrevista para Olivier Barlet, a autora afirma:

Eu mostro os *Pangools* (nome Serere para espíritos ancestrais) porque eu realmente não acredito em religiões monoteístas e, portanto, defendo religiões africanas baseadas em espíritos. *Mossane* é linda demais para ser deste mundo, então deve pertencer ao mundo espiritual, ao mundo do ancestral. O problema era como representar os ancestrais. Eu não pude mostrá-los como humanos, então eu os inventei - ao contrário e de cabeça para baixo. (BARLET, 1997, tradução nossa²⁹)

²⁹ I show the *Pangools* (Serere name for ancestral spirits) because I don't really believe in monotheistic religions and therefore defend African religions based around spirits. *Mossane* is too beautiful to be of this world so must belong to the spirit world, the ancestor's world. The problem was how to represent the ancestors. I couldn't show them as human so I made them up – with their heads upside down and down below.



Figura 17: Os Pangools em Mossane.

Em *Atlantique*, no entanto, existe outro tipo de estratégia de inserção do fantástico no corpo fílmico. A forma como o sobrenatural foi incluído no filme é mais homogênea e se insere aos poucos, junto da narrativa. A diretora lança mão de alguns recursos estéticos para representar as possessões: os olhos embranquecidos e sem íris, a trilha-sonora, o tom bastante frio e azulado. O mar é, também, um chamado para estas cenas com os espíritos. Em alguns casos, antes das cenas das mulheres incorporadas, havia inserção de imagens do mar, como a introdução ao tema dos rapazes que haviam morrido. Como já foi citado no segundo capítulo, as possessões também dizem respeito à uma metáfora do próprio continente africano, que foi por muitos anos “possuído” pelo colonialismo e outras invasões.

O princípio fundamental do filme tem a ver com a possessão, e em algum momento quando escolhi que os espíritos iriam voltar para possuir as meninas, quando escolhi este princípio em vez de outro princípio, pensei que também era semelhante a como outras culturas do exterior possuíram o Senegal através da língua e da cultura. O Senegal foi despossuído de sua própria cultura por tantos séculos, e agora eles estão tentando voltar para sua própria cultura. Havia também as perguntas sobre qual é a dinâmica interna

de cidades modernas como Dakar. De que é feita a psiquê de uma jovem em Dakar hoje? Então, para mim, todas essas questões políticas são muito estimulantes, mas o desafio é como o cinema pode capturar essa complexidade. (AGUILAR e DIOP, 2019, tradução nossa³⁰)

Diante desta fala da diretora, se percebe como *Atlantique* é um filme que se volta para as questões do continente africano de forma muito sutil. A metáfora de como África foi possuída demonstra o quanto existe um esforço por parte de Mati Diop de discutir os efeitos da colonização, das guerras, das migrações de forma indireta, sem levantar bandeiras, mas pondo a própria narrativa do filme à serviço de um debate anticolonial. Ainda que o filme seja um filme transnacional, realizado por uma diretora que também é francesa, o filme tem escolhas que valorizam a cultura africana. Um exemplo é o fato do filme ser praticamente todo falando em wolof, bem como *Mossane*, de Safi Faye. Nos dois filmes, através da escolha da língua, existe uma vontade de se exaltar a cultura senegalesa e africana.

3.1.2 Sobre as personagens

Ada e Mossane são duas figuras dramáticas que mobilizam a narrativa e, cada uma ao seu modo, provocam mudanças nas estruturas sociais nas quais estão inseridas. São mulheres muito jovens que passam por uma questão parecida à nível pessoal, mas que as enfrentam de maneira totalmente diferente à nível social. Mossane é uma menina rural, do final do século XX, num povoado pequeno e muito ligado às tradições espirituais, onde várias vezes rituais e símbolos da espiritualidade local são invocados. Ada é uma adolescente urbana, se vê diante de processos sociais do século XXI como os contextos migratórios, a desigualdade social, exploração laboral e, da mesma forma que Mossane, também lida com esse viés espiritual da existência, mas não através de ritos ou tradições: é parte inseparável de sua experiência, as duas coisas estão imbricadas.

³⁰ The film's main principle has to do with possession, and at some point when I chose that the spirits were going to come back to possess the girls, when I chose this principle instead of another principle, I thought it was also similar to how other cultures from abroad have possessed Senegal through language and culture. Senegal was de-possessed from its own culture for so many centuries, and now they're trying to get back to their own culture. There were also the questions about what the internal dynamics modern cities like Dakar are. What is psyche of a young girl in Dakar today made of? So to me all of these political questions are very stimulating, but the challenge is how can cinema capture that complexity.

As protagonistas também têm semelhanças em suas questões ligadas ao corpo e à sexualidade. Elas são jovens mulheres vivenciando o início da expressão sexual e o despertar de seus desejos, vontades, querências. Elas refletem dúvidas sobre o fazer sexual, bem como querem escolher seu par diante de um pressuposto emocional e afetivo, enquanto que nos dois casos as suas famílias e comunidades as pressionam para ceder a casamentos arranjados. Tanto Mossane quanto Ada têm que lutar pelo direito de escolher seu par no matrimônio e são pressionadas quanto à sua virgindade; são mulheres jovens que se apaixonam por homens um tanto marginalizados, que tem menos poder aquisitivo e estão, nos dois casos, distantes geograficamente das personagens. Ainda assim, as duas são pressionadas a se associar a homens com a realidade financeira mais abastada porque isso significaria também a melhora da qualidade de vida de suas famílias e comunidades. As amigas e familiares de Ada e Mossane tentam as convencer a seguir com o casamento que lhes foi designado. À revelia, nenhuma das duas dá seguimento à união.



Figura 18: Mossane



Figura 19: Ada

Sobre a descoberta da sexualidade, processo corrente na experiência de Ada e Mossane, pode-se dizer que é um tema que já foi bastante emblemático dentro do campo dos cinemas africanos. Como já foi dito anteriormente, as cenas de sexo nos filmes africanos não são tão comuns quanto nos cinemas ocidentais. A sexualidade feminina muitas vezes foi representada junto à temas polêmicos e violentos em detrimento à uma representação ligada ao prazer (SENDRA, 2020, p. 38). Mas este cenário vem mudando e tanto *Mossane* quanto *Atlantique* são exemplos dessa transformação. São filmes que exploram a sexualidade como uma potência feminina.

Da mesma forma que os acadêmicos africanos procuram novos termos

capazes de atender à complexidade dos papéis, identidades e relações de gênero na África, as cineastas africanas estão se engajando em novas formas de autorrepresentação e redefinindo a identidade no contexto da África. Bisschoff enfatiza a erotização e exotização da mulher africana e a objetificação de seu corpo a partir do colonialismo, que as hipersexualizou (2009). Ela identifica ainda uma luta compartilhada entre cineastas africanas para transformar sua representação de objeto para sujeito com agência. Embora o sexo seja tradicionalmente entendido como associado à reprodução (PFAFF 1996, TCHEUYAP, 2005), nas últimas duas décadas um número crescente de filmes está retratando a sensualidade e a sexualidade de uma forma mais explícita tanto por cineastas no continente como ainda mais abertamente por aqueles na diáspora (BISSCHOFF, 2009 apud SENDRA, 2020, p. 38)

Na obra de Safi Faye, a única cena de sexo é protagonizada por Dibor, amiga de Mossane. Neste trecho do filme, Mossane chega à casa de Dibor quando ela está fazendo sexo com seu marido, mas com a chegada de Mossane pede que seu marido saia, pois Mossane é muito inocente para entender o que estava acontecendo. Dibor afirma a Mossane: “quando eu o cavalgo meu coração pula como uma baqueta no tambor”. Há também cenas de Mossane e Dibor nuas, banhando-se, e outros exemplos que materializam a ideia de uma sexualidade saudável. No filme, há conversas das amigas sobre sexualidade, relacionamentos, casamento. De certa forma, ao colocar estes temas em tela, Safi Faye convida o público e demais realizadoras e realizadores africanos a falar mais sobre sexualidade feminina, de uma forma que não seja um tabu. Porém, a diretora afirma ter sido aconselhada a excluir a cena de sexo do filme (BARLET, 1997). Percebe-se como a temática ainda é polêmica no continente.

No caso de *Atlantique*, Ada protagoniza uma cena de sexo com Issa, que está incorporado com seu namorado, Souleiman. A cena é muito bonita, pois tem um jogo de cena com os espelhos, que permite ver Souleiman, o verdadeiro par romântico de Ada no filme. Depois deste ponto do filme, ao perder sua virgindade, Ada consolida a transformação pessoal que estava em curso. O mote da mudança e da reafirmação da personagem é, portanto, a tomada de consciência de seu corpo e sua sexualidade. Tal fato diz muito também sobre o filme, assim como nos tempos atuais, de fato, muitas vezes existe uma tomada de poder pessoal que se dá a partir da potência sexual e da possibilidade de manifestá-la.

Nos dois filmes, esta descoberta da sexualidade e outras aprendizagens são desenvolvidas a partir do contato e interação com amigas. No caso de Mossane, Dibor cumpre esse papel, ao tentar explicar para Mossane como se sente durante o sexo, também ao aconselhar e tentar ajudar Mossane a escapar do casamento forçado. Já em *Atlantique*, as

amigas de Ada são de muita importância para que ela se conscientize da morte de Souleiman, assim como sua melhor amiga, Dior, é quem lhe recebe no bar e possibilita que ela se encontre com o espírito de Souleiman no corpo de Issa, o inspetor. Além de Dior, Ada está cercada de outras amigas, que lhe aconselham, lhe dão opiniões. Em determinados momentos, Ada aparenta se sentir dividida entre suas amigas, como descrito no segundo capítulo. Numa interpretação mais metafórica, pode ser que as amigas representadas no filme digam respeito às associações e relações de troca entre mulheres, que são motes para mudanças, transformações à nível pessoal, e são edificantes para as personagens. De certo modo, são as amigas que cercam as duas jovens mulheres que as embasam e encorajam à uma mudança, uma ruptura do padrão de comportamento das mesmas. As protagonistas, nos dois casos, passam por uma tomada de consciência e isto as encaminha para seus destinos. Em parte, o que cada uma faz com sua sorte é fruto de ações e opiniões das suas companhias – não só de amigas, mas da família e da comunidade que as circundam.

As personagens têm muitas características em comum, como, por exemplo, a juventude, o casamento arranjado, as descobertas da sexualidade. Todavia elas têm uma diferenciação crucial quanto ao destino ou a sorte que cabe à cada uma. É claro que cada filme tem suas características estéticas e narrativas que produzirão significâncias distintas e também desfechos diferenciados. Entretanto, essa pesquisa acredita que a principal diferenciação no que diz respeito ao percurso narrativo de cada personagem, se dá pela mudança dos contextos sociais de cada filme e de cada realizadora. Os filmes como produtos culturais que refletem os valores de seu tempo, valores estes que acabam sendo constitutivos dos destinos das personagens.

Dentro do campo do cinema, esses trinta anos de diferença temporal entre os filmes fizeram saltar novas ideias e tendências em relação às formas filmicas. Com o passar do tempo, o fazer cinematográfico foi testando novas linguagens, reinventando outras, propondo novas formas e releituras de gêneros de narrativas. Uma delas foi uma tendência em visitar o cinema fantástico e o horror³¹. Enquanto *Mossane* é um filme mais concreto, tem uma estrutura mais dual, *Atlantique* é um filme mais fluído, híbrido e experimental, trazendo esse aspecto do sobrenatural (presente nas duas narrativas) de uma forma fantástica e sensorial que é inclinação nos cinemas contemporâneos.

³¹ Ver NASCIMENTO, Genio; CÂNEPA, Laura Loguercio. Narrativas insólitas no século XXI: Novo realismo e horror no cinema contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2018.

Há também uma importante diferenciação a ser feita que é a questão geográfica. Um contexto social da zona rural do Senegal – ou de qualquer país africano – é bem distinta do contexto social de Dakar – ou de qualquer capital africana. Portanto, o fato de *Mossane* se passar em uma zona rural e *Atlantique* ter como cenário uma grande cidade, são pontos que irão fazer as narrativas divergirem – ainda mais levando em consideração que Dakar é uma cidade muito populosa. A forma como as personagens lidam com seus corpos, com suas famílias, com suas comunidades de alguma maneira irão projetar o contexto social na qual estão inseridas. Portanto, Mossane é uma personagem que exprime valores rurais enquanto Ada é uma personagem que expressa valores urbanos. Para falar de aspectos mais gerais - e até transcendentais - dessas diferenças geográficas também se nota que *Mossane* é um filme (e uma personagem) cercado de um rio, enquanto *Atlantique* narra uma cidade (e uma personagem) rodeada por mar – sendo o mar a própria representação do filme.

Para além dos diferentes espaços nos filmes, também existem muitas diferenças geográficas e sociais entre as diretoras. Afinal, ser uma mulher africana e uma mulher afro-diaspórica significam coisas distintos. Igualmente, também é diferente ser uma mulher retinta e uma mulher mestiça. Socialmente, são posicionamentos distintos e, por isso, as marcas de autorialidade no filme se dão de formas diversas. Ou seja, para além dos filmes, Safi Faye e Mati Diop também se definem pelo seu tempo e seus espaços.

3.1.3 Finais distantes

Essas diferenças da época de lançamento de cada filme e das diretoras e suas origens geográficas e culturais, acabam materializando desfechos distintos para cada obra e para cada personagem. Enquanto Mossane não consegue materializar seus desejos e tem uma morte precoce ao tentar se opor à ordem vigente, Ada tem uma sorte totalmente distinta. A cena final de *Atlantique* denota bem esta diferença. Enquanto Mossane é uma negação – não fará o que lhe obrigam indo até as últimas consequências -, Ada é uma proposição – propõe um destino diferente pra si mesma. Ada é uma personagem que se reafirma, que diz olhando para câmera o quanto se apropriou de sua sina. Diferentemente de Mossane, ela passa por um arco dramático que a leva de novo para ser o centro de sua própria narrativa.



Figura 20: Ada no ponto de virada da personagem.

Há uma mudança significativa na forma como personagens mulheres se inscrevem nos cinemas africanos atuais. Ada é uma personagem síntese dessa transformação: ela se impõe contra o destino que lhe foi conferido. Ela decide viver, tem desejos, faz escolhas, não é uma jovem consumida pela tradição ou pelo colonialismo. Mossane é a negação absoluta do destino imposto, a morte como a única opção de não ceder à opressão. Mas a ela não era conferida nenhuma outra possibilidade: assim era visto o destino de mulheres racializadas antes da virada do século; essa era “expectativa de vida”: se contentar com o que lhe impuseram ou se recusar e morrer. Não muito diferente do destino das pessoas pretas que foram traficadas e cruzaram o oceano Atlântico nos séculos passados. Porém, hoje, três décadas depois existe uma diferença significativa na forma como se projeta o destino de uma mulher africana na tela dos cinemas. Ada é uma personagem forjada a partir destes novos valores. Sobre a personagem, a diretora Mati Diop, em entrevista, afirma:

Por que você decidiu concluir o filme com uma nota marcante sobre um novo futuro e a quem ele pertence?

Algo que eu aprecio muito no filme do meu tio chamado *Hyenas* é que o personagem principal se tornou uma metáfora para o próprio país de origem. Isso é semelhante ao que Ada diz no final do filme. Ela finalmente saiu daquela noite e agora consegue se olhar no espelho, se reconhecer e dizer: “Eu sou Ada”. Ela sobreviveu à perda, o que a tornou mais consciente, não apenas de quem ela é, mas de que pode se levantar depois de ter perdido a

peessoa que mais amava. Como o Senegal, ela está retomando o controle de seu destino. (AGUILAR e DIOP, 2019, tradução nossa³²)

Segundo Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra*, há três momentos destacáveis para entender algumas relações raciais. O primeiro deles, claro, o tráfico internacional de pessoas africanas no século XV ao XIX, quando as pessoas racializadas passaram a pertencer a outros, deixando de ter nome ou língua própria. O segundo momento, diz respeito ao desenvolvimento de uma literatura africana, no final no século XVIII, que possibilitou a rearticulação de uma linguagem própria. O terceiro momento, segundo o filósofo camaronês, está em percurso. É o início do século XXI e a “privatização do mundo sob a égide do neoliberalismo” (MBEMBE, 2018, p. 15), onde existe uma ruptura no modo como se olhou para as questões raciais nos últimos séculos. Nesse momento histórico, o capitalismo em sua fase mais dominadora, torna a vida em uma qualidade “fungível e solúvel” (MBEMBE, 2018, p. 20) e a generalização destes valores vai determinando algo que o filósofo chama de “o devir-negro do mundo”.

Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformado em coisa e o espírito em mercadora – a cripta viva do capital. Porém – e esta é sua patente dualidade -, numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. (MBEMBE, 2018, p. 21)

Ada é uma personagem que veicula essa nova forma de se ver as pessoas negras, em especial mulheres, dentro desses novos paradigmas contemporâneos. Ada produz um devir outro e isto está associado a uma transformação psicossocial na forma como as pessoas veem África e como a África se vê. Algo está em processo de transformação nas significâncias do velho mundo e aos poucos podemos ver refletidas nos cinemas estas mudanças. Em *Atlantique*, vemos uma personagem mulher africana se apropriando de seus futuros, dizendo o que é. Uma mulher que não se limita nem é limitada. Que não morre, não sucumbe, mas

³² *Why did you decide to conclude the film on a striking note about a new future and whom it belongs to?*

Something I appreciate a lot in the film of my uncle called "Hyenas" is that the main character became a metaphor for his own country. That's similar to what Ada says at the end of the film. She finally emerged from that night and now she's able to look at herself in the mirror, recognize herself and say, "I am Ada." She survived loss, which made her more aware of, not only who she is, but that she can stand up after having lost the person she loved the most. Like Senegal, she is taking back control of her destiny.

propõe. Se comparado ao desfecho de *Mossane*, pode-se perceber que há uma mudança na forma como as jovens mulheres africanas são representadas. *Atlantique* é um filme atual, que versa sobre questões contemporâneas que são caríssimas ao continente. A migração, a falta de recursos e de trabalho dentro de África, a ruptura com alguns valores tradicionais e, sobretudo, a valorização desse devir negro e da mulheridade, que se percebe em nítida ascensão e se faz notar nas palavras finais da protagonista. Ada é porta-voz da sua própria autonomia e das mudanças sociais que nela se materializam.

3.2 Conexões teóricas

3.2.1 Questões sobre autoralidade e colonialidade

Pensando nos traços de autoria dos filmes aqui analisados, surgem questões fundamentais ao campo dos cinemas africanos. Por exemplo, a questão da autoralidade. A ideia de autoria e cinema de autor provém da *nouvelle vague* francesa, na qual se empenhava um olhar diferente em relação aos filmes, reconhecendo nestes o fator artístico para além da estrutura técnica e industrial (OLIVEIRA, 2017, p. 11). Portanto, negando a massificação e a reprodutibilidade de Hollywood, o cinema de autor europeu buscava uma áurea artística, única e que se relacionasse diretamente com seu realizador.

De acordo com a *politique des auteurs*, entende-se um cineasta como autor quando este e sua obra possuem, pelo menos, duas características: a evidência do diretor nos processos de produção e criação da película; e uma temática pessoal, um estilo reconhecível, por conta das escolhas dos conteúdos selecionados. Acrescenta-se a este último item a visão de Jean-Claude Bernardet, no livro *O autor no cinema* (1994), de que há na obra do cineasta-autor uma expressão marcadamente pessoal. Portanto, a teoria autoral parte da ideia de que a marca estilística do cineasta é sua assinatura, que revela muito da sua personalidade. (OLIVEIRA, 2016, p. 11)

No entanto, esta ideia de autoria diante dos dois filmes aqui analisados - bem como para uma série de filmes africanos - se torna um pouco difusa. Isto porque, dentro da ideia de autoria se conecta à uma perspectiva de individuação. No entanto, o cinema é uma arte coletiva e os cinemas africanos sempre se comprometeram mais com uma ideia de *autorrepresentação* (CESAR, 2015, p. 142), do que de autoria. E, para além da questão da coletividade, no caso de autoras e autores africanos, tem a questão do colonialismo.

Desde o tardio nascimento destes cinemas por contas das relações coloniais, passando pelo financiamento de filmes africanos por países europeus, até a necessidade de agradar públicos europeus em festivais: são muitas formas que o colonialismo afeta a narrativa de filmes africanos. Não é possível pensar a modernidade sem pensar a colonialidade (MIGNOLO 2001, p. 158 apud LEON, 2019, p. 61) e, conseqüentemente, o racismo. Toda a concepção de modernidade está constituída numa epistemologia na qual a relação de colonialidade é fundante e o racismo é, conseqüentemente, como uma questão constitutiva dessa relação.

Portanto, a colonização funda o sujeito moderno e a modernidade também está atrelada a divisão arbitrária do continente africano e, ainda, ao nascimento e a consolidação do cinema. Se intencionamos pensar a trajetória e as obras de duas cineastas negras africanas, é preciso pontuar que estas são atravessadas pelo colonialismo em tempos e formas distintas, tanto em aspectos profissionais quanto pessoais. O colonialismo afeta a carreira das diretoras, suas visões de mundo, suas autorias. A relação colonial com a Europa afeta a vida das duas realizadoras, tanto em aspectos ligados aos filmes quanto na própria construção de suas subjetividades.

Esse controle do conhecimento e da subjetividade atua em várias instâncias. Há diferenças epistêmicas em termos de entendimento do mundo, já que os diversos povos indígenas possuem (ou possuíam) cosmogonias específicas, assim como os africanos e afrodescendentes possuem as suas próprias narrativas e saberes. Tais cosmogonias, narrativas e saberes estão diretamente relacionados às línguas que, uma vez suprimidas, levaram com elas mitologias, memórias e subjetividades. (VIEIRA, 2016, p. 100)

O que se propõe aqui é pensar como a autoria de Safi Faye e Mati Diop estão expostas à valores coloniais. Por exemplo, o supracitado caso de que o produtor de *Mossane* que roubou os direitos do filme. Ou seja, o tempo todo a mentalidade branco-burguesa-heteropatriarcal se entende no direito de se apropriar das produções culturais de artistas mulheres marginalizadas. A pesquisadora Sueli Carneiro, quando trata a temática do *epistemicídio* em sua tese de doutorado, utiliza inclusive a expressão “sequestro” (CARNEIRO, 2005, p. 98), que é uma ideia similar ao que ocorreu com o filme de Safi Faye. Sueli Carneiro conceitua o epistemicídio através de Boaventura Sousa Santos, para quem o “epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial (SOUSA SANTOS, 1996, Apud CARNEIRO, 2005, p. 96). Para Sueli Carneiro, o epistemicídio é um mecanismo que sustenta crenças de “inferioridade intelectual”

(CARNEIRO, 2005, p. 98) e, por estar presente societariamente, acaba por resvalar nos processos criativos de realizadoras africanas, contemporâneas ou não.

A intenção de trazer este debate à estas páginas é lembrar que, ao se tratar de filmes africanos realizados por mulheres racializadas, devemos levar em consideração o sistema de forças que reforçam valores coloniais, patriarcais e racistas dentro do processo de produção e exibição de longas-metragens de repercussão internacional. Então, ao lermos os corpos filmicos *Mossane* e *Atlantique* não podemos deixar de dizer o quanto a temática, a narrativa, a estética e ética dos filmes já estão expostos à uma série de *micropolíticas epistemicidas* que podem acabar alterando a forma como os filmes são feitos e/ou interpretados.

3.2.2 Qual é a melhor lente epistemológica para ler os filmes?

O período de consolidação dos cinemas africanos coincide com um período quando havia um crescente interesse do campo teórico em cinematografias emergentes de países periféricos na economia global, entre os anos 1960 e 1970. As críticas africanas acabaram sendo minoria e isso fez com que os filmes fossem lidos sempre através da crítica eurocêntrica. Propor uma leitura pós-colonial dos cinemas africanos é propor uma análise dos aspectos filmicos que tem uma busca identitária e também apresentam rompimentos com as lógicas neocoloniais. Portanto, quando se fala de filmes africanos realizados por mulheres, é bem-vinda uma sobreposição das questões de raça e gênero, que são quase que inerentes ao *corpus* filmico aqui trabalhado.

Entretanto, é importante lembrar o posicionamento da pesquisadora Oyèrónké Oyewùmí de que a diferenciação de gênero não era a realidade de todas as culturas do continente africano no período pré-colonial. Apenas este fato denota o quanto é delicado trazer os filmes africanos para discutir gênero.

Diante do exposto, argumentarei que a concentração de pesquisas feministas sobre o status das mulheres – uma ênfase que pressupõe a existência da “mulher” como uma categoria social que sempre foi entendida como impotente, desfavorecida, controlada e definida pelos homens – pode levar a sérios equívocos quando aplicada à sociedade Oyó-Iorubá. De fato, meu argumento central é que não havia mulheres – definidas em termos estritamente generificados – naquela sociedade. Mais uma vez o conceito “mulher”, usado e invocado nas pesquisas, é derivado da experiência e história ocidentais, uma história enraizada em discursos filosóficos sobre as distinções entre corpo, mente e alma, em ideias sobre o determinismo biológico e ligações entre o corpo e o “social”. (OYEWUMÍ, 2021, p. 20-21)

A percepção da pesquisadora e da referida obra propõe uma mudança na forma como os estudos de gênero ocidentais se colocam a partir da experiência da mulher africana. No entanto, Oyèrónké Oyewúmí expõe a realidade das sociedades iorubanas pré-colonização. Atualmente, o conceito de gênero biológico, por mais que seja ocidental, já se alastrou globalmente e há muitas vertentes de pensamento contemporâneas tentando dar conta de tratar os assuntos da africanidade e da mulheridade.

O estudo da interseccionalidade provém da crítica feminista negra e foi pensado por Kimberlé Crenshaw, pesquisadora e ativista estadunidense. Trata-se de uma ferramenta teórica que defende a inseparabilidade dos instrumentos sociais relativos à raça, gênero e classe. É possível perceber, através do pensamento interseccional, que todos os mecanismos opressores que afetam o corpo de uma mulher negra estão entrelaçados e são intrínsecos à cultura burguesa e cisheteropatriarcal. É quase como se os estudos de classe, gênero e raça não dessem conta, separadamente, de agregar a abrangência das opressões vividas por um corpo de mulher negra, “terceiro-mundista” e marginalizada. Para isso, é formulado esse embasamento teórico que tenda dar conta de questões integradas relativa à cor, classe e gênero.

O feminismo interseccional é, portanto, uma ferramenta epistemológica para sobrepor raça nas discussões de gênero. No caso da pesquisa, nos interessa interseccionar o feminismo com estudos sobre racialidade negra. Não nos cabe fazer uma genealogia do feminismo negro, mas entender como este pode nos oferecer ferramentas para melhor entender os filmes aqui analisados. O feminismo negro aqui é entendido como uma ferramenta que busca emancipar mulheres racializadas de estereótipos e funções sociais que lhes são atribuídas a partir da conjugação de raça e gênero. Nas palavras de bell hooks: “Ninguém se preocupou em discutir como o sexismo atua tanto independentemente do racismo, quanto simultaneamente a ele para nos oprimir” (HOOKS, 2020, pg. 26). Reivindica-se, então, que o mundo está para além das binariedades de raça e gênero de maneira separada, mas é conjugação destas forças e de muitas outras mais (classe, religião, etnia, sexualidade, etc).

Entretanto, como foi trabalhado no segundo capítulo, para algumas mulheres africanas – como, por exemplo, a diretora de *Mossane*, Safi Faye – o feminismo não contempla suas perspectivas de mundo.

Quando à posição subordinada das mulheres se junta o fato de ser africana, a feminista ocidental encontra-se, nas palavras de Ella Sohat, “numa posição ambígua quando o feminismo se conjuga com o discurso colonial” (Sohat, 1993: 42). A igualdade das mulheres em outras culturas é afetada por fatores como raça, origem étnica, classe social, história ou preferência sexual. “O paradigma psicanalítico do macho dominante/fêmea subjugada descreve inadequadamente a opressão feminina em outras culturas” (Thackway, 2003: 148). Algumas feministas africanas argumentam que a opressão das mulheres chegou à África recentemente através do cristianismo, islamismo e capitalismo, que acabou com as estruturas matrilineares autóctones anteriores que colocavam as mulheres em posições de poder. (RIESCO, 2011, p. 30, tradução nossa³³)

Por conta disso, pesquisadores africanos “identificaram a necessidade de desocidentalizar a terminologia” (SENDRA, 2020, p. 36) e o resultado se vê na contemporaneidade, com uma série de novas vertentes de pensamento que contemplam o binômio raça e gênero através de uma perspectiva afrocentrada.

Um exemplo é o *womanist afrikana* – em português, *mulherismo afrikana* - de autoria da pesquisadora negra estadunidense Clenora Hudson-Weems. A expressão é galgada para abordar a experiência da mulher negra, seja no continente ou na diáspora, propõe que estas mulheres conceituem sua experiência e caminhem para um movimento emancipador de seus corpos. A autora ainda levanta dezoito princípios fundamentais do *mulherismo*, os quais versam sobre a valorização de princípios africanos como centralidade familiar, respeito aos mais velhos, matrigestão, irmandade no feminino, entre outros.

Trata-se, então, de uma perspectiva emancipatória da população preta, pensada por mulheres pretas e suas dores frente ao racismo e não uma ação política de liberdade de um determinado segmento. Pensar apenas pela via do gênero não dá conta da desintegração ontológica das mulheres pretas e de seu povo. A proposta do *mulherismo* passa por pensar o lugar dessas

³³ Cuando a la posición subalterna de la mujer se une el hecho de ser africana, la feminista occidental se encuentra, en palabras de Ella Sohat, «en una posición ambigua cuando el feminismo se combina con el discurso colonial» (Sohat, 1993: 42). La igualdad de las mujeres en otras culturas se ve afectada por factores tales como la raza, el origen étnico, la clase social, la historia o la preferencia sexual. «El paradigma psicoanalítico del hombre dominador/mujer subyugada describe de manera inadecuada la opresión femenina en otras culturas» (Thackway, 2003: 148). Algunas feministas africanas sostienen cómo la opresión femenina llegó a África en fechas recientes de la mano del cristianismo, el Islam y el capitalismo, que acabaron con estructuras matrilineales previas autóctonas que situaban a las mujeres en posiciones de poder.

mulheres pretas a partir de nós e não nos nutrir de ideologias que, embrionariamente, não nos foram direcionadas. Não é possível reestruturar um Ser a partir da centralidade de experiências de outrem. (A. NJERI, & K. RIBEIRO, 2019, p. 601)

A inauguração do termo é bem-vinda não só pela questão da diferenciação em relação à epistemologia feminista, mas também pelo fato de que mulheres racializadas passaram por um processo de *zoomorfização* (NOGUERA, 2014) oriundo da escravidão, e se autonear como mulher – e não como “fêmea” – é uma diferenciação importante. Do mesmo modo, ter um arcabouço teórico que se proponha a dar conta das demandas específicas do grupo social das mulheres africanas e afrodiáspóricas é de suma importância para os debates de raça e gênero. O *mulherismo africana* ganha um crescente destaque no Brasil justamente por se tratar de uma perspectiva afrocentrada no campo dos debates de gênero.

É importante aqui trazer uma diferenciação entre o *mulherismo afrikana* e o *mulherismo* (ou *mulherismo negro*) de Alice Walker. A autora citou o termo pela primeira vez em 1979, mas, diferente do *mulherismo afrikana*, o *mulherismo* de Alice Walker se entende como uma vertente do feminismo negro. É tido como uma visão mais inclusiva do feminismo negro, que abarca questões de gênero em teor de igualdade com questões raciais. Para o *mulherismo afrikana*, no entanto, a perspectiva racial acaba sobressaindo.

Além do *mulherismo afrikana*, outro termo que vem ganhando espaço nos debates de gênero ligados à África e a diáspora é o *negofeminismo*. Trazendo no nome a proposição de uma negociação, diferente do *mulherismo afrikana*, traz uma característica de incluir os homens no debate, afim de trazer mais força para as pautas feministas.

Negofeminismo é um termo cunhado pela nigeriana Obioma Nnaemeka para se referir aos feminismos africanos “de negociação”, “feminismos sem egos” (não-ego-feminismo) (NNAEMEKA, 2004, p. 360-361). Ele não exclui os homens da conversa, mas os inclui, enfatizando a importância deles se aliarem e fazerem parte da luta. O contexto político, social, cultural e econômico em que essas mulheres se encontram também não é ignorado. Em contrapartida, o negofeminismo propõe um tipo de feminismo a partir da interseccionalidade, um feminismo não reativo, mas “pró-ativo. Ele tem sua própria vida e está enraizado no ambiente africano. A sua particularidade emana das características culturais e filosóficas das quais provém” (NNAEMEKA, 2004, p. 376). Nnameka acrescenta que o feminismo africano “sabe quando, onde e como negociar com o sistema patriarcal em diferentes contextos” (NNAEMEKA, 2004, p. 378). É exatamente o que vemos em Madame Brouette, onde Moussa Sene Absa, que se orgulha de ter crescido rodeado de

mulheres tão belas quanto fortes e cheias de histórias, torna-se um aliado para contar e compartilhar todas aquelas histórias que fazem parte dele. (SENDRA, 2020, p. 252)

Independente de qual epistemologia deve ser escolhida para analisar os filmes – ou a filmografia – que foram trabalhadas, é importante ressaltar que a escolha dessa episteme deve vir do próprio objeto de pesquisa – no caso, filmes africanos feitos por mulheres. Ao invés de forçar o objeto a caber em caixinhas epistêmicas e conceituais, se faz necessário ajustar o objeto de pesquisa com as epistemologias trabalhadas. Filmes africanos feitos por mulheres dificilmente caberão em recipientes teóricos da branquitude, justamente porque exprimem uma subjetividade distinta. Sem querer cair num generalismo e, claro, entendendo que cada pesquisador é livre para fazer as conexões teóricas que melhor lhe convierem, a intenção aqui é tentar resguardar a qualidade africanista dos filmes, para que sejam estes analisados diante de uma bibliografia igualmente afrocentrada. Ler *Mossane* através do feminismo, enquanto sua realizadora já declarou inúmeras vezes não ser adepta do feminismo, é uma certa teimosia conceitual e uma interpretação condicionada do mundo.

O estudo dos filmes africanos feitos por mulheres é multifatorial: abarca questões de colonialidade, de raça, de gênero, étnicas, políticas, culturais e estéticas. A grande variedade de povos, línguas e culturas do continente africano não nos permite ser reducionista na forma de ler e interpretar os filmes feitos no continente. Carolin Overhoff e José Ligna Nafafe trazem uma leitura dos cinemas africanos com uma característica multilingual, considerando todas as variantes e significâncias distintas presente nas narrativas destes cinemas. Nas palavras dos autores:

Pensar o multilinguismo da mídia filmica, bem como as diversas gramáticas envolvidas, possibilita distinguir melhor como se dá a negociação dos códigos e das tecnologias ocidentais e africanos nela. Estamos falando da produção de uma mídia – filmes – na qual a fala, a gramática e o discurso da “biblioteca” do colonizador está naturalmente inserida por ser uma tecnologia ensinada nas línguas africanas, inglês, francês e português, baseado normalmente no arquivo hegemônico da linguagem hollywoodiana. Mas, como linguagem, pode moldar suas próprias línguas, com suas próprias gramáticas para expressar seus próprios discursos, permitindo que o subalternizado fale – com pronúncia e relexicalização provenientes do wolof, iorubá, ibo, pidgin, crioulo, entre outras. Assim sendo, concluímos que a definição do cinema africano como multilingual – linguisticamente mas sobretudo em termos da elaboração de gramáticas relexicalizadas, ajudará a ampliar seu estudo para ir além da metodologia ocidental do Mesmo em curso (o estudo de sua história, ideologia, autoria, estilo, intermedialidade, etc.). Possibilita contemplar a negociação das epistemes e

tecnologias africanas – nativas e ocidentais – nos filmes, e perguntar como essa negociação inibe ou possibilita que o subalternizado fale e construa sua subjetividade para transgredir o lugar marginalizado algures entre tradição e modernidade que lhe foi atribuído no processo de colonização. (OVERHOFF e NAFAFE, 2020, p. 49)

Essa característica multilingual, múltipla, pluriversal provém aos cinemas africanos sua matriz de diferenciação dos outros cinemas. Além do rótulo de cinema mais “novo” de todos os cinemas mundiais – afinal, nasceu nos anos 1960 –, os cinemas africanos têm uma característica muito forte de inventividade de originalidade. As nuances culturais do continente transpassaram para o audiovisual africano a possibilidade de ser ímpar e diversificado.

Tratando-se especificamente das mulheres diretoras de cinemas na África, os filmes ganham outras camadas de significância. As opressões de gênero trazidas pelo cristianismo, pelo islamismo e até pelos nacionalismos provenientes das revoluções de independência, expuseram as mulheres africanas à uma série de feridas sociais. Estas dores estão projetadas nos filmes, sejam nas histórias ou nos documentários autobiográficos: as mulheres africanas estão narrando suas próprias vidas através dos cinemas. Não se podem dar o luxo de eleger outra temática: o mais urgente é o que passam, cotidianamente, só pelo fato de terem nascido mulheres.

As mulheres africanas na tela precisam ser estudadas em sua complexidade, com suas multicamadas, interseccionais, na medida em que também são moldadas pelo pós-colonialismo. Isso leva a diferentes formas de opressão, devido ao seus gêneros, raças e orientação sexual. A representação de mulheres africanas na tela, tanto por cineastas na África e na diáspora, quanto em produções ocidentais, deve ser contextualizada dentro da colonização, escravidão e poder hegemônico (BÂ; TAYLOR-JONES, 2012). Seus corpos foram exotizados por um olhar ocidental, isto é, por uma ferramenta de ordenação social que nega um lugar para tais corpos na sociedade para além de sua exploração. (SENDRA, 2020, p. 37)

Em conclusão, ao que se trata dos filmes analisados nessas páginas, *Mossane* e *Atlantique* são obras que resumem em muito a experiência de mulheres africanas no mundo: comprimida entre a modernidade e a tradição, seus desejos e as necessidades de suas comunidades, o amor e a obrigação. Nos dois filmes, as diretoras conseguiram trazer para a tela a angústia dessas contradições. Cada uma à sua maneira, Safi Faye e Mati Diop, somaram no imaginário do público novas formas de representar a subjetividade da jovem mulher africana, para além dos estereótipos. Essa investigação ambiciosa contemplar a vontade das

diretoras de trazer essas temáticas à tona, respeitando, em primeiro lugar as características socioculturais de cada filme, de cada diretora e atenta para novas formas de conceituar esses filmes, sem cair em lugares-comuns do academicismo da crítica ocidental de filmes africanos.

Considerações Finais

Esta pesquisa se iniciou com vontades diferentes das de agora. A princípio, esta pesquisa pretendia tratar sobre políticas públicas dos cinemas africanos, analisando as mudanças ocorridas desde o período das independências até as estruturas de produção contemporâneas. Entretanto, durante o caminhar da pesquisa, o destino se alterou. A sorte de acontecimentos que vieram com a pesquisa, as disciplinas cursadas, o encontro com determinados filmes, determinados textos, outras pesquisas, fez com que os ventos soprassem em outra direção e, aos poucos, foi se formulando outro encaminhamento a respeito da investigação.

Com o auxílio da orientação, foi sendo encontrado esse caminho de tratar sobre filmes com temáticas do feminino. Aos poucos, a pesquisa foi se delineando e, diante desse novo caminho, conhecer a filmografia de Safi Faye foi fundamental. A diretora, que não era conhecida por mim antes do mestrado, foi fundamental na elaboração da dissertação. No entanto, a investigação ainda estava fundamentada na representação, no estudo das personagens-mulheres dos cinemas africanos. Foi a partir da banca de qualificação que a pesquisa se direcionou efetivamente para filmes dirigidos por mulheres e a participação feminina nos cinemas africanos. A pesquisa saiu do âmbito da representação e migrou para o território da representatividade.

Focar na análise de *Mossane* e *Atlantique* sucedeu a partir de uma escolha de focar as análises nas personagens e entender como protagonismo feminino nos filmes, que são também feitos por mulheres, se alterou com o tempo. Investigar, portanto, uma *autorrepresentação ficcional* de mulheres em filmes africanos. Através dessa dupla análise, portanto, alavancar questões sobre as semelhanças e diferenças entre os filmes. Estes distanciamentos e proximidades se desdobraram em outros debates a respeito de gênero, raça, colonialidade, autoria, etc.

A experiência do estágio de docência, ministrado no primeiro semestre de 2021, motivou a conduzir a pesquisa desde as origens dos cinemas africanos até a

contemporaneidade, trazendo essa instância temporal que é cara à pesquisa. Enquanto pesquisadora, me interessa esmiuçar a ação do tempo nos objetos e acredito ter sido uma decisão acertada a escolha de dois filmes que exemplificam também a lacuna temporal do início dos anos 1990 até os tempos atuais. Historicamente, os últimos trinta anos representam, coincidentemente, o período de consolidação do campo teórico dos cinemas africanos e é importante analisar um filme que foi produzido antes das principais publicações sobre cinemas africanos – que são contemporâneas à estreia do filme, e um filme atual, que já foi produzido tendo como referência as publicações da área.

Investigar a participação de mulheres nos cinemas africanos é, por consequência, esbarrar em uma série de questões sobre gênero, raça, divisão internacional do trabalho, representatividade, representação, etc. É um campo que se esparge conforme vai sendo explorado. Isto porque os cinemas africanos são um campo recente de pesquisa, se comparado a outros ramos dos cinemas mundiais, e os debates de gênero são um campo cada vez mais dinâmico da pesquisa acadêmica, com um crescimento exponencial de pesquisas e publicações na área. A combinação do estudos dos cinemas africanos com as questões de gênero resulta, portanto, num espaço fértil de pesquisa, no qual muitos debates podem ser cultivados.

Com estas páginas, a pesquisa se encerra querendo ser bem maior e mais vasta. A escolha foi seguir o caminho das análises fílmicas e destrinchar narrativamente todas as informações que os filmes poderiam nos dar. Mas havia uma infinidade de outros recortes possíveis, justamente pelo espaço de pesquisa dos cinemas africanos ainda ser pouco explorado – se somado ao debate de gênero é ainda mais incomum. Pelo mesmo motivo, muitas vezes as referências bibliográficas ficaram reduzidas, se limitando à duas grandes publicações sobre o tema e mais alguns artigos que serviram de satélite para guiar a jornada da pesquisa. Ainda assim, as informações encontradas nessas (ainda) escassas publicações foram múltiplas e capazes de formatar um infinidade de recortes de pesquisa possíveis. A escolha destes objetos foi, no entanto, uma escolha possível dentro de tantas informações novas e um curto período de tempo.

Tempo este também atravessado por uma crise sanitária global, uma crise econômica e a ascensão do fascismo brasileiro. Estes fatos cruzaram o processo de escrita da dissertação, bem como se interpuseram pela vida pessoal de cada cidadão com o mínimo de consciência social no Brasil. O período pandêmico marcado por tanta instabilidade, incerteza, faltas,

isolamentos, foi também o período em que encontrei e consolidei o meu caminho enquanto pesquisadora de audiovisual. Foi determinante para a escolha de me tornar pesquisadora, ainda que num momento de tantas adversidades, ter entrado em contato com um campo de pesquisa que é fértil e múltiplo. O que me leva a crer que esta pesquisa é só o início de uma jornada que ainda pode se projetar para outros caminhos, dando continuidade ao intuito de visibilizar o trabalho de diretoras africanas. Pelo fato do espaço de pesquisa ser tão abrangente e ainda pouco explorado, a melhor opção me pareceu focar em um recorte específico desta ampla filmografia, justamente pelo tempo reduzido que tem o processo do mestrado. Desejo muito espargir esta pesquisa para uma possibilidade de mapear de forma mais ampla o cinema de diretoras africanas e contribuir com o campo de pesquisa com uma publicação em português sobre o tema.

No momento, a pesquisa encontrou este recorte, tentando levar em consideração também os silêncios, as faltas. É importante pensar nos filmes aqui presentes, os que foram feitos e não puderam estar presentes e também nos que não conseguiram sair do papel, os que não puderam ser feitos, as cineastas que não puderam ser cineastas, levando em consideração todo o engendramento de opressões que as mulheres africanas estão expostas e que aqui foi explicitado. Ou seja, pensar este conjunto de filmes que foram trabalhados pensando que ficaram ainda dois grupos de filmes invisíveis – os que não couberam no espaço-tempo da pesquisa e os que não puderam ser feitos ou que nunca foram acabados.

Além disto, foi um guia para esta pesquisa tentar ler os filmes da maneira mais condizente possível, tentando fazer com que as discussões teóricas acompanhassem as características de linguagem dos próprios filmes, buscando ser leal à origem e a proposta narrativa e estética das obras. A escolha de autores e pesquisadores sempre foi tentando acompanhar a temática, trazendo textos que se apoiam em teorias contra-hegemônicas. Por isso, evitamos ao máximo cair no erro que Oyèronké Oyewumí aponta: “mesmo quando a pesquisa africana procura validar a especificidade da experiência africana, ela o faz dentro dos quadros das categorias de conhecimento derivadas da Europa” (OYEWUMI, 2021, p. 23).

Por fim, depois de atravessar tantos filmes, publicações, catálogos e críticas, é possível delinear um percurso que se inicia e se encerra sobre as reverberações da mesma vontade: conhecer, mapear e divulgar o cinema africano feito por mulheres e a forma como estes filmes projetam um processo de (re)construção da identidade das realizadoras.

Neste enquadramento, a identidade não deve ser vista como um fato histórico já realizado representado pelo filme, mas como uma “produção”, que nunca é completa, está sempre em processo e sempre constituída dentro e não fora da representação. “Identities são os nomes que damos às diferentes maneiras como nos posicionam e como nos posicionamos dentro das narrativas do passado”, escreveu Hall (apud ARMES, 2006, p. 111). Visto como um instrumento de mediação da identidade, o cinema torna-se, então, um meio de autodefinição e autodeterminação. (BISSCHOF & VAN DE PER, 2020, p. 68, tradução nossa³⁴)

De certa forma, para mim enquanto uma mulher realizadora e pesquisadora de cinema, mestiça, mãe, que coloco minha força de trabalho e de pensamento a serviço das lógicas mercadológicas do audiovisual e do pensamento acadêmico ocidentalizado, quando tive contato com o trabalho de tantas diretoras africanas, foi algo significativo também na minha própria construção de identidade. Tendo entendido durante a pesquisa e as disciplinas cursadas no período do mestrado, o quanto está sempre atrelado à minha produção audiovisual ou intelectual todas as horas que eu não pude me doar, seja por ter que fornecer cuidados à minha filha ou por ganhar menos que homens para exercer a mesma função. Eu percebo, portanto, muitas semelhanças entre as dificuldades que cineastas africanas enfrentam para realizar seus filmes e questões que mulheres brasileiras e latinas também têm enfrentado. Bem como as formas de inserção no mercado são as mesmas: através de cargos menos valorizados ou pelas vias do cinema independente, sem apoios ou com apoios de editais ou iniciativas de incentivo cultural. Estas semelhanças se dão pelo fato da indústria ser majoritariamente chefiada por homens e o quanto isso lhes garante sempre os melhores quadros técnicos, os melhores salários e melhores condições de trabalho.

Acredito que a pesquisa se “encaixe” melhor a partir do momento em que o pesquisador ou pesquisadora se engaje de forma pessoal e se vincule também a pesquisa a um traço de sua identidade. A partir do momento em que eu conheci o trabalho de Safi Faye, Sara Maldoror, Anne Laure Folly, Fanta Régina Nacro, Apolline Traoré, Mati Diop, Kantarama Gahigiri e tantas outras, houve um traço de identificação, no qual eu reconheci – dentro dos cinemas africanos – qual seria um tema de pesquisa que eu tenho identificação e profundo interesse.

³⁴ Within this framework, identity should not be seen as an already accomplished historical fact represented through film, but should instead be viewed as a “production,” which is never complete, always in process and always constituted within, and not outside of representation. “Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past,” wrote Hall (Armes 2006, 111). Viewed as an instrument in mediating identity, filmmaking then becomes a means of self-definition and self-determination.

Ainda que eu seja de um país e de um arcabouço cultural muito diferente, há muitos traços da cultura africana que se identifica na diáspora brasileira. A experiência em terreiros e casas de religiões de matrizes africanas faz com que este rastro de identificação seja ainda maior. E assim como assistir, analisar e estudar os filmes destas diretoras me abriu e me fez ver tanto sobre mim, eu espero que esta pesquisa que aqui se encerra faça ver e abra caminhos até os filmes dirigidos por mulheres africanas que deveriam ser vistos globalmente. Com esforço, um dia serão.

Referências Bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. 1987.

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. Termo In: FERREIRA, CO (Org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Fap-Unifesp, p. 19-35, 2014.

BALTAR, Mariana. Saber em viagem - os travelogues no amálgama entre realidade e espetáculo. **MATRIZES**, v. 7, n. 1, p. 263-279, 2013

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador, Edufba, 2012.

BAMBA, Mohamed. Jean Rouch: cineasta africanista. **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, 2009.

_____. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008 p. 215-231.

_____. O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80). **Interin**, v. 12, n. 2, p. 1-11, 2011.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**. v. 3 n. 2 (2019): Giro decolonial II: Gênero, raça, classe e geopolítica do conhecimento, UNILA, Foz do Iguaçu.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Autêntica, 2018.

BISSCHOF, Lizelle; VAN DE PEER, Stefani. **Women in African Cinema: Beyond the Body Politic**. Routledge, 2020.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. A desorientação pós-moderna. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 29, n. 84, p. 87-102, 2014.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Do epistemicídio: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo, 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, p. 96-124.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003

DIAWARA, Manthia. **African cinema: politics & culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

DIAO, Claire. Ninguém é profeta no seu país? In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

ELERSON, Beti. **Sisters of the Screen: Women of Africa on Film, Video and Television**. Africa World Press, 2000.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, núm. 184, marzo-abril, 2014, pp. 7-12 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México.

ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

ESTEVES, Ana Camila; Habitar o mundo, habitar as fronteiras - contextos de migrações/mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff; NAFAFE, Lingna José. A gramática da violência na fala das mulheres subalternizadas – três exemplos do cinema africano contemporâneo. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

GOMES, Juliano. Por um cinema do trocadilho. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

GOMES, Tiago de Castro Machado. “Para africano ver”: Cinema na África Colonial Britânica—de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955). **DOC Online**, n. 21, 2017.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Mulherismo africana: recuperando a nós mesmos**. São Paulo. Editora Ananse, 2020.

LEÓN, Christian. "Imagens, mídias e 'telecolonialidade' - rumo a uma crítica decolonial dos 'estudos visuais'". *Revista Epistemologias do Sul*. v. 3 n. 2 (2019): Giro decolonial II: Gênero, raça, classe e geopolítica do conhecimento, UNILA, Foz do Iguaçu.

LIMA, Morgana Gama de. **Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. 2020.

MARIANI, Christina Neves. IMAGENS MARÍTIMAS E MEMÓRIA DA ESCRAVIDÃO: O RETORNO AO PASSADO E AS FANTASMAGORIAS DO PRESENTE NOS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS. Enecult, Salvador, 2021.

MATOS, Patrícia Ferraz de. Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX). **Comunicação e sociedade**, v. 29, p. 153-174, 2016.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos afro-asiáticos**, v. 23, p. 171-209, 2001.

NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. Mulherismo africana: práticas na diáspora brasileira. **Currículo sem fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 595-608, 2019.

NOGUERA, Renato. **O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

OLIVEIRA, Janaína. Mulheres de Imagem: Reflexões sobre o cinema africano no feminino. In: HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida. **“Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”:** uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. Faro, 2018. 267 f. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve.

_____. **“Eu não quero ter um mundo de uma cor só”:** trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, n. 2, 2016.

OYEWÚMI, Oyèrónké . **A invenção das mulheres**, Bazar do Tempo, 2021.

PUCCI, Renato Luiz . **O Cinema Pós-Moderno**. In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Papyrus Editora, 2015

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do saber, eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais**, Buenos Aires: Clacso Livros, 2005.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; CAUDURO, Flávio Vinicius. Imagens e Imaginários: do moderno ao pós-moderno. In: **E-Compós**. 2007.

REYNOLDS, Glenn. **Colonial cinema in Africa: origins, images, audiences**. McFarland, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

RIBEIRO, Marcelo. Os cinemas africanos: pela descolonização da mente in <http://cine-africa.blogspot.com>, v. 25, n. 04, 2011.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Da economia política do nome de ‘África’: a filmografia de Tarzan**. Florianópolis, 2008. 265 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

RIESCO, Beatriz Leal. La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. **Quaderns**, Salamanca, 7, p 29-40, 2011.

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. **Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

SILVA, Felipe Ricardo Baptista. Do Cinema na África ao Cinema Africano: ideologias, representações e linguagens. **Linguagem do Cinema**. Rio de Janeiro, v. 3, p. 1–23, 2014.

SENDRA, Estella. MULHER E SEXUALIDADE NO CINEMA AFRICANO. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

_____. Madame Brouette: Negofeminismo e musicalidade no Senegal. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: SESC, 2020.

SOUZA, Ana Maria de; SILVEIRA, Regina da Costa da. Virgem Margarida: do Sublime ao Trágico. **Revista Mulemba**, v. 9, n. 17, p. 122-132.

SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. **Contemporânea-Revista de Comunicação e Cultura**, v. 12, n. 1, p. 147-164, 2011.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2000.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Questioning African Cinema: conversations with filmmakers**. U of Minnesota Press, 2002

VIEIRA, Elisa Martins Belém. **Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?**. ILINX-Revista do LUME, n. 10, 2016.

WEBER, Douglas Ribeiro. **Valores africanos e homofobia de estado em África: a Lei Anti-Homossexualidade do Uganda como estudo de caso**. 2019. Tese de Doutorado

Links

AGUILAR, Carlos. A Language Possessed and Reconquered: Mati Diop on Atlantics. 2019. <https://www.rogerebert.com/interviews/a-language-possessed-and-reconquered-mati-diop-on-atlantics> Acesso em Abril de 2022

BARLET, Olivier. **Interview with Safi Faye**. Cannes, 1997. <http://africultures.com/interview-with-safi-faye-by-olivier-barlet-5283/>. Acesso em Abril de 2022

ELERSON, Beti. **African Women in Cinema Blog**. <https://africanwomenincinema.blogspot.com/> acesso em Abril de 2022

ESTEVES, Ana Camila. Entrevista com Moussa Sene Absá <https://youtu.be/iaYvIV15Qv0> Acesso em março de 2022

FEITO POR ELAS, **Feito Por Elas #82 Safi Faye**. Anticast, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/wTztscTXNNE> Acesso em Abril de 2022

FREITAS, Kênia. Entrevista com Mati Diop XIII JANELA do Recife - <https://youtu.be/tF6655xJoFY> Acesso em Abril de 2022

FESTIVAL DE CURTAS BH. **Catálogo FestcurtasBH**: Safi Faye, pioneira em movimento. 2018. Disponível em: http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf Acesso em Abril de 2020

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS. **E-book**. <http://mostradecinemasaffricanos.com/ebook/> Acesso em Abril de 2022.

UKADIKE, Frank. Interview with Safi Faye. Disponível em: <https://www.discoverafricancinema.com/picking-safi-fayes-thoughts-an-interview/>

Acesso em Abril de 2022.

WEBER, Douglas Ribeiro. Valores africanos e homofobia de estado em África: a Lei Anti-Homossexualidade do Uganda como estudo de caso. 2019. Tese de Doutoramento. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/65138>. Acesso em abril de 2022

Filmografia

- 1) *Mossane*. Safi Faye (1996)
- 2) *Atlantique* (Mati Diop, 2019)
- 3) *Africa sur Seine*, Mamadou Sarr e Paulin Soumanou Vieyra (1950)
- 4) *O enredo de Aristóteles*, de Jean-Pierre Bekolo (1996)
- 5) *A negra de...*, Ousmane Sembène, (1966)
- 6) *Mooladé* Ousmane Sembène (2004)
- 7) *Borom Sarret* Ousmane Sembène (1963)
- 8) *o Madame Brouette*, de Moussa Sène Absa.
- 9) *Virgem Margarida*, Licínio Azevedo
- 10) *Tam-Tam à Paris*, Thérèse Sita-Bella (1963)
- 11) *Kaddu Beikat*, Safi Faye (1976)
- 12) *Monangambé*, Sarah Maldoror (1969)
- 13) *Sambizanga*, Sarah Maldoror (1972)
- 14) *Arabia: the village story*, Efua Sutherland (1967)
- 15) *Os silêncios do palácio*, Moufida Tlatli (1993)
- 16) *Fad'jal*, Safi Faye (1979)
- 17) *Bintou*, Fanta Régina Nacro (2001)
- 18) *La nuit de la vérité*, Fanta Régina Nacro (2004)
- 19) *Nos lieux interdits*, Leila Kilani (2008)
- 20) *Behind the rainbow*, Jihan El-Tahri (2008)
- 21) *Black business*, Osvalde Lewat (2008)
- 22) *Oh whites*. Fatima Quattara (2010)
- 23) *Même pas mal*, Nadia El Fani (2012)
- 24) *Yema*, Djamila Sahraoui (2012)
- 25) *Moi Zaphira*, Apolline Traoré (2013)

- 26) *Fronteiras*, Apolline Traoré (2017)
- 27) *Under the starry sky*, Dyana Gaye (2013)
- 28) *Tunisian spring*, Raja Amari (2014)
- 29) *The wedding ring*, Rahmatou Keita (2016)
- 30) *Until the end of the time*, Yasmine Chouikh (2017)
- 31) *Rafiki*, Wanuri Kahiu (2018)
- 32) *O Índigo*, Selma Bargach (2018)
- 33) *A mulher do coveiro*, Khadar Ahmed (2021)
- 34) *Freda*, Gessica Geneus (2021)
- 35) *Une histoire d'amour et de désir*. Leyla Bouzid (2021)
- 36) *Lionheart*, Genevieve Nnaji (2018)
- 37) *Women with open eyes*, Anne-Laure Folly (1994)
- 38) *Fátima Amaria*, Nádia Labidi (1993)
- 39) *Awaiting for a man*, Katy Léna N'diaye (2007)
- 40) *Ngwenya, o crocodilo*, Isabel Noronha (2007)
- 41) *Ouled Lenine*, Nadia El Fani (2007)
- 42) *New moon*, de Philippa Ndisi-Herrman (2018)
- 43) *In search*, Beryl Magoco (2018)
- 44) *Waithira* Eva Muniry (2017)
- 45) *Becoming black*, Ines Johnson-Spain (2019)
- 46) *L'arbre sans fruit*, Aicha Macky (2016)
- 47) *Buddah in Africa*, Nicole Schafer (2019)
- 48) *In my genes*, Lupita Nyong'o (2009)
- 49) *Entre Deus e eu*, Yara Costa (2018)
- 50) *Um perdão necessário*, Judy Kibinge (2013)
- 51) *Ethereality*, de Kantarama Gahigiri (2019)
- 52) *La passante*, Safi Faye (1972)
- 53) *Petit a petit*, Jean Rouch (1970)
- 54) *35 Shots of Rum*, Claire Denis (2008)
- 55) *Atlantiques*, Mati Diop (2009)
- 56) *Milles soleils*, Mati Diop (2013)
- 57) *Touki Bouki*, Djibril Diop Mambéty (1973)
- 58) *Hyenas*, Djibril Diop Mambéty (1992)