



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

THAÍS VIEIRA COSTA

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM *RAFIKI*:
dissidências sexuais e experiências queer nos cinemas africanos**

Salvador

2022

THAÍS VIEIRA COSTA

REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM *RAFIKI*:
dissidências sexuais e experiências queer nos cinemas africanos

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza
Ribeiro

Salvador

2022

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus ancestrais e Orixás, especialmente a Ogum, Oxumarê e Oxum.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Marcelo Ribeiro, por fazer com que esse processo de pesquisa, orientação e reflexão fosse da forma mais harmoniosa e acolhedora possível.

Aos meus familiares e amigos tanto de Salvador quanto de São Paulo, que contribuíram de diversas formas com o meu aprendizado e me deram forças para continuar seguindo na Universidade.

Às pessoas que cruzaram o meu caminho, compartilhando seus saberes e vivências.

“Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes.”
(bell hooks)

RESUMO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso será abordado o estudo sobre as representações em relação ao gênero e sexualidade nos cinemas africanos a partir da análise fílmica de *Rafiki* (2018). A pergunta que orienta a pesquisa é como são construídas as representações de mulheres dissidentes sexuais nos cinemas africanos contemporâneos. O objetivo do presente trabalho é compreender como as mulheres dissidentes sexuais nos países africanos são representadas, quais enredos narrativos são construídos pelas e para as personagens de *Rafiki* (2018), em quais posições elas se encontram e como se relacionam ao decorrer da obra cinematográfica. Ademais, observa-se a importância de compreender a situação dos grupos identitários atrelados a esses marcadores sociais no Quênia — país onde *Rafiki* (2018) foi realizado —, considerando haver a criminalização estatal das relações entre pessoas do mesmo sexo. Os procedimentos metodológicos são a partir da análise fílmica conceituada por Vanoye e Goliot-Leté, incluindo o conceito de representações de Stuart Hall, entendidas como fenômenos que são construídos social e culturalmente. Com base também em revisões bibliográficas, no intuito de investigar as compreensões de cinemas africanos, seu histórico até os dias atuais e suas relações com as temáticas de gênero e sexualidade, a contextualização dos pensamentos sobre tais temáticas no cenário africano será discutida ao longo da pesquisa, procurando ligações com o filme apresentado. Os principais resultados obtidos são de que a obra retrata amplamente as dissidências sexuais de mulheres, demonstrando seus desejos e utopias, suas relações com o território ao redor, proporcionando assim a criação de imaginários por meio das experiências *queer* nos cinemas africanos contemporâneos. Mediante essas perspectivas, percebe-se que o filme analisado possui uma narrativa com teor romântico, na qual há a presença dos discursos institucionais, assim como possíveis discursos relacionados a alguma ideia de africanidade, trazendo o *queer* como algo africano e utilizando paletas de cores relacionadas à bandeira LGBTQIAP+, representando o desejo de alteridade das mulheres africanas e a representatividade feminina. Desta forma, percebe-se como esta pesquisa pode contribuir teoricamente no estudo das representações nos campos dos estudos de cultura e comunicação, cinema e audiovisual, além de ampliar os debates abordados no decorrer do trabalho, possibilitando visões diversas sobre tais questões.

Palavras - Chaves: Cinemas Africanos. Gênero. Sexualidade. Mulheres *Queer*. Dissidências Sexuais.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Placa falando da relação com Deus e a imagem de Jesus Cristo na cruz.	54
Figura 2: Frame da Bandeira LGBTQIAP+.....	55
Figura 3: Colagens digitais com elementos que remetem a concepção de alguma africanidade.....	56
Figura 4: Vestimenta do personagem Blacksta.	57
Figura 5: Bandeira do Rastafári.....	58
Figura 6: Plano onde a personagem Ziki surge.	59
Figura 7: Bandeira LGBTQIAP+.....	60
Figura 8: Bandeira bissexual.	61
Figura 9: Discurso religioso sobre homens que se relacionam com outros homens.	62
Figura 10: Conjunto habitacional onde Kena mora.	64
Figura 11: Grades inseridas nos planos.	64
Figura 12: Cartazes dos dois candidatos políticos, John e Peter.	66
Figura 13: Crucifixo na casa de Kena.	67
Figura 14: A presença de grade entre Kena e John.	68
Figura 15: Momento em que Mercy descobre a gravidez.....	68
Figura 16: Kena conversando com Blacksta, enquanto Ziki e seu grupo de amigas dançam.....	70
Figura 17: Encontro de Ziki e Kena.	70
Figura 18: Ziki falando com Kena.	72
Figura 19: Ziki e Kena no quiosque de Mama Atim.	72
Figura 20: Kena e Ziki no terraço.	73
Figura 21: Iluminação de Ziki.	76
Figura 22: Momento do pacto, cores utilizadas por Ziki.	77
Figura 23: Kena e Ziki no <i>matatu</i>	79
Figura 24: Kena em casa depois da partida de futebol pensando em Ziki.	80
Figura 25: Prédio onde Ziki e sua família moram.	81
Figura 26: Kena se apresentando para mãe de Ziki.....	82
Figura 27: Kena e Ziki no <i>tuk-tuk</i>	83
Figura 28: Kena e Ziki olhando o cenário da cidade a caminho do parque de diversões.....	84
Figura 29: Kena e Ziki no parque de diversões.	84
Figura 30: O jeito que Kena olha para Ziki.	85
Figura 31: Kena e Ziki na balada.....	86
Figura 32: O beijo entre Kena e Ziki.	87
Figura 33: Kena, Ziki, Blacksta e Waireri no quiosque de Mama Atim.	91
Figura 34: Tom com os ferimentos no rosto.	91
Figura 35: Surpresa que Kena preparou para Ziki no <i>matatu</i>	92
Figura 36: Momentos dentro do <i>matatu</i>	93
Figura 37: Ziki trançando o cabelo de Kena e as amigas de Ziki ao fundo do plano.	95

Figura 38: Kena de vestido.....	96
Figura 39: Ziki tenta segurar a mão de Kena na igreja durante o sermão.....	98
Figura 40: Blacksta e Kena indo a caminho do ambiente a céu aberto.....	99
Figura 41: O beijo entre Ziki e Kena dentro de casa.	101
Figura 42: Rose Okemi ameaçando de ligar para Mercy, mãe de Kena.	102
Figura 43: O momento que acontece o linchamento.....	104
Figura 44: Kena e Ziki na delegacia.	105
Figura 45: Kena escutando sua mãe falando de demônios por conta da sua orientação sexual.	107
Figura 46: O exorcismo de Kena na Igreja.	108
Figura 47: Kena afirmando para Blacksta que ama Ziki.....	110
Figura 48: Ziki e Kena conversando depois do ocorrido.	111
Figura 49: Ziki chorando com sua mãe.	112
Figura 50: Kena e Tom juntos.	112
Figura 51: O reencontro de Kena e Ziki.....	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 POSSIBILIDADES TEÓRICAS SOBRE REPRESENTAÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE	14
2.1 Conceitos de representação	14
2.2 Discussões sobre gênero.....	20
2.3 Discussões sobre sexualidades	27
3 REFLEXÕES SOBRE OS CINEMAS AFRICANOS E QUEER	34
3.1 Cinemas africanos	34
3.2 Cinemas <i>Queer</i> na África.....	43
4 OLHARES E EXPERIÊNCIAS QUEER EM RAFIKI (2018).....	49
4.1 Uma história de amor e resistência africana	49
4.2 <i>Rafiki (2018)</i> e as representações de afetividade entre mulheres <i>queer</i>	53
4.2.1 Apresentação da narrativa	53
4.2.2 Desejo e Utopia	71
4.2.3 Afetividade entre mulheres negras <i>queer</i> e conflitos externos	80
4.2.4 As violências físicas e verbais contra mulheres <i>queer</i> e a repulsa pelos corpos dissidentes sexuais.....	100
4.2.5 Possibilidades para o final.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121

1 INTRODUÇÃO

Diante da ascensão e visibilidade das discussões sobre gênero e sexualidade nos últimos tempos, faz-se necessário para os cinemas o diálogo entre o meio social e cultural conjuntamente com tais debates. Por ser uma das cinematografias mais jovens do mundo, como diz o professor e teórico Mahomed Bamba (2008), os cinemas africanos contribuem com suas percepções referentes às questões de dissidências sexuais em suas narrativas, mesmo diante de um cenário com proibições estatais no que diz respeito à existência de pessoas *queer*¹ em alguns países africanos como o Quênia, por exemplo.

De acordo com a pesquisadora Lindsey B. Green-Simms (2022), a cinematografia africana *queer* atravessa um cenário de violações, porém mesmo assim conferem características de resistência, ativismo e vulnerabilidade. Participando de novas possibilidades de criação de imaginários e de representações de pessoas *queer* no continente africano, principalmente em um território onde há o discurso de que ser *queer* é anti-africano.

Perante a essas circunstâncias, este presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como temática o estudo das representações de gênero e sexualidade nos cinemas africanos contemporâneos, especificamente a partir do filme *Rafiki* (2018). Com a proposta de responder às seguintes questões de pesquisa: Como são construídas as representações de mulheres dissidentes sexuais nos cinemas africanos, em especial no filme *Rafiki* (2018)?

Quais são as relações no campo imagético com as representações a essas categorias identitárias e como o filme representa e elabora narrativas sobre esses grupos? Em quais posicionamentos, espaços e tensionamentos essas representações se localizam tanto no contexto interno, com a estrutura da narrativa, quanto no contexto externo, com as realidades dessas identidades no país de realização do filme citado?

O objetivo da pesquisa é analisar as representações e experiências de mulheres dissidentes sexuais com base no filme *Rafiki* (2018). Com o intuito de investigar e interpretar de quais formas essas representações são construídas, tendo como ponto de partida os conceitos de representações do teórico Stuart Hall (2016),

¹ Termo utilizado para se referir à comunidade LGBTQIAP+.

o qual aborda a representação enquanto um fenômeno construído cultural, social e politicamente.

Através dessas percepções, será analisada a conjuntura onde este filme está inserido, como ele dialoga com as possíveis realidades de pessoas LGBTQIAP+², com as concepções referentes aos movimentos sociais *queer* locais. Ademais, tem-se como objetivo avaliar os posicionamentos das protagonistas diante dos elementos narrativos, estéticos e estilísticos da obra cinematográfica apontada, observando de quais maneiras as identidades são construídas e representadas ao longo do enredo.

O filme *Rafiki* (2018) foi produzido no Quênia pela diretora Wanuri Kahiu. A narrativa conta a história de afetividade entre duas jovens quenianas, Kena (Samantha Mugatsia) e Ziki (Sheila Munyiva). O enredo perpassa pelo contexto urbano da capital do Quênia, Nairóbi. O longa-metragem evidencia situações explícitas vividas por pessoas dissidentes sexuais, incluindo os discursos das instituições como a Igreja e o Estado. Além dos conflitos familiares e políticos relacionados às protagonistas.

A pesquisa torna-se relevante por buscar compreender os fenômenos de representação dos filmes *queer* contemporâneos em África em conjunto com discussões atuais sobre as questões de sexualidade e gênero. Visto que *Dakan* (1997) é considerado o marco inaugural de filmes *queer* da África subsaariana. Desta forma, observa-se a inserção recente desta temática nos cinemas africanos como todo.

Além disso, ressalta-se a importância de conhecer por um viés não somente ocidental as cinematografias africanas, principalmente sobre os cinemas *queer*, reconhecendo que o continente africano contribui com realizações e questionamentos relevantes para o cinema *queer* no contexto mundial. Ao trazer suas percepções em relação aos debates de gênero e sexualidade, incluindo as diferentes formas de representações.

A pretensão deste Trabalho de Conclusão de Curso é de contribuir de forma acadêmica e científica na literatura sobre os cinemas africanos e as representações das comunidades LGBTQIAP+ no contexto africano. Assim, observa-se no campo da Comunicação e Cultura a necessidade de compreender as possibilidades de criação e recriação de imaginários de pessoas *queer* nos contextos africanos através de suas cinematografias.

² Sigla utilizada pelos movimentos sociais de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Transgêneros- Transexuais - Travesti, *Queer*, Intersexuais, Assexuais e Pansexuais.

Compreendendo que segundo os autores Vanoye e Goliot-Lété (1994):

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", pois se é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

Deste modo, os procedimentos metodológicos que serão utilizados no presente trabalho são a análise do discurso fílmico, a partir de seus elementos narrativos, estéticos e estilísticos. Por meio de uma análise da narrativa através da desconstrução e reconstrução do filme, e das descrições das sequências dos planos selecionados, os quais retratam significativamente as representações dos sujeitos da pesquisa proposta.

Ademais, utiliza-se enquanto metodologia a revisão bibliográfica referente às discussões sobre cinemas africanos, cinemas *queer* em África, gênero, sexualidade, incluindo os conceitos de representações e estereótipos. Na intenção de trazer percepções africanas e outras ocidentais sobre as temáticas abordadas ao longo do trabalho. Buscando compreender como o filme pode dialogar ou não com essas possíveis abordagens e reflexões sobre essas definições e discussões.

Inclui-se também como método, o diálogo da análise das protagonistas e suas representações com seus contextos de produção fílmica. Por entender que a obra cinematográfica e as representações construídas podem contemplar questões tais como os debates dos movimentos *queer* locais, as violações cometidas pelas instituições, as repressões sofridas por pessoas dissidentes sexuais tanto no Quênia quanto no contexto global.

Importante dizer que os filmes não representam uma transparência ou um realismo por si só em suas narrativas, os quais podem atribuir diferentes significados para suas representações. Porém, faz-se necessário considerar o cenário do filme estudado, ainda mais por o mesmo sofrer censuras e proibições em seu país de origem, justamente por retratar esta temática *queer* e propor possibilidades de um final não trágico.

Em relação à estruturação do Trabalho de Conclusão de Curso, no primeiro capítulo encontram-se os conceitos de representação de Stuart Hall, este discute sobre como as representações são fenômenos construídos a partir de processos de

significação em comum. Para o autor a produção de sentido possui ligação com uma linguagem em comum. E através de uma abordagem construtivista, Hall estabelece que essas produções são construídas ao longo do evento e por um viés social e cultural.

Acrescenta-se nessa discussão, as concepções de estereótipos de Ella Shohat e Robert Stam, os quais discorrem sobre como os estereótipos podem ser utilizados pelos grupos subalternos. Se por meio de olhares eurocêntricos, hegemônicos ou olhares que diferem destas lógicas. Traz a percepção também de como o realismo pode-se evidenciar nas análises e recepções dos espectadores em relação aos produtos audiovisuais.

E inclui em suas perspectivas, como há outros elementos dos filmes que são importantes de serem investigados, tais como a voz e os posicionamentos dos personagens. Por esta razão, a análise deste presente trabalho apresenta os diálogos das personagens *queer*, no intuito de conceber a fala como um elemento discursivo que pode trazer informações importantes sobre a obra.

Em continuação, têm-se as discussões de gênero e sexualidade a partir das perspectivas das autoras Bernedette Muthien, Bibi Bakare-Yusuf, Caterina Rea, Clarisse Goulart Paradis, Guacira Louro, Izzie Amancio, Mary Kolawole e Oyèrónké Oyèwúmí. Para Bakare-Yusuf, existem duas abordagens referentes às concepções de gênero no continente africano, as quais em síntese pode se categorizar sendo uma perspectiva patriarcal e a outra de complementariedade entre os sexos.

Já para a Oyèwúmí, a qual afirma a necessidade dos estudos africanos se centrarem nas sociedades africanas, o Ocidente possui um olhar generificado, por meio do determinismo biológico, este é utilizado para construir as hierarquias sociais existentes. Em oposição, as sociedades iorubanas se organizam por meio de outro olhar, por meio da senioridade.

Referente às sexualidades, Louro traz possíveis sentidos do termo *queer* e sua relação com as identidades dissidentes. Em complemento, Rea afirma que a utilização deste termo é ampla no continente africano e que há a propagação interna do discurso de que ser *queer* é anti-africano. Assim, observa-se no decorrer da análise como *Rafiki* (2018) convoca discussões sobre tal discurso.

Já o segundo capítulo aborda as possíveis noções de cinemas africanos, trazendo um apanhado histórico sobre as cinematografias africanas, através dos pensamentos dos autores Angela Martins, David Marinho de Lima Júnior, Dudley

Andrew, Ferid Boughedir, Kenneth W. Harrow, Marcelo Ribeiro, Mohamed Bamba e Washington Cunha. Neste tópico apresentam-se os possíveis contextos de produções, temáticas, cineastas e alguns marcos das cinematografias africanas. E principalmente, como o objeto de pesquisa está inserido nestes cenários. Levando em consideração os pensamentos de Bamba em conceber os cinemas africanos através de pluralidades, ainda mais quando se trata de um continente.

Logo depois, tem-se a seção Cinemas *Queer* na África com as reflexões da Lindsey B. Green-Simms. A pesquisadora alega que como o próprio termo cinemas, cinemas *queer* possui concepções amplas. Afirma também como os cinemas *queer* africanos não são mundializados, e por estes motivos vê-se a necessidade de contribuições teóricas sobre estas cinematografias, ainda mais para a literatura científica brasileira.

Já no terceiro capítulo, há duas seções: a primeira diz respeito a contextualização de produção do filme *Rafiki* (2018). Assim, traz-se entrevistas e informações referentes à obra e como esta está inserida no cenário queniano. Além da intenção da cineasta Kahiú em construir uma narrativa de amor entre pessoas africanas, na busca de representações.

Na segunda parte, encontra-se a análise narrativa propriamente dita. No decorrer deste processo, constam-se algumas referências sobre o filme, como Jonhstone, Osinubi e Eils. Para além do suporte teórico e percepções particulares sobre o enredo, estes autores afirmam a importância de *Rafiki* (2018) tanto para o Quênia quanto para o contexto mundial, por a produção trazer mediante aos seus recursos estéticos e estilísticos, a construção de olhares e imaginários *queer*, ampliando visões de mundo *queer*.

Por último, encontram-se as considerações finais com o balanço dos principais resultados das representações estudadas e as contribuições plausíveis para os futuros estudos dos cinemas *queer* africanos. Apontam-se como propostas posteriores investigar como os discursos institucionais são presentes nos filmes com esta temática, além das possíveis construções de representações de masculinidades e identidades não conformes de gênero e sexualidade.

2 POSSIBILIDADES TEÓRICAS SOBRE REPRESENTAÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE

2.1 Conceitos de representação

Para a introdução dos estudos sobre os conceitos de representação, apresentam-se os estudos do teórico e sociólogo Stuart Hall. No capítulo “O Papel da Representação”, no seu livro *Cultura e Representação* (2016), Hall realiza uma contextualização sobre os possíveis conceitos de representação. Apresenta as diferentes abordagens e teorias desta e sua relação com a cultura. Como esta interfere no processo de produção de significados para as representações. E afirma que elas, a partir de suas análises e concepções no decorrer do capítulo, são construídas social e culturalmente.

Diante desta proposição, neste trabalho analisam-se os aspectos socioculturais das representações de pessoas dissidentes com enfoque em gênero e sexualidade. Como os fenômenos sociais e culturais participam da construção das representações e narrativas propostas para as mulheres *queer* nos cinemas africanos, especificamente no filme *Rafiki* (2018). Compreendendo a representação enquanto processos de significados que fazem parte da construção das personagens do produto audiovisual citado anteriormente e o modo como é exibida ao longo da tela.

Segundo Hall (2016, p. 32), o sistema de representação é baseado na produção de sentidos diante de mapas conceituais e linguagens em comum numa cultura. Sobre a linguagem, há três tipos de abordagens: a reflexiva, onde a linguagem reflete um significado que já existe no mundo; a intencional, na qual a linguagem expressa somente o significado intencional do autor e falante; e construtivista, que o significado se constrói na linguagem e por meio dela:

E aqui é onde a representação aparece: ela é a produção de significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo "real" dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios. (HALL, 2016, p.34)

É importante entender que a representação parte de uma linguagem em comum, de mapas conceituais, de processos de significação compartilhada. Uma compreensão tanto de quem atribui quanto de quem lê os sentidos, há uma produção de significados a partir de códigos, os quais podem-se chamar de signos. Em outras palavras: para uma interpretação dos signos, é necessária uma linguagem em comum tanto para quem constrói a mensagem quanto para quem recebe:

Assim como as pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, elas também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos. (HALL, 2016, p.38)

Observa-se que o autor defende durante a obra a ótica construtivista. Esta que constrói significados, sentidos por meio da representação. De acordo com Hall (2016), essa concepção de representação não se trata na qualidade de um evento isolado e que se representa só após o acontecimento, mas sim através deste, enquanto tal evento está ocorrendo. Havendo a possibilidade de várias interpretações para a mesma situação. “O significado, os construtivistas diriam, é "relativo".” (HALL, 2016, p.52)

Assim percebe-se que o sistema de representações e conseqüentemente seus códigos, signos não possuem significados fixos, pois no pensamento construtivista estes são construídos coletivamente, diante de uma linguagem, um sistema conceitual em comum.

Outro ponto que tem relação com as representações é os conceitos de estereótipos. No livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006), no capítulo “Estereótipo, realismo e luta por representação”, os professores e teóricos Ella Shohat e Robert Stam abordam a questão da construção dos estereótipos em um viés eurocêntrico, como as comunidades subordinadas são representadas por meio deste olhar. E questionam de quais formas as representações estão sendo feitas, analisando a imagem e o discurso.

No decorrer do capítulo, os autores Shohat e Stam (2006) dialogam a questão do realismo com a construção de estereótipos nos filmes. Discutem como essa busca pelo real nas representações cinematográficas são incorporadas nos discursos de espectadores e críticos. Como se o real tivesse relação com a verdade, com a realidade. Eles compreendem essa noção pela busca da verossimilhança, mas ela

limita as representações de grupos minoritários em personagens:

Embora o realismo total seja uma impossibilidade teórica, os espectadores chegam equipados com um "sentimento do real" baseado em sua experiência que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações de um filme. (SHOHAT; STAM, 2006, p.267)

Associada a essa ideia de realismo e verossimilhança nas representações, pode-se estabelecer uma relação com os signos, conforme o teórico Hall (2016) o sentido destes está em constante transformação conforme o contexto cultural e histórico. De um signo para outro, como por exemplo, vermelho e verde, há uma distinção. Segundo o pesquisador, os signos para o linguista Saussure se dividem em significante (a palavra) + significado (a ideia, o conceito na mente). Pode-se conceber a semiótica enquanto um termo geral para o estudo da linguagem, dos signos na cultura e os sentidos que produz a cultura.

Nota-se a relevância da semiótica para os estudos das representações, por mais que haja essa divisão no que constitui os signos, para um entendimento de como a linguagem funciona em termos científicos. Na prática, esses elementos estão em conjunto, criando significados a partir das palavras, significados estes que são atribuídos a partir de convenções sociais e culturais. A partir da semiótica que outras concepções sobre as linguagens e sistemas de representações serão desenvolvidas.

Conforme Hall (2016), o sentido tem um nível linguístico e um nível mais amplo, cultural. É este nivelamento cultural que abordaremos no decorrer deste Trabalho de Conclusão de Curso. O autor traz alguns conceitos sobre mito e como este se relaciona com a semiótica, a partir de conotações mais amplas e ideológicas na criação de significados imagéticos.

Considerando esse nivelamento cultural e a produção imagética relacionados a construção de estereótipos, para Shohat e Stam (2006) o estereótipo tem a ver com o individualismo, em uma perspectiva eurocêntrica o estereótipo representa toda uma categoria. Desqualificando a diversidade entre os próprios membros das categorias representadas. Enquanto o grupo dominante é visto a partir de uma pluralidade de representações.

Com isso, pode-se associar que as representações dos grupos subordinados, como por exemplo: mulheres, LGBTQIAP+, negros, indígenas e entre outros marcadores sociais fora do escopo eurocêntrico, ou seja, que não seja o grupo

dominante, são representados a partir de estereótipos, de representações construídas por quem domina. Não atribuindo uma pluralidade, diversidade de perspectivas, olhares sobre determinadas comunidades: “Portanto, a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação.” (SHOHAT; STAM, 2006, p.270)

É perceptível que haja várias representações, as quais segundo os autores citados acima dialogam que teoricamente não é possível uma representação fidedigna dos grupos subalternizados, mas que haja uma abertura no nível social, cultural e político de como representar tais classes para além do estereótipo eurocêntrico. E principalmente, que estas representações e estereótipos sejam construídos a partir das comunidades.

Assim, compreende-se a ligação entre representações e estereótipos, os quais são construídos no âmbito social e cultural. Um questionamento que fica após essas diversas abordagens é sobre o sujeito na produção de sentido. Um dos autores de acordo com Hall, com a preocupação de inserir o sujeito nessa relação é Michel Foucault, o qual se orienta pela abordagem discursiva (discurso). Para ele, compreende-se o discurso como um sistema de representação, diante das relações de poder e conhecimento. Os quais são concebidos enquanto aparatos institucionais e suas tecnologias.

A maneira como o poder e conhecimento são utilizados ou não em determinadas situações do cotidiano, diz muito sobre como as sociedades lidam com tais estruturas institucionais. Isso influencia bastante na forma como as representações, os discursos são interpretados, concebidos e lidos.

Com base em um diálogo com Foucault, Hall argumenta que a forma como tal assunto será falado ou escrito tem a ver com a linguagem e a prática. O discurso possui suas especificidades a depender do contexto, período histórico que se produz. Um mesmo assunto pode ter discursos diferentes em épocas diferentes, assim:

O discurso, argumenta Foucault, constrói o assunto. Ele define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso "rege" certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele "exclui", limita e restringe outros modos. (HALL, 2016, p.80)

Deste modo, existe uma associação entre os discursos que são legitimados e outros excluídos, os quais se configuram no que Foucault chama de regime da verdade. Onde os discursos se tornam verdadeiros. Há uma escolha política e social nessa distinção entre um discurso tido como verídico ou não. Escolhas estas que são, como visto anteriormente, pautadas através de diálogos com os fenômenos socioculturais e das linguagens.

Sob o mesmo ponto de vista, Shohat e Stam (2006) afirmam que enquanto a linguagem se constitui uma hierarquia cultural e de poder, entende-se que há uma disputa por representações tanto da classe dominante quanto dos subalternos. Em relação aos estereótipos, os autores afirmam como os próprios grupos minoritários utilizam dos estereótipos como uma forma de dizer que há contradições e não somente uma imagem positiva das representações. Os teóricos questionam que a luta não é pela representação da imagem positiva, mas sim algo que compreenda para além da binaridade de positivo e negativo.

Compreendendo que existem outros elementos que estão em jogo, como a importância da linguagem utilizada nos filmes e a relevância de conceber uma análise crítica aos papéis e lugares representados nas vozes dos personagens relacionados às comunidades marginalizadas. Os autores Shohat e Stam (2006) falam que a arte não é só uma forma de representação mimética, mas sim delegação de vozes com teor político.

Portanto, Hall (2016) comenta que para Foucault, quem produz conhecimento é o discurso, não necessariamente o sujeito, apesar de ele incluir na sua teoria essa questão:

Sujeitos podem produzir textos particulares, mas eles estão operando dentro dos limites da episteme, da formação discursiva, do regime da verdade, de uma cultura e período particulares. De fato, essa é uma das proposições mais radicais de Foucault: o "sujeito" é produzido no discurso. (HALL, 2016, p.99)

Considerando que o sujeito é produzido no discurso, pode-se relacionar com outro conceito de Foucault: a posição do sujeito. Esta definição está apoiada na ideia de que o sujeito é um posicionamento variável e que se relaciona com os sistemas de representações e discursos construídos na cultura e na sociedade.

Um ponto importante a ser examinado é, de acordo com Shohat e Stam

(2006), o fato de ter uma representação própria não significa que esta deixará de ser eurocêntrica, ter uma pessoa negra na tela não significa que o papel que está representando, como está se posicionando condiz com sua comunidade. Não basta ter a presença de grupos marginalizados nas representações, caso estas não sejam pensadas contra hegemonia.

Por isso, faz-se necessário o entendimento político das representações e como estas são elaboradas em relação às categorias subalternas. Pode-se fazer um paralelo com a discussão sobre representatividade, a qual possui ligação com poder e conhecimento, principalmente do discurso teorizado por Foucault. Mais do que a atuação das categorias apresentadas, é relevante o questionamento se esses discursos são contra o olhar colonial e eurocêntrico. Se as representações reproduzem posicionamentos que afastem as formas de lutas dos grupos subalternos, se os discursos favorecem os grupos dominantes:

O direito à representação própria tampouco garante uma representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente “usar” o ator para ativar o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas objeções. (SHOHAT; STAM, 2006, p.279)

Logo para Shohat e Stam (2006), é interessante notar de qual forma a necessidade de uma imagem positiva pode levar a um ideal de perfeição sobre determinado grupo social, não incluindo suas contradições. Lembrando que a luta não é pela representação da imagem positiva, mas sim algo que compreenda para além da binaridade de positivo e negativo. Em consonância com a utilização do estereótipo pelos grupos oprimidos com abordagens diferentes da hegemonia. Vê-se que:

A formulação dessa questão a partir das vozes e dos discursos nos ajuda a ultrapassar o “fascínio” pelo visual, a olhar além da superfície epidérmica do texto. A questão, quase literalmente, não é tanto a cor do rosto que aparece na imagem, mas a voz social real ou figurativa que fala “através” da imagem. Menos importante que a “acuidade mimética” do filme é sua capacidade de transmitir as vozes e perspectivas da comunidade ou comunidades em questão. (SHOHAT; STAM, 2006, p.310)

Há uma hegemonia do visual quando não se analisa outros elementos do filme, como a voz e o discurso. É perceptível o quanto eles falam sobre essas produções audiovisuais, como os estereótipos se relacionam com esses componentes. Faz-se necessário uma análise minuciosa do filme como todo, principalmente dos posicionamentos que os grupos subalternizados estão

representados tanto no campo imagético quanto na linguagem verbal.

Com essas considerações e apanhados históricos, acredita-se que seja possível compreender e analisar as representações, os estereótipos e discursos produzidos tanto pelo meio social e principalmente como estes repercutem ou não na forma como o filme estudado constrói suas protagonistas. As possíveis abordagens e conceitos apresentados acima podem ajudar na compreensão de como as personagens *queer* nos cinemas africanos, especificamente no filme *Rafiki* (2018) são representadas, e como as construções sociais e culturais incidem nessa produção.

2.2 Discussões sobre gênero

Neste item serão abordadas algumas discussões em relação à temática sobre gênero, especificamente sobre mulheres. O objetivo é trazer compreensões a partir de perspectivas africanas. Muito se fala sobre o assunto a partir de um viés Ocidental, principalmente da Europa e Estados Unidos. Compreende-se a importância das teorias de tais locais, porém vê-se necessária a diversidade de conceptualizações diante de olhares não ocidentais, no nosso caso o continente africano.

Para um breve apanhado sobre as questões de gênero, neste presente Trabalho utilizam-se as classificações que a autora Bakare-Yusuf (2003) propõe em relação às abordagens que estudam e teorizam as concepções políticas da diferença de sexo na África, sendo assim: a primeira categoria é a que tensiona para uma diferença hierárquica entre homens e mulheres, já a segunda tensiona para uma equivalência social e de complementaridade. Em suma, o primeiro pensamento aborda haver uma subordinação da mulher em um sistema patriarcal, já o segundo entende que há uma diferença entre homens e mulheres, mas que estes possuem experiências iguais, similares.

Em relação à primeira vertente, como elabora Bakare-Yusuf (2003), utiliza-se o termo patriarcado em um contexto africano, o qual atribui a ideia de que a mulher desempenha uma função central, mas continua sendo inferior socialmente. Esses papéis que distinguem homem e mulher facilitam o domínio político e econômico patriarcal: “Assim, de acordo com muitas que se concentram no patriarcado, as mulheres Africanas são vistas como instrumentos em sistemas esmagadoramente constrictivos de dominação masculina.” (BAKARE-YUSUF, 2003, p.3).

A autora rebate essa ideia de que nas sociedades africanas as mulheres eram submissas aos homens, que essas teóricas da abordagem do patriarcado não

consideram os poderes de diversas mulheres na era pré-colonial, tanto no âmbito religioso quanto no político, social e doméstico. Segundo Bakare-Yusuf (2003), essas teóricas mencionam que esses poderes eram mesmo assim submetidos à dominação masculina.

Paralelo a essa ideia de subordinação, Mary Kolawole (2004) dialoga com a questão do silenciamento das mulheres africanas a partir da metáfora iorubá da árvore *arere*. Essa árvore exala um cheiro forte e não pode ser plantada ao redor de áreas urbanas e rurais, assim:

Há um provérbio iorubá que revela a tensão entre as vozes femininas e o silenciamento através da metáfora da árvore *arere*: *Ile ti obinrin ba ti nse toto arere, igi arere ni hu nibe*. O significado aparece como 'Qualquer casa onde uma mulher é vocal / barulhenta / influente através da auto-expressão, terá a árvore de *arere* crescendo no pátio.' A implicação é que em certos aspectos, ainda é pouco feminino ser vocal, barulhenta e assertiva; é mesmo uma anomalia que exala um odor ofensivo como o da árvore *arere*. A maioria das alegações sobre a conceituação de gênero deriva dessa plataforma de vocalidade-visibilidade. O fato de o *arere* ser uma ameaça para os homens por causa do cheiro forte, que não pode ser controlado, contido ou detido, fornece uma leitura alternativa da alteridade das mulheres africanas. (KOLAWOLE, 2004, p.256, tradução nossa)³

Este provérbio leva a pensar em como as vozes das mulheres podem exalar de uma forma perigosa para os homens, relacionando com o cheiro da árvore *arere*. O contrário da fala seria enfim o silenciamento. Por essa lógica do patriarcado, como visto até então, a dominação masculina perpassa por diferentes ações, inclusive no agenciamento das mulheres por intermédio de suas vozes.

Pode-se considerar que o silenciamento é uma estratégia de manutenção da subordinação das mulheres aos homens. A quem interessa o silenciamento dessa categoria? Por quais motivos as formas de expressão das mulheres são vistas como odores fortes e passíveis da necessidade do controle? São questionamentos interligados com a noção de patriarcado e de uma forma estrutural.

³ Tradução Nossa. No Original: There is a Yoruba proverb that reveals the tension between women's voices and muting through the metaphor of the *arere* tree: *Ile ti obinrin ba ti nse toto arere, igi arere ni hu nibe*. The meaning comes out as 'Any home where a woman is vocal /loud/influential through self-expression, will have the *arere* tree growing in the courtyard.' The implication is that in certain quarters, it is still unwomanly to be vocal, loud and assertive; it is even an anomaly that gives off an offensive odour like the *arere* tree. Most of the contentions about gender conceptualisation derive from this platform of vocality-visibility. The fact that the *arere* is a threat to men because of the strong smell, which cannot be controlled, held down or stopped, provides an alternative reading of African women's alterity. (KOLAWOLE, 2004, p.256)

Diante das teorias que se utilizam do patriarcado, há outro apontamento que a autora Bakare-Yusuf (2003) faz, baseado na filósofa Iris Young, ela enfatiza como é necessário fazer uma distinção entre diferença e dominação feminina:

As contribuições para a compreensão das relações de poder, apesar das opressões feitas por teóricas que se concentram enfaticamente sobre o domínio do patriarcado, existem como problemas com algumas das suas suposições subjacentes. Ao equiparar a diferença sexual com a dominação masculina, algumas dessas autoras colapsam em duas categorias distintas em uma única.[...] A dominação masculina pode exigir a diferença sexual, contudo, a diferença sexual não leva a si mesma para a dominação masculina. (BAKARE-YUSUF, 2003, p.3)

Assim, para a autora Bakare-Yusuf (2003) essa perspectiva de equiparar a diferença sexual com a dominação masculina, e principalmente em colocar as mulheres em posições subordinadas a partir do patriarcado, pode endossar ações opressivas tanto da parte dos homens quanto das mulheres. Ela cita o exemplo de como há mulheres a favor da instituição da mutilação genital feminina.

É interessante destacar a existência de vertentes do feminismo, principalmente Ocidental, que não consideram a mulher enquanto opressora e talvez como reprodutora de um sistema de opressões. Observar que existem mulheres que são a favor de ações que prejudicam sua própria categoria e/ou que se utilizam do sexismo para benefício próprio leva a pensar no aspecto do agenciamento das mulheres, no que se refere à diversidade de pensamentos entre a categoria mulher, mesmo que seja no sentido oposto, negativo ao que o movimento de mulheres perpetua enquanto princípios.

Ademais, Bakare-Yusuf (2003) afirma a partir dessa abordagem, o quanto não é saudável ver as mulheres como vítimas e os homens como opressores, pois tira a agência das mulheres em reformular e contestar esses sistemas de opressões. É necessário olhar para o patriarcado enquanto um sistema instável e possível de mudanças, desta forma pode-se avançar nos diálogos relacionados às experiências de gênero africanas.

No que tange a segunda vertente, Bakare-Yusuf (2003) traz como referência a concepção da autora Nzegwu, a qual aborda que mulheres e homens se dividem em um sentido de complementaridade, em prol da comunidade. Assim, a diferença sexual não é por dominação. Em vista que para Nzegwu, conceituar as sociedades africanas a partir do patriarcado e constatar as diferenças sexuais enquanto

desigualdades sexuais são conceitos impostos pelo Ocidente e inapropriados para os contextos africanos.

Uma das teóricas dessa segunda vertente que possui considerações importantes sobre as questões de gênero na África é a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyèwúmí. Ela faz um paralelo com as concepções de gênero ocidentais com o caso das sociedades africanas iorubás. Oyèwúmí (2002) afirma como o gênero é utilizado pelo feminismo euro-americano, principalmente nas construções de teorias feministas acadêmicas. E como categorizam o mundo a partir desse marcador de gênero.

Oyèwúmí (2021) aponta como o Ocidente se constitui através das noções de determinismo biológico, e como a relação entre a biologia é construída nas hierarquias sociais. A ideia de que o corpo físico também é um corpo social, faz com que ocorra o fenômeno de generificação. Um fenômeno social visível, como diz a autora:

[...] nas sociedades ocidentais, os corpos físicos são sempre corpos sociais. Como consequência, não há verdadeiramente uma distinção entre sexo e gênero, apesar das muitas tentativas feministas de distingui-los. No Ocidente, as categorias sociais têm uma longa história de incorporação e, portanto, de “generificação”. (OYÈWÚMÍ, 2021, p. 25)

Nesse sentido, a partir das referências feministas o gênero é uma construção social. Para Oyèwúmí (2021), essa ideia foi revolucionária nos estudos de gênero, principalmente nas sociedades ocidentais. Só que, ao mesmo tempo que há o desejo de emancipação entre as categorias homem e mulher, há uma continuação na lógica que a autora chama de *bio-lógica*. A sociedade ocidental se estrutura a partir desta lógica, onde o corpo tem uma função exacerbada no campo social.

A teórica através deste conceito traz a ideia de como o corpo tem seu aspecto material (corpo físico) e suas metáforas na sociedade ocidental, e como o gênero é algo essencializado a partir da biologia. Como se o gênero fosse algo da natureza e não uma construção social, por mais que tenha essa noção o feminismo ainda continua numa lógica de determinismo biológico.

Um questionamento que a mesma faz em relação ao gênero e construção social é que:

Se o gênero é socialmente construído, então não pode se comportar da mesma maneira no tempo e no espaço. Se o gênero é uma construção social, então devemos examinar os vários locais culturais/arquitetônicos onde foi

construído, e devemos reconhecer que vários atores localizados (agregados, grupos, partes interessadas) faziam parte da construção. Devemos ainda reconhecer que, se o gênero é uma construção social, então houve um tempo específico (em diferentes locais culturais/arquitetônicos) em que foi “construído” e, portanto, um tempo antes do qual não o foi. Desse modo, o gênero, sendo uma construção social, é também um fenômeno histórico e cultural.”. (OYÈWÚMÍ, 2021, p. 58-59)

Importante essas considerações, pois pode-se analisar que há outras formas de olhar para o gênero em outras sociedades, não somente pelo olhar generificado Ocidental. Igualmente o que acontece com as representações, o gênero além de ser construído socialmente, é elaborado a partir do viés cultural e histórico também. Por ser histórico, pode-se considerar que há momentos em que este não foi construído e que essas dinâmicas precisam ser consideradas quando se fala de gênero, principalmente no cenário africano.

Outro elemento que Oyèwúmi (2002) aborda é que as teorias feministas euro-americanas se baseiam na noção de família nuclear e acreditam que tais teorias podem ser aplicadas de um modo universal. As referências de família nuclear ocidental de mulher subordinada, homem patriarcal e filhos são aplicadas em um contexto universal, que não permite atravessamentos.

Em contraposição a essa perspectiva, Oyèwúmi trabalha em suas pesquisas com as concepções de gênero nas sociedades iorubanas. Para a teórica, a família iorubá é uma família sem gênero. O processo de papéis e categorias dentro da família tradicional iorubana é em relação a antiguidade, a idade cronológica. É um processo dinâmico e fluido e não estático ou fixo como o gênero. As classificações sociais e papéis hierárquicos se baseiam nas situações, nos contextos inseridos.

Oyèwúmi (2002) usa como exemplo a maternidade. Sendo que esta nas perspectivas feministas é vista a partir da condição da mulher enquanto esposa e da relação que a mulher tem com o homem patriarca. Um exemplo é a situação da mãe solo, como se a maternidade só existisse a partir deste relacionamento conjugal com o homem.

Já em uma perspectiva africana, a maternidade não é definida em um relacionamento sexual com o homem, e sim a relação com a prole. Tendo em vista que na sociedade iorubá a linhagem é o que constrói a família. Pode-se, por exemplo, considerar mais as pessoas sanguíneas, como irmãos e primos do que o cônjuge, são os laços de sangue que formam a família.

Outro fato importante para Oyèwúmi (2021) é que se percebe que na própria

linguagem e vocabulário ocidental há essa categoria de gêneros nas palavras, já nas sociedades iorubanas não existem essa distinção, pode-se falar em uma linguagem mais neutra e com teor de senioridade. É a relação de mais novos e mais velhos que se perpetuam nessas sociedades. Há palavras que distinguem as relações anatômicas, mas não como distinção e hierarquia social. Não há palavras para diferenciar meninas de meninos e as palavras que denominam esposa podem ser usadas para o marido também.

Em complemento a essa perspectiva, Bakare-Yusuf (2003) alega que para essas teóricas da segunda abordagem, como visto acima, as identidades das mulheres africanas estão mais relacionadas com a maternidade, no aspecto de realização de gerir. Há uma questão divina e espiritual em ser mãe, em gerar outras vidas, relacionada com a força vital. Para elas, a maternidade é vista como um poder, colocando o sujeito feminino em evidência, o que difere dos pensamentos feministas ocidentais.

Contudo, Bakare-Yusuf (2003) pontua algumas contradições desse sistema de sexo dual: de que as diferenças entre sexos são inatas, que a maternidade seria um padrão a ser estabelecido de autoidentidade das mulheres africanas. A autora com outras teóricas vê a necessidade de pensar no desejo da maternidade, e principalmente posicionar a paternidade nos contextos africanos. Além de ter o cuidado de não reduzir a identidade feminina à maternidade e pensar em quais as motivações e condições desta situação maternal.

Sobre as teorias de gênero independentemente das tendências, há um fator em comum no que se diz respeito à utilização ou não das concepções do Ocidente. Oyèwúmi (2002) ressalta a importância de compreender as perspectivas de gênero no continente africano por meio da construção e da organização das sociedades africanas, as quais se distinguem do universalismo do feminismo ocidental. Pois nem todas elas se estruturam a partir dessa categorização.

A autora defende a não existência de uma construção patriarcal nas sociedades iorubanas, principalmente no período pré-colonial. Ela também questiona a homogeneidade nos Estudos Africanos sob a lógica Ocidental, que é necessário um olhar mais de dentro. E propõe uma perspectiva endógena, que compreenda as diferentes realidades sociais e culturais das sociedades africanas.

Conforme Bakare-Yusuf (2003), os feminismos africanos exigem uma compreensão mais ampla e plural que agrupe os necessários olhares para as

diferenças existentes entre as mulheres, especificamente sobre as mulheres africanas. Levando em consideração os espaços, tempos e contextos históricos inseridos nas realidades de tais mulheres. Principalmente da experiência e vivência de cada mulher.

E apresenta uma visão a partir da fenomenologia existencial que dialoga com a relação do corpo com o mundo, principalmente da experiência a partir do corpo e vice-versa, e como constitui a identidade enquanto mulher africana. A pesquisadora Bakare-Yusuf (2003) reivindica que sua identidade como mulher africana não nasce a partir da biologia, normas sociais e culturais, mas sim por ações contrárias ou não à normatividade bio-cultural. Desta forma: “Com base na fenomenologia existencial que nos leva a perceber que a definição de uma mulher Africana não pode ser determinada fora do contexto específico de um horizonte histórico-cultural.” (BAKARE-YUSUF, 2003, p.12).

Por fim, ela relata como o conceito de gênero e África são embaraçados no sentido de ter uma pluralidade de especificidades, sejam étnicas, sociais, religiosas e entre outras categorias. E como a configuração de gênero também possui diversos elementos que precisam ser observados ao longo das construções das percepções sobre tal.

Percebe-se que há uma variedade de abordagens para além das expostas neste presente trabalho, tal como Ferreira (2020) menciona:

Tendo por base trechos do artigo de Bamisile A procura de uma ideologia afro-cêntrica: do feminismo ao afro-feminismo, de 2013, trago alguns aportes, nomeadamente: Motherism, de Catherine Achonolu (Nigéria); Femalism, de Chioma Opara (Nigéria); Gynism, de Pauline Marie Eboh (Nigéria); Stiwanism (Social Transformation Including Women in Africa), de Molar Ogundipe-Leslie (Nigéria); Womanism, de Alice Walker (Estados Unidos); Womanism, de Chikwenye Ogunyemi (Nigéria) e Africana Womanism de Cleonora Hudson-Weems (Estados Unidos) (FERREIRA, 2020, p.91)

Logo, as discussões de gênero tal como os cinemas africanos — sejam estes *queer* ou não — são um campo amplo, apresentando teorias heterogêneas e até mesmo complementares, todas no intuito de compreender os processos de diferenciação de gênero e especialmente o lugar das mulheres africanas.

Com isto, percebe-se a importância ao analisar as representações de mulheres *queer* no filme *Rafiki* (2018) e entender as discussões de gênero nos

cenários africanos, partindo do lugar em que haja a compreensão das especificidades das mulheres africanas. Assim, por mais que tenham contribuições ocidentais sobre o debate de gênero, faz-se necessário um olhar descolonial e africano em relação a essas concepções.

O presente trabalho traz essas discussões sobre gênero por reconhecer que as vivências das mulheres africanas são distintas de outras mulheres, em sentido oposto a uma visão feminista ocidental que visa universalizar os discursos para todas as mulheres. Outro elemento importante é conceber que as representações tais como o gênero são construídas social e culturalmente, e como as representações de mulheres *queer* no filme estudado pode ou não refletir as diferentes visões trazidas neste texto.

Inclusive o filme pode ou não retomar as concepções dos povos nativos, sem esse olhar genericado do Ocidente a partir da biologia. Ou pode reafirmar o gênero mulheres em suas representações, com delimitações de suas personagens a papéis na lógica patriarcal. Além da opção de narrativas cinematográficas com personagens feministas. Enfim, existe uma série de possibilidades de representações e até mesmo de estereótipos, como visto anteriormente, que podem ser construídos ao longo da obra cinematográfica estudada a partir de diferentes olhares de gênero.

2.3 Discussões sobre sexualidades

Neste item, abordam-se as discussões sobre sexualidades, no que diz respeito à população LGBTQIAP+, pessoas dissidentes de gênero e sexualidade ou pessoas *queer*. Dialogando com as possíveis concepções da terminologia *queer* no contexto Sul Global, principalmente na África. Assim, busca-se compreender as perspectivas teóricas desta categoria, incluindo também as práticas de lutas da comunidade LGBTQIAP+ no cenário africano.

Utiliza-se neste presente trabalho uma das possíveis definições do termo *queer* que a autora Guacira Lopes Louro traz:

Queer é tudo isso: estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro e nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca, fascina. (LOURO, 2004, p.7-8)

A partir deste pressuposto, pode-se pensar em como o conceito *queer* é amplo e possui múltiplas interpretações. Antigamente, era utilizado de uma forma pejorativa para se referir às pessoas LGBTQIAP+, porém ao longo do tempo foi ressignificado e inserido em algumas vertentes dos movimentos LGBTQIAP+.

Essa concepção de *queer* de Louro (2004) exemplifica como a comunidade *queer* é vista na sociedade e qual é seu posicionamento diante da heteronormatividade e cisgeneridade. Pode-se pensar que tudo o que foge à essas normas são consideradas *queer*, um corpo estranho e não tolerado.

Sob um olhar africano, o qual é o nosso objeto de estudo neste presente trabalho, o conceito *queer* é relacionado desta forma pelas editoras Ekine e Abbas da importante coletânea sobre os estudos *queer* na África, o *Queen African Reader*.

Usamos o termo *queer* aqui e no título para denotar um quadro político mais do que uma identidade de gênero ou um comportamento sexual. Usamos *queer* para sublinhar uma perspectiva que abraça a pluralidade de gênero e sexual e que procura transformar, revisar e revolucionar a ordem africana, mais do que assimilá-la em um contexto hetero-patriarcal-capitalista opressivo. *Queer* é nossa posição dissidente, mas o usamos, aqui, conscientes das limitações da terminologia em relação com nossas realidades africanas neocoloniais. (EKINE; ABBAS, 2018, p.26)

Assim, compreende-se juntamente a concepção de Louro (2004) que o termo *queer* possui uma carga política em relação aos corpos dissidentes sexuais e de gênero. Corpos que divergem desta noção heteronormativa e cisgênera, corpos que estão para além das normas, que rompem essas fronteiras normativas. Em relação a essas categorias, percebe-se que há uma noção abrangente que procura as transformações das perspectivas de gênero e sexualidade considerando o contexto africano.

Como a teórica sul-africana Bernedette Muthien (2018) questiona o significado da categoria lésbica e propõe uma autoidentificação com o termo *queer*, com essa ideia de dinamicidade, fluidez e atravessamentos de bordas que permitem uma multiplicidade de vivências relacionadas a sua sexualidade. Muthien (2018) se identifica como *queer*, pelo termo possuir a possibilidade de experiências não heteronormativas e não estáticas. Para a autora, a sexualidade como qualquer outra identidade é dinâmica. Essa diferenciação sexual entre macho e fêmea nada mais é do que formas de classificações heteropatriarcais de divisão e dominação.

Observa-se que as concepções de sexualidade estão muito relacionadas às noções de gênero. Enquanto grupos atravessados pelo patriarcado, heteronormatividade e cisgeneridade. E principalmente por conceitos esquematizados pelo Ocidente. Como relatam Rea, Paradis, Amancio (2018), até a problemática de se assumir como um dissidente sexual é uma concepção ocidental e que não funciona no continente africano. Em determinadas situações, o silêncio e a descrição podem ser aliados ao ativismo LGBTQIAP+.

Importante frisar que segundo a autora Rea (2017), há uma propagação do discurso da África homofóbica por parte do Ocidente e que inviabiliza teorias e práticas de lutas de pessoas *queer* no continente africano. Além disso, existe a disseminação de uma narrativa no continente que é contra aos dissidentes sexuais e de gênero, como se estes fossem anti-africanos.

Sobre o discurso da África homofóbica, pode-se pensar nesta problemática da uniformidade do continente e como esta é levada para outros campos, relacionando o território africano como uma região de ausências, de escassez. Essa uniformização também perpassa por uma compreensão da África enquanto um país e não um continente com suas pluralidades. Tais concepções podem ser tratadas como racistas e xenofóbicas.

Para Rea (2017), existe essa proposição de um continente ser totalizado enquanto homofóbico, apagando as identidades e práticas *queer*. Além de existir grupos religiosos fundamentalistas alegando que ser *queer* é anti-africano, partindo de um viés que ser africano é ser hétero. Rea (2017) menciona como essa uniformização da África revela como se ela fosse heterossexual.

A pesquisadora afirma que essa visão essencialista de uma certa africanidade⁴, — a qual é tida como atemporal, a-histórica e estável — está condizente com os valores Ocidentais e colonizadores. Então, Rea (2017) questiona o que seria essa africanidade e cita alguns teóricos que consideram que esta é uma construção, mesmo o continente possuindo práticas e valores únicos, a africanidade é mutável.

Interessante perceber a influência do colonialismo e do neocolonialismo nas sociedades africanas, principalmente no que diz respeito ao gênero e sexualidade. Como esse discurso anti-africano que busca essencializar uma única identidade africana, que, ao mesmo tempo reclama por uma representação, um imaginário

⁴ Compreende-se que a africanidade não é algo fixo, não é uma essência.

possível de uma identidade deslocada do que é ser africano pelo colonialismo e Ocidente. Faz com que esta mesma concepção se baseie em valores coloniais quando se trata da multiplicidade de identidades, as quais divergem da norma — esta imposta pelo processo colonial —, como se existisse apenas uma identidade africana possível.

Em relação às vertentes teóricas dos estudos queer na África, a autora Muthien (2018) discorre sobre como essa dicotomia entre teoria e experiência é prejudicial, pois em sua concepção uma se apoia na outra. Ela cita o exemplo da importância de relacionar as teorias sobre lesbianidade com a identidade e prática de mulheres que se identificam enquanto lésbicas. E como essa terminologia e outras da categoria LGBTQIAP+ foram inventadas e teorizadas pelo Ocidente e não em uma perspectiva africana.

Do mesmo modo, Rea (2017) alega que as teorias *queer* africanas também são construídas a partir da crítica da teoria *queer of colour*. Tal abordagem, além do seu enraizamento com o feminismo, tem como base a necessidade de conceituar as dissidências sexuais e gêneros alinhados a outros fatores como raça, classe e a condição pós-colonialista. Abrindo espaços para conceitos que vão além das teorias *queer* euro-americanas que apagam as pessoas *queer* do Sul e que tem como sujeito o homem branco, cisgênero e homossexual.

Conforme Rea (2017) nos estudos *queer* africanos há muito dessa crítica à supremacia Ocidental. Até mesmo nos estudos *queer*, onde tem essa centralidade do Ocidente. No contexto africano, a autora também traz esse debate de apagamento dessas questões em relação aos estudos pós-coloniais.

Percebe-se que existe uma diferença de compreensão das pessoas *queer* que perpassa tanto pelas possibilidades de conceitos do que é ser *queer* quanto na prática das lutas LGBTQIAP+ entre a África e o Ocidente. Segundo Rea (2017), o termo *queer* é ressignificado e mais complexo no contexto africano. Desta forma, “Uma tal postura implica a rejeição de qualquer compreensão rígida e estática da identidade sexual e de gênero, a qual não pode ser pensada senão em articulação e intersecção com outras facetas e outras dimensões do pertencimento identitário.” (REA, 2017, p.155)

Visto que para a autora os grupos *queer* no continente africano militam ao lado de causas sociais, como mulheres camponesas, populações pobres e entre outros segmentos. Os *queer* rejeitam a assimilação das suas condições e

necessidades com as dos grupos LGBTQIAP+ internacionais, justamente por possuir um campo amplo de prática e teoria que perpassa o modelo branco, ocidental, normativo e burguês.

Conforme Rea, Paradis, Amancio (2018), existe uma intervenção do Ocidente, principalmente de movimentos LGBTQIAP+ internacionais nos países africanos que causam mais prejuízos do que ganhos para a causa. E são vistos com maus olhos pelos governos e populações locais, devido a essa interferência. Tem-se uma prática com fundo imperialista por partes desses movimentos internacionais.

Ademais, semelhante ao contexto brasileiro, no Quênia há uma bancada evangélica presente na formulação e práticas de leis anti-homossexuais. Enquanto o Ocidente participa de políticas de apoio aos movimentos LGBTQIAP+, os países ocidentais são apoiadores das bancadas evangélicas que consentem repressões aos dissidentes sexuais.

Muitas dessas repressões são advindas dos discursos essencialistas de africanidade, como visto anteriormente. Desta forma, para Rea (2017) o movimento *queerness* no continente africano além de lutar e questionar essa narrativa essencialista, ele questiona as normas convencionais dos movimentos LGBTQIAP+ do Ocidente com suas perspectivas normativas e coloniais, no sentido de universalizar as expressões sexuais partindo do ideal branco e euro-americano.

Algo que é necessário ser salientado é que, de acordo com Muthien (2018), existem diversas sociedades africanas com relacionamentos entre pessoas do mesmo gênero nas eras pré-colonial e colonial. Ela cita o exemplo na África do Sul de como na língua *nguni* os homossexuais eram chamados de *stabane* ou hermafroditas. Assim, percebe-se que até mesmo na linguagem havia denominações para pessoas dissidentes. Pode-se fazer um paralelo de como a dissidência sexual não é algo importado do Ocidente, não é anti-africano. Como, por exemplo:

Nas cidades da África do Leste, as mulheres Azandes arriscavam-se à execução para procurar prazer umas com as outras, às vezes mediante falos feitos de raízes, e no Zaire, a homossexualidade tinha um elemento místico, enquanto a bissexualidade é também bastante comum entre os grupos Bajuni da África do Leste. (MUTHIEN, 2018, p.96)

Inclusive, Muthien (2018) menciona que para Malidoma Somé o gênero não tem a ver com a anatomia e que para os povos nativos africanos não há essa classificação em ser homossexual ou não. Isso não significa que não houvesse

peças *queer* em tais povos. Outra referência que Muthien (2018) cita é a perspectiva de Sobonfu Somé, na qual as questões da sexualidade para os povos Dagara estão relacionadas com a espiritualidade.

Portanto, Muthien (2018) conclui que as sexualidades não são separadas de outros aspectos da vida, como por exemplo da espiritualidade. Ela propõe para o continente africano, a recuperação dessa fluidez pré-colonial no que diz respeito às sexualidades em vez de forçar binarismos e violências coloniais.

Já Rea (2017) acredita a partir de outras referências como Chimamanda Ngozi Adichie e Achille Mbembe que a população *queer* africana está construindo sua identidade e não a partir de uma história única. Mas sim de uma pluralidade de contextos e práticas. E salienta que:

[...] o continente está se constituindo como um novo lugar de uma intensa produção no campo da crítica *queer* e da militância em prol da visibilidade e da libertação das sexualidades dissidentes. Nigéria, Uganda ou Quênia, por exemplo, comumente conhecidos como lugares extremamente violentos e inóspitos para pessoas e grupos não-heteronormativos são, ao mesmo tempo, teatro de múltiplas resistências, ao nível teórico e prático. (REA, 2017, p.161-162)

Pode-se fazer um paralelo com o que Green-Simms (2022) afirma sobre os conceitos de resistência e resiliência em relação aos cinemas *queer* africanos e conseqüentemente às pessoas *queer* africanas. Por mais que haja todo um cenário inóspito para dissidentes sexuais e de gênero, existem ações e lutas contra essa conjuntura.

Diante desse apanhado teórico, constata-se que existem várias formas de pensamentos relacionados às pessoas *queer*, tanto nas concepções plausíveis da terminologia *queer* quanto nas práticas desta mesma comunidade. Observa-se que a teoria e a prática conversam entre si, principalmente no que se refere às lutas travadas por esta população.

Interessante ter conhecimento dessas percepções, pois ajuda a formular questões e entendimentos sobre o filme estudado e assim analisar a partir dessas noções como as pessoas *queer* e principalmente mulheres *queer* africanas são representadas no filme *Rafiki* (2018). Como esse debate está inserido no filme, sobretudo as pautas dos movimentos LGBTQIAP+ africanos e como são propagadas na obra audiovisual proposta.

Considerando, como visto anteriormente, que os cinemas *queer* possuem um

teor político que dialoga com suas comunidades. O filme faz parte ou não desse ativismo e por isso mesmo a importância de compreender como as representações, sejam fundamentadas em estereótipos ou não, se relacionam com as realidades e práticas de luta das pessoas *queer* no cenário africano.

3 REFLEXÕES SOBRE OS CINEMAS AFRICANOS E QUEER

3.1 Cinemas africanos

Neste tópico expõe-se as perspectivas sobre os cinemas africanos. Considerando que as cinematografias africanas são um campo amplo, com suas diversidades de contextos, estéticas e produções. O intuito é retratar aqui possíveis diálogos e apanhados históricos em relação aos cinemas africanos.

Utiliza-se a ideia de cinema no plural, por compreender junto ao autor Bamba (2008) a pluralidade da cinematografia africana, não somente pelas multiplicidades temáticas, mas por conta dos estilos, emergências e gerações de cineastas. Também no sentido de que há uma variedade na forma de realização dos cinemas africanos, percebendo que não é possível abordar um único cinema ao falar sobre um continente, mas sim, cinemas distintos por mais que tenham suas semelhanças, estes possuem suas peculiaridades.

No período colonial, desde o advento do cinematógrafo, a África foi construída como um lugar exótico para os cineastas europeus e estadunidenses, com narrativas construídas para a manutenção das ideologias que sustentavam o projeto colonial. Tinha o olhar do colonizador sobre a colônia, produzindo narrativas racistas, xenofóbicas e colonialistas, como por exemplo, os filmes do *Tarzan*, personagem criado por Edgar Rice Burroughs em 1912 e o filme *Uma Aventura na África* (1951) dirigido por John Huston. Essas percepções objetificadas e exóticas não se encerram com o fim do cinema colonial, observa-se como a África é representada nas produções hollywoodianas contemporâneas.

Assim, de acordo com Bamba (2008) mesmo nos filmes mais recentes do século XX e XXI essas realizações sobre ou no continente africano perpassam por interesses e imagens produzidas que ainda permeiam as visões ocidentais sobre a África. Para ele:

A experiência cinematográfica na África começa com o período colonial, mas a história do cinema africano está longe de se confundir com o cinema colonial. Para todos os autores que tentaram esboçar uma historiografia do cinema africano, uma coisa parece certa: ele começa no dia em que o primeiro filme foi feito por um africano. (BAMBA, 2008, p.218)

Conforme o autor Lima Júnior (2013), a África Francófona é considerada pioneira no cinema africano na parte subsaariana do continente, como Senegal, Guiné

e Costa do Marfim. As produções desses países a partir da década de 1960 marcam o surgimento dos primeiros filmes africanos. Alguns dos cineastas dessa região são Ousmane Sembène, Abderrahmane Sissako e Souleymane Cissé. O autor Lima Júnior (2013) pontua a relação dos cinemas africanos com o período de independência e com vertentes políticas e sociais tensionadas naquela época.

Contudo, para além da África Francófona, é necessário ressaltar a região do Magrebe na cinematografia africana, pois há pesquisadores, segundo Lima Júnior (2013), que consideram que o primeiro filme africano é o *Dawn of the damned / L'aube dès damnés* (1965), de Ahmedi Rachedi. Analogamente, Bamba (2008) aponta que existem produções tunisianas e egípcias realizadas nos anos 1920, mas é só a partir dos anos 1950-1960 que a África Negra ou Subsaariana produzirá seus filmes. *Afrique sur Seine* (1955) é um marco nessa produção anticolonialista dos estudantes Mamadou Sarr e Paulin Vieyra, mesmo este sendo realizado na cidade de Paris, na França.

O debate sobre qual filme é considerado o primeiro é complexa, ainda mais quando se trata de um continente com 55 países. Além da possibilidade de não ter o conhecimento sobre a existência de outras produções anteriores a essas, acredita-se neste trabalho que tanto o *Afrique sur Seine* (1955) e *Dawn of the damned / L'aube dès damnés* (1965) são marcos inaugurais dos cinemas africanos, representando em suas regiões como uns dos primeiros filmes.

Apesar de não ser o objetivo principal deste presente trabalho, é importante ressaltar que os termos África Subsaariana e África Negra utilizados em diversas literaturas são conceitos difíceis e até mesmo problemáticos, como pontua o autor Herbert Ekwe-Ekwe (2007):

“África Subsaariana” é, sem dúvida, uma assinatura geopolítica racista, através da qual seus usuários tentam repetidamente apresentar a imagem de desolação, aridez e “desesperança” de um ambiente desértico. Isso apesar do fato de que a esmagadora maioria da população africana de um bilhão de pessoas não vive em nenhum lugar próximo ao Saara, nem tem sua vida tão afetada pelo impacto implícito no significado tão carregado que esse dogma pretende transmitir. (EKWE-EKWE, 2007)

Os questionamentos que ficam são: Por que a maioria do continente é classificado novamente por um olhar Ocidental, enquanto “sub”, “abaixo de”? E por quais motivos essas categorias não são aplicadas em outros países ao redor do mundo? Como o autor citado anteriormente expressa essa indignação com essas

denominações, mais uma vez, racistas e que não consideram as conjunturas locais.

De volta à cinematografia africana e traçando uma breve historiografia da mesma, Bamba (2008) menciona que há duas tendências quando se fala do contexto histórico desse cinema, que é a abordagem terceiro-mundista, relacionado aos filmes com teor político e produzidos nos países periféricos; a segunda linha seria sobre a relação da história do cinema africano com o processo de descolonização.

A partir dessas concepções, segundo Martins e Cunha (2013) os cinemas africanos surgiram com a ideia de autorrepresentação e de os africanos não serem meros objetos, mas sim protagonistas das narrativas produzidas no seu continente, com suas diversas perspectivas pós-coloniais. Partem do princípio de construir, de recriar as identidades africanas além desses estereótipos do Ocidente sobre o território africano.

Em complemento a essa noção, o autor Ribeiro (2016) afirma que os cinemas africanos surgem nessa perspectiva do direito de olhar, de narrar e imaginar o mundo por meio de alguma africanidade, seja dentro ou fora do continente. O autor propõe uma associação do surgimento da cinematografia africana com o viés de cosmopoéticas e cosmopolíticas. Sendo:

As cosmopoéticas – que podem ser definidas como formas de invenção (poiesis) do mundo como mundo comum (cosmos), em diferentes contextos históricos e culturais, assim como nos espaçamentos que os atravessam e os transbordam – são indissociáveis das cosmopolíticas – isto é, conjuntos de discursos e de práticas associados à configuração e ao recorte do mundo (cosmos) como comunidade política (polis) – com que se articulam de modo disjuntivo, sem correspondência necessária ou garantida a priori. (RIBEIRO, 2016, p.33)

Essas definições são pertinentes para a compreensão das categorias de cosmopoéticas da descolonização e cosmopoéticas do comum, noções discutidas pelo autor. O processo que possui ligação com o período pós-colonial e o surgimento dos cinemas africanos, é chamado de cosmopoéticas da descolonização. Sobre as cosmopoéticas do comum, Ribeiro (2016) argumenta que podem ser divididas em três temáticas: a inversão do olhar, retorno às origens e a relação com a terra. Pode-se dizer que essas três classificações estão presentes na história dos cinemas africanos, e como as cosmopoéticas tanto da descolonização quanto a do comum se relacionam de alguma forma nesses contextos.

O autor também menciona sobre a recriação da imaginação do comum, a qual

está atrelada à ideia de descolonização nos cinemas africanos. Esta construção se compreende enquanto práticas, discursos, elaborações imagéticas referentes às comunidades. Questiona-se como esse imaginário em comum foi construído tanto no período colonial quanto no processo de descolonização, como os cinemas africanos repercutem esses imaginários, além de refletir sobre quais são as representações propagadas por meio desses imaginários e quais imagens são representadas sobre os sujeitos e territórios africanos nos cinemas.

Importante compreender a relação entre os cinemas africanos e período pós-independência, pois a partir deste momento que vemos uma produção própria dos africanos sobre eles mesmos, a ideia “A África para os africanos” repercute nesta cinematografia. E como aponta Boughedir (2007), estas realizações evidenciam as transformações ocorridas no continente no período pós-colonial: “Os cinemas africanos refletem as intensas mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas que afligem constantemente o continente.” (BOUGHEDIR,2007, p.37)

Em relação às temáticas dos filmes produzidos no contexto africano, observa-se que diversos autores sugerem categorias para a cinematografia africana. O autor Ribeiro (2016) relata, como já visto, a condição pós-colonial no continente africano e como esta interfere nos cinemas africanos, e principalmente como há uma ligação com a primeira categoria proposta anteriormente, a inversão do olhar.

Ele aborda de qual maneira a experiência dos processos de mobilidades africanas, especificamente da diáspora é retratada enquanto uma inversão do olhar. Como um dos primeiros filmes considerado africano *Afrique sur Seine* (1955) exemplifica essa condição do olhar invertido, aqui quem olha é o sujeito africano, posicionado a partir de alguma africanidade, porém em um território Ocidental. O filme dialoga com a diáspora e desloca o protagonismo para o sujeito africano que narra sua própria história.

Diante desse exemplo percebe-se, segundo o autor, como os cinemas africanos tiveram enquanto premissa a inversão do olhar colonial. Em suma, Ribeiro (2016) discute sobre as modalidades coloniais de visualidade e a necessidade da ruptura dessas formas para os processos da cosmopoética da descolonização e da criação das possibilidades do imaginário em comum. Ao mesmo tempo, ele argumenta que essas reivindicações por olhar, narrar e imaginar possíveis mundos não podem ser confundidas somente com políticas da identidade e de representação.

É instigante o autor frisar essas questões, pois acredito que seja possível estabelecer relações com os conceitos já mencionados nesta pesquisa relativo à representação. Sobretudo com as discussões sobre estereótipos e como os grupos oprimidos podem utilizar os mesmos ou ir além para conceber outros tipos de imagens e discursos referentes aos seus marcadores sociais.

E principalmente, perceber como a construção do imaginário comum possui vínculo com as construções sociais e culturais. Até mesmo política, quando se acredita que essas representações do imaginário fazem parte de um projeto político de disseminação de visualidades referentes a um continente específico, sem levar em consideração suas pluralidades na totalidade.

A meu ver, pode-se conceituar a inversão do olhar enquanto uma busca por autorrepresentação, mesmo que seja a partir de outro território. O olhar não é mais do europeu, do colonizador, mas sim do sujeito — o qual foi colonizado — baseado em suas próprias perspectivas e referências.

No que concerne aos assuntos abordados pelos cinemas africanos, o teórico Boughedir (2007) discute principalmente sobre quais são as escolhas dos cineastas africanos para retratar essas transformações políticas e sociais. Ele afirma como os cinemas africanos podem ser divididos em conflitos: cidade *versus* aldeia, mulher tradicional *versus* mulher ocidentalizada, medicina moderna *versus* medicina tradicional, e a arte que mantém a identidade cultural *versus* a arte que virou objeto de consumo. Os conflitos se baseiam nessa relação entre raízes, as origens e as questões do Ocidente.

Para uma melhor compreensão da cinematografia africana e dos momentos que esta retrata, o próprio autor Boughedir (2007) sistematiza em cinco tendências: a tendência política ou sociopolítica (aquela que exemplifica as tensões e transformações políticas e sociais, com o objetivo de conscientização do espectador sobre as estruturas sociais); a tendência moralista ou moralizadora (as tensões se criam entre o bem (tradição) e o mal (Ocidente), as mudanças ocorrem a partir do sujeito para esses cineastas e não por meio das instituições); a tendência umbilical (aqui são as questões existências, problemas próprios dos cineastas que estão sendo discutidos nos filmes, crises de identidades dos mesmos); a tendência cultural (discussões sobre a civilização, a cultura, mostrando os lados positivos e negativos) e a tendência comercial (são mais raros por conta da ausência de estrutura econômica).

Um dos aspectos que caracterizam os cinemas africanos é a presença da oralidade em seus filmes. Há produções que a utilizam como uma forma de reafirmação de identidade, uma africanidade, através do diálogo entre o passado e presente, pois a tradição oral é uma característica das sociedades africanas. (MARTINS; CUNHA, 2013). Compreendendo que:

Distintamente da cultura ocidental, na qual o cinema aproxima-se mais diretamente da literatura, na cultura africana, fortemente ligada à tradição oral, a matéria-prima para as produções cinematográficas é dada, prioritariamente, pela oralidade. Não se trata apenas de uma valorização e (re)criação do passado, mas da oportunidade e do exercício do diálogo presente-passado presente, fornecendo ferramentas essenciais ao discurso pan-africanista na busca de uma identidade cultural que possa unir o continente. Nessa perspectiva, o cinema leva à tela fatos políticos e sociais contemporâneos, uma vez que a realidade de um país africano pode não ser exclusiva dele, mas se assemelhar a outros do continente [...]. (MARTINS; CUNHA, 2013, p.12)

Desta maneira, a oralidade é um instrumento de conexão entre o continente. Não sendo apenas utilizada como uma forma de unificação, mas também de restabelecer ligações com as tradições africanas, com um dos elementos culturais dos países africanos. Preservando de certa forma atributos das identidades africanas.

Outra característica a ser mencionada é essa dualidade entre utilizar a língua local ou a língua do colonizador, ponderando sobre quais são as vantagens e desvantagens desses usos nas produções cinematográficas. Boughedir (2007) trata de como há correntes que dizem que um filme verdadeiramente africano utiliza línguas africanas, e outras abordagens que pensam em uma uniformização da linguagem, até para um âmbito mais global da circulação fílmica.

O mesmo autor argumenta que houve uma evolução de temáticas nos cinemas africanos, como os cineastas da década de 1966 a 1976 propuseram um cinema que retratasse esses embates entre a tradição e a modernidade, rejeitando as tradições e desejando uma relação maior com os valores do Ocidente. Já outras gerações, dos anos 1980 a 1990, buscam as raízes enquanto forma de recriar o presente e o futuro.

Sobre este último grupo, pode-se referir ao que Ribeiro (2016) chama de retorno às origens e para ele, configura-se enquanto um movimento inventivo. Nas percepções do autor, os cinemas africanos surgem nesse período pós-colonial como aparelhos de cocriação de narrativas coletivas, de um senso de coletividade. O que pode se estender para a construção do imaginário em comum. Um filme que trabalha

com essas questões é *Soleil Ô* (1967), de Med Hondo.

Ademais, Andrew (2016) alega que após o filme *Finyé* (1982), de Souleymane Cissé surge um segundo momento dos cinemas africanos. Aqueles voltados para a era pré-colonial, para as raízes, uma metáfora que o teórico utiliza é o enraizamento do Baobá, a busca dos valores africanos nativos. Como visto anteriormente, essa onda possui ligação com o retorno às origens. Andrew (2016) também propõe uma combinação entre o termo fabulação utilizado pelo filósofo Gilles Deleuze com o que os cinemas africanos estavam fazendo nessa segunda onda, usando fabulações, os griôs e a árvore Baobá para contar histórias.

Compreende-se neste momento o cineasta como griô, sendo que:

Contar histórias equivale a um grande gesto de nomeação, um ato altamente político que reanima a comunidade ouvinte. Não é à toa que tantos cineastas africanos têm reivindicado, talvez prematuramente, o manto do griô: eles pretendem se dirigir com imagens vívidas a uma comunidade local à qual essas imagens fortemente se referem. (ANDREW, 2016, p.333)

No sentido de contar as tradições em seus filmes, principalmente nas produções do gênero fantástico, onde geralmente há o contato com a espiritualidade africana. Observa-se como os cineastas utilizam desses elementos nativos e culturais em suas histórias. (BOUGHEDIR, 2007)

No que se refere à última categoria proposta por Ribeiro (2016), da relação com a terra, o filme *Touki Bouki* (1973) de Djibril Diop Mambéty entra em discussão justamente por falar dessa conexão com a territorialidade, tanto no aspecto de partida quanto de pertencimento. Essa duplicidade de relações é presente nos cinemas africanos. Os filmes que retratam sobre essa questão em diversos aspectos, por mais que sejam de áreas geográficas diferentes do continente são: *La vie sur terre* (1998) de Abderrahmane Sissako, *Terra sonâmbula* (2007) de Teresa Prata e *Pumzi* (2009) de Wanuri Kahiu.

Diante dessas tendências e temáticas, Bamba (2009) destaca três gerações da cinematografia africana: sendo a primeira os cineastas da independência (1960 – 1980), os cineastas que viveram um período de transição entre o colonialismo e a independência. Alguns cineastas dessa geração são: Med Hondo, Ousmane Sembène e Ahmed Rachedi. Como visto anteriormente, podem ser categorizados enquanto cosmopoética da descolonização.

A segunda é a geração dos cineastas do desencantamento pós-

independência: confronto com a modernidade e a tradição, retorno aos valores e memória da África pré-colonial. Exemplos: Djibril Diop Mambéty, Souleymane Cissé, Idrissa Ouédraogo e entre outros. Já a terceira é a geração dos cineastas da diáspora: estes filmam as realidades africanas a partir do Ocidente. Temas como mobilidades, diáspora, exílio estão presentes em seus filmes do “cinema nômade”. Como o filme *Bye Bye Africa* (1999) de Mahamat Saleh Haroun.

No que tange aos gêneros, Boughedir (2007) propõe uma divisão dos filmes africanos em: o histórico, a comédia (popular e satírica), o melodrama, o romântico e o fantástico. Ele enfatiza que apesar dos cinemas africanos não possuírem uma estrutura industrial, pela regularidade dos temas abordados nos filmes é possível classificar nesses gêneros acima.

Sobre os processos de distribuição, os autores Martins e Cunha (2013) salientam que não houve um processo de uniformização e de incentivo para dar continuidade nas produções fílmicas e estabelecer uma indústria cultural. Visto que:

Os primeiros esforços dos governos dos Estados recém-independentes na década de 1960 não foram suficientes para sustentar uma atividade cinematográfica em contextos de subdesenvolvimento, em que produtores e cineastas careciam de tudo. Com o passar do tempo, outras questões econômicas e sociais mais prementes foram sendo priorizadas e afastaram definitivamente as ações dos governos locais do apoio à produção cinematográfica. (BAMBA,2007, p.18)

Com a ideia de circular suas próprias produções, surgem encontros e festivais para impulsionar as circulações dos produtos audiovisuais africanos, na intenção de reunir cineastas com motivações pertinentes às situações do continente, tal como o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, FESPACO. Considerado o maior festival de cinema da África, sua primeira edição foi em 1969 em Burkina Fasso. Além do festival *Journeés Cinématographiques de Carthage*, JCC. (LIMA JÚNIOR, 2013).

Embora alguns países da África financiaram a produção e distribuição dos seus filmes a partir de 1960, o fato dos estados-nações estarem se reestruturando após o período colonial, fez com que muitos não conseguissem financiar seus próprios cinemas, o que levou uma participação de financiamento mais ativo da antiga metrópole colonial. (LIMA JÚNIOR,2013)

Segundo Bamba (2008), a partir de 1980 os filmes são financiados por sistema de cooperação entre as antigas colônias. O autor afirma a transição da era do cinema

de descolonização e confronto para era do cinema da cooperação com as antigas metrópoles. Aqui fica o questionamento sobre as disputas acirradas neste contexto, quais são as motivações das antigas metrópoles de financiarem os filmes africanos? Quais narrativas são escolhidas por trás dessas verbas? Na lógica da indústria cinematográfica, os “donos” dos filmes são aqueles que possuem o poder de custear as produções.

À vista disso, Boughedir (2007) analisa esse vínculo de distribuição dos filmes africanos a partir dos interesses do Ocidente. Principalmente quando os filmes são críticas às antigas potências coloniais, a distribuição e recepção dessas produções não acontecem ou acontecem em baixa escala por não demonstrar uma África mítica para os europeus.

O autor também menciona como alguns cineastas africanos estão tão relacionados com esses meios de financiamento e cooperação que acabam fazendo um cinema ocidental, voltados para as intenções do Ocidente. Sob o mesmo ponto de vista, o autor Lima Júnior (2013) evidencia esse fator da censura e liberdade em relação aos financiamentos, que interferem na produção dos filmes.

Atualmente, os cinemas africanos continuam sendo subsidiados principalmente pelas antigas metrópoles, como França, por exemplo. O autor Lima Júnior (2013) comenta como esse país visa estreitar seus laços com as antigas colônias, muito no intuito de preservar o prestígio francês. Porém há autores, como diz Bamba (2008), que relatam as possíveis rupturas dessa relação de patrocínio, como o advento do vídeo digital na indústria de cinema Nollywoodiana (Nigéria) e a grande infraestrutura cinematográfica da África do Sul. Essas novas tendências são reconhecidas no continente e internacionalmente por suas produções.

A respeito de Nollywood, Harrow (2016) explica como esta está afastada dos antecedentes do cinema africano, ela está muito mais atrelada aos meios de produção dos cinemas hollywoodianos e preocupada com gêneros mais ocidentais. Para Bamba (2008) Nollywood tem como premissa uma indústria cinematográfica, onde é produzido filmes com viés comercial e produção massiva. Há um processo de ruptura de filmes autorais e políticos para filmes comerciais. Algo relevante de se pensar é que segundo o autor: “A informalidade e o caráter artesanal das produções de Nollywood as tornam acessíveis ao público local, em contraste com as produções tanto televisivas quanto cinematográficas dos demais países africanos” (BAMBA,2008, p.226)

Uma das problemáticas de recepção dos filmes africanos é justamente essa questão com o próprio público do continente. Para além da falta de circulação dos filmes nos próprios países, existe a ausência de públicos nos espaços de cinema nas nações africanas. Com o advento do vídeo digital, essa circulação se tornou mais democrática em relação ao acesso. Talvez seja não só por questões de formação de público, mas por interesses em temáticas atuais que tenham uma relação com os contextos contemporâneos das sociedades africanas.

Acerca da África do Sul, Bamba (2008) relata haver uma produção cinematográfica em películas e com uma estruturação de indústria de cinema. Mas que segundo o autor, ainda não chega ao público negro do país. Nessa indústria há participação privada e estatal em seus financiamentos, além de cooperação com a Inglaterra. E por fim, para ele, as novas cinematografias não são menos políticas do que as anteriores. Mesmo que os meios de produção sejam outros.

Em síntese, podemos ter uma noção ampla dos contextos históricos dos cinemas africanos, desde o período colonial até os dias atuais. O filme que será analisado neste presente trabalho — *Rafiki* (2018) — está relacionado com essas questões explanadas neste tópico. Principalmente com essa geração mais jovem dos cinemas africanos que retratam debates atuais, especialmente sobre mulheres e LGBTQIAP+. Não que essas questões não tenham sido abordadas em gerações anteriores, porém existe um número mais expressivo de filmes com tais temáticas nos dias atuais.

Deste modo, o presente trabalho consiste em retratar essas perspectivas de dissidências de sexualidade mediante os cenários dos cinemas africanos mais contemporâneos, principalmente no filme *Rafiki* (2018). Além da contribuição deste para a cinematografia africana, no que tange a construção de imaginários e representações possíveis relacionados à categoria de mulheres queer na conjuntura africana.

3.2 Cinemas *Queer* na África

Neste tópico discute-se sobre os cenários dos cinemas queer africanos, compreendendo que como o próprio termo cinema abre uma discussão ampla, a ideia sobre cinema *queer* — assim como a própria terminologia *queer* — possui essa mesma questão. Para a análise desses possíveis contextos, tem-se como referência o livro *Queer African Cinema* (2022) da pesquisadora Lindsey B. Green-Simms.

Para a pesquisadora Green-Simms (2022), os cinemas africanos *queer* conduzem a ideia de resistência enquanto um olhar para a vulnerabilidade. Partem deste lugar não somente pelas condições sociais e políticas das populações LGBTQIAP+ mas também de como as produções dessa categoria de cinema resistem às proibições dos países que possuem políticas contra tais grupos. Visto que muitos filmes produzidos circulam em outras regiões, principalmente no Ocidente, mas não em seus países de origem devido a essas violações.

Observa-se que a vulnerabilidade e o ato de resistir perpassam pelos direitos de narrar suas próprias histórias, de colocar no mundo suas existências enquanto sujeitos. A resistência vai desde as leis que proíbem relacionamentos de pessoas entre o mesmo gênero, com sexualidades e identidades consideradas fora do padrão cisgênero e heteronormativo, até a censura de narrativas cinematográficas que retratam e/ou contam de alguma maneira a presença de pessoas *queer* tanto no continente africano quanto no mundo.

A meu ver, essa resistência e vulnerabilidade — não só como algo imposto pelo Estado — é também uma forma de ação, de busca de representações alinhadas aos objetivos dessas comunidades e em especial pelo não apagamento desses corpos na realidade dos países africanos. Como relata a autora, os filmes *queer* africanos criam imaginários possíveis.

Green-Simms (2022) propõe que os cinemas *queer* não significam serem cinemas produzidos por pessoas *queer* e/ou com público *queer*. Ela evidencia que o cinema por si só já é uma definição ampla, com os cinemas *queer* acontece o mesmo processo. Um dos objetivos de Green-Simms trabalhar com esta temática é de compreender as complexidades que tornam o cinema *queer* africano não “mundializado”.

Acerca dos cinemas africanos contemporâneos, de acordo com Green-Simms (2022) há uma produção de filmes com temáticas homossexuais em Nollywood, mas em sua maioria com discursos semelhantes ao Estado, com preconceitos e repulsas à comunidade *queer*. Além de ter poucos estudos referentes a esses filmes. Algo interessante ser pensado até mesmo como forma de resistência e vulnerabilidade, como propõe a pesquisadora, se dá pelo fato de existir trabalhos de algumas ONGs⁵ de direitos humanos que utilizam a estética da indústria

⁵ Sigla para Organizações Não Governamentais.

cinematográfica para produzir filmes com tal conteúdo em uma abordagem diferente, com discursos diferentes. Com o viés de construir narrativas contrárias aos discursos hegemônicos, cisgêneros e heteronormativos.

Para além desses fatores, segundo a autora Green-Simms (2022) existe o discurso de que ser *queer* é algo anti-africano. O que corrobora com as práticas de leis anti-LGBTQIAP+ e consequentemente com as censuras aos filmes que dialogam com essas identidades.

Nota-se como é presente discursos e práticas do período colonial e seus resquícios desde o cotidiano até na elaboração e execução de políticas públicas nas sociedades africanas atuais. Em uma tentativa de distinguir o que é realmente africano ou não, na busca pela verdadeira essência africana, volta-se para o pensamento colonial e neocolonial no que se refere às pessoas dissidentes tanto em gênero quanto em sexualidade.

De acordo com Green-Simms (2022), as obras cinematográficas possuem ligação com as questões da militância e com os esforços ativistas. Muitas vezes os realizadores dos filmes acabam sendo ativistas em relação à circulação das produções em seus países de origem, devido à censura e proibições. Como é o exemplo de *Rafiki* (2018), proibido em seu próprio país mesmo circulando fora do continente. Há um histórico de filmes banidos em seus países de realização, ao mesmo tempo que são reconhecidos e premiados internacionalmente, principalmente no Ocidente.

No que diz respeito à recepção dos filmes *queer* africanos, a pesquisadora classifica como “Registros de Resistência”, o que seria a relação de como a audiência vê a história e os personagens *queer*.

Além disso, devido às múltiplas maneiras pelas quais a resistência é realizada em muitos filmes africanos queer, diferentes públicos podem ter percepções muito diferentes do tipo de resistência que estão assistindo. E isso me leva ao caminho final com que uso o termo registros de resistência: para indicar a maneira pela qual a resistência pode ser registrada mentalmente, ou fazer sentido, para um determinado membro da audiência. Uma pessoa, por exemplo, pode ver um filme retratando as lutas de um personagem queer como resistir à linha oficial de que a homossexualidade é não-africana. Outra pessoa pode ver as lutas desse mesmo personagem, especialmente se o personagem enfrentar repercussões sociais ou legais por ser queer, como uma resistência a uma agenda de direitos gays que busca normalizar a homossexualidade. (GREEN-SIMMS, 2022, p.24, tradução nossa)⁶

⁶ Tradução Nossa. No original: “Moreover, because of the multiple ways resistance is performed in many queer African films, different audiences might have very different perceptions of the type of

Como dito no tópico anterior, existe uma certa dificuldade na formação de públicos nos locais onde os filmes foram realizados. Essa problemática também prevalece no que se refere aos cinemas *queer* africanos. Seja pelas censuras, tanto pelos meios de como a distribuição e a exibição acontecem. Questões estas que interferem na relação com os espectadores.

Outra forma de resistência, consoante a autora, é a criação de festivais e mostras relacionadas ao cinema *queer* africano como: *Out in Africa South African Gay and Lesbian Film Festival*, *Durban Gay and Lesbian Film Festival*, *Out Film Festival* e entre outros. Esses eventos são importantes para a circulação e recepção dos filmes *queer*, além de demonstrar a presença dessas identidades em contextos africanos.

Em relação aos marcos dos cinemas *queer* africanos, conforme estabelece Green-Simms (2022), o filme *Dakan* (1997) é considerado o primeiro longa-metragem africano sobre homossexualidade. Retrata a história de dois garotos guineenses que se apaixonam. Já o filme *Karmen Gei* (2001) é a primeira representação de sexo entre mulheres no cinema africano. Esta última produção é uma adaptação da ópera *Carmen* de Georges Bizet oriunda do romance *Carmen* de Prosper Mérimée (1885). A obra cinematográfica aborda a história e os amores da personagem *Karmen*, incluindo na versão senegalesa o amor entre mulheres.

Importante frisar que há disputas em relação ao uso da terminologia *queer* no continente africano, como diz a teórica:

Embora ainda haja algum debate sobre a aplicabilidade do termo *queer* às práticas e desejos do mesmo sexo na África, tem sido o caso que, pelo menos na última década, a palavra *queer* tem sido amplamente usada por aqueles no continente como um modo de pensar através e sobre sexualidades africanas diversas e não conformes e de desafiar pressupostos heteronormativos. (GREEN-SIMMS,2022, p.9, tradução nossa)⁷

resistance they are watching. And this brings me to the final way I use the term registers of resistance: to indicate the way that the resistance might mentally register, or make sense, to a particular audience member. One person, for instance, might see a film portraying the struggles of a queer character as resisting the official line that homosexuality is un-African. Another person might see the struggles of that same character, especially if the character faces social or legal repercussions for being queer, as resisting a gay rights agenda that seeks to normalize homosexuality.” (GREEN-SIMMS,2022, p.24)

⁷ Tradução Nossa. No original: “Though there is still some debate about the applicability of the term *queer* to same-sex practices and desires in Africa, it has been the case that, at least for the past decade, the word *queer* has been widely used by those on the continent as a mode of thinking through and about diverse, nonconforming African sexualities and of challenging heteronormative assumptions.” (GREEN-SIMMS,2022, p.9)

Segundo ela: “[...] apesar de suas imperfeições, o termo *queer* é útil para nomear tanto uma gama de sexualidades não heteronormativas quanto às possibilidades e aberturas críticas que elas oferecem”. (GREEN-SIMMS,2022, p.10, tradução nossa)⁸

Outro questionamento que a autora faz sobre algumas personagens *queer* nos cinemas africanos, como por exemplo, da protagonista do filme *Karmen Gei* (2001), é sobre o lugar do erotismo e da subversão contra o eurocentrismo, patriarcado e heteronormatividade. Como a identidade *queer* se insere em um cenário não somente de resistência, porém de compreensão de papéis opostos ao que se espera das mulheres nas sociedades ocidentais a partir das normas impostas. É necessário um olhar diante das perspectivas indígenas não-ocidentais para as diversas identidades que incluem as mulheres *queer*, de um modo não colonizado.

Desse modo, é relevante analisar os filmes africanos *queer* e especialmente as representações de mulheres dissidentes sexuais africanas por meio de perspectivas decoloniais, que abarcam as pluralidades de papéis e que perpassam estereótipos. Principalmente as funções atribuídas aos corpos pelo Ocidente quando se analisa as diferentes vivências das mulheres *queer* no continente africano e no que tange ao objetivo desta pesquisa, as representações destes grupos nos cinemas africanos.

Para além dessas discussões, a autora Green-Simms (2022) fala sobre o conceito de resiliência, o qual vem sendo atribuído ao neoliberalismo, e perpassa a ideia de força, de superação de crises. Está interligado a uma noção individualista no capitalismo. Para Green-Simms (2022), existe uma oposição entre resiliência e sobrevivência.

O que a pesquisadora expõe é de como a resiliência dos filmes *queer* africanos não é linear e nem robusta como a resiliência do neoliberalismo, mas eles abrem espaços para possibilidades de ternura e vulnerabilidade. Ela cunhou o termo resiliência crítica como uma forma de ação dos cineastas *queer* africanos, que convoca resiliência enquanto um estado crítico, condição instável e como uma forma de se opor às narrativas neoliberais, caminhando para mudanças sociais também, não

⁸ Tradução Nossa. No original: “[...] despite its imperfections, the term queer is useful in naming both a range of nonheteronormative sexualities and the critical possibilities and openings they afford.” (GREEN-SIMMS,2022, p.10)

só na resiliência individual.

Interessante a perspectiva que a autora traz sobre as noções de resistência e resiliência, muito ligadas ao âmbito coletivo. Partindo da ideia de que não se constrói e não faz nada sozinho, e como essas concepções se relacionam com a existência dos cinemas *queer* africanos. Mesmo diante de um cenário cheio de repressões, inclusive estatais, os cinemas *queer* descobrem novas maneiras de se reinventar. Seja na proposição de narrativas diversas que convocam a cocriação de imaginários, tanto como nas realizações de festivais com esses temas.

A meu ver, os cinemas *queer* e se tratando do objeto de estudo deste trabalho, os cinemas *queer* africanos são revolucionários no seu modo de se posicionar as narrativas da comunidade LGBTQIAP+ em um cenário tão hétero e cisnormativo. Que ter essa premissa de que vidas *queer* existem e podem ser representadas no cinema se transforma em ato de resistência e resiliência.

Algo relevante a ser dito é que ao longo do processo de pesquisas de referências sobre a temática, percebeu-se uma lacuna em produções bibliográficas, principalmente em língua portuguesa referente a esse assunto. Este presente trabalho se propõe a acrescentar considerações relacionadas aos cinemas africanos, particularmente sobre os cinemas africanos *queer*.

4 OLHARES E EXPERIÊNCIAS QUEER EM RAFIKI (2018)

4.1 Uma história de amor e resistência africana

Em entrevistas aos canais BUILD Series⁹, GLAAD¹⁰ e TIFF Talks¹¹, a diretora Wanuri Kahiu relata sobre seu desejo de contar uma história de amor por compreender que não haviam representações no cinema de pessoas africanas se amando, enquanto há uma produção forte de narrativas sobre amor de americanos e europeus. Sobre essa busca de representações, ela afirma:

Eu sempre quis contar uma história de amor africana moderna. Em nossa juventude, raramente víamos filmes sobre jovens africanos apaixonados. Vimos europeus e americanos se apaixonarem, mas nunca nós. Foi só no final da adolescência que vi um jovem casal africano se beijando na tela e ainda me lembro da emoção, da surpresa e de como aquele filme interrompeu minha concepção de romance. Antes disso, esses tipos de sentimentos eram reservados para estrangeiros¹². (KAHIU, 2018, tradução nossa)¹³

Assim, a diretora começou a coletar histórias de amores no continente africano e encontrou o conto *Jambula Tree*, no qual o filme foi inspirado e adaptado. Esta obra é escrita pela ugandense Monica Arac de Nyeko. O conto narra a história de duas adolescentes, Anyango e Sangu, que se envolvem afetivamente. Quando as famílias descobrem o romance, uma delas é enviada para Londres e a outra continua na cidade de origem e se torna enfermeira. A história se passa em Uganda, mas a diretora Wanuri Kahiu a adaptou para o Quênia.

A partir da adaptação do conto, o autor Osinubi (2019) alega que:

O filme retém apenas a história esquemática. É dramaticamente atualizado, e os personagens são completamente reconstruídos. As meninas, com cerca de dezoito anos, acabaram o ensino médio e estão se preparando para os

⁹ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9cym3q1NCow&t=200s>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁰ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_CJboP5SG4. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹¹ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9S0WvKTdnU>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹² Entrevista concedida ao Festival de Cannes em 2018: <https://www.festival-cannes.com/fr/75-editions/retrospective/2018/actualites/articles/rafiki-le-regard-de-wanuri-kahiu>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹³ Tradução Nossa. No original: "J'ai toujours voulu raconter une histoire d'amour moderne africaine. Dans notre jeunesse, nous avons rarement vu des films sur des jeunes Africains amoureux. Nous avons vu des Européens et des Américains tomber amoureux, mais jamais nous. Ce n'est qu'à la fin de l'adolescence que j'ai vu un jeune couple africain s'embrasser à l'écran et je me souviens encore de l'excitation, la surprise et comment ce film a perturbé ma conception de la romance. Avant cela, ce genre de sentiments était réservé aux étrangers." (KAHIU, 2018)

estudos universitários. Elas se encontram, se apaixonam e namoram até serem descobertas. Kahiui coloca sua história de amor contra a tela mais ampla de múltiplos anseios por conexão, cuidado e criação, sondando o tecido de amizades, parentesco e afiliações religiosas e políticas. (OSINUBI, 2019, p. 3, tradução nossa)¹⁴

Isto posto, o filme tem como enredo narrativo o romance entre as personagens Kena (Samantha Mugatsia) e Ziki (Sheila Muniyiva). A história é ambientada no bairro Slopes, da cidade de Nairóbi, no Quênia. Há personagens e instituições antagônicas ao amor das protagonistas, além dos conflitos políticos e familiares. A obra cinematográfica evidencia diversos discursos presentes nas realidades de pessoas *queer*, principalmente na nação onde o filme é realizado.

De acordo com Wanuri Kahiui, o filme *Rafiki* (2018) foi banido no Quênia por conta do final esperançoso. Como relata a diretora, para o órgão responsável pela censura e classificação indicativa das obras realizadas no país, se o filme tivesse um desfecho mais trágico, com remorsos, arrependimentos, este seria permitido, mas dentro da classificação para maiores de 18 anos.

Mesmo diante desta proibição a cineasta decidiu não mudar o final, por compreender que há tantos filmes com a temática *queer* que possuem fins trágicos, desse modo ela não queria isso para *Rafiki* (2018), ansiava por um desfecho diferente.

Percebe-se que o filme possui relação com o movimento artístico *AfroBubbleGum*, o qual tem como premissa representar a África de uma forma divertida, frívola e feroz. Com representações que ultrapassem a visão massiva do continente, como de escassez e violências. Portanto, observa-se esses ideais na construção da obra cinematográfica em questão. Principalmente no que tange a utilização de cores e trilha sonora vibrantes na trama.

Referente à censura, a diretora acredita que é necessário dar um passo para trás no que tange a essa questão, mas que já está nos processos jurídicos para que o filme seja exibido no Quênia. Até mesmo por entender que está na constituição da nação o direito à liberdade de expressão. Em relação às proibições, ela afirma:

¹⁴ Tradução Nossa. No original: "The film retains only the schematic story. It is dramatically updated, and the characters are completely reconstellated. The girls, about eighteen years old, have just finished high school and are preparing for university studies. They meet, fall in love, and court until they are discovered. Kahiui sets their love story against the broader canvas of multiple longings for connectedness, care and nurture by probing the fabric of friendships, kinship, and religious and political affiliations." OSINUBI, 2019, p. 3)

[...] o que se promove é essa ideia de proteger os ideais africanos, e é dito repetidamente: proteger a família africana, proteger a moralidade queniana. Mas, a verdade é que estamos apenas protegendo o legado colonial. A contradição é tão óbvia – traçando as raízes desta lei atual, remonta às leis de sedição, onde os colonialistas tentavam silenciar as vozes anticoloniais e a propaganda anticolonial. Sinto fortemente que o movimento anti-liberdade de expressão ainda é um movimento colonial.¹⁵ (KAHIU, 2020, tradução nossa)¹⁶

Em complemento a isso, ela discute essa ideia de como o *queer* é tratado como algo anti-africano e fora das culturas africanas. Sendo que há registros entre diversos povos africanos de nomenclaturas para pessoas dissidentes sexuais e de gênero, como visto anteriormente nos capítulos anteriores deste presente trabalho. Pela perspectiva da cineasta, essa concepção está muito atrelada ao colonialismo e não com as percepções do continente africano.

Logo, a diretora espera que *Rafiki*(2018) seja um ponto de partida para haver um diálogo para a transgressão das leis de censura e as criminalizações às comunidades LGBTQIAP+. Até então, o filme conseguiu permissão para ser exibido durante sete dias no Quênia. Segundo Kahiu, os ingressos esgotaram durante essa semana de exibição no país. Percebe-se que há públicos africanos para as cinematografias *queer*.

Desta maneira, a cineasta declara que recebeu diversos relatos de como a obra *Rafiki* (2018) se tornou um espaço seguro e permitiu que pessoas *queer* ao redor do mundo dialogassem sobre suas identidades dissidentes com seus familiares. O que pode estar atrelado com o conceito de Registros de Resistência da teórica Lindsey B. Green-Simms, que diz “[...] devido às múltiplas maneiras pelas quais a resistência é realizada em muitos filmes africanos queer, diferentes públicos podem ter percepções muito diferentes do tipo de resistência que estão assistindo.” (GREEN-SIMMS, 2022, p.24, tradução nossa)¹⁷

¹⁵ Entrevista concedida ao portal Africa Is A Country: <https://africasacountry.com/2020/08/banned-utopias-joy-and-the-law?s=08>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁶ Tradução Nossa, No original: “[...] what is promoted is this idea of protecting African ideals, and it’s said over and over again: protecting the African family, protecting Kenyan morality. But, the truth of the matter is that we’re just protecting colonial legacy. The contradiction is so glaringly obvious—tracing back the roots of this current law, it goes back to sedition laws, where colonialists were trying to silence anti-colonial voices and anti-colonial propaganda. I feel strongly that the anti-freedom of expression movement is a colonial movement still.”(KAHIU, 2020)

¹⁷ Tradução Nossa. No original: “[...] because of the multiple ways resistance is performed in many queer African films, different audiences might have very different perceptions of the type of resistance they are watching.” (GREEN-SIMMS, 2022, p.24)

A partir da relação da obra cinematográfica com o público, especificamente sobre pessoas que se identificam como *queer*, Johnstone (2020) alega que:

Para muitos espectadores queer assistindo *Rafiki*, o espaço dentro do cinema se tornou um lugar onde os espectadores queer podiam representar seus eus queer. Evidentemente, o cinema não é um espaço que carrega qualquer tipo de imaginário ou lógica cultural queer, mas nas exibições de *Rafiki* no Quênia, o espaço dentro do cinema era um espaço tão utópico quanto o mundo queer apresentado na tela do cinema. (JOHNSTONE, 2020, p. 6, tradução nossa)¹⁸

Outro fato curioso é que Wanuri Kahiu nunca tinha se considerado ativista antes do filme, e agora ela se considera enquanto uma. Percebe-se que por realizar um filme *queer* em um país onde criminaliza esta comunidade, a diretora acaba abordando pautas dos movimentos LGBTQIAP+, principalmente quando recorre à Justiça para que seu filme seja exibido neste território. Ou seja, para que *Rafiki* (2018) tivesse um amplo alcance, a mesma tornou-se uma ativista pelos direitos das populações *queer*.

Ademais, a palavra *Rafiki* significa “amigo” ou “amiga” no idioma suaíli. O que se pode relacionar com a situação de muitas pessoas *queer* ao denominar suas parcerias como amiga ou amigo, por consequência das repressões diante de relacionamentos com pessoas do mesmo gênero.

Importante frisar que o longa-metragem *Rafiki* (2018) não está isolado no que tange à produção de filmes *queer* africanos. Ele está inserido perante a outras obras relacionadas com esta temática como: *Dakan* (1997) na Guiné, *Karmen Gei* (2001) no Senegal, *Stories of Our Lives* (2014) e *Kenyan, Christian, Queer* (2020) no Quênia, *Difficult Love* (2010), *While You Weren't Looking* (2014) e *The Wound — Inxeba* (2017) na África do Sul, e entre outras produções de diversas regiões do continente africano.

Algo interessante a ser relevado é que mesmo banido no seu próprio país, o filme *Rafiki* (2018) participou do Festival de Cannes em 2018 e representou o Quênia pela primeira vez em todas as edições do evento. Inclusive a estreia mundial da obra cinematográfica foi nesta edição do festival.

Sobre a repercussão no Ocidente, Johnstone (2020) traz a perspectiva de que “A fixação na proibição do filme pela mídia ocidental elimina as discussões mais

¹⁸ Tradução Nossa. No original: "For many queer audience members watching *Rafiki*, the space inside the cinema became a place where queer viewers could enact their queer selves. Patently, the cinema is not a space that bears any kind of queer cultural imaginary or logic, yet in the Kenyan screenings of *Rafiki*, the space inside the cinema was as utopic a space as was the queer world presented on the cinema screen." (JOHNSTONE, 2020, p. 6)

importantes sobre as contribuições feitas por Rafiki e as maneiras pelas quais o filme celebra a queeridade e cria um olhar utópico queer.” (JOHNSTONE, 2020, p. 4, tradução nossa)¹⁹. Importante retratar sobre este acontecimento pois nota-se que o filme teve repercussão no Ocidente mais pelo fato de ser banido por tratar de dissidências sexuais do que pelas suas abordagens e olhares *queer* para os cenários dos cinemas africanos e mundiais.

Para a autora,

[...] Rafiki é um filme exemplar por causa de seu potencial de criação de mundos queer. Sua história de amor entre duas mulheres quenianas é uma afirmação visual de um mundo queer que existe como um contraponto ao mundo da heteronormatividade hegemônica no Quênia. (JOHNSTONE, 2020, p. 2, tradução nossa)²⁰.

Além disso, é notável a presença de artistas africanas ao longo da obra cinematográfica. Com isso, Kahiú convoca as ideias sobre algumas africanidades e como ser *queer* está localizado nestas compreensões. Diante das considerações dos autores trazidos aqui neste tópico, observa-se a relevância de *Rafiki (2018)* no Quênia e no mundo. Tanto nas suas maneiras de retratar as subjetividades de suas personagens *queer* quanto por convocar os debates dos movimentos LGBTQIAP+ locais.

4.2 Rafiki (2018) e as representações de afetividade entre mulheres *queer*

4.2.1 Apresentação da narrativa

Ao longo da vinheta, o filme inicia-se com o som ambiente oriundo de contextos urbanos. Escutam-se barulhos de movimentação de carros, buzinas e outros sons que remetem à paisagem sonora urbana. Em complemento a esse cenário, os primeiros planos da obra cinematográfica são sequências de prédios nas cores rosa e amarelo.

A vinheta propõe-se a construir o imaginário de ambientação do local onde o filme se insere. Na mesma abertura há a alternância de planos de pessoas jogando

¹⁹ Tradução Nossa. No original: "The fixation on the film's ban by the Western media elides the more important discussions about the contributions made by Rafiki and the ways in which the film celebrates queerness and creates a queer utopic gaze." (JOHNSTONE, 2020, p. 4)

²⁰ Tradução Nossa. No original: "[...] Rafiki is an exemplary film because of its queer worldmaking potential. Its story of same-sex love between two Kenyan women is a visual affirmation of a queer world which exists as a counter to the world of hegemonic heteronormativity in Kenya." (JOHNSTONE, 2020, p. 2)

futebol, a protagonista Kena andando de skate, crianças brincando, pessoas trabalhando, como amolando facas e costurando na máquina.

Até o momento que surge o foco numa placa que diz: *"I have no other god, but you. You have done what no man has done. You will do what no man can do."* ("Não tenho outro deus além de você. Você fez o que nenhum homem fez. Você fará o que nenhum homem pode fazer."). Essa placa pode passar despercebida, mas traz um elemento importante demonstrado no decorrer do filme, o qual é a presença do discurso religioso, principalmente na perspectiva de um Deus cristão. (Figura 1)



Figura 1: Placa falando dessa relação com Deus e a imagem de Jesus Cristo na cruz.

Mais uma vez, há uma sequência da imagem de Jesus Cristo na cruz, logo depois do plano de uma mulher costurando. Novamente o filme convoca essa relação do espaço narrativo onde está inserido com a questão religiosa.

Após esse momento, retorna para pessoas realizando seus afazeres profissionais e domésticos, surgem planos com frutas típicas, mais elementos que demonstram a ambientação do local onde a história se passa. Entre essas sequências, nas quais predominam planos médios e planos detalhes, há a inserção dos nomes do elenco e equipes com a presença de colagens digitais. A estética das colagens pode ser compreendida como um dos elementos que atribui uma certa jovialidade e contemporaneidade à obra, já que esta retrata sobre o enredo de afetividade entre duas jovens quenianas.

Um elemento importante que aparece na vinheta são as cores da bandeira LGBTQIAP+, trazendo a informação de que se trata de uma história com personagens dissidentes sexuais. (Figura 2)

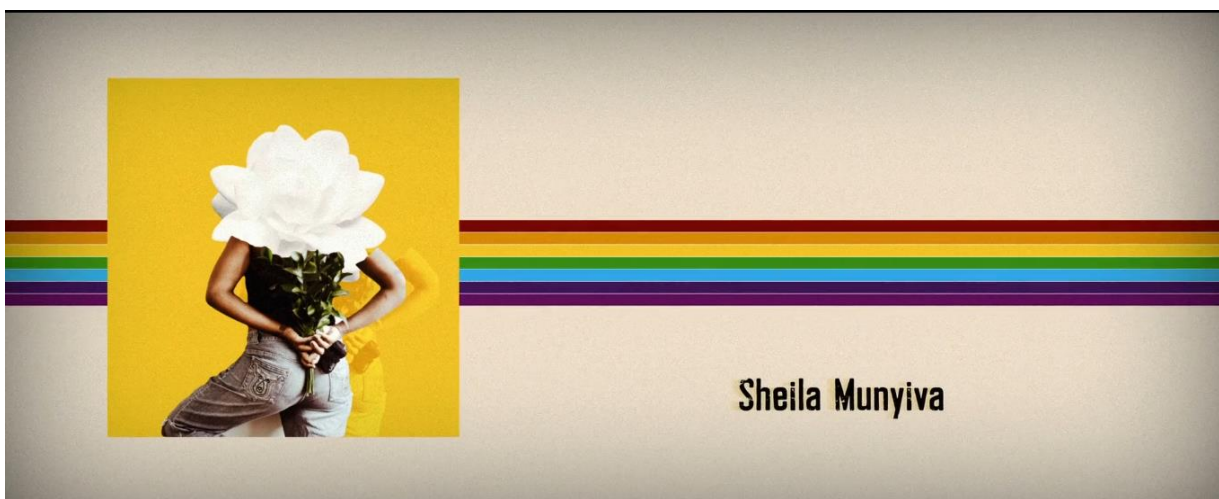


Figura 2: Frame da bandeira LGBTQIAP+.

A abertura do filme apresenta a predominância de imagens de mulheres negras com animações de figuras e linhas geométricas em seus cabelos naturais, há a presença de tecidos africanos coloridos na vestimenta de uma das mulheres apresentadas na vinheta, possivelmente na intenção de remeter as ideias de algumas africanidades.(Figura3).

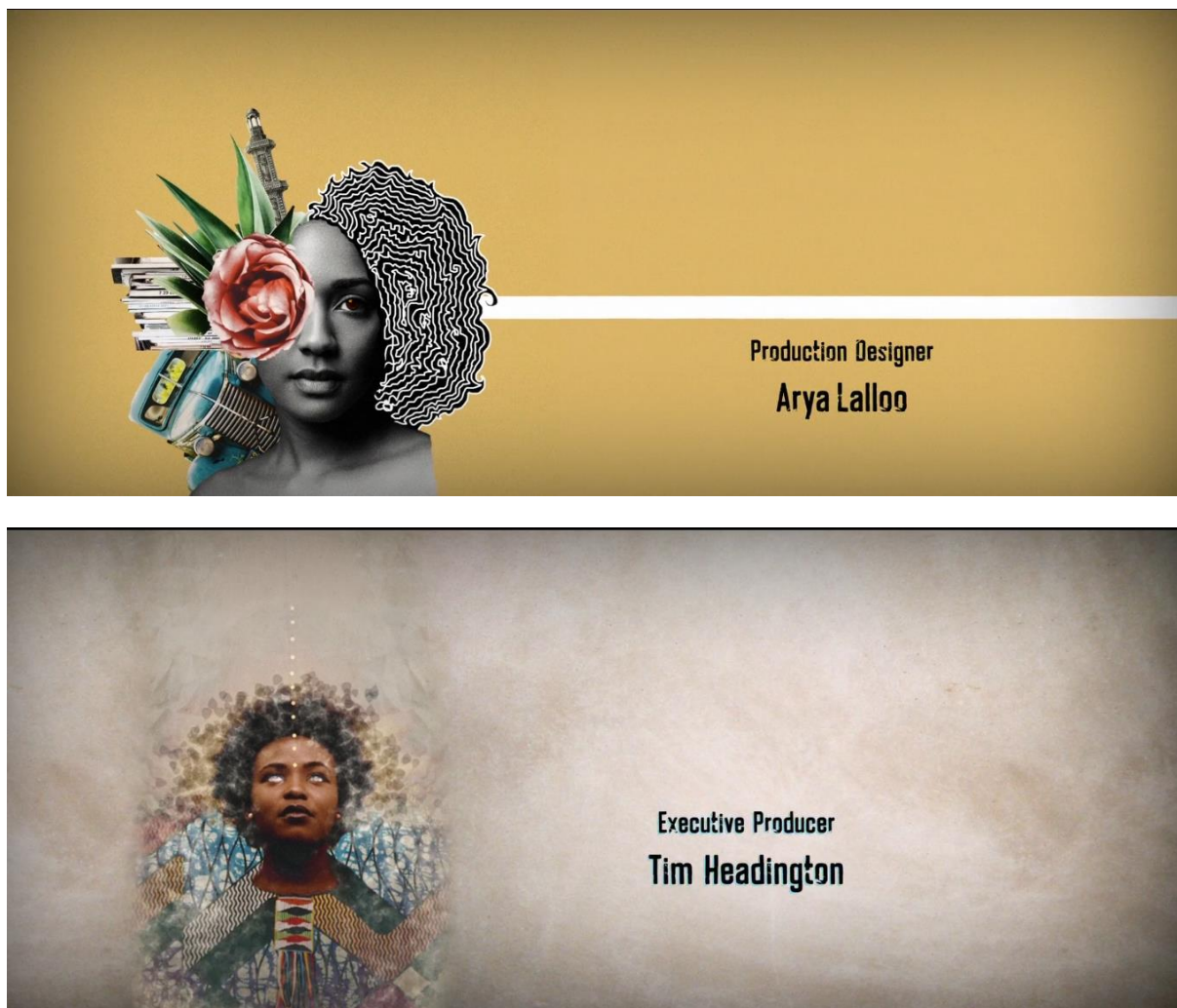


Figura 3: Colagens digitais com elementos que remetem a concepção de alguma africanidade.

Durante a vinheta, a trilha sonora é marcada por ritmos de rap e afrobeats, ao som da música extradiegética chamada “Suzie Noma”, interpretada pela cantora queniana Muthoni Drummer Queen, trazendo mais um componente contemporâneo para o filme, com essa perspectiva de falar sobre a juventude e elementos que retratam suas identidades.

Em relação a esses recursos, o pesquisador Osinubi (2019) alega que, “Esteticamente, o filme é deliberadamente filmado para evitar as narrativas pessimistas sobre as minorias sexuais nos países africanos. Ele é preenchido com

cores brilhantes e definido para uma trilha sonora afro-pop vibrante.” (OSINUBI, 2019, p.3, tradução nossa)²¹

Outro fato importante é que no decorrer dos planos da sequência da abertura, a câmera está sempre acompanhando a personagem Kena, talvez com a intenção de demonstrar seu papel na narrativa enquanto protagonista. Ela aparece circulando de skate pelo espaço geográfico, salientando a relação que possui com o território.

Após a abertura do filme, Kena aparece entrando em um prédio rosa com cartazes de um homem, o qual é possível identificar como um candidato político em eleições locais e que logo após saberemos que é o seu pai. Ela sobe as escadas dizendo “Blacksta”. Um homem negro alto atende ao chamado, está junto de outra personagem, Nduta (Nice Githinji), que mais tarde compreende-se que é atendente de um quiosque da Mama Atim (Muthoni Gathecha) e filha da mesma. Kena provavelmente interrompe o momento de Blacksta com ela, ainda sem apresentação do seu papel na trama.

Em relação aos figurinos, Kena utiliza uma camiseta laranja com estampas geométricas, além das tranças rasteiras, chamadas aqui no Brasil de tranças nagôs. Já o personagem Blacksta veste-se com calça jeans, jaqueta marrom com detalhes de verde-fluorescente e uma camiseta azul. Ademais, utiliza um colar e uma vestimenta notória com cores amarela, verde e vermelha. (Figura 4)

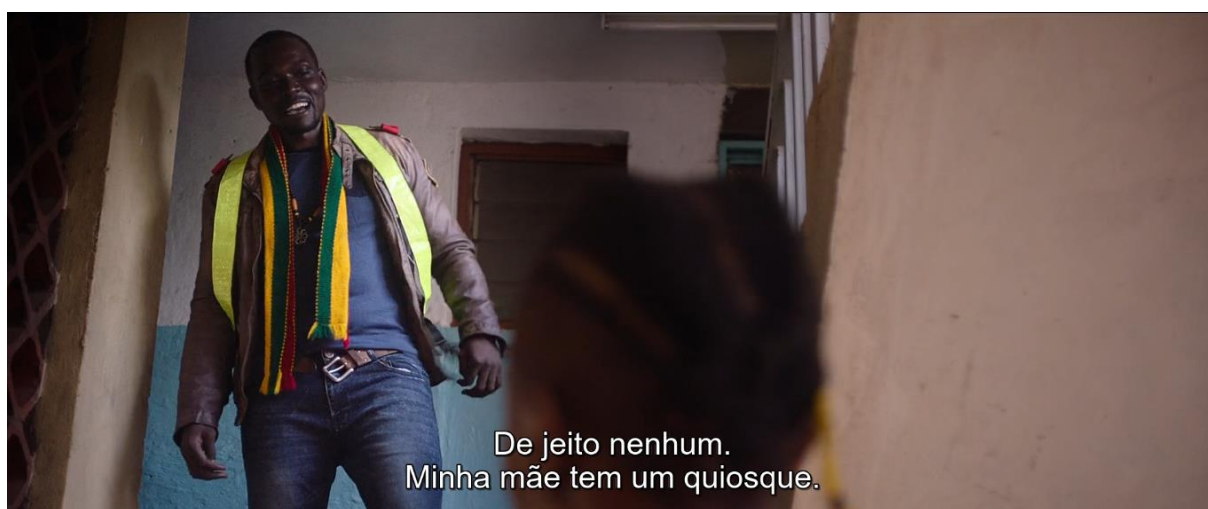


Figura 4: Vestimenta do personagem Blacksta.

²¹ Tradução Nossa. No original: "Aesthetically, the film is deliberately filmed to avoid the pessimistic narratives about sexual minorities in African countries. It is filled with bright colours and set to a vibrant Afro-pop sound track."(OSINUBI, 2019, p.3)

Essas cores remetem à bandeira da religião e movimento social Rastafári. (Figura 5), que tem como país de origem a Jamaica, mas considera enquanto lugar sagrado a Etiópia. Pode-se fazer uma relação com o próprio nome do personagem Blacksta, em uma tradução literal para o português denomina-se como Estrela Negra ou Estrela Preta.



Figura 5: Bandeira do Rastafári

Atenta-se para esse personagem, pois ele tem uma relação muito próxima com a protagonista Kena. A qual cujo nome pode-se fazer uma conexão com o nome do país de origem do filme, Kenya (Quênia). Percebe-se que a obra cinematográfica traz elementos que remetem a ideias de identidades africanas e da diáspora, como no caso do rastafári.

Na sequência onde a outra protagonista — Ziki — surge, ela está ao lado de suas duas amigas. Aparece no plano um cartaz roxo de outro candidato, o qual saberemos ao longo do enredo que é o pai de Ziki (Figura 6). É importante notar que, como os pais políticos, Kena e Ziki não aparecem no mesmo plano fílmico, e sim em planos opostos, talvez reproduzindo entre elas, inicialmente, essa oposição de candidatos.



Figura 6: Plano onde a personagem Ziki surge.

Ziki possui dreadlocks longos nas cores lilás, rosa e azul. Usa um vestido florido, além de um batom roxo, cores que são assimiladas ao seu pai. Inclusive, as cores roxa e rosa estão evidentes na narrativa, tanto na questão dos figurinos e objetos de cena, quanto na fotografia. Sob minha interpretação, pode-se relacionar essa escolha de paleta de cores ao fato de que essas cores estão presentes tanto na bandeira LGBTQIAP+ (Figura 7) quanto na bandeira bissexual (Figura 8), sendo que esta última possui as três cores que Ziki utiliza ao longo do filme.

O autor Eils (2020) traz outra perspectiva em relação a esse recurso das cores utilizado no film e afirma que:

A paleta de cores rosa e roxo não é apenas visível em suas roupas, mas o rosa também é a cor do prédio em que Ziki mora e o roxo está associado ao partido político de seu pai. O roxo é a cor do feminismo queer e também faz referência às folhas roxas da árvore jambula no conto original de mesmo nome. Além disso, o roxo pode ser um elo intermediário com o famoso romance de Alice Walker "A Cor Púrpura" (1982) e seu conceito de mulherismo, que – em contraste com o feminismo 'branco' – centra as experiências das mulheres negras. (EILS,2020, p. 19 -20, tradução nossa)²²

²² Tradução Nossa. No original: "The pink and purple colour palette is not only visible in her clothing, but pink is also the colour of the building Ziki lives in and purple is associated with her father's political party. Purple is the colour of queer-feminism and also references the purple leaves of the jambula tree in the original short story by the same name (Arac de Nyeko 2006: 177). Additionally, purple could be an intermedial link to Alice Walker's famous novel The Color Purple (1982) and her concept of womanism, which – in contrast to 'white' feminism – centres the experiences of black women. "(EILS,2020, p. 19 -20)

No mesmo momento em que Ziki surge na narrativa, Kena a observa, há uma troca de olhares entre as personagens. Dessa forma, Johnstone (2020) evidencia que “Esta cena não tem diálogo, mas, no entanto, destaca a maneira como Kahiu usa o olhar de Kena para transmitir uma sensação de desejo utópico aos espectadores.” (JOHNSTONE, 2020, p.8, tradução nossa)²³.

O autor traz essa concepção do olhar *queer* a partir da protagonista Kena e como o filme aborda o mundo *queer*. Esse olhar de desejo e de utopia é perceptível na relação que se constrói entre as personagens. E através desta cena que, “o prazer visual e a potencialidade queer são estruturados através do olhar de Kena” (JOHNSTONE,2020, p.8, tradução nossa).²⁴



Figura 7: Bandeira LGBTQIAP+.

²³ Tradução Nossa. No original: "This scene has no dialogue, yet nevertheless it highlights the way in which Kahiu uses Kena's gaze to convey a sense of utopian longing to viewers."(JOHNSTONE, 2020, p.8)

²⁴ Tradução Nossa. No original: "[...] visual pleasure and queer potentiality are structured through Kena's gaze."(JOHNSTONE,2020, p. 8)



Figura 8: Bandeira bissexual.

Por mais que haja interpretações sobre *Rafiki* (2018) ser uma narrativa lésbica, acredito que por mais que tentem demarcar o filme através desses marcadores de sexualidade, sejam eles lésbicos, bissexuais e pansexuais, é perceptível que a obra trata de narrar a história de afetividade entre duas mulheres quenianas. Na tentativa de compreender que a sexualidade é algo amplo e que pode abarcar outras orientações sexuais, para além de um relacionamento lésbico.

Compreende-se a importância de representatividades de construções de lesbianidades nos cinemas, ao mesmo tempo vê-se necessário a noção de utilizar o termo afetividade entre mulheres no intuito de ampliar o leque de possibilidades de dissidências sexuais. Ademais, levando em consideração que esse olhar em encaixar e demarcar orientações sexuais por meio das representações é uma prática ocidental, a qual não cabe na narrativa aqui estudada.

Na cena em que Kena, Blacksta e o outro amigo Waireri (Charlie Karumi) estão jogando cartas no quiosque de Mama Atim, surge um rapaz no local. Blacksta sorrindo diz ao amigo “Pensei que você tinha dito que sua namorada estava em casa.” Após o momento em que Waireri olha para o rapaz que está comprando no quiosque, ele diz: “Está olhando para onde, bichona?”. Kena incisiva, pergunta: “Ele está te incomodando?”. O amigo responde: “Acha que Deus está assistindo homens foderem uns aos outros?” e desiste de continuar jogando. (Figura 9)



Figura 9: Discurso religioso sobre homens que se relacionam com outros homens.

Esta fala está presente no discurso religioso em relação à população LGBTQIAP+, no caso da cena sobre homens que se relacionam com outros homens. Como relatado anteriormente ao longo desta análise, a presença de figuras que remetem a Jesus Cristo demonstra a inserção da religião durante o enredo da narrativa.

Essa proposição não está isolada na obra cinematográfica, pois há outros discursos semelhantes no que tange às realidades de pessoas dissidentes sexuais no Quênia e até mesmo de outros países fora do continente africano. Principalmente no que diz respeito às leis que proíbem relações entre pessoas do mesmo gênero.

Em relação ao Quênia, seu código penal de 1930 e reformulado em 2006 possui duas seções referentes à prática sexual entre pessoas do mesmo gênero, as quais são:

162. Qualquer pessoa que - (a) tiver conhecimento carnal de qualquer pessoa contra a ordem de natureza; [...] ou (c) permite que uma pessoa do sexo masculino tenha conhecimento carnal dela contra a ordem da natureza, é culpado de um crime e é passível de prisão por quatorze anos [...] (KENYA, 2009, p. 67, tradução nossa)²⁵

165. Qualquer pessoa do sexo masculino que, em público ou privado, cometa qualquer ato de atentado ao pudor com outra pessoa do sexo masculino, ou procura outro indivíduo do sexo masculino para cometer qualquer ato de indecência grave com ele, ou tenta obter a prática de tal ato por qualquer

²⁵ Tradução Nossa. No original: "162. Any person who - (a) has carnal knowledge of any person against the order of nature; [...] or (c) permits a male person to have carnal knowledge of him or her against the order of nature, is guilty of a felony and is liable to imprisonment for fourteen years." (KENYA, 2009, p. 67)

peessoa do sexo masculino consigo mesmo ou com outra pessoa do sexo masculino, seja em público ou privado, é culpado de um crime e é passível de prisão por cinco anos. (KENYA, 2009, p. 67, tradução nossa)²⁶

Mesmo que a lei frisa o relacionamento entre pessoas do sexo masculino, na prática esta se aplica para todas as pessoas dissidentes sexuais, independente do gênero. Em relação à Constituição do Quênia, no número 2 do artigo 45 referente à família, diz que “Todo adulto tem o direito de se casar com uma pessoa do sexo oposto, com base no livre consentimento das partes.” (KENYA,2010, p. 16, tradução nossa)²⁷. A constituição nem considera outros meios de constituições familiares e só consente o relacionamento entre pessoas do sexo oposto, excluindo assim pessoas dissidentes sexuais.

A partir do momento que Kena pergunta sobre o incômodo de apenas Tom (Vitalis Waweru) — o rapaz homossexual — estar presente no quiosque e o amigo responde com o questionamento de repulsa relacionado a Deus, observa-se que essa negação é para além do convívio humano e a leva para o campo espiritual, considerado de maior força. Não são só as leis humanas que proíbem praticamente a existência de pessoas *queer* em seus países, mas é uma força maior — nesse caso, Deus — que repugna tais grupos.

Nota-se a incidência desses discursos anti-LGBTQIAP+ nas religiões cristãs. Pode-se estabelecer uma relação de como o colonialismo impôs o cristianismo e conseqüentemente a prática proibicionista de pessoas *queer* em África, enquanto nas sociedades africanas, como visto ao longo dos capítulos anteriores, antes do processo de colonização, existiam concepções de gênero e sexualidade que abarcavam a diversidade desses marcadores sociais. O questionamento que fica é em qual momento e como esse discurso homofóbico progrediu nos países africanos.

Outro ponto a ser considerado é o cenário do filme, o qual se constitui enquanto um espaço urbano e periférico de Nairóbi, capital do Quênia. A narrativa se passa em conjuntos habitacionais localizados no bairro Slopes- onde moram Kena e sua mãe, Mercy (Nini Wacera) (Figura 10).

²⁶ Tradução Nossa. No original: "165. Any male person who, whether in public or private, commits any act of gross indecency with another male person, or procures another male person to commit any act of gross indecency with him, or attempts to procure the commission of any such act by any male person with himself or with another male person, whether in public or private, is guilty of a felony and is liable to imprisonment for five years." (KENYA, 2009, p. 67)

²⁷ Tradução Nossa. No original: " Every adult has the right to marry a person of the opposite sex, based on the free consent of the parties."(KENYA,2010, p. 16)



Figura 10: Conjunto habitacional onde Kena mora.

Ademais, as ruas do bairro em que se localiza o quiosque da personagem Mama Atim, a quadra de futebol, a mercearia do pai de Kena sugerem ser um território onde a maioria das pessoas se conhece de alguma forma. Percebe-se também na composição dos planos do filme a presença das grades, sejam elas nos conjuntos habitacionais ou até mesmo na mercearia. (Figura 11).





Figura 11: Grades inseridas nos planos.

Uma leitura alegórica possível é essa conexão entre o espaço urbano e o aprisionamento de seus habitantes em locais cada vez menores e na busca de uma certa segurança urbana. No sentido subjetivo, pode-se pensar diante da narrativa cinematográfica por quais prisões — se podemos chamar assim — essas protagonistas passam em consonâncias com suas sexualidades, além da problemática de expor publicamente seus afetos e amores uma pela outra sem sofrer retaliações.

Sobre a inserção da história no espaço urbano, o pesquisador Osinubi (2019) acredita que:

Rafiki permite que os espectadores imaginem a habitação queer do bairro, da igreja, das instituições políticas e jurídicas e dos espaços públicos. Essas características espaciais ressoam no filme que passa principalmente em um bairro de classe média baixa. (OSINUBI, 2019, p.4, tradução nossa)²⁸

Logo nos momentos iniciais do filme, percebe-se que há cartazes de dois candidatos políticos nas ruas do bairro. Um deles é de John Mwaura (Jimmy Gathu), pai de Kena, com um cartaz verde e escrito “*The People’s Choice*” (“A escolha do povo”). O outro é um cartaz roxo e escrito “*Man of Action*” (“Homem de Ação”) com Peter Okemi (Dennis Musyoka), pai de Ziki (Figura 12).

²⁸ Tradução Nossa. No original: "Rafiki allows viewers to imagine the queer habitation of the neighbourhood, the church, political and juridical institutions and public spaces. These spatial features resound in the film which plays mostly in a lower middle-class neighbourhood."(OSINUBI, 2019, p.4)



Figura 12: Cartazes dos dois candidatos políticos, John e Peter.

Observa-se que os jargões dos candidatos se relacionam com as imagens apresentadas em seus respectivos cartazes. John Mwaura aparece com vestimentas mais casuais, enquanto Peter Okemi veste-se com um terno com a possível representação de uma seriedade, como o próprio papel diz, um homem de ação. E com o ar de um certo conservadorismo, o qual percebe-se ao longo do filme, a relação que o então candidato tem com a Igreja.

Em complemento a essa oposição, Eils (2020) afirma que:

Os políticos concorrentes não pertencem apenas a diferentes partidos políticos, mas também a diferentes grupos étnicos: Mwaura é um nome Meru e Okemi um nome Luo. Isso é uma reminiscência do cenário político atual no Quênia, que tende a ser baseado em afiliações étnicas. (EILS, 2020, p.26, tradução nossa)²⁹

Para além das disputas políticas, a obra cinematográfica evidencia os conflitos das protagonistas Kena e Ziki com seus familiares. Kena trabalha na mercearia de seu pai John, o qual se separou recentemente de Mercy, mãe de Kena. Mercy encontra-se em seu apartamento no conjunto habitacional passando por momentos difíceis por

²⁹ Tradução Nossa. No original: "The contestant politicians do not only belong to different political parties, but also to different ethnic groups: Mwaura is a Meru name and Okemi a Luo name. This is reminiscent of the current political landscape in Kenya which tends to be based on ethnic affiliations." (EILS, 2020, p.26)

conta da separação de seu ex-marido. A filha, por exemplo, precisa levar alimento para ela, mesmo Mercy saindo de casa para dar aulas em uma escola.

Um elemento interessante na casa de ambas é a presença novamente de um crucifixo de Jesus Cristo, que marca a existência do discurso religioso na narrativa através de suas personagens, principalmente por Mercy. (Figura 13). Na cena em que Kena chega do trabalho, sua mãe está no telefone conversando e fala para a pessoa do outro lado da linha: "Jehovah Rapha é quem nos cura. Ore para Jehovah Rapha". Esta é uma das nomeações para Deus, alguns consideram como o Deus da cura.



Figura 13: Crucifixo na casa de Kena.

Durante a conversa que Kena tem com sua mãe, esta pergunta: "Seu pai perguntou por mim hoje?", revelando o quanto ela ainda se importa com a situação da separação. Kena responde: "Não, não perguntou", evitando que sua mãe crie ilusões em relação ao pai, mesmo que este tenha perguntado sobre ela minutos antes.

Assim, constata-se que a relação da família de Kena é complexa, pois John está casado com outra mulher e está esperando um filho dela, notícia de que Kena só ficou sabendo por meio de Mama Atim. Não que seu pai não queira ter contado, ele tentou uma aproximação com Kena, mas ela não retribuiu. Após ter conhecimento da gravidez da madrasta, Kena questiona o seu pai: "Por que não me contou?". Ele responde: "Eu quis te contar. Eu tentei."

Interessante observar que na maior parte das cenas, Kena e John se encontram separados fisicamente, mesmo permanecendo no mesmo espaço, no caso

a mercearia. Há uma grade entre eles (Figura 14), a qual pode representar este distanciamento subjetivo entre pai e filha.



Figura 14: A presença de grade entre Kena e John.

Na cena após o culto na Igreja, Mercy percebe uma aglomeração de pessoas e decide ver o que é. Neste momento ela fica sabendo da notícia da gravidez da atual esposa de John, e questiona a masculinidade dele quando ela pergunta para o mesmo para quando é o bebê e ele não consegue respondê-la (Figura 15). Mercy sai de cena e vai para casa, com o ar de lamentação. Kena tenta acompanhá-la até o caminho de casa.



Figura 15: Momento em que Mercy descobre a gravidez.

Quando Kena sai da mercearia do seu pai, após o diálogo sobre os motivos de ele não ter contado sobre o seu irmão que irá nascer, ela aparece andando de skate pela rua do bairro em planos opostos a Ziki que está dançando com suas

amigas. Percebe-se que em relação às vestimentas de ambas, Kena veste uma camiseta laranja e uma calça verde-escura enquanto Ziki usa um vestido florido. Se for invocar esses estereótipos de gênero por meios das roupas, observa-se que Kena estaria atrelada a roupas masculinas, enquanto Ziki invoca um ideal de feminilidade.

Porém, neste presente trabalho estuda-se sobre as discussões de representações e estereótipos, os quais são questionadas pelas formas que são construídos e disseminados na sociedade. Não se entende aqui que há uma divisão de gênero e sexualidade referente as roupas que as personagens utilizam. Contudo, é importante frisar que há debates relacionados às identidades de pessoas dissidentes sexuais e de gênero no seu cotidiano, incluindo as possíveis formas de vestimentas que expressam suas individualidades.

Outro ponto importante é que Kena anda de skate, saindo desta perspectiva de que é uma modalidade de esporte masculino. O filme traz esses apontamentos de como as protagonistas performam suas identidades por meio de seus marcadores de gênero, sexualidade e classe.

Enquanto Kena anda de skate, Ziki dança com suas amigas. Nesta cena (Figura 16) Kena encontra com Blacksta e este ao olhar para o grupo que está dançando, Kena pergunta “Filha do Okemi? Sabe que o pai dela está concorrendo contra o meu?”. Desta forma, observa-se que há a ideia de oposição entre as protagonistas a partir das candidaturas de seus pais. Até então elas são personagens antagônicas por estas razões, tanto que nos enquadramentos da obra elas estão em planos opostos ou mesmo quando estão no mesmo plano, se encontram distantes uma das outras.



Figura 16: Kena conversando com Blacksta, enquanto Ziki e seu grupo de amigas dançam.

A primeira vez que Kena e Ziki permanecem no mesmo plano e fazem contato direto é quando Elizabeth (Leila Weema), amiga de Ziki, rasga o cartaz de John. Kena vê este ato e sai correndo atrás do grupo de meninas. Enquanto as amigas de Ziki sobem as escadas para despistar Kena, Ziki e ela olham uma para outra em silêncio, apenas com o som ambiente das duas amigas chamando Ziki.

Percebe-se então que o primeiro contato entre as protagonistas se dá pelo confronto político de seus pais, por meio da retirada do cartaz de um deles. Elas já se olhavam antes, mas sem a aproximação física. Neste momento elas se encontram entre um plano médio na mesma cena e logo depois surgem os *closes* dos rostos de ambas, com a intenção de mostrar como cada uma está olhando para a outra (Figura 17). Logo depois, Ziki sorri para Kena e sobe as escadas ao encontro de suas amigas.



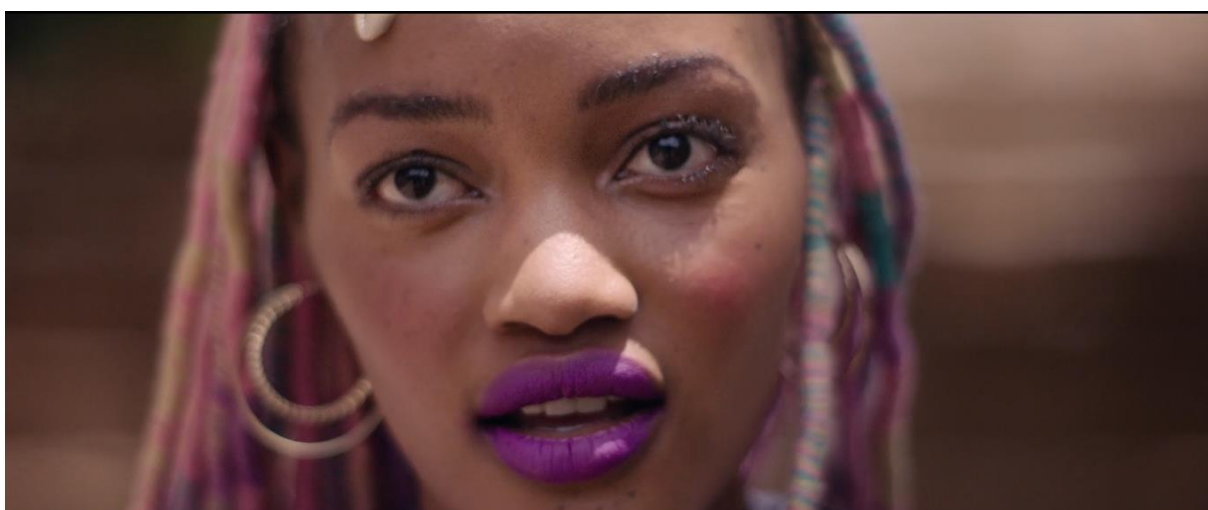


Figura 17: Encontro de Ziki e Kena.

4.2.2 Desejo e Utopia

Na ocasião que Ziki decide pedir desculpas pela situação onde sua amiga Elizabeth rasgou o cartaz de John, ela sai do seu enquadramento médio e vai até Kena que se encontra na mercearia. Ziki pergunta se esta quer fazer alguma coisa, observa-se que o pedido de desculpas foi somente uma forma de tentar aproximação com Kena, foi a forma que ela justificou para suas amigas o fato de falar com a mesma. (Figura 18)



Figura 18: Ziki falando com Kena.

As personagens saem para tomar um refrigerante no quiosque de Mama Atim (Figura 19). À medida que elas conversam, Nduta — filha de Mama Atim — pergunta se elas querem comer algo, Ziki e Kena respondem que não. Ziki questiona Kena sobre o lugar, perguntando se é lá que ela sempre vai. Ao fundo, Mama Atim dialoga com Nduta sobre as duas filhas dos políticos estarem presentes em seu quiosque e diz “Hoje o sol vai chover! Você acha que os pais delas sabem? Não é meu trabalho contar a eles”. Observa-se o incômodo das protagonistas com o falatório de Mama Atim, e estas decidem sair do local.

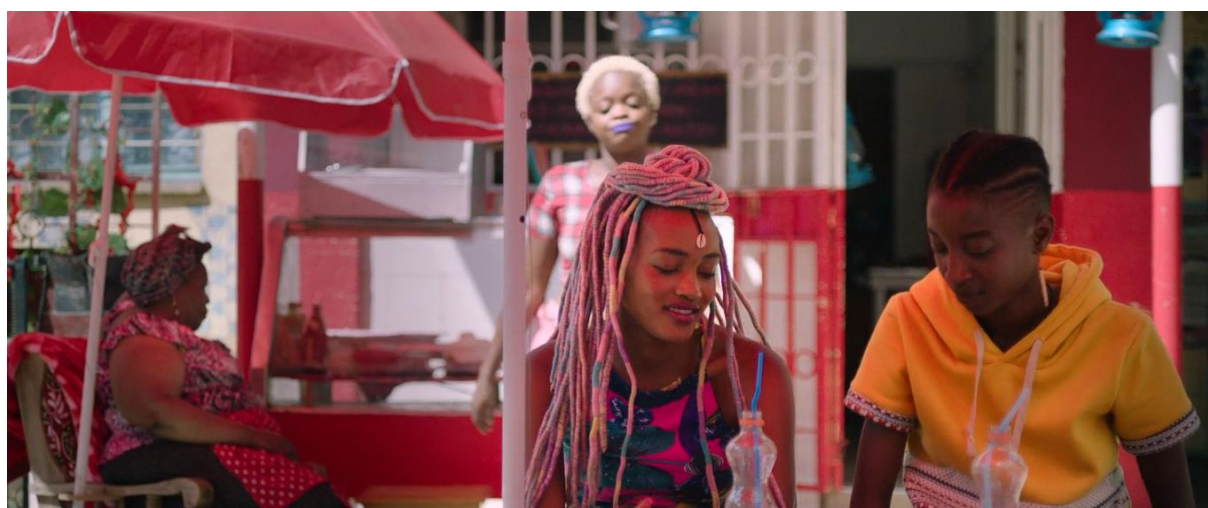


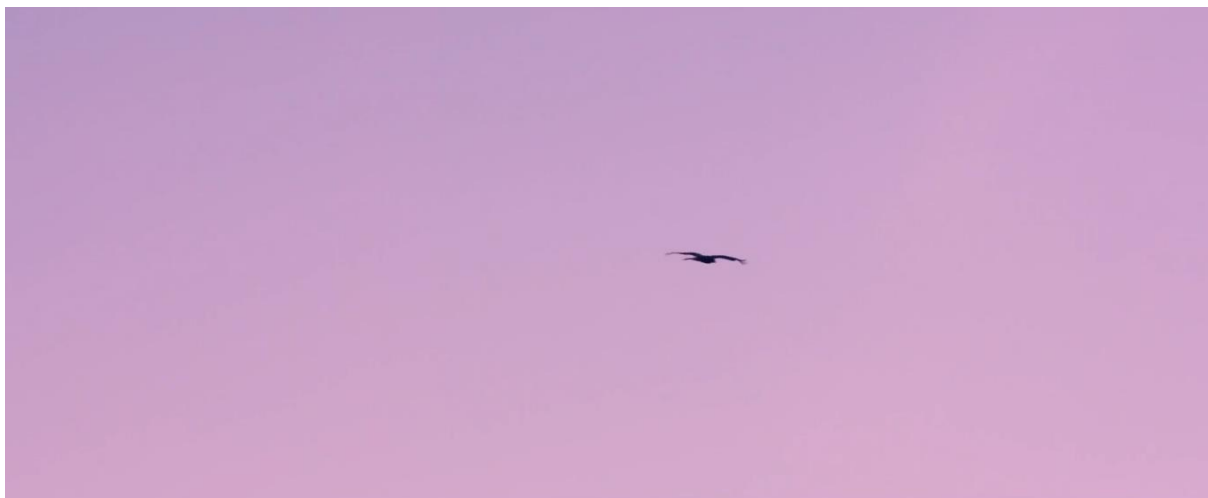
Figura 19: Ziki e Kena no quiosque de Mama Atim.

Na busca por um espaço onde possam se conhecer melhor e que não tenham focos sobre elas, Ziki e Kena vão para o terraço de um prédio, cheio de roupas penduradas. No decorrer do filme, nota-se a presença de roupas de diferentes gêneros penduradas em varais. O autor Eils (2020) faz uma metáfora das roupas nos

varais com as cortinas existentes na narrativa e salienta que:

Em sua vida atual, elas têm que se esconder e viver constantemente com medo de serem pegas juntos. Essa instabilidade de seu espaço privado é visualizada por muitas cortinas ao longo do filme. Estas separam os quartos de Kena e Ziki do resto dos apartamentos de seus pais e lhes dão a sensação de privacidade, mas as cortinas são transparentes e permeáveis. Elas dividem seus sonhos da realidade. Quando as duas mulheres se encontram pela primeira vez sozinhas no topo de um prédio alto, elas passam por cobertores e panos nos varais que lembram cortinas. (EILS, 2020, p. 71, tradução nossa)³⁰

Já para Johnstone (2020), estes recursos utilizados nesta sequência se relacionam com as percepções de espaços utópicos que o autor aborda dentro do olhar *queer* que o filme propõe. Assim, “[...] o sucesso estético desta cena reside na utilização por Kahi de visuais sonhadores, cuja qualidade efêmera é favorecida pelo uso de roupa soprando na brisa uma visão do horizonte.” (JOHNSTONE, 2020, p. 8, tradução nossa).



³⁰ Tradução Nossa. No original: "In their present life, they have to hide and constantly live in fear of being caught together. This instability of their private space is visualized by many curtains throughout the film. These separate Kena's and Ziki's rooms from the rest of their parent's apartments and give them the feeling of privacy, yet the curtains are transparent and permeable. They divide their dreams from the reality. When the two women meet for the first time alone on the top of a high building, they pass through blankets and cloth on the washing lines reminiscent of curtains." (EILS, 2020, p. 71)



Figura 20: Kena e Ziki no terraço.

Assim pode-se relacionar o terraço como a possibilidade de um espaço mais amplo, vislumbrar a cidade a partir de outra perspectiva. Logo quando elas chegam no terraço, há pássaros voando, o que pode representar esse ideal de liberdade. As personagens dialogam sobre o quão bonito é a vista para o espaço urbano, no mesmo momento Kena consegue visualizar a loja de seu pai a partir do ângulo do terraço (Figura 20).

A sensação de imensidão do espaço vem atrelada a ideia de que naquele lugar não há pessoas que possam perturbá-las, que a vida é maior do que aquelas vividas pelas personagens em Slopes, que existe uma vastidão ao redor do mundo. Esse sentimento recorre nas falas principalmente de Ziki, quando diz “Quero ver o mundo e ir a todos aqueles lugares onde provavelmente nenhum africano foi visto, só aparecer lá e dizer: Estou aqui, sou uma queniana, da África.” O terraço, além desse espaço de liberdade por ser quem elas são, é um espaço onde elas conseguem falar sobre seus desejos, especificamente sobre os desejos de alteridade.

Um ponto importante nesta fala de Ziki quando ela reitera que ela é queniana, da África, é por conhecer o discurso propagado pelo Ocidente de como se a África fosse um país e não um continente. Por muitas vezes esse olhar ocidental não reconhece os 55 países independentes do continente africano, incluindo suas multiplicidades culturais, sociais e políticas. Na contramão deste discurso, Ziki afirma sua nacionalidade e conseqüentemente sua africanidade.

Após essa fala, Kena diz para Ziki “Mas você não é uma típica garota queniana que eles esperariam”. Aqui fica o questionamento do que o Ocidente espera das pessoas africanas e especificamente nesse caso em relação às pessoas quenianas.

O que seria ser uma típica garota queniana? Qual representação de garota queniana é construída e a partir de quais perspectivas, olhares? Esses estereótipos são produzidos pelos africanos ou para os africanos? São alguns dos questionamentos que podem ser elaborados por meio deste diálogo.

Em seguida, Ziki fala “Não quero ser como eles [pais]. Só ficando em casa, fazendo coisas quenianas — lavando roupa, tendo filhos.” Interessante observar como a personagem questiona os papéis sociais de mulheres e como estes atuam. O desejo de não ser iguais aos pais, de alteridade advém de vislumbrar outras possibilidades de ser uma mulher, neste caso uma mulher queniana.

Eils (2020) elabora haver uma representatividade de mulheres no filme, considerando que:

Em *Rafiki*, a abordagem feminista das cineastas resulta na existência de personagens femininas fortes que não se enquadram em categorias estereotipadas. As estruturas patriarcais existentes são expostas, mas também se estabelecem vislumbres de papéis de gênero subvertidos e alternativos. Esses papéis de gênero invertidos existem sem explicação, a fim de mudar a narrativa do comportamento de acordo com o gênero. (EILS, 2020, p.77, tradução nossa).³¹

Quando Kena fala sobre sua vontade de ser enfermeira, Ziki olha estranho e diz “Você quer ser enfermeira? Tipo por que uma enfermeira? Você pode ser qualquer coisa. Uma médica. Você pode ser uma cirurgiã.”. Pode-se conectar o que ela diz com essa percepção de ter outros caminhos possíveis para uma mulher queniana. Além de trazer esse diálogo com o marcador de classes. Nota-se que há uma distinção de classes entre ambas, enquanto Kena mora em um simples conjunto habitacional com sua mãe, Ziki mora em um apartamento de classe média. Talvez seja também pela classe que haja essa diferença de desejos entre elas, o que elas vislumbram para si.

Mesmo com esse estranhamento, elas entram em acordo de fazer um pacto no qual estas serão “Alguma coisa de verdade” e Ziki afirma que serão diferentes das pessoas que estão lá embaixo [do terraço]. Mais uma vez, Ziki demonstra o quanto ela quer diferir do modelo tradicional de mulher, dos modos de viver e de expectativas em relação à vida.

³¹ Tradução Nossa. No original: "In *Rafiki*, the filmmakers' feminist approach results in the existence of strong female characters who do not fit into stereotypical categories. Existing patriarchal structures are exposed, but also glimpses of subverted and alternative gender roles are established. These reversed gender roles exist without explanation, in order to change the narrative of gender conforming behaviour." (EILS, 2020, p.77)

Um elemento importante para a presente análise é a maneira como o som diegético dialoga com a cena. Nesta é perceptível que houve cortes de um plano para outro, o diálogo continua independente desses cortes, mas não estão de formas lineares, o famoso *jump-cuts*. Há momentos em que o diálogo da conversa continua enquanto elas estão rindo, não atuando conforme a fala.

A iluminação de Ziki também é um recurso interessante utilizado na obra. Nesta cena do terraço, observa-se que a luz é natural (Figura 21). A luz do sol realça a personagem, a iluminando. O que pode ser atribuído à forma como Kena a enxerga: brilhando, radiando. Em conjunto com este recurso, tem as cores utilizadas por Ziki, as quais permanecem a mesma paleta de cor durante o filme, o roxo, azul e rosa. As cores que remetem, como visto anteriormente, a bandeira da comunidade bissexual. Tanto as roupas quanto as unhas estão nestas cores (Figura 22).

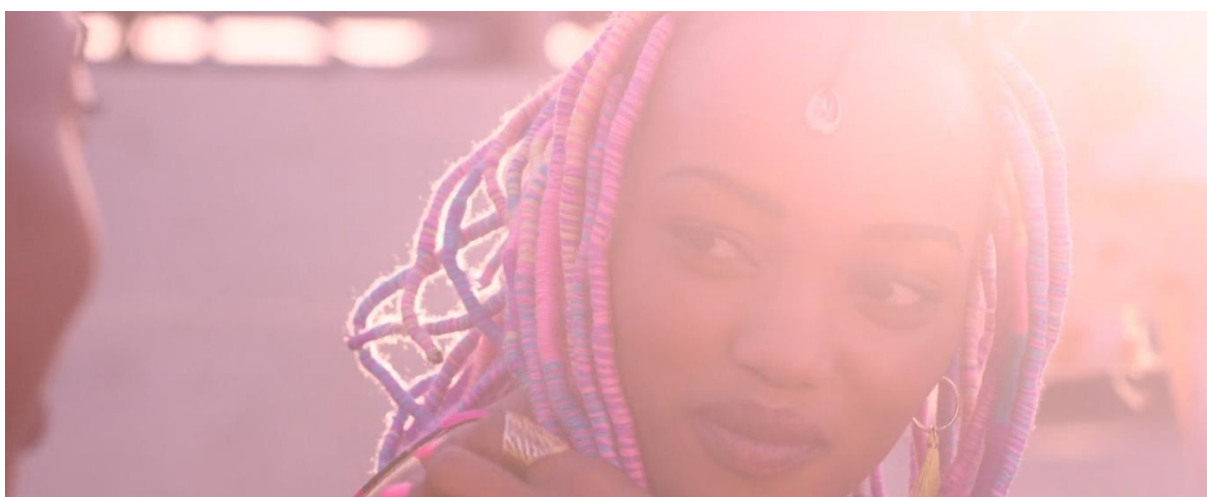


Figura 21: Iluminação de Ziki.

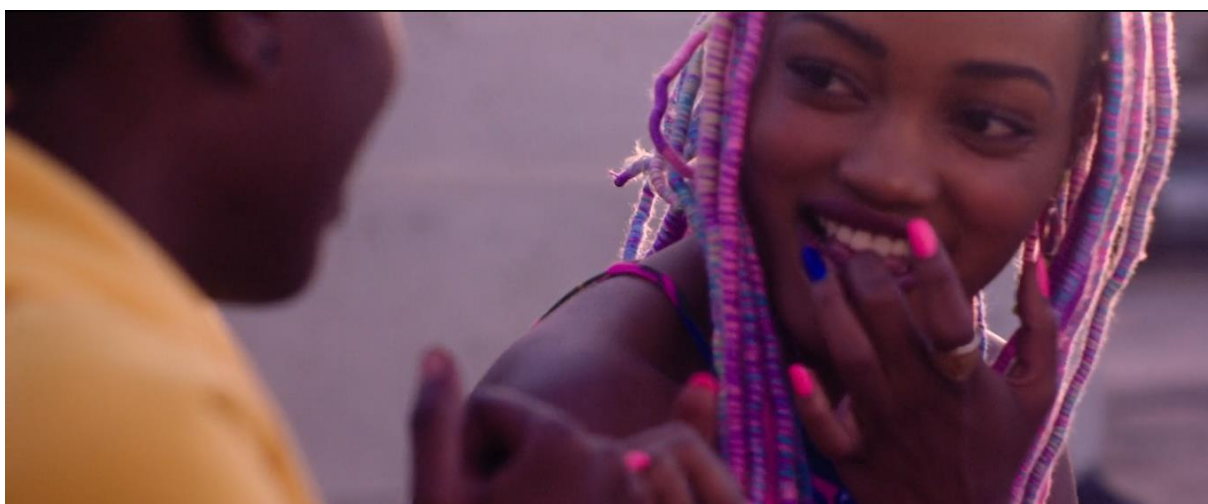


Figura 22: Momento do pacto, cores utilizadas por Ziki.

Na sequência que Kena chega em casa após a ocasião do terraço, sua mãe fala que ouviu dizer que Kena está andando com Ziki. E diz “Tem alguma coisa diferente em você, Kena. É um rapaz?”, Kena responde: “Mãe! não”. Demonstrando que não existe a mínima possibilidade de Kena estar diferente por gostar de outros gêneros que não sejam homens, ou simplesmente estar diferente por outros motivos. Como visto anteriormente, Mercy tem uma conexão muito forte com a Igreja, o seu modelo de família é tradicional e heteropatriarcal.

Mais adiante, ela diz para Kena “Pessoas como os Okemi vão te levantar. Todos os outros, incluindo aquele Blacksta, serão um peso que vão manter você presa aqui. Escolha com sabedoria, Kena”. Essa fala pode ser relacionada com o desejo de ascensão social que Mercy deseja para sua filha. O quanto ela almeja uma vida de classe média como os Okemi. Conseqüentemente, o que é retratado como uma classe mais baixa, torna-se algo inferior para Mercy, como se pelo fato de Kena manter relações com pessoas de sua mesma classe social irá mantê-la na mesma condição para o resto da vida.

Esse discurso de classe está presente também nos idiomas falados no decorrer do filme pelos personagens. Como relata Eils (2020), “Ao longo do filme, os diálogos são em inglês, Kiswahili ou Sheng, um vernáculo queniano urbano, e os personagens alternam entre os diferentes idiomas.” (EILS, 2020, p.54, tradução

nossa)³². Assim, Kena transita pelas diversas línguas, Ziki fala predominante o inglês como a sua família, e Mercy em seus diálogos também fala inglês, mas com entonações diferentes das do Okemi. Neste último caso, para Eils (2020), “O uso do inglês pela mãe de Kena pode ser interpretado como um reflexo de seu desejo de ascensão social.” (EILS, 2020, p.55, tradução nossa)³³.

Ao observar Kena jogando futebol com seus amigos, Ziki pergunta se pode jogar também. Blacksta responde que não e a mesma afirma que eles deixam Kena jogar. Waireri diz “Quem, Kena? Ela joga como um homem, não é, Kena?” e Blacksta complementa “E vocês, meninas, vão nos distrair.” Assim, torna-se explícito tanto o discurso machista de que mulheres não podem ou não sabem jogar futebol, quanto o olhar generificado sobre Kena, que ela joga como um homem, por isso é permitida na partida.

Ziki rebate essa ideia e fala “Então vocês têm medo de perder para nós”. Com isso, ela questiona esse lugar generificado sobre quem pode ou não jogar futebol. Além disso, propõe uma perspectiva de como as pessoas dissidentes sexuais são vistas no campo do esporte, especificamente no futebol. E como o corpo do homem é visto enquanto ideal para a prática.

Outro aspecto importante no que se refere aos estereótipos, que é comum a noção de que mulheres dissidentes sexuais, principalmente mulheres lésbicas gostam de “coisas”, atividades, funções de homens. Mais uma vez permeia o olhar generificado que Oyèrónké Oyěwùmi aborda. Essa divisão sexual que define o que é de homem e de mulher reflete no discurso de Blacksta e Waireri.

Nesta compreensão, entende-se que a mulher lésbica está mais próxima do homem hétero, por ambos sentirem atração por mulheres. A meu ver, a diretora Wanuri Kahiu escolhe inserir essa relação de Kena com o futebol, não somente pelo estereótipo da mulher lésbica masculinizada e sim pela possibilidade de mulheres dissidentes sexuais e de gênero transitarem por diversos espaços, incluindo aqueles ditos para homens cisgêneros.

Observa-se que nesta cena os planos onde se encontram Ziki e suas amigas estão opostos ao plano de Kena, Blacksta e Waireri e outros jogadores. Demonstrando

³² Tradução Nossa. No original: "Throughout the film, dialogues are in English, Kiswahili or Sheng, an urban Kenyan vernacular, and the characters code-switch between the different languages."(EILS, 2020, p.54)

³³ Tradução Nossa. No original: "Kena's mother's use of English can be interpreted as a reflection of her desire for social advancement."(EILS, 2020, p.55)

essa contraposição de gêneros, mesmo Kena se identificando enquanto mulher, pelos garotos ela é vista como um homem. Na perspectiva de que se ela joga futebol, ela é um ser masculinizado.

A partida de futebol é interrompida pela chuva, com isso Kena corre para um lugar ainda não inserido no filme, Ziki vai atrás dela. O *matatu*³⁴ torna-se um espaço seguro para chuva, mas no decorrer do filme percebe-se que é o local mais seguro para a vivência de afetividade entre as personagens. Eils (2020) indica uma informação importante, “O veículo está escondido do público, da mesma forma que as pessoas queer têm que esconder constantemente sua orientação sexual ou identidade de gênero da sociedade.” (EILS, 2020, p. 68, tradução nossa)³⁵.

Observa-se que elas estão cada vez mais próximas, até no que se refere ao plano cinematográfico (Figura 23).



Figura 23: Kena e Ziki no *matatu*.

Mesmo diante desse contato direto, inicialmente Kena ainda olha cabisbaixa para Ziki. Após este momento, elas se olham silenciosamente. Kena diz que precisa ir embora e Ziki pede para ela ficar, mesmo assim Kena sai de cena. Pelos olhares deduz-se que há o sentimento de desejo, porém reprimido ou na fase inicial de compreensão do que uma sente pela outra, do que aquela relação vai se tornar.

No filme o *matatu* está com flores rosas ao redor, e por mais que a cena não revele a dimensão do automóvel, parece ser um ambiente pequeno, não utilizado para

³⁴ Microônibus utilizado no Quênia.

³⁵ Tradução Nossa. No original: "The vehicle is hidden from the public, in the same way queer people have to constantly hide their sexual orientation or gender identity from society." (EILS, 2020, p. 68)

fins de locomoção e com bancos na parte de trás. Antes de Kena ir embora, Ziki pergunta se elas vão se ver mais tarde, Kena simplesmente sorri e sai sem respondê-la.

Quando Kena chega em casa depois da partida de futebol, ela encontra sua mãe dormindo com uma mala aberta cheia de cartas antigas. Kena lê uma das cartas e verifica que foram escritas pelo seu pai. Assim, compreende-se o quanto Mercy ainda está envolvida com sua antiga relação, demonstrando o conflito existente nessa separação.

Kena guarda os papéis e senta na cama pensando sobre o momento que viveu com Ziki no *matatu*, abraça a almofada e sorri sozinha (Figura 24). Dessa forma, entende-se que por mais que ela tivesse tímida na presença de Ziki na situação anterior, esse sorriso demonstra o desejo que ela sente por esta relação. Há a construção de um imaginário por Ziki e pela experiência que ambas estão vivendo em conjunto. Algo interessante de se pensar é que nesta cena Kena está atrás das cortinas de seu quarto, assim sua imaginação e desejo se revelam a partir deste lugar, um espaço onde ela se encontra só com seus devaneios, sem interferências, um local menos exposto ao mundo real.



Figura 24: Kena em casa depois da partida de futebol pensando em Ziki.

4.2.3 Afetividade entre mulheres negras *queer* e conflitos externos

Na tomada em que Kena anda de skate até a casa de Ziki, percebe-se o quão diferente é a estrutura do prédio da família dela. Não há roupas penduradas nos varais, em vez de escadas há um elevador (Figura 25). Como refletido anteriormente, existe uma distinção social e de classe entre a família de Kena e Ziki. Seja pelo local

onde moram, pelas vestimentas, inclusive pela língua falada por cada membro.

Kena ao chegar no local, se apresenta para a mãe de Ziki, Rose Okemi (Patricia Amira) enquanto Makena e amiga de Ziki. Kena está usando um boné rosa, uma blusa amarela e calça jeans (Figura 26). Pertinente perceber como Kena não performa uma feminilidade construída social e culturalmente para as mulheres. A sua performatividade e conseqüentemente a sua identidade se expressam através das suas vestimentas também. Alinhado com o fato de andar de *skate*, outro esporte considerado predominantemente masculino.

É interessante observar como Kena, por mais que haja olhares de repressão, se sinta confortável em sua própria performance. Não condizente com o que é estipulado pela sociedade.



Figura 25: Prédio onde Ziki e sua família moram.



Figura 26: Kena se apresentando para mãe de Ziki.

Quando elas entram no *tuk-tuk*³⁶, há uma mulher de véu dirigindo, a qual pode estar relacionada com o islamismo (Figura 27). Como declara Eils (2020), além do fato de os motoristas deste tipo de locomoção serem majoritariamente homens. Pondera-se sobre quais intenções a diretora do filme quis propor diante desta representação tanto em relação ao gênero quanto à religião. (EILS, 2020)

Neste mesmo momento, inicia-se um elemento não diegético, a música romântica chamada *Ignited* da artista zambiana Mumbi Kasumba. Esta canção é a trilha sonora dessa afetividade, desse amor construído por Kena e Ziki. Tem um refrão que diz “*You love me regardless and you let everybody know*” (Você me ama independentemente e você deixa todo mundo saber). Deixar todo mundo saber é o desejo do casal em vivenciar sua afetividade independente do cenário de opressões, é o desejo de suas experiências serem tratadas enquanto significativas e reais. Sendo naturalizadas, sem retaliações.

³⁶ Veículo semelhante a um triciclo motorizado com espaços para passageiros, utilizado como táxi.



Figura 27: Kena e Ziki no tuk-tuk.

Após entrarem no *tuk-tuk*, elas vão para o parque de diversão. Ao longo do percurso, elas se aproximam e olham o cenário da cidade (Figura 28). O parque pode ser relacionado enquanto um espaço lúdico. Onde elas podem se permitir a viver seus sonhos e desejos, sem olhares e comentários de outras pessoas como Mama Atim, por exemplo, que ao verem as duas entrando no veículo, olha para elas sem compreender a situação.

Algo importante a ser notado é que:

Embora o cristianismo esteja muito presente no filme, há apenas uma referência ao Islã, quando Kena e Ziki usam um tuk-tuk (riquixá automático) para ir ao seu primeiro encontro (Kahiu 2018: 00:26:56). Ao contrário de cidades como Mombaça, um tuk-tuk é um meio de transporte público incomum em Nairobi emoldurando seu primeiro encontro como algo especial. À medida que eles entram no tuk-tuk, a motorista do sexo feminino é visível em um plano médio. Em uma indústria altamente dominada por homens, infelizmente, uma motorista do sexo feminino ainda é uma exceção. Assim, vejo como uma afirmação feminista das cineastas de que o poder da mudança está nas mãos de uma mulher. (EILS, 2020, p. 52, tradução nossa)³⁷

³⁷ Tradução Nossa. No original: "While Christianity is very present in the film, there is only one reference to Islam, when Kena and Ziki use a tuk-tuk (auto rickshaw) to go on their first date (Kahiu 2018: 00:26:56). Unlike in cities like Mombasa, a tuk-tuk is an uncommon mean of public transport in Nairobi framing their first date as something special. As the they enter the tuk-tuk, the female driver is visible in a medium shot. In a highly male dominated industry, unfortunately, a female driver is still an exception. Thus, I see it as a feminist statement by the filmmakers that the power of change lies in the hand of a woman." (EILS, 2020, p. 52)



Figura 28: Kena e Ziki olhando o cenário da cidade a caminho do parque de diversões.

Apesar deste espaço ser este lugar das possibilidades de uma proximidade maior (Figura 29), ainda se situa em uma realidade homofóbica, com repressões contra as pessoas dissidentes sexuais e de gênero. Por mais que seja um ambiente em que elas possam se divertir e se conhecer mais sem a interação de pessoas conhecidas, Ziki pede para Kena que elas tenham um encontro de verdade e diz “Eu tenho visto como você olha pra mim”. Isso demonstra o quanto Ziki anseia por viver sua atração no campo real e possui consciência de que Kena sente o mesmo.





Figura 29: Kena e Ziki no parque de diversões.

O parque é o lugar da fantasia, da imaginação, onde existe a possibilidade de estarem juntas, ter uma pausa do mundo real, para qual seu amor é proibido. Desta forma, a narrativa discorre nesta cena de como elas permanecem juntas no plano, como seus corpos se unem, o jeito como elas sorriem, estão felizes por estar na presença da outra, unindo a canção como trilha sonora para este momento.

Um recurso importante utilizado na cena do parque é que há majoritariamente planos de primeiríssimo plano ou *big-closes* principalmente em Kena, enquanto ela olha para Ziki. Transmitindo essa ideia através dos planos de como exprimir as emoções das personagens, Kena observa Ziki com um olhar amoroso, afetuoso e apaixonante. Até então o desejo uma pela outra fica no campo do olhar, na troca de olhares entre elas (Figura 30).



Figura 30: O jeito que Kena olha para Ziki.

Outro elemento presente nesta sequência é o fato de Ziki dançar para Kena, trazendo a dança como uma forma de sensualidade e conquista. Kena observa a dança e demonstra pelas suas afeições o quanto está agraciada por este momento. Depois disso, as duas vão para a balada, a qual pode ser considerada enquanto um espaço seguro no sentido de ser o local onde as pessoas se permitem viver múltiplas experiências e identidades, com o intuito de abarcar a diversidade humana. As personagens se sentem seguras neste ambiente, elas dançam entre si, pintam seus rostos, se divertem juntas (Figura 31).

Em determinado momento, Ziki fala para Kena experimentar um vestido rosa, que ficaria lindo nela, mas Kena recusa o pedido. Na balada, Kena está vestindo um terno e calça rosa enquanto Ziki usa uma blusa florida, um casaco rosa e um shorts. Nota-se que pela primeira vez ambas estão com as mesmas cores, demonstrando também pela relação estética o quanto elas estão se aproximando.

Em relação ao experimentar ou não o vestido, observa-se como Ziki tenta transpor uma feminilidade em Kena, enquanto esta afirma a sua performance para além dos padrões sociais e culturais. Acredita-se que este fato pode estar associado ao estereótipo de que mulheres que se relacionam com outras mulheres, performam uma masculinidade, inclusive na forma de se vestir. No filme, existe a possibilidade de múltiplas performances, tanto de Ziki quanto de Kena. Há uma diferença entre elas na construção de suas identidades para além de representações do imaginário social.



Figura 31: Kena e Ziki na balada.

O filme traz essa perspectiva de como é possível a relação entre duas jovens e a existência dessas relações no cotidiano queniano. Que por mais que haja

divergências entre elas por conta das candidaturas de seus pais, a afetividade entre ambas pode ser construída, incluindo momentos de diversão, de felicidade, de prazer. A obra cinematográfica permite que este cenário faça parte da construção do imaginário destas relações.

A escolha dos locais onde elas permanecem juntas, vivenciando sua relação, como o telhado, o parque e a balada, segundo Johnstone (2020), é que “Ao lado da estética do olhar que é enfatizada no filme, o que também impulsiona a narrativa de Kahi aqui é o uso de espaços utópicos queer pela diretora. (JOHSTONE,2020, p. 8, tradução nossa)³⁸

Na tomada em que elas estão dançando na festa, o diálogo da cena posterior surge nesta ação. Ziki pergunta para Kena se ela pensa nela e pensa sobre o quê. Também pergunta o que elas fariam se tivessem só as duas, Kena diz que elas passariam a noite juntas e observando o céu. O plano mostra o quanto elas estão perto uma da outra, criando uma tensão para o que logo segue: o beijo (Figura 32).



Figura 32: O beijo entre Kena e Ziki.

O cenário do beijo é um local mais silencioso, mais intimista, parece ser fora da balada. O espaço tem uma meia luz, nem totalmente escuro e nem claro, a iluminação reluz nos rostos das personagens. Junto a decoração de panos africanos, o que pode se atribuir o quanto esse discurso de que a afetividade de pessoas dissidentes sexuais é algo anti-africano. Ao colocar elementos que remetem alguma africanidade, a diretora promove o discurso contrário, afirmando a existência de

³⁸ Tradução Nossa. No original: "Alongside the aesthetic of looking that is emphasised in the film, what also drives Kahi's narrative here is the director's use of queer utopic spaces." (JOHSTONE,2020, p. 8)

diversas sexualidades no continente.

Interessante perceber que ambas tomaram iniciativa para que o beijo finalmente acontecesse, Ziki perguntando o que elas fariam se tivessem só elas e Kena pede para ela levantar, elas se levantam e vão para um local mais iluminado, e se beijam. Neste momento, a idealização, o campo imaginário se torna real, concreto. Todo esse movimento é sonorizado pela música *Ignited*, que acompanha desde o início do encontro delas no parque.

Depois do beijo, o filme corta para elas chegando no bairro. Se abraçam e se despedem, ao fundo elas não percebem que o pai de Kena está observando as duas se despedindo. Assim ambas retornam aos olhares do bairro, de suas respectivas famílias, e conseqüentemente a divergência que existe entre seus pais.

Tanto que ao ir para a mercearia do seu pai, Kena diz que acordou tarde e por isso perdeu a hora, John não acredita e questiona se ela saiu na noite anterior, ela diz que saiu com uma amiga. E ele afirma “A filha do Okemi”, Kena responde “Ela é legal”. Sobre este trecho há dois apontamentos que podem ser observados: como Kena precisa se referir à Ziki como amiga, mesmo tendo interesses para além da amizade. E como a disputa política entre seus pais podem interferir no romance que elas estão vivendo e construindo.

Na seqüência em que Kena vai até à porta da casa de Ziki para ambas verem as notas do exame para entrar na faculdade, Ziki brinca de adivinhação com Kena em relação a sua nota, Kena fala algumas notas abaixo da sua média e Ziki finalmente mostra o quanto ela tirou, afirmando “E você queria ser enfermeira”, Kena se pergunta que com esse percentual ela pode ser médica. As duas comemoram, ao mesmo tempo, se escuta na cena o pai de Ziki gritando por ela, Kena pergunta se está tudo bem e Ziki responde rapidamente e entra em casa.

Não se sabe por quais motivos o Okemi está discutindo com Ziki, o filme não se prolonga neste momento. Até mesmo Kena fica sem entender o que está acontecendo, provavelmente deve ser pelas notas de Ziki, as quais ela não quis contar para Kena. Porém, percebe-se o quanto Ziki motiva Kena a ser médica, a querer se ascender profissionalmente e compreender o quanto ela é inteligente. Já os gritos do pai demonstram o quão delicada e complicada pode ser a relação de Ziki com sua família, ainda mais por ter um viés conservador e de classe média. Quantas são as pressões que Ziki sofre em relação ao seu futuro no que diz respeito às expectativas de seus pais?

Algo interessante a ser notado é que os pais de Ziki não fazem discórdia em relação à amizade das duas, enquanto John salienta para Kena, que Ziki é a filha do Peter Okemi e o quanto a amizade delas pode prejudicá-lo em sua campanha política. Assim criado um tensionamento nesta relação entre as duas.

Na cena em que está acontecendo uma festa no bairro Slopes, Kena vê Ziki dançando e vai até ela. Ziki a convida para dançar, mas Kena e ela saem ao encontro de Blacksta e Waireri. Interessante perceber como a dança está presente no filme, principalmente no que se refere a Ziki. Pode-se relacionar enquanto sua forma de expressão, de identidade e performance social, além das atribuições de um corpo dissidente se expressando, resistindo através da arte.

Quando elas sentam junto aos garotos na mesa do quiosque de Mama Atim, Waireri e Blacksta decidem fazer um brinde à Kena. (Figura 33). Primeiro por ela levar Ziki ao encontro deles, Waireri associa Ziki como sua futura ex-esposa. Segundo Blacksta diz “Outro brinde, À Kena, minha garota número um. A enfermeira mais inteligente em Slopes!”. Essa fala representa como Blacksta estabelece relação com Kena, ele tece elogios à Kena, como minha garota, garota número e afins na perspectiva de ter um futuro conjugal com ela.

O curioso é que o grupo de garotos veem Kena como um homem quando se trata de jogar futebol e, ao mesmo tempo Blacksta deseja estreitar relações com ela. Sendo que a mesma não demonstrou de forma explícita ao longo da narrativa o interesse de ter uma relação conjugal com ele, somente de amizade.

Outro momento importante nesta mesma cena é quando Tom, o homem homossexual que aparece durante a trama, passa pelo quiosque com curativos no rosto (Figura 34). Waireri logo observa e comenta “Agora ele anda mais ainda como uma bicha. Bichona!”. Ziki e Kena observam como Waireri agride verbalmente Tom, elas olham em direção a ele, Kena olha para Ziki e decide se levantar da mesa.

Assim, percebe-se o incômodo de ambas e a reação de Kena contra o jeito pejorativo de Waireri com Tom, agindo como um homofóbico. No início do filme, Tom também é chamado de bichona pelo mesmo personagem, Kena questiona se Tom está incomodando Waireri, no sentido de deixá-lo em paz em viver sua sexualidade. Nesse segundo momento, por mais que ela e Ziki não falaram sobre a situação, Kena reagiu ao se levantar, tendo como significado a sua ação de que ela não concorda, não será cúmplice de um caso de homofobia. Já Ziki mesmo incomodada, permanece na mesa.

Além disso, é importante notar o fato de Tom estar sempre em silêncio, sem conexão e diálogo com outros personagens. Ele sempre aparece isolado, sozinho. Apenas sendo xingando por Waireri e sem reações. O filme passa essa impressão de como se Tom estivesse carregando um fardo, sofrendo as consequências de ser um homem homossexual no Quênia. Tanto que ele aparece ferido, sem muitas explicações sobre o que ocorreu, mas com a grande possibilidade de ter sofrido mais um caso de homofobia com agressão física.

A partir desta questão, Osinubi (2019) evidencia que:

O insulto verbal e as marcas de violência no rosto do homem insinuam a violência dirigida contra homens gays – nomeada com o termo pejorativo em suaíli shoga. Essa agressão verbal justapõe a visibilidade imediata dos homens não conformes de gênero como identicamente queer à valorização de mulheres não conformes de gênero que são elogiados por seu vigor e desempenho da masculinidade feminina – elas são um dos caras – desde que sua preferência sexual por mulheres não seja expressa abertamente. (OSINUBI, 2019, p.5, tradução nossa)³⁹

Com isso, a obra cinematográfica revela que os discursos homofóbicos soam tanto como agressões físicas quanto verbais. Que as repressões ocorrem nos diversos espaços do bairro, no cotidiano. Talvez Kena tenha se retirado da situação por compreender que é um espelho, da mesma forma que Tom é oprimido, ela e Ziki também podem ser. Da mesma maneira como Tom é agredido, elas enquanto indivíduos e casal são passíveis de sofrer as mesmas violências.

³⁹ Tradução Nossa. No original: "The verbal slur and the marks of violence on the man's face insinuate the violence directed against gay men – named with the pejorative Swahili term shoga. That verbal aggression juxtaposes the ready visibility of gender non-conforming men as identifiably queer to the valorisation of gender non-conforming women who are praised for their vigour and performance of female masculinity – they are one of the guys – as long as their sexual preference for women is not openly expressed." (OSINUBI, 2019, p.5)



Figura 33: Kena, Ziki, Blacksta e Waireri no quiosque de Mama Atim.

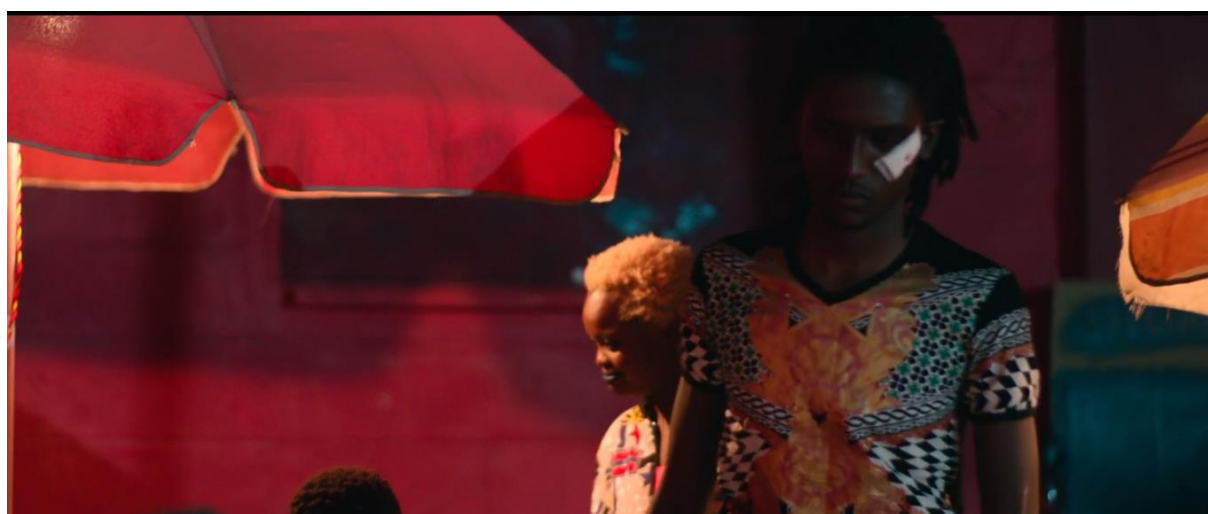


Figura 34: Tom com os ferimentos no rosto.

Depois do momento em que Kena se retirou da mesa do quiosque de Mama Atim por conta da agressão com Tom, Ziki vai atrás dela no *matatu*, no refúgio de ambas, espaço onde elas podem viver seu romance sem intromissões. Ziki pergunta por qual motivo Kena foi embora do quiosque, Kena apenas a olha e abre a porta, mostrando a surpresa que ela preparou para Ziki naquela noite.

O interior do veículo possui velas, bolinhos e um colchão com pétalas de rosas espalhadas nos lençóis. Kena criou um ambiente romântico e acolhedor para Ziki (Figura 35). A mesma se questiona se tudo isso é para ela, Kena responde que sim.

Nesta cena há a intercalação de planos entre Ziki experimentando o bolinho e elas se relacionando sexualmente, observa-se que não há cenas de sexo explícito, deduz-se que se trata disso por conta dos suspiros diegéticos na *mise-en-scène*.



Figura 35: Surpresa que Kena preparou para Ziki no matatu.

O filme conduz ao longo da narrativa os momentos de Kena e Ziki com afeto, paixão e romance. Pode-se estabelecer uma relação com os ideais do amor romântico. Por mais que seja clichê narrativas de amores românticos nos filmes, mulheres negras e principalmente africanas se relacionando afetiva e sexualmente nos filmes é algo a ser considerado, pois existe uma lacuna a partir dessas representações.

O fato de a diretora escolher não expor a cena de sexo entre Ziki e Kena, mas chamar a atenção e conseqüentemente o olhar para todo o contexto onde essa cena é inserida, pode-se considerar enquanto um cuidado político. No sentido de estabelecer a existência dessas relações, porém não em um viés para apreciação do sistema heteropatriarcal e mercadológico, no qual fetichiza o sexo entre mulheres.

Essa dedução através dos suspiros é um recurso interessante a ser utilizado, pois observa-se que o objetivo não é de expor a relação sexual delas, e sim de mostrar mais uma circunstância de troca de afetos entre Ziki e Kena. As personagens fazem essa conexão a partir da escolha de um local seguro e acolhedor para elas.

A escolha da interposição de planos marca essa experiência importante na relação delas. Desde comer o bolinho, se acariciar, segurar as mãos, se beijar, a narrativa constrói várias situações que fazem parte desse momento (Figura 36). Assim, essa decisão de interligar cortes com diferentes circunstâncias pode ser pela

tentativa de demonstrar as diversas ações dessa troca, contextualizando o espectador e produzindo o efeito de dedução e imaginação.

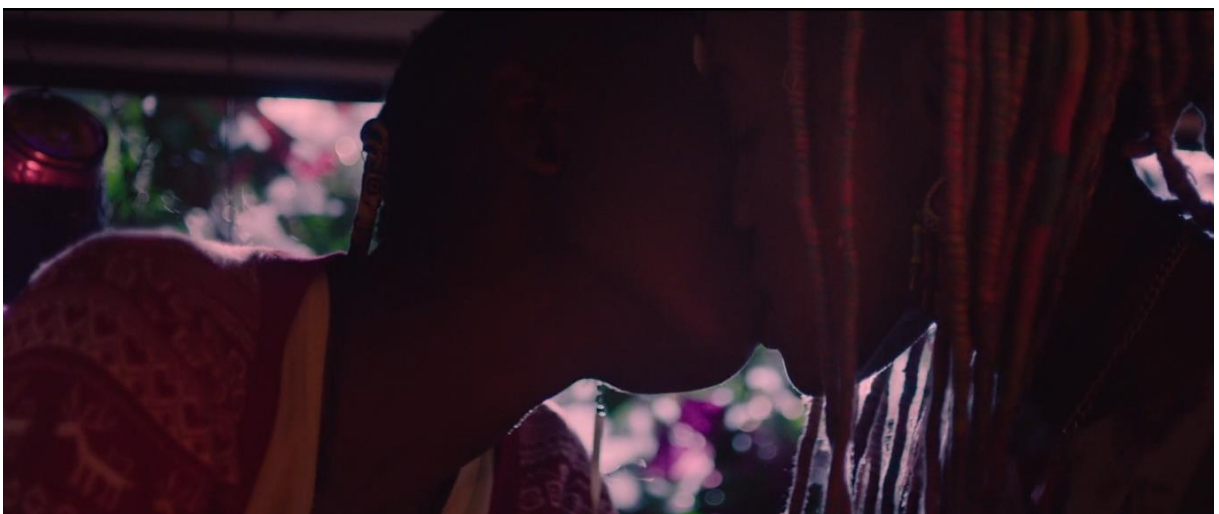


Figura 36: Momentos dentro do matatu.

Ao acordar, Ziki diz “Queria que isto fosse real”, Kena responde que é real, Ziki complementa “Quando sairmos daqui...”, Kena diz para ela não se preocupar, que esta situação vai acontecer outras vezes. Mas é importante essa fala de Ziki, pois evidencia como as relações das pessoas dissidentes sexuais sofrem por não estar seguras no mundo real. O anseio de que queria que fosse real vem de compreender como a realidade trata relações de pessoas do mesmo gênero. O quanto elas não podem vivenciar seu amor por conta de todo um discurso heteropatriarcal.

Ao dizer que ao sair do *matatu* a situação seria diferente, Ziki provavelmente deduz que sua história de amor precisará ser escondida, fora dos olhos das pessoas do seu bairro, da sociedade em geral. Para além de ter a relação nesta condição, sua identidade também é escondida. Pode-se estabelecer um paralelo da relação do *matatu* com o conceito de fugitividade *afri-queer* de Lindsey Green-Simms.

Sobre este conceito, Green- Simms (2022) afirma que:

[...] em seu nível mais básico, a fugitividade afri-queer é sobre resistir às limitações do presente buscando algo que possa superá-lo. Mas também quero enfatizar que a fugitividade afri-queer marca a maneira como as restrições do passado e do presente continuam a dominar, mesmo quando se escapa delas. (GREEN- SIMMS, 2022, p. 27, tradução nossa)⁴⁰

E complementa mais adiante “Aqui, então, volto a pensar na fugitividade afri-queer como uma forma de manobrar dentro de espaços de confinamento (espaços onde nem sempre se tem espaço para respirar) e simultaneamente imaginar e criar novas liberdades.” (GREEN- SIMMS, 2022, p. 173, tradução nossa)⁴¹. Assim, entende-se que essa ligação do espaço seguro — o *matatu* — com a abordagem da fugitividade afri-queer, como meios de criar cenários possíveis para experienciar sua afetividade, mesmo diante de um contexto opressor Kena e Ziki encontram e constroem táticas de vivenciar seu amor.

Quando Kena encontra Blacksta depois do encontro que teve com Ziki, este pergunta se ela dormiu fora de casa, Kena responde que mais ou menos. Blacksta

⁴⁰ Tradução Nossa. No original: “[...] at its most basic level, Afri-queer fugitivity is about resisting the limitations of the present by searching for something that can surpass it. But I also want to emphasize that Afri-queer fugitivity marks the way that constraints of the past and present continue to hold sway even as one escapes them.”(GREEN- SIMMS, 2022, p. 27)

⁴¹ Tradução Nossa. No original: “Here, then, I return to thinking about Afri-queer fugitivity as a way to maneuver within spaces of confinement (spaces where one does not always have room to breathe) and to simultaneously imagine and create new freedoms.”(GREEN- SIMMS, 2022, p. 173)

pergunta “Quem é o cara?”, considerando que a única possibilidade de ela se relacionar é através do padrão heterossexual. Logo após ele diz “Um dia você verá por si mesma”, ela pergunta o que verá, e ele responde “O tipo de cara que eu sou”. E continua dizendo que dará hipotecas, dinheiro, escrituras para a protagonista.

Percebe-se que esses são valores da lógica patriarcal e tanto machista de conceber a relação, este último fato se confirma quando Nduta surge na cena e pede explicações de o porquê ele não atende as ligações dela, Blacksta de uma forma ríspida responde que está ocupado e continua tentando convencer Kena de sair com ele. Seu modo grosseiro com Nduta revela como ele trata as mulheres com quem se relaciona. Tanto que Nduta fala “Não precisa ser mau comigo”. Kena decide ir embora e sai do plano.

Interessante observar o quanto a relação de Kena e Ziki está cada vez mais estreita e como isso interfere em outras relações. Na sequência em que Ziki trança os cabelos de Kena na calçada do bairro, Elizabeth e outra amiga de Ziki conversam sobre o fato desta última estar distante do grupo de amigas por conta do relacionamento com Kena. Há a disposição das amigas no fundo do plano, nessa intenção de demonstrar essa percepção de distanciamento entre as personagens (Figura 37).

Uma ação relevante nesta cena é o fato de Ziki e Kena estarem trocando afeto por meio do ato de trançar o cabelo. O qual pode ser considerado um ato de cuidado e carinho. Além de ser uma marca de identidade de mulheres negras, principalmente africanas. Nessa perspectiva de afirmação e resistência identitária, em conjunto com as concepções culturais. Por esta conjuntura, uma mulher negra trançando o cabelo



Figura 37: Ziki trançando o cabelo de Kena e as amigas de Ziki ao fundo do plano.

de outra mulher negra é uma ação significativa.

Em seguida deste momento surgem as protagonistas no quarto de Kena atrás das cortinas, com esta última falando “Eu te disse, meu corpo é alérgico a vestidos”. Como visto anteriormente, sabe-se que Kena não possui o desejo de performar sua feminilidade de acordo com os padrões sociais, ao afirmar que é alérgica a vestidos, ela reitera a sua identidade, a sua performance social, o seu modo de vestir não se baseia nessas convenções do que é dito feminino e masculino. E nota-se que não é a primeira vez ao longo do filme que Ziki realiza essa tentativa de Kena vestir o vestido.

Enquanto Kena se veste, sua mãe está esperando na sala. Ao sair do quarto, Kena aparece com um vestido rosa florido e para em frente a sua mãe. Percebe-se que Kena está envergonhada, não muito confortável com a peça de roupa. Já Mercy diz a Ziki “Ziki, ela não está parecendo uma mulher de verdade?”, mais uma vez convoca esse discurso do olhar generificado e a partir da perspectiva binarista de gênero do que é tido como feminino e masculino no modo de se vestir e de se comportar na sociedade (Figura 38).

Em complemento, Ziki responde “Muito sensual”, percebe-se que ela insiste de alguma maneira nessa outra versão de Kena, lida como mais feminina. Mesmo diante da mãe de Kena, ela expressa sua atração por meio do elogio. Em seguida, Mercy diz “Só precisamos de um médico bom e rico, e todas as minhas preces terão sido atendidas hoje.” Veja-se como Mercy condiz com o discurso heteropatriarcal e classista, além de querer que Kena se relacione com homens, e estes precisam necessariamente ser ricos e com profissões renomadas. Isso demonstra mais uma vez sua busca por ascensão social, e espera que sua filha propague seus valores



Figura 38: Kena de vestido.

socioculturais.

Aqui fica o questionamento de até que ponto a religião participa nessas concepções do que é ser mulher e homem, e conseqüentemente das expectativas de representações do que se espera de cada um. É principalmente, como essa visão apaga e silencia outras percepções de gênero, sexualidade, classe e outros marcadores sociais. O filme tensiona no decorrer da narrativa essas questões, especificamente o lugar da mulher e de quais formas elas se posicionam.

Na cena em que Ziki e Kena estão na igreja, o sacerdote inicia o culto com um sermão, primeiro ele agradece por ter uma esposa inteligente, linda e sábia e depois faz conexão com o fato — o qual ele se surpreende — de pessoas quenianas defenderem o casamento entre o mesmo sexo, segundo o sacerdote estas pessoas estão desafiando o governo local. No momento desta fala, a câmera volta-se para Tom com o olho roxo.

Na continuação do sermão, o sacerdote diz que essas pessoas que defendem este tipo de casamento dizem ser um direito humano. É interessante compreender como as religiões se utilizam do discurso da militância LGBTQIAP+ no sentido oposto. Nesta concepção questiona-se se é legítimo considerar pessoas dissidentes sexuais e de gênero enquanto seres humanos passíveis de direitos, já que nesta visão este grupo é desviante dos princípios divinos.

Desse modo, o sacerdote pergunta “O que são direitos humanos?” e continua falando como Deus é quem decide o que é certo ou errado e se essas pessoas vão ignorá-lo. Neste mesmo momento, Ziki tenta segurar a mão de Kena, esta tenta se desviar desse movimento de Ziki (Figura 39). Até a hora que Kena decide se levantar e Ziki a acompanha. No lado de fora da igreja, Kena discute com Ziki por querer segurar sua mão na Igreja. Ziki se defende ao dizer que ninguém estava prestando atenção, que era apenas uma brincadeira.



Figura 39: Ziki tenta segurar a mão de Kena na igreja durante o sermão.

Kena alega que sua família está na igreja, Ziki também rebate dizendo o mesmo. E indaga “É errado eu mostrar o que eu sinto, quando sinto?”, Kena responde que não, mas que não pode fazer isso no local. Por outro lado, Ziki pergunta “Quando é que vai agir sem pensar em quem vai ver, ou no que vão dizer, ou no que vai acontecer depois? Seja simplesmente você”. Esta fala de Ziki expõe o desejo de muitas pessoas *queer*, o anseio de poder viver a sua orientação sexual, a sua identidade de gênero sem se preocupar como o meio social reagirá.

Diante do sermão homofóbico, Ziki exprime seu afeto por Kena mesmo em um local onde seu desejo é reprimido, enquanto Kena tenta se esvair deste acontecimento. Tanto que chama Ziki de irresponsável e que podem fazer isso em outro lugar. Ziki não concorda e vai embora. Nota-se o quanto Kena ainda não se sente segura para expressar sua sexualidade em ambientes públicos, por saber como isso será visto.

O ato de amar outra mulher por si só se configura como resistência, ainda mais em locais públicos. Nesta cena considera-se os dois discursos distintos das personagens. Enquanto Ziki deseja amar em público, mesmo diante de um espaço onde seu afeto não é bem recebido, Kena por medo talvez das repressões, decide que a igreja não é o espaço ideal para expressar o que sente. É esse medo, esse receio que pessoas dissidentes sexuais e de gênero sofrem diariamente na sociedade, os quais impossibilitam de vivenciar seus afetos plenamente, igualmente aos casais héteros e cisgêneros.

Depois da discussão com Ziki, Kena aparece cabisbaixa na rua de Slopes.

Blacksta a vê, pergunta se ela está bem e a convida para tomar um ar fresco. É a primeira vez no filme que se vê uma paisagem menos urbana, como uma estrada com árvores, um ambiente a céu aberto (Figura 40). Interessante pensar que a trilha sonora deste momento é a música *Nita* da artista queniana Njoki Karu, observa-se que a trilha sonora do filme é composta majoritariamente por mulheres africanas.



Figura 40: Blacksta e Kena indo a caminho do ambiente a céu aberto.

A cantiga diz “*As the wind, it whispers pain through barren trees/As the dust rises, rises covers me/Nita*” (Como o vento, sussurra dor através de árvores estéreis/À medida que a poeira sobe, sobe me cobre /Eu vou) e outro trecho “*As the road, the long-forgotten lonely road/ As the road, the once-forgotten guides me home/Nita/Nita tembea*” (Como a estrada, a estrada solitária há muito esquecida /Como a estrada, o esquecido me guia para casa /Eu vou/ Eu vou caminhar).

Constata-se que a escolha desta música tem a ver com o sentimento, sensação que Kena está enfrentando neste momento após o desentendimento com Ziki na igreja. Além da letra corresponder com o espaço imagético criado na narrativa durante a cena. Estabelecendo uma relação com a estrada, com o vento, com as árvores. E principalmente, com o movimento de caminhar, de se deslocar de determinada situação. Talvez seja isso que Kena deseja atravessar este momento, para estar junto novamente de sua amada.

Sentada com Blacksta e olhando para a vista do local, Kena entra em devaneio e vê a imagem de Ziki sorrindo para ela, como se as duas estivessem no mesmo espaço. Diante dessa imaginação, Kena declara “Queria ir a um lugar onde pudéssemos ser reais.” Blacksta pergunta “Como assim, “reais”?” e ela percebe estar imaginando Ziki no lugar de Blacksta.

Esse sentimento de possuir um lugar em que pudesse ser real significa muito na vida de pessoas dissidentes. Por diversas vezes, tais grupos são submetidos a viver escondidos e até mesmo em condição de vulnerabilidade caso se apresentem da forma como são para a sociedade. Partindo do fato do que está fora do padrão hétero, patriarcal e cisgênero é tido como errado e punitivo. Não abarcando a pluralidade de identidades e vivências.

Assim, compreende-se que há o anseio de Kena em querer estar em um ambiente que acolha sua orientação sexual e principalmente, seu relacionamento afetivo-sexual com Ziki. Percebe-se que além do *matatu* e da balada, não existem outros espaços que sejam favoráveis e seguros para elas viverem sua relação.

4.2.4 As violências físicas e verbais contra mulheres *queer* e a repulsa pelos corpos dissidentes sexuais

Na sequência em que aparece o conjunto habitacional onde Kena mora, com várias roupas estendidas, talvez fazendo essa alegoria com as cortinas. Kena surge bebendo água em uma torneira, logo após aparece Elizabeth a empurrando e gritando “Fique longe de Ziki!”, Kena fere a boca e Elizabeth continua “Você é uma lésbica nojenta ou o quê? Vejo como olha para ela, e é doentio!”. É a primeira vez que surge este termo lésbica na narrativa. Observa-se que Elizabeth tenta enquadrar o desejo de Kena em determinadas categorias. Além do fato de exprimir sua discriminação por mulheres dissidentes sexuais, atrelando este grupo ao nojo, à aversão.

Depois de ouvir palavras pejorativas a seu respeito, Kena empurra Elizabeth

e ambas começam a brigar. Ziki e sua outra amiga intervêm na briga, e Ziki questiona Elizabeth sobre qual é o problema dela. Enquanto a última e sua amiga ficam juntas, Ziki volta-se para Kena, a afastando da briga.

Ziki leva Kena para sua casa para cuidar dos ferimentos, em um determinado momento Kena olha para Ziki, esta pergunta o que foi e Kena diz que a ama. É a primeira vez que Kena expressa em palavras o seu amor por ela. Tanto que Ziki pergunta depois porque ela não diz isso em vez de ficar olhando. É interessante perceber a evolução desta relação, que começou como amizade e que se tornou uma relação afetivo-sexual entre duas jovens mulheres.

Neste momento Ziki a beija algumas vezes (Figura 41). O filme traz em diversas cenas a expressão do amor entre elas através do beijo. Desta vez, é o primeiro beijo na casa de Ziki. Em um dos beijos, Rose Okemi aparece no quarto e observa a cena. Pede para Kena ir embora, Ziki tenta dialogar com sua mãe e se justificar, porém esta ameaça de ligar para a mãe de Kena (Figura 42). Desta forma, Ziki pega o celular da mãe, sai correndo e tranca ela em casa. As duas fogem para o

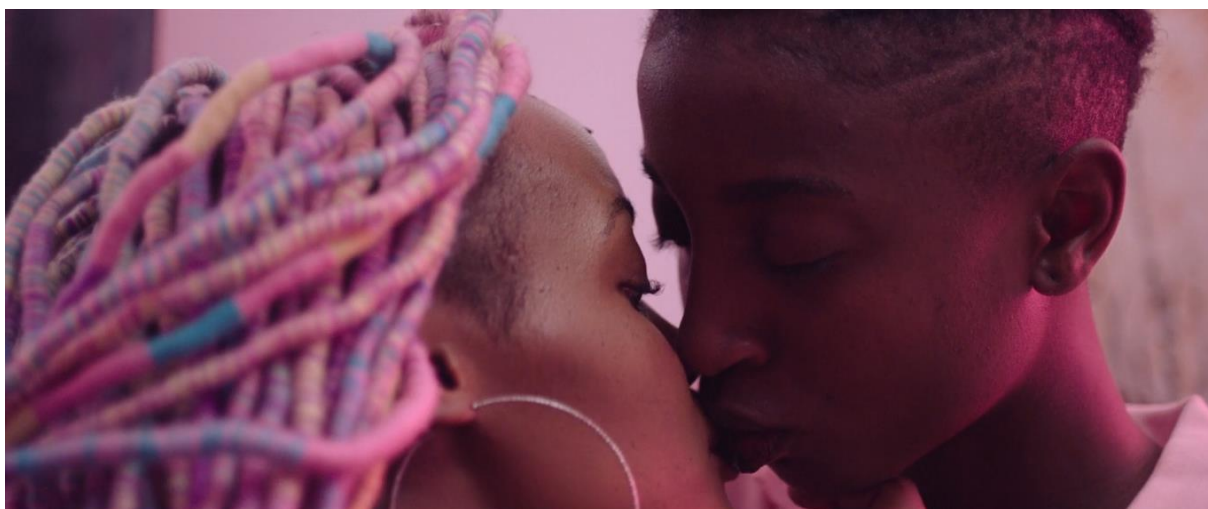


Figura 41: O beijo entre Ziki e Kena dentro de casa.



Figura 42: Rose Okemi ameaçando de ligar para Mercy, mãe de Kena.

No caminho do *matatu*, Nduta, Elizabeth e sua amiga veem as protagonistas correndo para determinada direção. O que deixa Nduta curiosa sobre o que está acontecendo e para qual lugar elas estão indo. Assim que elas chegam no *matatu* — o espaço seguro de ambas —, Kena pergunta o que Ziki vai fazer diante desta situação com sua mãe, Ziki responde que ela pode arranjar um emprego, Kena com suas notas pode se tornar médica e assim ambas podem morar juntas. Há uma vontade pela independência, inclusive financeira para vivenciar seu amor.

Uma observação interessante que Eils (2020) argumenta sobre este momento é que “O *matatu* é um espaço queer, onde seus sonhos são válidos. Mas este espaço está ameaçado.” (EILS, 2020, p. 69, tradução nossa)⁴². Acredita-se que não somente o espaço seguro esteja sob ameaçada, mas a relação delas também, ainda mais depois que Rose Okemi descobriu.

Quando elas se beijam, Mama Atim e Nduta abrem a porta do veículo e com uma lamparina observam a cena. Perguntam o que elas estão fazendo e gritam na direção de fora do *matatu* que encontraram Ziki e Kena, e diz “As filhas dos políticos agarradas como cachorros!”. Neste momento começam a bater na janela ao fundo do *matatu* e surge um homem para tirar ambas de dentro do carro. Escuta-se a multidão do lado de fora, transparecendo uma certa revolta com a situação.

Desta maneira, inicia-se o linchamento das protagonistas. Há um grupo de

⁴² Tradução Nossa. No original: "The matatu is a queer space, where their dreams are valid. But this space is threatened." (EILS, 2020, p. 69)

peças, entre homens e mulheres, que agarram as duas e as levam para o campo na intenção de batê-las. A prática do linchamento, o qual é considerado crime, pretende fazer justiça pelas próprias mãos por intermédio do julgamento popular sobre determinada situação. No caso do filme, pelo relacionamento entre pessoas do mesmo sexo ser tido como crime no Quênia e pela população ter o mesmo tipo de juízo, Kena e Ziki a partir desta visão infringiram este valor.

A forma como o enredo conduz a ação de violência é notada através dos movimentos de câmera, que acompanham intercalando as perspectivas dos espectadores da agressão e das vítimas. Ademais, o ambiente da cena está escuro, com pouco foco no rosto dos agressores, somente o suficiente para identificar superficialmente que são diversas pessoas (Figura 43). O som diegético evidencia o barulho da multidão indignada junto ao desespero de Ziki e Kena, principalmente quando uma grita o nome da outra.

Sob o olhar do autor Eils (2020), "O foco da câmera muda para frente e para trás, para imitar como os olhos de Kena estão tentando focar e para dar sentido ao que está acontecendo ao seu redor." (EILS, 2020, p.43, tradução nossa)⁴³. Desta maneira:

A perspectiva do ponto de vista de Kena intensifica a violência da multidão e faz o público passar pela mesma dor que Kena. O filme mostra explicitamente sua perspectiva e não a dos perpetradores. Uma tomada do ponto de vista de um deles evocaria a sensação de fazer parte da multidão espancando Kena e Ziki, o que obviamente não é pretendido pelas cineastas. (EILS, 2020, p.43, tradução nossa)⁴⁴

⁴³ Tradução Nossa. No original: "The focus of the camera shifts back and forward, to imitate how Kena's eyes are trying to focus and to make sense of what is happening around her." (EILS, 2020, p.43)

⁴⁴ Tradução Nossa. No original: "The point-of-view perspective of Kena intensifies the mob violence and makes the audience go through the same pain Kena does. The film explicitly shows her perspective and not the one of the perpetrators. A point-of-view shot from one of them would evoke the feeling to be part of the mob beating up Kena and Ziki, which is obviously not intended by the filmmakers."(EILS, 2020, p.43)



Figura 43: O momento que acontece o linchamento.

Elas são pisoteadas, empurradas e agarradas por este grupo. No instante em que Kena é derrubada, ela vê Waireri e grita seu nome, provavelmente como um pedido de socorro ao ver uma pessoa conhecida. Já que Mama Atim e Nduta apenas observam o acontecimento. A narrativa dá a entender que Waireri estava participando desta ação e quando Kena o chama, ele se distancia e olha com cara de desprezo para a personagem.

Observa-se que em nenhum momento elas foram defendidas, somente quando aparece um homem que, ao mesmo tempo, olha para Kena caída no chão e para a multidão que se esvai depois da agressão, tanto que este plano o homem aparece desfocado. O filme corta para a cena de ambas na delegacia, feridas e esperando por seus responsáveis (Figura 44). Quem parou na delegacia foram as vítimas e não os agressores.

Na delegacia, o policial pergunta rindo para Kena e Ziki “Entre vocês duas, qual é o homem?” e a outra policial completa dizendo ser para o registro deles. Essa é uma pergunta do senso comum relacionado aos casais dissidentes sexuais, especificamente relacionamentos entre mulheres. A partir da concepção de que o único relacionamento possível seja entre homens e mulheres, essa percepção se transpõe para outras configurações.

É perceptível neste caso dos policiais de como esta pergunta se constitui um caso de homofobia institucional. Para Eils (2020), “Os dois policiais como representantes do Estado são retratados como antagonistas das protagonistas queer.

O retrato da hierarquia e do poder é transmitido por meios visuais.” (EILS, 2020, p.43, tradução nossa).⁴⁵

A obra cinematográfica traz diversos exemplos de como as instituições estão presentes, produzem e reproduzem discursos opressores no que tange à comunidade LGBTQIAP+. Tem-se a instituição família, igreja, política e o Estado. Em uma nação onde há a proibição de afetividade entre pessoas do mesmo gênero, assim a obra demonstra como há diversos aparatos opressores e de controle para pessoas dissidentes sexuais. Como afirma o autor Osinubi (2019):

A violência que interrompe e suspende essa complementaridade [das protagonistas] e qualquer potencialidade ligada ao romance serve como um conceito narrativo: precipita a saída do armário das meninas e expõe a hostilidade pública e a violência extrajudicial. A violência aumenta e acentua a persistência e força das famílias que não apoiam. Os encontros que se seguiram com a polícia, os pais, a igreja, o bairro e a sala de emergência do hospital exploram diferentes locais e mecanismos de repressão. (OSINUBI, 2019, p. 6, tradução nossa)⁴⁶



Figura 44: Kena e Ziki na delegacia.

⁴⁵ Tradução Nossa. No original: "The two police officers as representatives of the state are depicted as antagonists to the queer protagonists. The portrayal of hierarchy and power is conveyed by visual means." (EILS, 2020, p.43)

⁴⁶ Tradução Nossa. No original: "The violence that interrupts and suspends that complementarity and any potentiality attached to the romance serves as a narrative conceit: it precipitates the girls' coming out and exposes public hostility and extra-judicial violence. The violence enhances and accentuates the persistence and force of non-supportive families. The ensuing encounters with the police, parents, the church, the neighbourhood, and the emergency hospital room explore different sites and mechanisms of suppression."(OSINUBI, 2019, p. 6)

Outra observação interessante é que por mais que ambas estejam no mesmo plano na delegacia, elas estão separadas. Ziki está cabisbaixa com seus ferimentos e Kena tenta chamá-la, entretanto não é correspondida. Talvez se deve ao fato de terem passado por um caso de violência e por estarem num local que não é considerado seguro e acolhedor.

O pai de Kena chega na delegacia e procura o chefe de polícia, enquanto os pais de Ziki chegam e Peter dá um tapa na cara dela, ainda diz para Kena “E você, fique longe da minha família!”. Mesmo assim, Kena vai atrás de Ziki quando eles entram no carro e esta a ignora novamente. John vê sua filha, coloca nela um agasalho e a abraça, dizendo que está tudo bem. Nota-se a diferença de tratamento e reação de um pai para outro diante do caso.

Quando John leva a filha até sua casa, Kena pergunta se ele não vai entrar pois ele tinha a deixado na porta. No momento que eles entram, Mercy aparece aborrecida e sentada no sofá. John pede para Kena se limpar e Mercy diz “Ela nunca ficará limpa”. John pergunta para ela porque ela não guarda essa raiva para os agressores que quase espancaram a filha deles até a morte e os quais deveriam estar na delegacia. Mercy nervosa responde “Então aceita isso?” e ele responde que não é tão simples.

Eles começam a discutir e ela diz “Eu sou o quê? Uma mãe solteira sozinha, que sempre leva a culpa por tudo. Essa fala evidencia o quanto de sobrecarga uma mãe carrega por estar sozinha cuidando dos filhos, além do fato de ser culpabilizada por tudo o que acontece de errado. Neste caso, o que está tido como errado para Mercy é o fato de sua filha se relacionar com mulheres, e provavelmente a mãe será culpabilizada por isso em uma sociedade que vê como algo punitivo.

Desta maneira, Mercy coloca a culpa em John e Kena. Esta última tenta falar com ela, mas recebe uma negativa como resposta. Kena sai de cena, Mercy continua discutindo e pergunta para John “Está esquecendo que demônios possuíram esta criança? Quer que eu aceite esses demônios na minha casa?”. Enquanto isso, no lado de fora Kena escuta a briga e chora. (Figura 45).

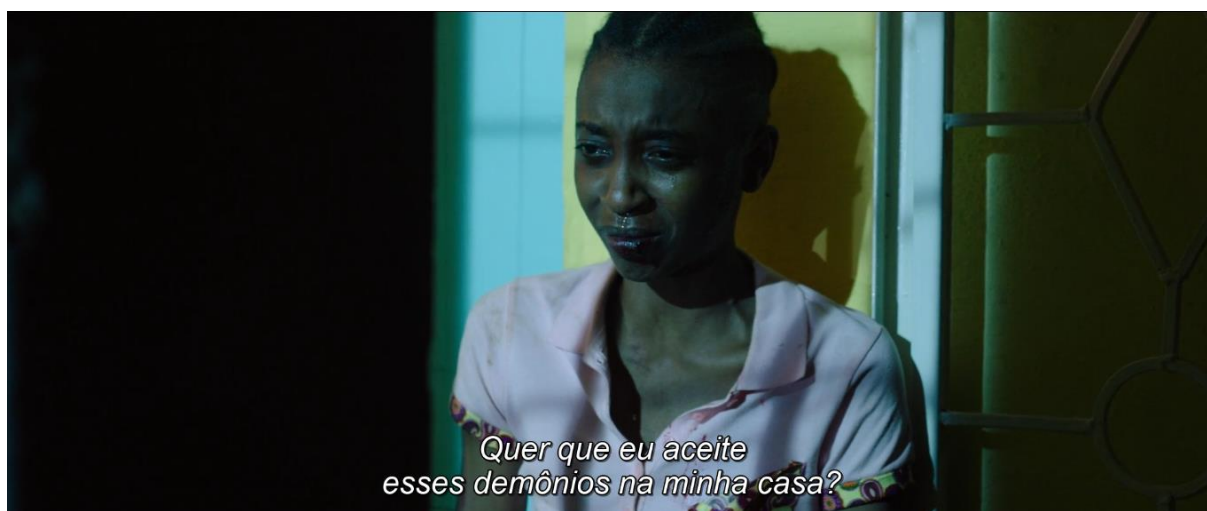


Figura 45: Kena escutando sua mãe falando de demônios por conta da sua orientação sexual.

Essa fala sobre demônios é uma reprodução do discurso religioso tal como representado no filme referente às pessoas dissidentes sexuais. Para a Igreja, alguém que tenha orientação diferente do padrão heterossexual, conseqüentemente está possuído pela energia ruim, pelo Diabo. O que traz a concepção de que essas relações não são aceitas pelo divino, por Deus.

Depois que Kena sai de casa, ela vai até à escada da casa de Blacksta e assim que o vê, o chama. Blacksta olha para Kena e percebe os ferimentos, sem entender muito o que está acontecendo, eles se abraçam e Kena chora. Incluindo John, Blacksta neste momento é um acalanto para a personagem que acabou de passar por uma situação de violência.

Neste mesmo plano do abraço, escuta-se a voz do sacerdote, o qual aparece na cena posterior. Assim, começa o exorcismo de Kena (Figura 46). Há majoritariamente mulheres nesse ritual religioso, há mãos na cabeça de Kena. Mercy e outras irmãs da igreja estão orando por ela, acompanhada do sermão do sacerdote. O qual está pedindo misericórdia por Kena e que ela se livre da energia dominadora.



Figura 46: O exorcismo de Kena na Igreja.

O jeito como o filme retrata essa cena é forte, na intenção de expressar como o discurso religioso reproduz uma série de opressões e quais são suas práticas ao lidar com pessoas dissidentes sexuais. O exorcismo é só mais uma das ações do discurso da Igreja, demarcando seu poder sobre os corpos que não correspondem aos seus padrões.

Outra observação importante que Eils (2020) traz é que:

Parece que há um vínculo estabelecido entre Kena e os espectadores, porque a câmera está posicionada na altura dos olhos. Kena se ajoelha, enquanto as outras pessoas ao seu redor ficam de pé. Isso mostra que são elas que estão no poder, e Kena é passiva e deve suportar o procedimento. (EILS, 2020, p.51, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁷ Tradução Nossa. No original: "It feels like there is a bond established between Kena and the viewers, because the camera is positioned at eye-level. Kena kneels, while the other people around her stand. This shows that they are the ones in power, and Kena is passive and must endure the procedure."(EILS, 2020, p.51)

4.2.5 Possibilidades para o final

Quando Kena se arruma para ir à casa de Ziki, ela antes de sair tenta dialogar com sua mãe. Mercy a trata de uma maneira silenciosa, sem respondê-la. Porém, quando Kena está indo em direção a porta, Mercy a segue e com olhar triste por estabelecer este tipo de relação com sua filha.

Nota-se que a mãe não sabe lidar com a sexualidade de Kena, o que é uma realidade para pessoas dissidentes sexuais. O quanto o silenciamento pode ser uma forma de violência também. A falta de compreensão e diálogo tensionam o espaço familiar, como se viver sua orientação sexual fosse algo errado ou proibitivo. Neste caso, no país onde se localiza o filme, relações entre pessoas do mesmo sexo são consideradas proibidas por lei.

Após Kena ir ao encontro do seu pai na loja e vê que há uma parede com cartazes de John pichados, provavelmente pelo acontecimento entre Kena e Ziki. Não tem como ver quais são as palavras que estão pichadas, mas percebe-se que é algo pejorativo já que seu pai está jogando os cartazes fora.

Kena diz ao seu pai que ele está perdendo por causa dela e que ela assumirá a culpa perante as pessoas. John se emociona e diz que por mais que queira participar da assembleia, há coisas que ele jamais faria. Neste momento os dois se abraçam e choram pela situação. É perceptível como John lida com o ocorrido de uma forma mais compreensiva e apoiando Kena comparado a Mercy, que a trata com silêncio. Demonstrando que muitas vezes a busca pela aceitação e apoio não se encontra nos familiares, porém em alguns casos isso pode ocorrer.

Blacksta vê Kena andando de skate e a chama para dar uma volta. Kena se recusa e afirma “Eu amo aquela garota”. Blacksta pergunta porque ela gosta de magoar as pessoas que gostam dela e decide sair da cena com sua moto. Observa-se como Blacksta mesmo ao longo de toda a narrativa insiste em uma relação para além de amizade com Kena. A qual esta nunca retribuiu nada neste nível.

Esta cena pode ser considerada o primeiro momento em que Kena afirma que ama Ziki, que ama outra mulher para alguém que está fora da relação (Figura 47). Kena se sentiu confortável em dizer para seu amigo sobre o seu afeto, seu desejo. Porém, este reage de uma forma não muito amigável, como se o fato de Kena amar outra mulher impedisse de ele construir uma relação com ela.

Diante desta percepção, Eils (2020) alega que os amigos das personagens *queer*.

Enquanto alguns se mantêm solidários e continuam valorizando a amizade, outros se afastam ou até se envolvem em agressões físicas contra o primeiro. Às vezes, as linhas entre aliados e inimigos são borradas e os personagens não podem ser claramente categorizados. Este retrato multifacetado da amizade mostra a complexidade das relações humanas e as diferentes histórias que precisam ser contadas sem reproduzir estereótipos. Além da rejeição e do apoio, os amigos têm muitas maneiras de se posicionar entre esses polos opostos. (EILS, 2020, p.37)

A partir desta cena, Blacksta que era aliado de Kena, deixa de ser amigos pelo fato de esta não corresponder aos anseios dele. Não se sabe se ele rompe essa relação pelo fato de a mesma ser uma mulher *queer*, até mesmo porque no momento pós-violência ele a apoiou. Mas a partir do posicionamento dela em afirmar seu amor por Ziki e não atender as expectativas dele, a amizade se esvai. Não por Kena, mas sim por Blacksta.



Figura 47: Kena afirmando para Blacksta que ama Ziki.

Mais tarde, Kena vai até à casa de Ziki, ao bater na porta quem abre é Rose Okemi. Kena pergunta se pode ver Ziki e a mãe permite sua entrada. Escuta-se uma conversa ao fundo, provavelmente de Peter Okemi. Ao entrar no quarto, Kena observa Ziki arrumando as malas, pergunta se ela está indo e Ziki responde que seus pais estão levando-a para Londres. Kena senta atrás dela e diz “Mas você pode ficar aqui.” Já Ziki fala que pode viajar como ela sempre quis, que era exatamente o que ela queria (Figura 48).



Figura 48: Ziki e Kena conversando depois do ocorrido.

Kena a interroga se isso é o que ela sempre quis realmente, e Ziki fala “Kena, deixe de ser ingênua. Estava planejando se casar comigo? Vamos ter uma bela família?” e Kena levanta e responde que sim. Com os olhos marejados, Ziki diz “Quero a minha vida normal de volta.” Kena depois de compreender a reação de Ziki depois do acontecimento diante dessa conversa, diz a ela “Você é apenas uma típica garota queniana.” Assim Ziki grita, pedindo para Kena ir embora.

Depois que Kena sai do quarto, Rose Okemi surge e a abraça (Figura 49). As duas choram e Ziki pede implorando para que sua mãe a deixe ficar. Sua mãe recusa o pedido com a cabeça, afirmando que esta irá viajar por mais que ela não queira. Percebe-se que apesar do comportamento hostil com Kena, Ziki não sente vontade de sair do seu país nessas condições.

A decisão dos pais de Ziki demonstram também sua classe social, por terem mais condições financeiras, ao menor sinal de conflito de imagem social e política da família, eles mandam sua filha para outro país. Como uma forma de que as pessoas esqueçam o que aconteceu e não associem pejorativamente o relacionamento das duas com a imagem da família. Por vez, a família de Ziki possui como característica a preservação do que representa para a sociedade, principalmente em Slopes.

Em relação à viagem para Londres, Eils (2020) menciona que “Ao contrário de outras histórias sobre migração, neste caso a Europa não é retratada como um lugar desejado para se viver, mas um lugar para ser banido.” (EILS, 2020, p.58,

tradução nossa)⁴⁸. Desta forma, “Isso muda o discurso sobre a migração e constitui o Quênia como centro e o Reino Unido como periferia.” (EILS, 2020, p.59, tradução nossa).⁴⁹



Figura 49: Ziki chorando com sua mãe.

Quando Kena sai da casa de Ziki, esta se dirige para um lugar mais tranquilo, senta-se e em seguida surge Tom que a acompanha. Tom aparece com seus ferimentos e cabisbaixo, como de costume, sem dirigir uma palavra (Figura 50). Kena começa a chorar. A representação desta cena é forte por trazer diversas possibilidades de significados. Tanto de como uma pessoa dissidente pode apoiar a



Figura 50: Kena e Tom juntos.

⁴⁸ Tradução Nossa. No original: "Unlike other stories about migration, in this case Europe is not depicted as a desired place to live, but a place to be banished to." (EILS, 2020, p.58)

⁴⁹ Tradução Nossa. No original: "This shifts the discourse on migration and constitutes Kenya as the centre and the UK as the periphery." (EILS, 2020, p.59)

outra, até mesmo por passar situações semelhantes. Quando o choro de tristeza vem pelo fato de não ser permitida de vivenciar sua sexualidade sem julgamentos.

Associando este momento com o choro da despedida de seu amor para outro país, o choro de revolta, de resistência. O choro pelo desejo de liberdade em ser o que se é, em poder viver sua identidade. Neste plano ambos os corpos representam as dissidências e experiências *queer* no mundo e especificamente como estão são lidas na realidade queniana.

Após alguns anos se passarem, Kena está trabalhando como enfermeira no hospital da cidade. Ao atender os pacientes, ela se encontra com Mama Atim, a qual recusa seu atendimento, dizendo para Kena que não a toque. Quando esta decide sair da sala, Mama Atim pergunta se ela sabe que Ziki voltou para Slopes. Mesmo Mama Atim insistindo na pergunta, Kena não responde e sai de cena.

No armário do seu trabalho, vê-se algumas fotos e principalmente um cartão postal, o qual está escrito “*I miss you*”. Deduz-se que este cartão seja de Ziki para Kena. O que dá a entender que por mais que as duas estivessem distantes, elas ainda mantiveram algum tipo de contato. É perceptível como Kena ficou interessada ao saber que Ziki tinha retornado para o bairro.

Depois desta cena, Kena vai até Slopes e depois de passar pela casa de sua mãe, decide ir para o prédio de Ziki. Kena só vai até o portão e depois vai para um monte, um lugar mais reservado e ao lado do prédio. Enquanto Kena observa a paisagem, uma voz a chama pelo nome. Ela vira o rosto e começa a sorrir. Pela mão apoiada em seu ombro, deduz-se que é Ziki. O filme não mostra o rosto de Ziki, apenas o plano da sua mão. O que possibilita uma série de possibilidades para esse final.

Será que elas voltam a se relacionar? Como será essa relação daqui para a frente depois de tantos anos sem se verem? Quais as chances dessa relação crescer diante de um cenário diferente, no que diz respeito às condições de que ambas vivem no presente? Será que pode ser considerado um final feliz diante de toda a trajetória das protagonistas?

A meu ver, por ser um final aberto possibilita vários desfechos para a narrativa. Na contramão de cinematografias *queer* que apresentam finais trágicos para seus personagens, *Rafiki* (2018) decide que o espectador deduza sobre o encerramento da obra, o qual não significa o fim para o relacionamento de ambas.

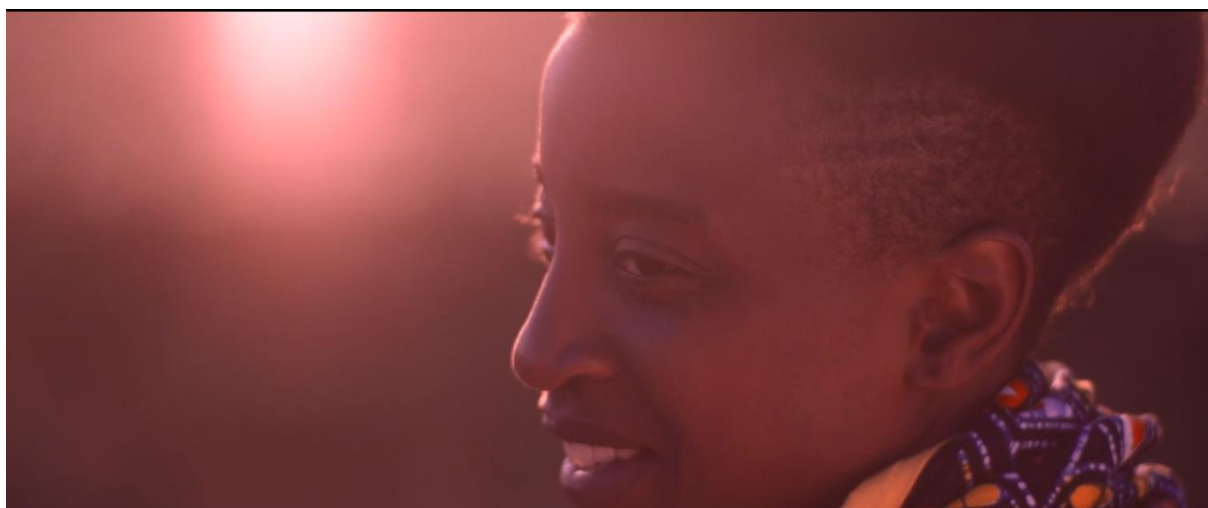


Figura 51: O reencontro de Kena e Ziki.

Para Lyn Johnstone (2020), sobre o final:

[...] *Rafiki* se destaca como exemplar na maneira como não apenas cria a impressão de um final feliz para suas protagonistas queer, mas, através da afirmação visual desse final, oferece uma semente de esperança para os queer quenianos e fornece-lhes um vislumbre do que poderia ser um futuro queer queniano. [...] Ao oferecer um futuro a suas protagonistas queer, a cena final de *Rafiki* produz textualmente, para seus espectadores também, a possibilidade de um mundo queer. (JOHNSTONE, 2020, p. 3, tradução nossa)⁵⁰

Por fim, são essas possibilidades de criação de imaginários possíveis para as mulheres *queer* que o filme *Rafiki* (2018) retrata durante sua narrativa. Demonstrando a importância em abordar as representações de mulheres dissidentes sexuais se amando e suas experiências no espaço ao redor. Ao viver suas dissidências, as personagens cocriam formas de resistência e existência de pessoas *queer*, através de seus desejos e utopias, mesmo diante da hostilidade social e cultural.

⁵⁰ Tradução Nossa. No original: "[...] *Rafiki* stands out as exemplary in the way in which it not only creates the impression of a happy ending for its queer protagonists, but, through the visual affirmation of this ending, offers a kernel of hope for queer Kenyans and provides them with a glimpse of what a queer Kenyan future could be. [...] In offering its queer protagonists a future then, *Rafiki's* final scene textually produces, for its viewers too, the possibility of a queerer world." (JOHNSTONE, 2020, p. 3)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste Trabalho de Conclusão de Curso tem-se como temática central a investigação por meio da análise fílmica das representações de mulheres dissidentes sexuais nos cinemas africanos contemporâneos, e como objeto de estudo, o filme *Rafiki* (2018), realizado no Quênia, dirigido por Wanuri Kahiu.

Tendo em vista o objetivo geral da pesquisa, que era o de analisar como as representações de mulheres dissidentes sexuais são elaboradas no filme proposto, percebe-se através da metodologia utilizada — a análise fílmica e a revisão bibliográfica a partir de conceitos e discussões sobre representação, gênero e sexualidade — que os fenômenos sociais e culturais, como teoriza Stuart Hall, constroem as representações. No caso de *Rafiki* (2018), a relação com o cenário social e político do Quênia refletiu na concepção da obra cinematográfica, inclusive no seu processo de distribuição e exibição no país de origem.

O filme foi banido pelo conselho de censura do país por apresentar um discurso esperançoso sobre a relação entre as personagens Kena e Ziki. Através de um processo judicial, a diretora conseguiu exibir o filme no Quênia durante uma semana. Fora desse período, ele foi banido novamente. É uma questão interessante a ser pensada, pois há uma incidência de filmes *queer* no âmbito mundial com finais trágicos ou desesperançosos para seus personagens *queer*.

Dessa forma, compreende-se que ao tomar a decisão de um final mais auspicioso para a obra cinematográfica, a diretora exerceu uma escolha política e até mesmo ativista, na perspectiva de criar outras possibilidades de imaginários referentes às dissidências sexuais. Outro elemento interessante a ser observado a partir da narrativa é a construção de um enredo romântico entre as protagonistas.

A diretora destaca em algumas entrevistas o seu desejo de contar uma história de amor entre pessoas africanas. Entende-se que por mais que seja clichê para alguns espectadores uma abordagem mais clássica e romântica, por meio de uma narrativa mais tradicional no sentido de estruturação, ter um filme que consegue tocar nas temáticas *queer* com essas características é importante, pois não há tantas representações conhecidas de pessoas africanas *queer*, principalmente mulheres *queer* africanas nas cinematografias em geral.

Observa-se também que há uma conexão com o cenário social e cultural das realidades dissidentes no país, principalmente ao ter a presença dos discursos de

diversas instituições tais como: igreja, Estado, família e política. Essas propagações dos discursos afetam a vivência de pessoas *queer*, ainda mais quando se trata de uma nação que formula e se orienta a partir de leis anti-LGBTQIAP+.

Diante do objetivo de compreender a relação e inserção dos filmes *queer* com o histórico dos cinemas africanos, constata-se que as cinematografias *queer* africanas são recentes, sendo frequentemente mencionado, como primeiro filme *queer*, a obra *Dakan* (1997), totalizando 25 anos após o lançamento. Junto deste fato, percebe-se a relevância social e acadêmica dos estudos destas cinematografias por identificar que essas temáticas, incluindo as discussões sobre gênero e sexualidade, estão mais evidentes na atualidade.

Em relação aos principais resultados obtidos ao longo do presente trabalho, infere-se que as representações das protagonistas Kena e Ziki estão atreladas ao contexto de presença de discursos institucionais, principalmente do religioso, apresentado no filme. É perceptível na obra cinematográfica como a religião se insere na narrativa, com seus valores e princípios, e como estes interferem na relação construída pelas personagens.

Nota-se também a apresentação da violência institucional e estrutural em diversas formas, seja com a representação de discursos homofóbicos por parte de amigos, pelo sermão do sacerdote da Igreja, o exorcismo, o linchamento por parte dos moradores do bairro, a não aceitação pelas famílias, o questionamento por parte dos policiais sobre quem é o homem da relação, e a recusa em ser atendida por uma mulher dissidente sexual no hospital. Assim, pode-se associar a violência enquanto resposta dessas estruturas sociais ao relacionamento entre mulheres *queer*.

Vê-se também as maneiras encontradas pelas famílias ao lidar com o relacionamento de Kena e Ziki. O silenciamento e o distanciamento, inclusive o geográfico (já que Ziki é enviada para Londres depois do ocorrido), são estratégias utilizadas pelos familiares na intenção de punir a relação que, na visão deles, é algo errado e não digno de apoio.

Sobre a subjetividade das protagonistas e como estas se relacionam com suas experiências *queer*, Kena se demonstra mais romântica e, ao mesmo tempo, tímida no que se refere às expressões públicas de afeto. Já Ziki é mais atrevida, questionadora e expõe mais seus desejos por Kena, ainda que o cenário não seja propício para tal.

Cada personagem performa sua feminilidade de formas diferentes, as quais

podem ou não estar relacionadas aos estereótipos que se esperam de mulheres dissidentes sexuais, principalmente no que se refere às mulheres lésbicas masculinizadas. Em determinados momentos, constata-se como Kena se aproxima de uma performatividade lida como mais masculina.

Além disso, há os conflitos familiares e políticos. Os pais de ambas são candidatos em eleições locais, o que implica divergências políticas entre eles, as quais se articulam ainda a uma diferença de classe e a divergências no que diz respeito à relação de Kena e Ziki. É significativo que John, pai de Kena, a apoia depois do momento da agressão física sofrida pela filha por amar outra mulher.

Contudo, esses conflitos tornam ainda mais o amor entre elas como proibido. A narrativa constrói inicialmente essa oposição entre as duas personagens, apontando essas diferenças de classe, política e social. Porém, é por meio desses antagonismos que há o desejo uma pela outra. Durante o filme percebe-se cada vez mais a aproximação delas, com a inserção de planos cinematográficos onde as duas aparecem juntas e o uso de uma paleta de cores similares. Inclusive, há a utilização das cores da bandeira LGBTQIAP+ e principalmente da bandeira do movimento bissexual no decorrer do filme, principalmente no figurino de Ziki, no qual são recorrentes as cores roxas, rosas e azuis.

O enredo também engloba as possíveis representações da “típica garota queniana”, convocando práticas e discursos no que tange a ideias de alguma africanidade, utilizando-se de recursos tais como: diversidade de construção dos personagens, uso de idiomas e expressões faladas no Quênia, vestimentas com tecidos africanos e trilha sonora composta por artistas do continente.

Em suma, a obra cinematográfica explicita através de suas protagonistas o desejo de alteridade. A narrativa perpassa por desejos e utopias referentes à relação de Kena e Ziki, mas retrata também os anseios pessoais e profissionais das mesmas, acrescentando uma gama de possibilidades no imaginário e criação de experiências e construção do mundo *queer*.

Outro ponto importante a ser observado é a representatividade feminina. Para além das duas protagonistas, existem personagens mulheres como Mama Atim e Ndata, que são donas do quiosque, e a motorista do *tuk-tuk*, o que, como alega Eils (2020), é uma profissão majoritariamente masculina. Isso evidencia a escolha de representar mulheres em espaços onde não são subjugadas.

Desse modo, considera-se a importância da obra para a comunidade

LGBTQIAP+ local e mundial. Por retratar de maneira diversificada, os desejos e vivências de duas jovens dissidentes africanas. Diante do cenário totalmente hostil para esta categoria, tanto no filme quanto no mundo real.

Em síntese, verifica-se a necessidade de estudos brasileiros sobre os cinemas africanos *queer* e considerando em quais circunstâncias são construídas as representações de pessoas dissidentes sexuais. Observa-se também a importância de analisar minuciosamente os discursos institucionais com as realidades da comunidade LGBTQIAP+ no Quênia, analisando assim os contextos em que estas cinematografias estão inseridas e quais são as contribuições que elas promovem para os debates sociais e culturais.

Há filmografias *queer* africanas que diferem ou são semelhantes em determinados aspectos em suas representações, tal como na antologia fílmica *Stories Of Our Lives* (2014) que retrata os diversos discursos institucionais das experiências de pessoas *queer*, convocando através de sua narrativa a inserção desta comunidade nos espaços urbanos e rurais do Quênia, ao demonstrar as múltiplas subjetividades de pessoas dissidentes sexuais em seus cotidianos.

Um filme que aborda essa temática é *Inxeba: The Wound* (2017), uma produção sul-africana que narra a história de jovens que estão sendo iniciados no culto Xhosa. A maneira como essa obra cinematográfica retrata a questão *queer* é por meio das representações de masculinidades deste grupo iniciado. A construção dos personagens também está interligada com a tradição. Assim, percebe-se que há uma gama de filmografias e estudos possíveis para investigar as maneiras como as obras cinematográficas *queer* africanas constroem suas narrativas para seus personagens *queer*, através de um cenário de censuras e violações a essas temáticas. E especialmente, como o continente africano contribui para as discussões de gênero e sexualidade.

FILMOGRAFIA

Afrique sur Seine. Direção: Mamadou Sarr e Paulin Vieyra. França: Groupe Africain, 1955.

Dakan (Destiny). Direção: Mohamed Camara. França, Guiné: Film du 20ème Créations Cinématographiques, 1997.

Dawn of the damned / L'aube des damnés. Direção: Ahmedi Rachedi. Argélia: Centre national du cinéma algérien, 1965.

Difficult Love. Direção: Peter Goldsmid e Zanele Muholi. África do Sul: Canadian Filmmakers' Distribution Centre, 2010.

Finyé. Direção: Souleymane Cissé. Mali: Les Films Cissé, 1982.

Inxeba: The Wound. Direção: John Trengove. África do Sul, Alemanha, Países Baixos e França: Urucu Media, Riva Filmproduktion e Das kleine Fernsehspiel (ZDF), 2017.

Karmen Gei. Direção: Joseph Gaï Ramaka. Senegal, França e Canadá: Arte France Cinéma, Canal+ Horizons e Canal+, 2001.

Kenyan, Christian, Queer. Direção: Aiwan Obinyan. Quênia: AiAi Studios, 2020.

La vie sur terre. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali, Mauritânia e França: Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Haut et Court e La Sept-Arte, 1988.

Pumzi. Direção: Wanuri Kahiu. África do Sul e Quênia: Inspired Minority Pictures, 2009.

Rafiki. Direção: Wanuri Kahiu. Quênia, África do Sul: Big World Cinema, 2018.

Soleil Ô. Direção: Med Hondo. França e Mauritânia: Grey Films e Shang Films, 1967.

Stories of Our Lives. Direção: Jim Chuchu. Quênia e África do Sul: The NEST Collective e Big World Cinema, 2014.

Terra sonâmbula. Direção: Teresa Prata. Moçambique e Portugal: Eban Multimedia, Filmes de Fundo e Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), 2007.

Touki Bouki. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal: Cinegrit e Studio Kankourama, 1973.

Uma Aventura na África / The African Queen. Direção: John Huston. Reino Unido e Estados Unidos da América: Romulus Films e Horizon Pictures, 1951.

While You Weren't Looking. Direção: Catherine Stewart. África do Sul: Out in Africa Gay and Lesbian Film Festival, Phat Free Films e Puo Pha Product, 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKARE-YUSUF, Bibi. ALÉM DO DETERMINISMO: A FENOMENOLOGIA DA EXISTÊNCIA FEMININA AFRICANA. **Feminist Africa**, [s. l.], v. 2, p. 1-17, 2003. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com>. Acesso em: 8 set. 2022.

BAMBA, Mahomed. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado** (Vol. I: África). São Paulo: Escrituras, 2007. p. 17-23

BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): No singular e no plural. In: **Cinema Mundial Contemporâneo**. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas: Papirus, 2008. p. 217- 231

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado** (Vol. I: África). São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 35-56

BUILD SERIES. **Wanuri Kahiu Speaks On Her Film, "Rafiki"**. Youtube, 17 abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9cym3q1NCow&t=200s>. Acesso em: 6 nov. 2022.

EILS, Marc Sebastian. **Queer Kenyan cinema: an analysis of the films Stories of our lives (2014) by Jim Chuchu and Rafiki (2018) by Wanuri Kahiu**. 2020. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Africanos, Universidade Humboldt de Berlim, Berlim, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/352477491_Queer_Kenyan_Cinema. Acesso em: 07 nov. 2022.

EKINE, Sokari; ABBAS, Hakima. A proposta do Queer African Reader. In: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. 1. ed. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 23-27.

EKWE-EKWE, Herbert. **O que é "África Subsaariana"?: geopolítica ou sofisma flagrante?**. Geopolítica ou sofisma flagrante?. 2020. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/pkl/dis/21909728.html>. Acesso em: 06 nov. 2022.

FERREIRA, Thuila Farias. **AFRICANAS: gênero e feminismo perspectiva afrocentrada**. 2020. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/215272>. Acesso em: 06 nov. 2022.

GLAAD. **"Rafiki" film director Wanuri Kahiu on her breakthrough feature**. Youtube, 19 abr. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_CJboP5SG4. Acesso em: 6 nov. 2022.

GREEN-SIMMS, Lindsey B. **Queer African Cinemas**. 1. ed. Durham: Duke University Press, 2022. p. 1-264.

HALL, Stuart. O papel da representação. *In*: HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016. p. 31-138, v. 1.

HARROW, Kenneth W.. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). *In*: CESAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). **Dossiê Africanidades**. São Paulo: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2006. p. 339-367. v.5 n.2. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14>. Acesso em: 06 nov. 2022.

JOHNSTONE, Lyn. Queer Worldmaking in Wanuri Kahiu's Film Rafiki. **Journal Of African Cultural Studies**. [s. l], p. 1-12. 25 set. 2020.

KAHIU, Wanuri. Rafiki, le regard de Wanuri Kahiu. Entrevista concedida a Tarik Khaldi. **Festival de Cannes**, Cannes, 2018. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/fr/75-editions/retrospective/2018/actualites/articles/rafiki-le-regard-de-wanuri-kahiu> . Acesso em: 06 nov. 2022.

KAHIU, Wanuri. Utopias, joy, and the law. Entrevista concedida a Julie MacArthur. **Africa Is A Country**, 2020. Disponível em: <https://africasacountry.com/2020/08/banned-utopias-joy-and-the-law?s=08> . Acesso em: 06 nov. 2022.

KENYA. Código Penal (2009). **The Penal Code**. Nairobi: National Council For Law Reporting, 2009. Seção 162. Disponível em: www.kenyalaw.org. Acesso em: 08 nov. 2022

KENYA. Código Penal (2009). **The Penal Code**. Nairobi: National Council For Law Reporting, 2009. Seção 165. Disponível em: www.kenyalaw.org. Acesso em: 08 nov. 2022

KENYA. Constituição (2010). **Kenya's Constitution of 2010**. Nairobi: [s. n.], 2010. Disponível em: <https://www.constituteproject.org>. Acesso em: 8 nov. 2022

KOLAWOLE, Mary. Re-Conceptualizing African Gender Theory: Feminism, Womanism and the Arere Metaphor. *In*: ARNFRED, Signe (ed.). **Re-thinking Sexualities in Africa**. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 2004. p. 251-266. Disponível em: <http://nai.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A240493&dswid=-6018>. Acesso em: 06 nov. 2022.

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. A ÁFRICA OCIDENTAL FRANCESA E O SURGIMENTO DO CINEMA NA ÁFRICA NEGRA. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal:

ANPUH, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org>. Acesso em: 04 dez. 2021

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004. p.1-96. v. 1.

MARTINS, Angela Maria Roberti; CUNHA, Washington Dener dos Santos. **ÁFRICA EM MOVIMENTO: A HISTÓRIA E O CINEMA AFRICANO CONTEMPORÂNEO**. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 22-37, dez. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4982>. Acesso em: 04 dez. 2021.

MUTHIEN, Bernedette. Queerizando as fronteiras: uma perspectiva africana ativista. *In*: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. 1. ed. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 91-100.

OSINUBI, Taiwo Adetunji. Queer Subjects in Kenyan Cinema: Reflections on Rafiki. **Eastern African Literary and Cultural Studies**. [s. l.], p. 1-8. mar. 2019

OYÉWÙMI, Oyeronke. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.

OYÉWÙMI, Oyeronke. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the Challenge of African Epistemologies. **JENdA: A Journal of Culture and African Women Studies**, [s. l.], v. 2, ed. 1, p. 1-9, 1 mar. 2002. Disponível em: <https://www.africaknowledgeproject.org/index.php/jenda/article/view/68>. Acesso em: 8 set. 2022.

REA, Caterina Alessandra. **SEXUALIDADES DISSIDENTES E TEORIA QUEER PÓS-COLONIAL: O CASO AFRICANO. EPISTEMOLOGIAS DO SUL**. **Revista Epistemologias do Sul**, Paraná, v.1, n. 1, p. 145-165, 23 maio 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/775>. Acesso em: 8 set. 2022.

REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. O Queer African Reader e sua atualidade para o debate sobre dissidência sexual e teoria queer em uma perspectiva Sul-Sul. *In*: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. 1. ed. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 7-22.

RIBEIRO, Marcelo R. S.. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *In*: CESAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (ed.). **Dossiê Africanidades**. São

Paulo: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2016. p. 30-55. v.5 n.2. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14>. Acesso em: 06 nov. 2022.

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

TIFF TALKS. **RAFIKI Director Q&A | TIFF 2018**. Youtube, 9 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9S0WvKTdnU> . Acesso em: 6 nov. 2022.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.